

" TEATRO Y SOCIEDAD CHILENA EN LA MITAD DEL SIGLO XX:
EL MELODRAMA' "

María de la Luz Hurtado
Loreto Valenzuela _ _

y la colaboración de
Juan Carlos Guazzini _ _

DRAMATURGIA CHILENA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

Nos habíamos propuesto conocer la dramaturgia chilena en la segunda mitad del Siglo XX = 1950-1970. A priori, pensamos que en ella se manifestaría principalmente la influencia transformadora de los Teatros Universitarios que habían propuesto una ética y una estética que, a diez años de su fundación, y por su consonancia con la dramaturgia mundial contemporánea, se ha**br**ía convertido en hegemónica.

Al menos así lo postulaban los realizadores del movimiento universitario, cuya motivación básica era sustituir el para ellos degradado teatro comercial nacional: primeras figuras, vaudeville, sainete, naturalismo, falta de perspectiva estética y técnica en los montajes, etc. Se hubiese pensado que la sola aparición del "nuevo teatro" habría dejado obsoleto y desplazado aquel teatro impugnado, que el público ya no encontraría en él una satisfacción a sus necesidades de ver expresada y proyectada simbólicamente su realidad.

De aquí que, al plantear este estudio, nos habíamos propuesto descubrir tendencias estilísticas y temáticas sólo al interior de la generación de dramaturgos y realizadores teatrales que estaban ligados al movimiento universitario.

Nuestra primera tarea para ello, fue realizar un inventario exhaustivo de todas las compañías teatrales activas en estos años y de su repertorio, en especial del de teatro chileno.

No sólo se incluyeron los estrenos, sino toda obra puesta en escena en esos años, ya que este hecho manifiesta su vigencia para los realizadores y el público que a él asiste.

Al ejecutar esta tarea, la primera observación evidenció que los procesos históricos tienen una gran fluidez, en la que las épocas tanto de gestación como de desaparición se extienden en el tiempo más allá de hitos demarcatorios absolutos. Observación que fue confirmada al leer los textos, en los cuales advertimos un doble juego que nos parece de gran interés:

- a) La generación de dramaturgos universitarios tienen un antecedente directo en dramaturgos que escribieron decenios antes, en los que ya se encuentra una puesta al día de temáticas y formas dramáticas. A. Mook es un claro ejemplo de ello.
- b) Aquel teatro impugnado por su "pobreza estética y sus objetivos prostituyentes del arte: la comercialización", sigue fuertemente enraizado en el teatro, no sólo dando sus últimos estertores sino con un público asiduo y autores que continúan escribiendo en esa línea. Fenómeno éste que nos llama a buscar, tras los epítetos descalificadores de estos géneros, una funcionalidad social y cultural más compleja y amplia que la atribuída hasta hoy.

Esta situación nos lleva, entonces, a afirmar una interpretación no siempre asumida, de la conformación socio-cultural de los pueblos subdesarrollados y latinoamericanos: su heterogeneidad. En un mismo tiempo y espacio conviven diferentes estratos sociales, prácticas, visiones de mundo, necesidades y valores. Si bien éstos son dinámicos, ya que están en un proceso de ganarse a los demás para sí, teniendo diferentes niveles de apoyo estatal y de presencia pública, no por ello dejan de expresar a sectores socia

les existentes y "activos" socialmente. El hecho de que a veces algunos de ellos no se encuentren ligados a grupos sociales con mayor ingerencia social, capaces de darle una proyección económica y social, y de elaborar un discurso académico acerca de ellos, hace que se les considere inexistentes. O, si se les percibe, se les niegue su valor cultural y/o sociológico de plano.

Quizás esta misma falta de apereamiento de lo operante que son ciertos géneros y expresividades sociales en la historia hace que muchos se sorprendan frente a fenómenos como los espectaculares niveles de audiencia que logran las telenovelas o ciertos géneros dramáticos basados en el sketch asainetado que hoy se exhiben por diversos medios de comunicación de masas; especialmente, por la televisión. Se les concibe como excrecencias de la industria cultural de hoy, y como deformación de la cultura de masas de la era electrónica, sin vincularlo a la permanencia y arraigo que éstos tienen en la cultura popular, que no ha podido desplazar el arte y la cultura de vanguardia o llamada "moderna".

Del reconocimiento de esta diversidad, entonces, es que hemos ampliado el estudio de la dramaturgia nacional a otras vertientes. Buscaremos descubrir la conformación propiamente expresiva de los diversos géneros existentes: sus estructuras dramáticas, temas, situación y personajes prevalecientes; maneras de plantear y resolver el conflicto, visión de mundo que de ello se desprende, hasta intentar proyectar la función social y cultural que cumplen. A qué necesidades están respondiendo, qué proyectos de vida y de sociedad proponen, y cómo se insertan en los movimientos sociales y políticos más dinámicos del momento. Hemos concentrado este primer análisis, da la ampliación de su objeto de estudio, al decenio 1950-1960.

Nuestro corpus está constituido por una variada tipología de géneros teatrales, los que aceptan a su vez distinciones en su interior:

- a) Melodrama
- b) Comedia de enredos-vaudeville
- c) Sainete
- d) Comedia dramática-costumbrista
- e) Realismo psicológico
- f) Teatro social
- g) Realismo poético
- h) Teatro negro de intriga.

La intención es delinear básicamente cada uno de estos géneros, estableciendo una geografía que permita darle un lugar a partir de su relación con los otros géneros, y con su vinculación social respectiva.

EL MELODRAMA

1. Sistema de Producción y Circulación Social.

El melodrama es el género más montado junto con el sainete en esta época en Chile y se encuentra en un momento de cristalización en su formato y contenido. Aún cuando tiene una estrecha relación a través del radio teatro con un medio de comunicación de tecnología moderna y explotación comercial como es la radio, proyecta una visión de mundo tradicional que rechaza los valores de la sociedad de consumo.

Se trata de un género que aún mantiene un fuerte arraigo en la sociedad, ya que es el único que atrae a un público altamente masivo. Esta situación es estimulada por los radioteatros y recogida en las amplias salas de cine de los barrios de Santiago y de provincias, con capacidad cercana a los 1.000 espectadores o más.⁽¹⁾ En este sentido, opera como un verdadero teatro móvil que se acerca a su público, yendo a sus propios lugares de residencia (2), y abarcando toda la ciudad en la

(1) "...Yo llenaba el Teatro Alameda con más de mil plateas, quinientos balcones y mil quinientas galerías, el teatro más grande de Chile después del Caupolicán, y yo hacía tres funciones diarias y las tres llenas".
Arturo Moya Grau, entrevista realizada en 1982 por un miembro de este equipo de investigación.

(2) Con ello capta un público familiar más que uno vinculado al trabajo en oficinas céntricas.

medida que los días lunes se presentaba en un barrio, los martes en otro, y así sucesivamente. A la vez, en cada día se realizaba más de una función (matinée, vermouth y noche), con lo que se captaba un público aún más masivo.

Otra modalidad utilizada por los realizadores de este género, especialmente en el primer quinquenio del '50, fue la de los teatrocarpa, que también aseguraban movilidad dentro de la extensa área urbana en que ya se había convertido Santiago. (NOTA en pág.2.1.)

Testimonios de los principales empresarios autores de la época, recogidos en entrevistas realizadas por este equipo de investigación, -Arturo Moya Grau y Flor Hernández con Tito Palacios-aseguran que el público asistente era heterogéneo: mujeres y hombres de diferentes edades y estratos sociales. Para avalar esta última aseveración se mencionaba que el cine California de Ñuñoa y el Marconi de Providencia (1) formaban parte del circuito. No obstante, el grueso de los cines-teatros estaba ubicado en sectores populares.

Esta forma de circulación del género confirma que su público no es el habitual del teatro, acostumbrado a desplazarse o concurrir a las salas céntricas, especialmente concebidas o adaptadas para hacer teatro. Por ello, tampoco se usa la publicidad en los periódicos, típica del teatro de sala, sino que su carácter zonal hace privilegiar el empleo de volantes, afiches y megáfonos, aparte de la propaganda realizada directamente a través de la radio.

(1) Ambos barrios de personas acomodadas.

NOTA. Los teatros móviles poseen su antecedente en el continuo enlazamiento entre lo circense y lo teatral, ya que en sus espectáculos solía contemplarse sketches, entremeses, u obras de género - chico.

Pero en 1942 surge un antecedente directo, ya que por iniciativa de la Dirección Nacional de Teatro, creada por ley en 1935 para fomentar el Teatro Nacional, se pone en circulación cuatro teatros móviles. Funcionan en carpas especialmente acondicionadas para teatro, y su repertorio está basado en dramaturgia chilena fundamentalmente. Estuvieron a cargo de estos teatros móviles Enrique Barrenechea, Acevedo Hernández, Juan Ibarra y, Pérez Berrocal, Rogel Retes, entre otros. Se daba cabida a obras dramáticas, melodramas, sainete.

La intención de estos teatros-móviles era realizar extensión cultural a sectores populares, dentro del espíritu del Frente Popular. Las carpas se ubicaron en la Estación Central, en la Plaza Almagro, en Quinta Normal, realizando también giras a provincias.

Este sistema de difusión teatral se desarrolla por su correspondencia de intereses y necesidades con el radioteatro. Las emisoras cedían a los empresarios de radio-teatro espacios de aproximadamente 20 minutos, con una duración de 25 a 60 capítulos. En general, los realizadores y autores no recibían pago por estas emisiones, pero tampoco debían pagar por ellas. Los beneficios para ambos eran indirectos: el empresario radial captaba un público seguro para sus presentaciones teatrales, publicitadas en el mismo espacio radial. El negocio para este último radicaba, entonces, en las exhibiciones en salas, pero la radio era un requisito para asegurar la asistencia masiva que, a su vez, hacía rentable la operación.

Poco antes de terminarse la serie radial, cuando el público estaba involucrado en el suspenso de la trama y encariñado con los personajes, se presentaba una síntesis de la obra en vivo y en directo en las salas. Los auditores asistían a conocer el final, a rememorar la obra y a dar cuerpo a personajes que hasta ahora sólo se habían constituido desde su voz. A provincias se mandaban las grabaciones de las series, las que se emitían en forma coordinada con las giras de las compañías.

Los actores en el teatro no siempre eran los mismos de la serie radial, ya sea porque tenían problemas de tiempo para realizar estas exigentes (y sacrificadas) presentaciones itinerantes, o porque su físico no se avenía con el personaje.

Las puestas en escena contaban con un director, pero eran muy simples ya que se debían adaptar a distintos escenarios y condiciones técnicas no especializadas para el teatro. La uti-

ría solía ser mínima, y muchas veces se complementaba con lo que se podía conseguir en cada lugar. (1)

La precariedad institucional de estas compañías, y la ausencia de un concepto estético de unidad del montaje permitía circunstancias como la de que cada actor aportara su propio vestuario, salvo que se tratase de una obra de época.

Dado que la acción radicaba en la palabra hablada que narraba y/o calificaba hechos y acontecimientos, y que los personajes son tipos humanos sin mayores ambigüedades -adaptación al uso masivo de la radio- la puesta en escena no creaba espacios a través de la actuación, ni de su relación con la iluminación, uso de objetos o escenografías (en general, decorados de papel). Era más bien una actuación que presentaba, con la emocionalidad correspondiente, la historia y personajes de manera frontal.

A la vez su presentación en teatros muy grandes o con mucho público requería del uso de micrófonos, recalcando con ello la función de lo oral como expresividad privilegiada. Se caracterizaba así por un tono operático más que por la gestualidad íntima

(1) "Los montajes eran muy rudimentarios. Como nunca trabajábamos en un escenario fijo (teníamos salas que variaban de 1.20 mts. a 40 metros), había que trasladar todo el material de escenografía. Como eran diversos los escenarios, empleábamos el sistema antiguo del decorado colgado en perspectiva, pintado en relieve para cada sala. ... yo siempre tuve un director, nunca dirigí una obra, mi director era un hombre de teatro muy valioso, trabajó casi 20 años conmigo. Era José Perlaza. El había llegado con compañías españolas. Se radicó en Chile, trabajó mucho con Flores. Trabajaba en la radio y en el teatro. Yo le entregaba la obra y tenía que montarla. Más de alguna vez tomó el libreto y lo rompió delante mío".

Arturo Moya Grau, en entrevista op.cit.

empleada en el realismo psicológico prevaleciente a la época en los teatros de bolsillo.

No obstante que la puesta en escena correspondía a un estilo decimonónico y de principios de siglo en el teatro, su multitudinario público se sentía satisfecho con este formato, el que en todo caso era correspondiente con la visión de mundo tradicional que expresa el género en esta época.

2. Autores y Compañías.

En la década del 50 al 60 el melodrama tuvo una presencia cuantitativa importante, llegando a su máximo desarrollo entre 1951 y 1954, y decayendo ostensiblemente de 1959 en adelante, época en que subsistieron hasta 1966 y 67 sólo dos compañías y autores estables (Moya Grau y Nieves López Marín).

Las compañías y dramaturgos que sostuvieron este género en la década del '50 en su mayoría eran parte del medio teatral formado desde alrededor de la década del 20 en adelante, siendo Moya Grau uno de los más jóvenes y una excepción por cuanto proviene directamente de la radio y no del teatro propiamente tal (1). Era frecuente a la vez que los autores fuesen a la

(1) Moya Grau tuvo especial influencia de la radio argentina "El año 40 escribí mi primera novela, después de que tiempo antes había escuchado como auditor cualquiera una radio de Buenos Aires. En las noches escuchaba a compañías argentinas y con el tiempo me fui interesando. Adapté la forma como yo la sentía, con problemas más nuestros y utilizando un poco la imaginación, ya que la radio lo permitía." "Moya Grau", op. cit.

vez empresarios de compañías que llevaban su nombre, y en las cuales ejercían diferentes funciones (productores, directores y en especial actores).

Las compañías que se dedicaron más establemente a este género en esta década, y específicamente en el teatro, fueron: Luchita Botto 1950-54 y luego Moya Grau 1956-66, Doroteo Marti 1950-57, Teatro móvil Tony Fosforito (Teatro Carpa 1950-53), Gana - Edwards 1951-54, Juan Ibarra (móvil) 1951 y 1964, Nieves López Marín 1951-67, Eglantina Sour 1951-52, Blanca Arce 1951-52 y 55 Flor Hernández 1954-58-67. Todas las compañías que llevan nombres personales corresponden a los principales autores de este género. (salvo Luchita Botto, esposa de Moya Grau, quién sólo monta obras de éste).

Otras compañías que presentaron melodramas esporádicamente, o que se formaron sólo para un montaje, fueron: Compañía Enrique Barrenechea (1950); las de Romilio Romo, y Videla Carvallo en 1951 ; las de Angela Morel, Gloria Lynch y Justo Ugarte en 1953; las de Olga Cáceres, Frontaura Llopart, Ricardo Soler, Elenco Fantasma, Josefina Ríos y Teatro Móvil en 1954; Silvia Oxmann en 1955 y 1958 y Alejandro Olivares en 1955-56; Ernesto Urra en 1956 y Pérez Berrocal y Alfonso Martínez en 1962.

No hay autor de melodrama de trayectoria que no haya formado al menos una vez su compañía. Sí hay personas que incursionaron esporádicamente en el género, como M. Rodríguez, Raúl Sal-món, M. Montero, Lucho Barra, González Castillo, Ernesto Santan-der, Pedro Romeo-Lillo, Carlos Barella, Luis Tapia y Roberto Tá-lice.

El autor ya fallecido a la fecha, Nicanor de la Sotta, y en especial sus obras "Sanción" y "Golondrina", son reestrenadas con frecuencia en este período. Muchas de las obras montadas por estas compañías son reestrenos, en general estimulados por sus propios autores según fuesen los vínculos con las compañías en el momento. (muchos de ellos en cuanto también actores, circulaban entre las compañías dado la precariedad de éstas (1).

En un somero recuento, vemos que en 1951 se presentaron obras de 13 autores de melodrama y funcionaban 9 compañías que acogían este tipo de montajes. En 1954, 12 autores presentados por 11 compañías. Ya en 1955/58 (año de crisis económico-social) esta cifra baja a la mitad (5 respectivamente) para permanecer del 59 en adelante en sólo dos compañías estables, Moya Grau y Nieves López, más algunos estrenos esporádicos.

3. Melodramas Analizados.

Para descubrir las características dramáticas y la función socio-cultural que cumplía este género en el período de nuestro interés, se procedió a analizar ocho melodramas realizados por autores chilenos. En la selección se emplearon dos criterios. Primero, que hayan sido montados en Chile desde 1950 en adelante de manera reiterada y/o por compañías de trayectoria en mon

(1) Ver "Una Vida en el Teatro" de Pérez Berrocal.

tajes de este género. Segundo, se buscó dar cuenta de los autores más populares por lo prolífico de su obra y por la aceptación de ella en el público (1).

Dos de las obras seleccionadas fueron escritas antes de 1940. Se analizan separadamente, ya que se postula que ellas corresponden a un modelo dramático más complejo, que influyó en aquellos que trabajaron el género con posterioridad. Nos referimos a "Almas Perdidas", de Acevedo Hernández, escrita en 1919 y remontada por el Teatro de la Universidad Católica en 1973, y a "Golondrina" de Nicanor de la Sotta, publicada en 1932, de la cual se hicieron los siguientes montajes en el período de nuestro interés: tres montajes en 1950, por la compañía de Enrique Barrenechea, por el Teatro Móvil Fosforito y por el Teatro del Pueblo de Pedro Sienna. En 1951, fue montada en dos oportunidades: por el Teatro Móvil de Romilio Romo y de Juan Ibarra. Luego, en 1962, fue montada por la Compañía Arlequín.

Los montajes en un mismo año de "Golondrina" por diversas compañías es significativo no sólo por lo arquetípico de este melodrama, sino por la inspiración comercial que se advierte en la insistencia de montar una obra de aceptación probada.

(1) Lamentablemente, nos encontramos ante una ausencia importante: la del autor Arturo Moya Grau, ya que fue imposible acceder a algún texto de sus obras.

Las otras obras que incluimos en nuestra muestra fueron en su mayoría escritas en la década del '50. De Olga Cáceres (1), "Honrarás a tu Madre", estrenada en 1950 por el Teatro Móvil Fosforito y repuesta en 1951 y 1953; fue también montada en 1964 por Juan Ibarra en la Satch. De Olga Cáceres también consideramos "Las Madres Perdonan Siempre" ya que es la segunda parte o continuación de la anterior. Fue escrita en 1951 y montada por la Compañía Olga Cáceres en 1954.

De Juan Pérez Berrocal tomamos "Refugio de Ternura", escrita en 1942 y reestrenada en 1951 por Blanca Arce y en 1952 por la Compañía Gana Edwards.

De Blanca Arce, en su vertiente autoral, tomamos la obra "El Dominó Verde", escrita y estrenada en su compañía en 1952.

Finalmente, la muestra contempla "Flores para mi Madre" de Mario Gana Edwards y M. López Tamayo, ¡¡Yo soy tu Madre!! de J. Farías y J. Tapia, realizada en 1951.

(1) Que también firma con el seudónimo de Olga Galaz.

4. Análisis Dramático y Visión de Mundo.

a. Características básicas del género.

El melodrama posee características generales muy nítidas que lo distinguen, las que se contraponen a la tendencia prevaleciente en nuestro siglo del realismo, y en el siglo pasado, del naturalismo.

La principal característica distintiva de este género es la unidimensionalidad de sus personajes, los que representan polaramente el bien y el mal. Por ello, el rango de libertad de su conducta está pre-determinado por este factor: hay una conducta esperada frente a cada situación, congruente con el carácter de "bueno" o "malo" del personaje. Los personajes entonces no cambian ni se debaten en conflictos internos que los hagan reflexionar sobre su identidad o sobre cómo desenvolverse en su medio; reaccionan como un todo integrado ante las circunstancias que se le presentan. Fórmula contraria al concepto de arte que plantea Umberto Eco en "El Mensaje Estético", definido fundamentalmente por su carácter ambiguo y polisémico, abierto a una diversidad de significaciones.

Esta unidimensionalidad de personajes y acciones posee como consecuencia la exacerbación de sentimientos y situaciones. El bien en su momento de triunfo lleva a la exaltación de la felicidad; el mal, al paroxismo de la angustia y el dolor. El lenguaje, correlativo a lo anterior, se caracteriza por la grandilocuencia en la actuación y en los parlamentos,

los que apelan permanentemente a la emocionalidad. Por eso, en los espectadores se produce lo que el sentido común identifica como un "buen llanto" colectivo. Este se facilita con el mecanismo de identificación que se promueve entre el público y los personajes en escena, que hace propia la vivencia del martirio y/o del triunfo de los personajes.

Existen diferentes teorías acerca de los mecanismos psicológicos que provoca el melodrama en el público. Según Bentley (1), por ejemplo, la compasión por el héroe sufriente es más bien un fenómeno de auto-compasión, el que más que de un sentimiento de adhesión al bien proviene del temor a la acción del villano o de la amenaza del mal.

Heilman, a su vez, explica este fenómeno desde las características de la estructura dramática del melodrama.

"La organización melodramática de la experiencia posee una estructura psicológica. Nos pone en una cierta postura que encontramos agradable y que dentro de límites tiene una cierta utilidad. En términos generales, lo que logra es el placer de vivenciar la entereza (wholeness) - no aquella problemática, incómoda, que existe cuando los elementos divergentes de la personalidad se mantienen en la conciencia, o la rara integración de poderes que se pueden lograr mediante larga disciplina- sino la sensación de ser íntegro que se crea cuando uno responde con un único

(1) Eric Bentley, "Melodrama" en "The Life of Drama" Atteneum, 1964, págs. 195-218 .

impulso o potencia, y deja que ésta funcione surrogando toda la personalidad. En esta casi unicidad se libera al sujeto de la angustia de la elección, y del sufrimiento de luchar con impulsos encontrados que inhiben o distorsionan la acción simple y directa". (1)

Más que reflexión crítica, entonces, provoca^{EN} aquel que se somete a estas reglas del juego un efecto de adhesión y entrega incondicional a la proposición del emisor, la que a su vez se remite a una línea moral y de conducta que no plantea dudas.

Esta capacidad catártica del melodrama, conjuntamente con su componente trágico, hace que se le asocie a la tragedia. La distinción que el sentido común realiza entre ambos radica fundamentalmente en un problema de "calidad" dramática manifestada en la universalidad de sus planteamientos, y en la necesidad interna del desarrollo, que apoya sin caprichos los sucesos trágicos. Mas Heilman distingue cualitativamente al melodrama de la tragedia, en términos de su estructura.

"... los argumentos del melodrama son simplemente una forma popular de una estructura central estable que aparece en todos los tiempos, en obras triviales y serias: en ella, el hombre es enfrentado contra una fuerza fuera de

(1) Heilman, "Tragedy Melodrama", en "The Life of Drama" op. cit. pág. 255-256.

sí mismo.- Un enemigo compacto, un grupo hostil, una presión social, un evento natural, un accidente, una coincidencia...."

"En esta situación el hombre es esencialmente "íntegro"; ésto no implica grandeza ni perfección moral, sino radica en la ausencia del conflicto interior .∴. El no está aproblemado por temas que puedan distraerlo del conflicto externo, está libre de impulsos divergentes. Puede, en realidad, ser humanamente incompleto, pero esta flaqueza no es el tema. En la tragedia, el hombre está dividido; en el melodrama, tiene al menos una integridad básica contra problemas disturbadores. En la tragedia el conflicto está dentro del hombre; en el melodrama, está entre los hombres, o entre el hombre y las cosas. "

"En el melodrama, el hombre es visto o en su fuerza o en su debilidad; en la tragedia, tanto en su fuerza como en su debilidad conjuntamente. En el melodrama, es o victorioso o derrotado; en la tragedia, experimenta la derrota en la victoria o la victoria en la derrota. En el melodrama, el hombre es simplemente culpable o inocente; en la tragedia, su culpabilidad e inocencia coexisten. En el melodrama, la voluntad del hombre es quebrada o triunfante; en la tragedia, se tempera con el sufrimiento que trae consigo el nuevo conocimiento".

"La patología extrema de la condición trágica es la esquizofrenia -donde la división normal es magnificada a la ruptura enferma. El extremo patológico de la condición melodramática

(1) Heilman, op.cit. págs, 256-257

es la paranoia - en una fase, el sentimiento de un "ellos" hostil que quiere convertirlo a uno en víctima, y, en otra fase, el sentimiento de la grandeza propia e implícitamente, de la caída de los otros".

Esta estructura fundamental del melodrama, aunque negada por muchos, de hecho informa múltiples tipos de obras modernas y se desliza también en otros estilos dramáticos, como el grotesco, la obra de *Ésis*, el romanticismo e incluso el naturalismo y realismo. A la vez siempre porta visiones de mundo y significados, los que en concreto poseen una gran variabilidad. "En un siglo y medio, el color del melodrama ha sido variablemente revolucionario, democrático, patriótico, antitotalitario, reformista y denunciador de problemas sociales (contra el juego de apuestas, la esclavitud, el alcoholismo, la drogadicción, etc.)." (1).

Veamos, entonces, en cual de todas estas posibilidades se ubica el melodrama chileno de la época.

b. "Golondrina" y "Almas Perdidas" : fuente de inspiración del melodrama del '50.

- El argumento.

Los melodramas de Nicanor de la Sotta "Golondrina" y de Acevedo Hernández, "Almas Perdidas" poseen un desarrollo dramático similar. En ambas, la protagonista es una mujer joven de estrato popular; Maiga, campesina en "Golondrina" y Laura de medio urbano marginal en "Almas Perdidas".

(1) Weilman, op. cit., pág-256-257

La precariedad económica las involucra en un medio enrarecido moralmente - casa de remolienda en la primera, conventillo con venta de licores en la segunda. Ambas poseen un sentido moral, y sufren por el género de vida que llevan. El símbolo máximo de su integridad radica en su pureza sexual: la "venta" de sus favores femeninos es así sinónimo de perdición. Opuesto a ello, está el novio que se destaca por su amor desinteresado, su falta de "vicios" y su trabajo dedicado y honesto.

Por cierto, el conflicto central radica en la conservación y/o recuperación de su pureza, la que se realiza en lucha contra aquellos que quieren amargarla. En "Golondrina" Maiga "cae" presionada por la dueña de la "pensión" y sus clientes; en "Almas Perdidas", la propia familia de Laura (padre - hermana, cuñado), son los que la presionan para que transe sus valores y sentimientos, atendiendo a los clientes del clandestino y casándose con un hombre grosero pero adinerado.

Junto a los personajes polares que encarnan el bien y el mal están aquellos que por su conducta se ubican en el del mal, pero que de hecho son "ovejas descarriadas", presionados a la delincuencia o inmoralidad por una serie de estímulos y circunstancias. Para ellos llega un momento de redención, facilitado por su cercanía espiritual con una madre o amiga. Es el caso de Olga, compañera de prostíbulo de Maiga, y de Aguilucho, habitante del conventillo en que vive Laura.

La incorporación de estos personajes permite que el espectador no necesite dar el salto de identificarse con el tipo ideal del bien, de pureza mística e inalcanzable, sino que pueda establecer el nexo con el pecador que aún posee una conciencia alerta a su situación, con deseos y posibilidad de regeneración. Son los únicos personajes auténticamente dramáticos en este género, en el sentido de que sufren una transformación. En general, los momentos de máxima emotividad se producen cuando el aparentemente malo llora su conducta anterior y abraza el estilo de vida de los buenos.

En ambas obras, la resolución del drama con el triunfo del bien se encuentra con la muerte, impidiendo a la joven pareja consumar su amor, prolongándose su sufrimiento. En "Golondrina", Maiga muere como consecuencia de una enfermedad contraída en la ciudad, con lo que expía su pecado. En "Almas Perdidas", cuando Laura se sincera con su verdadero amor, descubriéndose mutuamente sus sentimientos y voluntad de vivir por siempre unidos, el flamante novio se ve envuelto en una riña y mata al "villano" en defensa del honor de Laura. Como consecuencia, debe alejarse de ella y se convierte en un eterno fugitivo de la policía.

Así, la muerte opera como reintegradora de la justicia y la pureza, pero conjuntamente provoca separación y sufrimiento.

- La fundamentación psico-social de la conducta de los personajes.

Aún cuando el tema del amor filial y de pareja es un eje argumental importante en estas obras, su tema fundamental es trascendente: la oposición entre el bien y el mal, entre el enaltecimiento y la corrupción del hombre. Esta proyección temática no es abstracta, sino que se funda en la contextualización social de la acción. Se identifican tanto las circunstancias que favorecen las conductas decadentes, así como las que tienen potencial regenerador o, finalmente, las que dan la fortaleza para permanecer en el camino del bien. De aquí el carácter eminentemente ejemplificador o didáctico que adquiere el género.

Veamos cuáles son los principales ejes explicativos en los melodramas que analizamos.

1. El lazo materno y familiar: elementos integradores.

La unidad familiar, con el respeto a sus roles tradicionales, es la fuente del bien y del equilibrio personal y social. La ausencia de un miembro de la familia, ya sea por muerte o alejamiento, abre una brecha en su integridad, facilitando el quiebre de valores. Correlativamente, el reencuentro con la familia o con aquellos que la sustituyen, permite la recomposición y el fortalecimiento personal.

La madre ocupa un rol destacadísimo en esta relación de equilibrio emocional y moral. Los términos "viejecita", "mamacita", "madre adorada" se reiteran hasta el cansancio. A la vez, sintagmáticamente se le asocian conceptos de conmiseración "la pobre viejita", aludiendo a cómo sufre por sus hijos que no la merecen.

En "Almas Perdidas", la falta de madre ha llevado al descarriamiento del padre y de la hermana de Laura. Ella se debate entre la sensación del mal y del bien, tensión que brota de su orfandad materna que la afecta incluso en su organismo, naturalistamente:

LAURITA: Tengo pena, no sé por qué, me parece que seré fatal;
me parece que en mi sangre hay veneno, me parece
que soy mala, que tengo en la frente una
marca negra ...
Soy del montón ... Soy mala siendo buena.
¡No conocí ni a mi madre!

LAURITA: Nada les cuesta a ustedes robar. Son más miserables.
Cuando pienso que soy tu hermana se me sube hasta
el corazón una angustia, una sombra me cubre los ojos.
Si es una picardía, por Dios Señor ...

El factor que introduce una diferencia entre Laura y su hermana, es que la primera tiene una fuerza adicional que le permite oponerse a la influencia corruptora del medio: tuvo en su infancia una madre de leche, una ciega que por ser tal supo ver más allá de las apariencias, enseñándole el valor de la

honestidad, la dignidad, la pureza. Esta madre su pletoria, ya viejita, la visita constantemente, siendo su consejera y amparo.

En "Golondrina", sucede algo simular en relación a Olga, la compañera de desgracia de Laurita.

MAIGA: Pobre vieja, qué buena es. Si supiera lo indigna que soy de su cariño.

OLGA: No, Maiga; ahora empiezo a comprender lo dulce y sublime que es el amor de una madre. ¡Qué feliz es la vida al la do de seres tan queridos!

MAIGA: Y tú antes que te reñas.

OLGA: Me reña, porque no conocía más vida que aquélla. Creía no podía haber otra mejor. Criada en los huérfanos sin tener más ternuras a mi lado que las pocas que me podían prodigar aquellas buenas monjas, ignoraba que existieran seres que puedan amar tanto y de tan sublime manera. Para mí, la palabra madre era algo casi sin sentido y es claro, yo no conocí a la mía; sólo conocía a los que me sacaron de aquel asilo, diciendo que me educarían y me harían mujer y ya ves la educación que me dieron y qué clase de mujer hicieron de mí.

MAIGA: Pobre Olga.

OLGA: Pero ahora que he visto lo dulce que es tener una madre-cita buena, comprendo lo desgraciada que he sido y lo indigna de estar junto a seres tan nobles.

MAIGA: No, Olga, no; tú eres más buena que yo, puesto que no tuviste quien te aconsejara y por eso caíste, pero yo teniendo padres olvidé su cariño para revolcarme en el fango. Eres más buena que yo.(1).

Por otra parte, en "Golondrina" el ámbito familiar se hace extensivo a su entorno rural, estableciéndose una homología entre campo = lugar de la pureza, la que se opone a ciudad = lugar de la contaminación. En ello, hay un mensaje antimigratorio, basado en una racionalidad moral y no económica en épocas en que la migración campesina a la ciudad se acentúa por una necesidad de sobrevivencia concreta.

MAIGA: ¿Crees acaso que he cambiado?

TOMAS: Si, Maiga, mucho. Yo no sé por qué hay padres que dejan (su novio) a sus hijas que se vayan a pueblos donde parece que la tierra quisiera tragárselas y robárselas a las personas que penan y viven por ellas.

MAIGA: No tienen la culpa los padres, Tomás, sino una misma que no oye sus consejos y se deja llevar por ambiciones que jamás nos satisfacen.

TOMAS: Por eso que vos ahora llegai a tu rancho con el corazón cambio y el alma muy enferma. (...) Maiga, por lo que

(1) "Golondrina", op. cit. pág; 41.

más quieras en la vida, te pido que nunca más dejís este rancho; este rancho en donde tenés a todas las personas que saben quererte con el corazón en la mano (1).

2. Los elementos de desintegración.

2.1. Lo social.

Los 'malos', aquellos que pervierten o presionan por hacerlo, siempre son elementos externos a la familia nuclear, aún cuando pueden llegar a establecer relaciones de parentesco por matrimonio. Es el caso de Barril, el cuñado de Laura en "Almas Perdidas", que posee amigos de su misma calaña.

BARRIL: Laura, no quiera que le dé un papirote.

LAURITA: Dámelo ... el día que este perro entró en la familia nos envenenamos ... No comprendo cómo has podido sorber el seso a mi padre, grosero.

Los móviles de estos personajes son principalmente el amor por el dinero, por lo que se involucran en negocios fraudulentos, o en robo directo. El poder que les da el dinero mal obtenido lo emplean en sojuzgar a otros más pobres y necesitados, presionándolos a colaborar con ellos en sus maquina-

(1) "Golondrina", op. cit. pág. 23.

ciones, llegando a decidir sus vidas hasta en los ámbitos mas privados . De la relación económica se llega a utilizar la "honra" y sentimientos de los otros. En "Golondrina", ^{es} la dueña de pensión que convierte a Laura y Olga en prostitutas; en "Almas Perdidas", ^{es} un mafioso que quiere casarse con Laura, y explota a su novio y a Aguilucho en negocios sucios.

Estos representantes del mal viven en ambientes sórdidos, son grandes bebedores, y en sus borracheras provocan escándalos.

El abuso y el autoritarismo son la marca de su relación humana, despreciando y haciendo mofa de los valores establecidos.

Son estos instigadores al mal, entonces, los auténticos villanos, y permiten salvar de la culpa a aquellos que caen en su redes. Ejemplificador es el siguiente parlamento, dicho por la madre de El Aguilucho en "Almas Perdidas":

ÑA JUANA: Y yo soy la maire de ese presiario y lo quiero más que a mi sangre. Es presiario. Es lairón porque... Usté sabe que hay quien lo obliga a robar ... Hay quien lo negocea ... hay honraos que viven a costilla del fatalizao, del lairón!
 (...) Es maire de un lairón y lo dice con dolor, y lo dice con orgullo, de un lairón más gueno y más honrao que los honraos (LLORA) (...) Me voy a mi cuarto a estarme con mi hijo, y comerme lo que los robos me permiten, a temer y a llorar has

ta en sueños, y vivir esta vía emponzoñá ... los pobres somos trapos viejos pa limpiar las manchas de los que tienen más ..."

Nos encontramos así con una exaltación romántica de los caídos y desamparados, de los excluidos y marginados de la sociedad: los cesantes, los presos, los ladrones, las doncellas y sus madres, en tanto se conciben como víctimas de un sistema.

También en "Golondrina" aparece este aspecto en la conversación del padre de Maiga con la dueña de la pensión.

HILARIO: Ya lo ha oído Ud., señora. Y ahora tenga la bondad de irse, porque su presencia envenena el aire de este humilde rancho.

CHELA: Ya estaba envenenado desde que llegó su hija.

HILARIO: Sí, pero todavía queda la honra de su padre para purificarlo.

CHELA: La honra, me río cuando hablan de la honra.

HILARIO: Claro, una persona como Ud. que hace un comercio de ella, no puede comprender ni apreciar lo que la honra es y lo que la honra vale. Salga de mi casa.

Por otra parte, al igual que el vino, la ignorancia aparece como un estímulo a conductas descarriadas en la obra de Acevedo Hernández. Aprender a leer ya es un paso de crecimiento humano que hace menos desvalidos a los pobres.

Estas obras, entonces junto con la crítica moral realizan una crítica social.

2.2. El fatalismo naturalista.

Aún cuando en estos melodramas se da una fundamentación psico-social explicativa de las conductas de bien y mal, siempre existe un elemento adicional que cataliza los anteriores: el fatalismo, el destino, la coincidencia. Es por tanto un elemento irracional, sin necesidad causal, que se asocia al pensamiento mágico, propio de las culturas con un fuerte componente religioso y místico. Lo vemos en Laurita cuando, definiéndose a sí misma y perturbada por el ambiente en que se encuentra, exclama "seré fatal" ... me parece que tengo en la frente una marca negra". Son elementos que trae consigo por naturaleza, no por cultura. De aquí el naturalismo de esta afirmación. También lo vemos en "Golondrina":

MAIGA: Que cada día me averguenzo más de seguir esta vida y que anhelo volver al lado de mis padres.

LUIS: Y ya que puede hacerlo no vacile un sólo momento. Más vale un pedazo de pan junto a los suyos que verse expuesta a ser ultrajada a las vicisitudes de un destino cruel.

MAIGA: Es verdad.

LUIS: Le hablo a Ud. en esta forma, porque tengo la seguridad de que sólo la fatalidad la ha arrastrado a este ambiente indigno.

MAIGA: Tiene Ud. razón, sólo la fatalidad ha sido.

- El Lenguaje.

Prima el lenguaje oral como portador de la significación de la obra, como adelantáramos al describir el género. La calificación moral y la visión de mundo de los personajes no se desprende de las situaciones y/o de las conductas, sino que se explicita verbalmente, ya sea calificándose unos a otros, auto-calificándose o haciendo declaración de principios. Todo ello, en parlamentos frondosos de tono emocional, que permite la exaltación de sentimientos.

Obsrvamos también en el lenguaje una voluntad de rescate de giros, pronunciaciones, dichos y canciones populares, con lo que se afirma una identidad y particularidad cultural-popular.

En otro plano, "Almas Perdidas" se distingue de "Golondrina" en la atmósfera en que se desenvuelve. La primera es de una gran densidad, aplastante, agobiante por su permanente dramatismo. La segunda combina este elemento con personajes y parlamentos que alivian la tensión a través de chistes, dichos

y situaciones cómicas propias del sainete. Son personajes altamente caricaturescos, que no aportan a la trama sino que sólo cumplen esta función de relajación de tensiones. Incluso, contradiciendo el tono moralista de la obra, introducen elementos altamente picarescos y de doble sentido.

C. LOS MELODRAMAS DEL '50: Madres e hijos

- Ruptura familiar por causa de los hijos.

En los melodramas escritos en su mayoría entre 1950 y 1955 "Honrarás a tu Madre" y "Las Madres Perdonan Siempre" de Olga Cáceres; "Refugio de Ternura" de Juna Pérez Berrocal; "El Domino Verde" de Blanca Arce y "Flores para mi Madre" de Mario Gana Edwards, vemos una drástica reducción del alcance simbólico y de voluntad de interpretación global de la sociedad y de las conductas humanas que advertíamos en los recién analizados, afirmándose una sociedad tradicional y defensiva. Nos encontramos con un modelo cristalizado tanto en lo formal como en lo temático, del cual creemos no están ajenas las limitaciones expresivas y exigencias comerciales del medio radial.

También puede estar vinculado a este hecho la falta de estimación que tenía a la época este género entre intelectuales y artistas renovados, por lo que las nuevas generaciones de dramaturgos no incursionaron en él. Finalmente, a las razones anteriores se puede sumar el ambiente ideológico cultural que rodeaba los últimos años del gobierno de González Videla y los primeros de Ibañez, en que la Ley de Defensa de la Democracia y el discurso contrario a lo ideológico-político inhibían las reflexiones de denuncia social y de promoción a las transformaciones, desplazando quizás con ello este componente del melodrama anterior.

En estas obras hay un modelo básico con escasas variantes que, como sus nombres lo indican, privilegian fuertemente el tema de

la relación filial de la madre con sus hijos, postergando a un segundo plano el de las relaciones amorosas de parejas jóvenes.

En todas ellas el núcleo social está constituido por una familia de situación económica acomodada, que vive de sus rentas en casa propia de herencia familiar. Esta está formada por la madre viuda y sus hijos en edad casadera, o por tías solteras con sobrina (s) huérfana (s), más los sirvientes de toda una vida. La falta de padre ubica a las madres en una situación de debilidad, ya que suelen, por su bondad, ser incapaces de defender con vigor sus intereses.

El tema central es el de la ingratitud de los hijos para con sus madres, (o tías, de hecho madres adoptivas), que conduce a la desintegración familiar y al sufrimiento de todos, pero en especial de éstas. El valor principal propiciado es el de realzar la bondad, ternura, amorosa dedicación y entrega sacrificada de las madres a los hijos. Por tanto, llaman la atención sobre la conducta de estos últimos, estimulándolos a que aprecien, cuiden y adoren a las madres.

"Refugio de Ternura" está precedida de la siguiente dedicatoria del autor a su madre:

¡Madre! ¡Qué grande, qué sublime
qué heroico es tu cariño,
tu abnegación, tú desinterés ...!

¡Madre! Ante tí me descubro,
me arrodillo con santa devoción.

¡Mujer! Admiro tu fortaleza de espíritu
y me horrorizo de mi materia
¡Mereces la más sincera de mis lágrimas!

Decíamos que se trata de una visión de mundo tradicional porque el agente disruptivo de la unidad y respeto familiar es la modernidad, la que es introducida por elementos exógenos que participan de la intimidad de la familia: los cónyuges de los hijos. Las obras suelen empezar con los hijos rodeando a las madres en armonía para luego casarse. Las esposas o maridos traen al hogar valores de "modernidad": querer cambiarse a una casa más moderna y vivir en forma independiente; vestir y preocuparse de la moda y de objetos modernos en función del status social; tratar autoritaria y no familiarmente a los sirvientes, etc.

Presionan entonces a los hijos para que abandonen el estilo de vida tradicional, incentivándolos a que ganen dinero, a que pidan su herencia en vida de la madre, a que la abandonen, etc. El hijo le es disputado a la madre por la nuera y/o por el yerno, convirtiéndose así la pareja en el antagonista de la madre, polo del bien.

También aparece reiteradamente y en forma paralela, un hijo soltero que es de "naturaleza" bohemia, que malgasta la plata con los amigos y lleva una vida licenciosa. Por ser el más débil, la madre lo quiere y apoya más. Este hijo también ofende a la madre, incluso golpeándola físicamente, (y dejándola ensangrentada) o llevándola a un asilo de ancianos, etc. Estos hijos son arrojados de la casa por los hermanos (o se van solos llenos de vergüenza) y caen aún más bajo en el trago y en la delincuencia para ahogar la culpa que los atormenta.

La (s) pareja (s) que se ha (n) tornado antagónicas se quedan con los bienes de la madre, y la dejan en total indigencia. De

be vivir en conventillos, y trabajar por su subsistencia aún en su ancianidad. Los únicos que la visitan y mantienen su lealtad son los sirvientes y la gente humilde que la rodean, quienes incluso ven en ella a una madre adoptiva. Sigue, así, cumpliendo su rol de madre amorosa con quienes están a su al rededor.

Los hijos descariñados suelen, a su vez, sufrir mucho en sus propios matrimonios, ya que sus cónyuges son los "malos" y los bohemios llegan al fondo de su degradación. En esas circunstancias, recuerdan a la madre, se arrepienten y vuelven a ella, obteniendo su perdón y bendiciones, y llevándola nuevamente a la familia.

No obstante el reencuentro feliz se topa con la muerte. Muere la madre en brazos de sus hijos, o muere un hijo (el bohemio) en brazos de la madre al caer el telón. De esta manera, se produce una saturación de lo emocional, al mezclarse la alegría con la pena.

En "Flores para mi Madre", el sirviente leal comenta ante la tumba de la Señora, reiterando el mensaje de la obra:

"La asesinó la ausencia ... el dolor ... la ingratitud de los hijos de hoy y del mañana... mamita Fernanda, nosotros te entregamos nuestra gratitud y tú, Dios mío, debes evitar el dolor moral que da la ingratitud de los hijos, la espantosa ingratitud de los hijos ... de tus hijos."

Corroborra este punto de vista Juan Pérez Berrocal en su autobiografía "Una Vida en el Teatro", resaltando las satisfacciones que le había brindado su obra.

"Un día al término de la representación de "Refugio de Ternura" me detuvo un hombrecito que me estaba esperando. Me dijo: "Perdóne, señor... Yo estaba en el teatro viendo su obra y ... me hizo llorar ... porque yo también fui un mal hijo, abandoné a mi madre ... Ahora, me iré derecho donde ella ... a pedirle perdón y ..." No pudo continuar, no lo dejaron las lágrimas".

- Ruptura familiar por diferencia de clases sociales.

Otras variaciones de este tema están representadas por "Dominó Verde" (Blanca Arce), ¡Yo soy tu madre! (J. Farías y J. Tapia) y "La Venganza de la Sombra" (Alejandro Olivares y F. Videla), que tienen en común el hecho de que el conflicto se origina por la diferencia de clases existentes entre la pareja enamorada, manteniéndose no obstante la ruptura familiar padres-hijos como tema de fondo.

En "Dominó Verde", vemos a un "vividor" aristocrático que enamora a una ingenua niña de clase media que vive con sus abnegadas tías y sirvienta, en la casa heredada de sus padres. Por este joven, rechaza a un obrero que la pretende, serio y trabajador que estudia de noche para tener una profesión, y que la quiere de veras a ella y a las tías como si fuesen su madre. Su contacto con el aristócrata la hacen despreciar al obrero y a la sirvienta, con los cuales tenía una gran camaradería, y desobedecer a las tías-madres.

El joven fino y elegante la engaña doblemente: la embaraza, le pide toda su plata, e hipoteca y pierde la casa para casarse con una niña de sociedad.

La familia entera cae en desgracia por este acto irreflexivo de la niña: una de las tías cae gravemente enferma de pena y muere;

la otra, ha de trabajar haciendo flores en muy malas condiciones materiales (en una pieza oscura de conventillo). La niña también tiene que trabajar para mantener a su hija, y vive allegada de una amiga, lejos de la tía, a quien no ha visto más. Sólo la sirvienta y el pretendiente obrero siguen visitando a la tía y a la niña, siempre fieles.

Finalmente, la niña reconoce que ama al obrero y que desea pedirle perdón a su tía, planeando volver a vivir en familia con ella y con la sirvienta. Ya no necesitarán trabajar las mujeres, porque habrá un hombre con sueldo en la casa.

Concluye con la entrada de dos jóvenes ricos a comprar un disfraz: uno de ellos es el "burlador", quién está pagando su culpa al haber contraído una enfermedad venérea que lo dejó ciego y estéril de por vida. Nuevamente, la alegría del reencuentro se encuentra con un sufrimiento expiatorio.

Se agrega en "El Dominó Verde", entonces, el elemento de la diferencia de clase social en la pareja como el detonante del conflicto, aún basado en la misma motivación que los anteriores: el deseo de la niña de familia de incorporarse a un modo de vida más placentero y lujoso, camino de la degradación moral. En este caso, el recurrente tema del bien y del mal ubica en el polo del mal a la oligarquía aristocrática, representada por ociosos jóvenes de la clase alta, caracterizados como frívolos, estafadores y venales. Por oposición, se reivindica lo popular (representado por el obrero) como el motor sano y constructivo de la sociedad.

Una versión contraria plantea ¡Yo Soy tu Madre! En el Sur de Chile, se produce un encuentro amoroso entre un marino y una joven lugareña. El debe partir, pero promete regresar en su busca. La joven tiene un hijo de la relación, y debe trabajar en un boliche para mantener al niño, ya que el marino no regresa. El niño en el que vuelca todo su amor es raptado un día por un desconocido y desaparece de la ciudad. La joven casi se vuelve loca y se dedica por casi quince años a ahorrar -a costa de casi no comer- para emprender un viaje para encontrar a su hijo. Con ello, expía su pecado de ser madre soltera, y manifiesta la fuerza de su sentimiento maternal. Naufraga el barco en que viaja, y la salva un joven que nada desde la costa. El joven y esta mujer sienten un inmediato impulso de cariño recíproco, aún más al saber que él es huérfano, y vive en el castillo de un gran señor, quien lo ha adoptado y trata como a un hijo. Ella luego descubre que se trata de su antiguo amor, el padre de su hijo, del joven que la salvó. Madre e hijo se han dado la vida recíprocamente.

La antigua pareja se enfrenta: el marino recibió una cuantiosa herencia y un gran nombre al volver de aquel viaje al Sur. Su rango social no le permitía casarse con esa joven aldeana ni menos reconocer a ese hijo. Pero, en cuanto hijo adoptivo, éste podría participar de sus bienes. El padre le pide entonces a la madre un nuevo sacrificio: que abandone toda pretensión de darse a conocer al hijo, para lo cual debe irse para no regresar jamás. Ello para no volver al niño a la pobreza de la madre. Esta en su interés por el bienestar superior de su hijo, accede con gran dolor. Pero en el último momento, y consciente del sufrimiento que a todos provoca su egoísmo, el padre supera sus

prejuicios sociales y provoca el reencuentro familiar, reconociendo a su familia ante el mundo. Se convierte en padre por derecho sanguíneo, no por adopción como era antes, restableciéndole una identidad social a su hijo y a la madre soltera, ahora su esposa.

A diferencia de "Dominó Verde", la joven abnegada y amante madre es escogida por el hombre "rico". En todo caso, éste era el símbolo del "malo" hasta el momento final de su conversión. Y se establece que la niña pobre sí puede casarse con el príncipe a pesar de las barreras sociales, pero sólo tras un auténtico vía crucis que la enaltece.

Finalmente, nos encontramos con un melodrama de terror, truculento, en que se lleva a límites morbosos el dramatismo. Aquí reconocemos la vigencia del género de terror en los radioteatros (doctor Mortis, por ejemplo) y en los folletines populares desde hace siglos. En este caso, se funda en una temática propia del melodrama.

Una joven pareja de enamorados encuentra resistencia en su padre y tía (nótese que la madre no podría participar de tal infamia) para casarse: el pretendiente es de una clase inferior a la de la aristocrática familia. En contubernio con un médico amigo, el padre y la tía convidan al joven a su casa. Ahí le desfiguran el rostro en una operación. Por ello éste no acude a la boda según lo programado, y la joven sufre creyéndose traicionada. El mayor sufrimiento del joven es también creer que la joven podía ser partícipe de su desfiguración.

En noche de tormenta, el joven vuelve al castillo y se venga, asesinando a la tía. El médico intenta llevarse a la joven por la

fuerza, pero el "monstruo" lo sorprende y la salva, debiendo para ello asesinar al médico. El joven comprende que ella no lo ha engañado, y el padre, arrepentido, le dice a la niña que tampoco ella lo ha sido.

Al menos este hecho les da algún consuelo, aunque obviamente no podrán reencontrarse, ya que el joven desfigurado "vaga por las sombras" arrepentido de sus crímenes. El pecado originario de todo este sufrimiento: haber pretendido a una niña que no le correspondía, encontrándose con el odio y la maldad de la familia de su novia, de una clase alta que no acepta más que a sus iguales.

En todo caso, aún en este último ejemplo, el dramatismo se compensa con las intervenciones de personajes populares -en general de los sirvientes- que realizan juegos de palabras y chistes típicos del sainete. No obstante, éstos no suelen distanciar ni relajar tensiones una vez avanzada la obra, cuando la emoción va creciendo en intensidad para llegar a un climax final.

De todos los melodramas analizados, es posible extraer algunas proyecciones que dicen relación con diversas racionalidades fundamentales presentes en este género, en su actualización en nuestra patria alrededor de la mitad de este Siglo XX.

5. Visión de Mundo.

a. La racionalidad psico-social del valor de lo materno.

- La definición de madre-mujer.

La madre es, sin lugar a dudas, el polo del bien supremo, aquel que según Heilman tiene una total entereza, incapaz de quiebres internos aún en los momentos de máxima adversidad.

La fuerza esencial de la madre reside en su dedicación absoluta -de 24 horas- a sus hijos, dándolo todo sin esperar (aparentemente) retribución alguna. Su bondad y amor es inalterable, sin cambiar su respuesta aún ante los más grandes insultos y agravios que pueda recibir de sus hijos.

No sólo en sus conductas, sino también en su intimidad, las madres están libres de contradicciones personales: no tienen deseos de participar en la vida del trabajo, en la cosa pública, de manifestar su sensualidad o erotismo, etc. No es que estos impulsos estén reprimidos; éstos no existen para las madres.

Sí existe el erotismo en las hijas o mujeres jóvenes, las que por consecuencia de ello se cargan de culpa y/o sanción. Así, en las ocasiones en que aparece el amor, se le ve como una pasión que provoca conductas irracionales con resultados trágicos.

En las puestas en escena, más bien se resaltan las "artes amatorias" de los seductores, que las respuestas femeninas, las que suelen carecer de coqueterías. No existe cercanía físico-corporal en escena, aunque después aparezca la mujer embarazada. De las mujeres "malas" se menciona su proceder, pero no aparece representado, ni siquiera como un recurso comercial.

Luego, en la medida que estas mujeres se convierten en madres, eliminan las contradicciones y asumen el rol esperado ("Yo Soy tu Madre" y "Dominó Verde", por ejemplo).

La Madre proyectada en la religiosidad popular.

El mundo anteriormente descrito se refuerza en una simbología poderosa, de gran arraigo en la cultura chilena y latinoamericana: la religiosa. En cuanto la religión da la pauta superior del ordenamiento moral, de la identificación del bien y del mal, el melodrama, legítima a nivel de una verdad divina su proposición al hacer suyos estos elementos.

Coherente con su visión de mundo, este género realza la figura de la Virgen María, cuyas cualidades y virtudes se hacen homologables a las de las madres. Igualmente, la devoción y piedad que el pueblo cristiano le manifiesta a la Virgen es un modelo de la actitud con que se debe alabar a las madres. Esta sublimación de lo maternal lleva a la elevación de las madres a categoría de santas.

Estas asociaciones se juegan explícitamente en las obras analizadas. Por ejemplo, en "Flores para mi Madre", el hijo farrero reza en la cárcel por su madre, ante la imagen de una Virgen. En un momento da

do, la imagen se transforma en su propia madre, con quien dialoga y a quien pide perdón por sus pecados y olvidos. Luego que le ha dado su bendición, se esfuma la madre y vuelve la estatua de la Virgen. En "Las Madres Perdonan Siempre", la fiesta de los hijos por su reencuentro con la madre se realiza el día de la fiesta de la Inmaculada Concepción. La procesión de los fieles pasa por la puerta de la casa, oyéndose sus cantos y plegarias. En un momento dado, las oraciones a la Virgen se confunden con las que le dirigen los hijos a la madre, cuyo nombre también es María. Muere rodeada de las flores que estuviesen en el altar de la Virgen, mientras los hijos elevan sus plegarias a María.

Otro paralelo establecido es el del vía crucis. La santificación de las madres (y en menor medida, de los hijos) siempre pasa por un proceso de expiación y purificación a través del sufrimiento. En el caso de las madres, el sufrimiento adquiere visos de martirio por la bondad, entereza, alegría y esperanza con que se acoge el sufrimiento de la carencia material y social. Al final del vía crucis se produce la recompensa de la felicidad, y la armonía suele encontrar el premio máximo en la muerte, la que, por producirse en estado de gracia, asegura la consumación de la santidad.

Una figura muy utilizada es la del Hijo Pródigo, encarnado aquí por el hijo aventurero que se aleja de la familia. En este caso, no obstante, la relación no es entre padre e hijo como ocurre en la versión bíblica, congruente con la organización patriarcal de la sociedad judía de entonces, sino entre hijo y madre. Es a este hijo a quien la madre más quiere y echa de menos, porque es el que también ha atravesado por un duro vía-crucis: siendo uno de los momentos más emotivos de la obra, el regreso del hijo a la madre, la bendición y perdón que ella le da, que es también el momento de su redención o conversión al bien.

Esta recurrencia del melodrama a elementos culturales y simbólicos profundamente arraigados le aseguran una gran efectividad comunicacional con el público, quien integra el mensaje a un universo simbólico operante no sólo a nivel intelectual sino que emocional e irracional en cuanto asentado en su subconsciente. A la vez con ello el discurso logra una alta legitimidad ética y moral mas allá del terreno secular.

Por último, quisiéramos acotar que la religión se manifiesta especialmente en su momento de culto religioso, de rituales tradicionales, como también en el del momento de la sanción al mal (pecado culpa) o retribución del bien (santificación). La dimensión transformadora de la religión, abierta a la sociedad y a manifestar su valor en las conductas cotidianas y no en los rituales están, por tanto, ausentes.

- La relación madre-hijos.

Aunque la madre es toda entrega y no pide retribución a sus hijos, la racionalidad subyacente al desarrollo dramático les plantea a éstos en último término altas exigencias: toda falta de retribución absoluta al cariño de la madre abre el camino al mal, al sufrimiento, a la desorganización de valores y comportamientos. El incumplimiento hacia la madre surge de dos tipos de conductas, ambas motivadas por impulsos y necesidades básicas de los hijos: la primera, por el establecimiento de una unión conyugal o una relación de pareja, hecho que permite la introducción del "mal" por la influencia perversa del cónyuge; la segunda, por el abandono de la madre por el hijo aventurero y bohemio, que realiza una vida licenciosa, al estar lejos de ella.

Como contrapartida, el bien absoluto se da cuando madre e hijos permanecen en comunión íntima, alimentándose unos a otros de es

ta relación, sin abrirse a terceros ni al mundo. Ya no es una endogamia a nivel de castas (aunque puede asumir esta forma cuando se plantea en términos de diferencias de clases sociales), sino a nivel del núcleo familiar mínimo.

Es por tanto un ideal de "imbunche". de encierro, en definitiva, de inmovilismo social por la esterilidad que implica dada la ley de prohibición universal del incesto.

A la vez, plantea una desconfianza a todo lo que no sea 'nuestro': yo mismo y mis iguales. Por tanto, rechazo a lo distinto, a lo nuevo, a lo 'otro', que modifique relaciones naturalmente establecidas al establecer relaciones sociales por alianza.

La madre, en su simbología de útero materno, representa la seguridad, lo probado, lo único eternamente valioso en toda circunstancia y tiempo. Esto, como contrapartida a un mundo externo de la familia nuclear, que simboliza lo amenazante, lo distorsionante, lo degradado, aún cuando se revista de oropel. En definitiva, ahí está la trampa del mal. La sociedad penetra la intimidad de lo familiar, incluso a través de la alianza matrimonial, por lo que ya no se trata de la oposición campo= bien versus ciudad = mal, sino que de núcleo familiar sanguíneo = bien versus todos los demás diferentes a ellos = mal (más adelante abordaremos la salvedad a esta ley: los sirvientes y los más desposeídos).

De aquí que dar un paso hacia la vida, aventurarse en ella no sólo se satura de sentimientos de culpa por implicar el abandono de la madre y de su núcleo, sino que también genera temor, intranquilidad, angustia de enfrentar un mundo carente de la tibieza del amor incondicional de la madre.

Cabría preguntarse las consecuencias que tiene en la vida de una sociedad esta actitud vital arraigada en vastos sectores medios y populares que se sienten interpretados por este tipo de melodrama. A la vez, surge la interrogante acerca de las condiciones o circunstancias que provocan el surgimiento y desarrollo de esta visión de mundo. No es aventurado plantear que florece o reaparece cuando la sociedad en su conjunto o alguna de sus clases sociales se siente en estado de indefensión individual y colectiva, frente a un acontecer público de conflicto o de privación que ellos viven como objeto receptor y no como agente activo. También es posible que se agudice esta actitud en regímenes políticos que no resguardan los derechos individuales y sociales o cuando se vive un proceso de cambio profundo del orden político-social y económico que remecle las instituciones vigentes (hasta la familiar) en sus bases constitutivas.

En estos contextos vivenciados como amenazantes, cabe la posibilidad de responder con un retraimiento a aquella persona e institución que en toda circunstancia representa un apoyo seguro, o un refugio, como tan acertadamente se define en "Refugio de Ternura": la madre y su núcleo.

A la vez, si todas las expectativas sociales y personales se concentran en la madre, que satisface toda aspiración de felicidad, ¿para qué exigirle bienestar al mundo, para qué presionar por cambios o por participación en otras circunstancias institucionales? Se refuerza con ello el valor del retraimiento de lo social en cuanto ámbito público, con lo que se deja, a su vez, a ése ámbito que se siga reproduciendo sin modificación.

- Situación de la mujer y de la familia.

La posición preponderante de la mujer en el melodrama y su caracterización como persona sufriente, nos lleva a preguntarnos cual es la situación de la mujer popular urbana en nuestro país específicamente. (1).

En esta, el padre suele estar ausente, ya sea por necesidad económica que lo lleva a emigrar en busca de trabajo, o porque no se asienta en una familia regular: las madres solteras son una realidad frecuente, así como la convivencia. Por otra parte, la relación de pareja no suele ser armoniosa, ya que el machismo prevaleciente hace que el hombre dé malos tratos a la mujer, situación que se acrecienta con el alcoholismo.

En estas circunstancias, la mujer (cuando es madre) de hecho suele sostener sola a sus hijos y familia, a costa de mucho trabajo y sacrificio, siendo el soporte material y cultural de su grupo social. A la vez, los hijos suelen reconocer la fuente de afecto y de sobrevivencia en la madre y no en el padre, simbolizándose a este último más bien como la fuente del abandono y de la escasez. Quizás por esto, también, es frecuente que hombres de sectores populares no quieran reproducir el rol de padre castigador-abandonador, y prefieran mantener su relación de hijo con la mujer. Para ello, se suelen casar con mujeres claramente mayores, que les brindan seguridad material, social y emocional.

(1) Nota: Es diferente la situación de la familia campesina tradicional establecida (por inquilinaje o pequeños propietarios) en que por las labores del campo, el padre está siempre presente y conduce la familia).

En este contexto de soledad y abandono económico y amoroso de la mujer adulta, nos deextrañar que se haya ido generando y afirmando una visión de mundo que exalta el ámbito de las relaciones humanas primarias, y del afecto madre-hijos, como un núcleo vital. A la vez, la exaltación de la función materna opera como una compensación y sublimación del quehacer de la mujer popular sometida a estas condiciones de vida, la que necesita de un apoyo psicológico y social para seguir cumpliendo con su función. Siendo esta organización social un matriarcado, el melodrama plantea un matriarcado machista, en la medida que la mujer tutela sólo el mundo de lo familiar. (Cuando trabaja, lo hace sólo en función de una remuneración destinada a la subsistencia familiar, y realizando labores femeninas de servicio o producción artesanal (modas), el que tiene capacidad de reproducirse en ausencia del padre. La ausencia de la madre, no obstante, lleva a la desorganización total de la familia. Al hombre le corresponde el desempeño en todas las demás esferas de acción, incluso legitimándose su participación en lo que se identifica aquí como "el mundo de los placeres" = trago, amistades de fiestas y aventuras, relación con mujeres 'de la vida' delincuencia. En la medida que hombres y mujeres son de diferente naturaleza, al decir de Pérez Berrocal, son espíritu unas y materia los otros, de antemano se comprende y perdona su conducta desarraigada de la vida familiar. Y el hombre puede desarraigarse en la medida que sabe que la mujer lo está supliendo. En definitiva, este sistema es funcional a la libertad de acción del hombre, aún cuando debe arrastrar a través de su vida la culpa de no ser capaz de cumplir con el valor utópico de esta visión de mundo: cerrar el círculo del hijo pródigo, rechazar el mundo y volver a la mujer-madre. Por eso, cuando la hostilidad o el fracaso en su desempeño social o económico lo acosen, le queda la ilusión de que si vuelve y llora su culpa ... encontrará a la madre (o a su mujer) esperando, dispuesta al perdón.

Creemos que el melodrama, en el nivel de las relaciones hombre-mujer-hijos, y de la relación establecida entre familia-sociedad, se remite a una institucionalidad social operante, y reafirma una visión de mundo que no sólo legítima sino que sublima y compensa psicológica y moralmente a los que participan de este sistema. A la mujer, la eleva a calidad de santa ejemplar si cumple cabal y sacrificadamente con su rol de madre, que lleva el peso de la sobrevivencia de la vida familiar en el plano económico y afectivo. Al hombre, lo comprende si está desligado de este ámbito; éste tiene la tranquilidad que mientras él busca su propio camino la mujer está salvaguardando la moral y la organización familiar, y que por último, tiene la posibilidad de reintegrarse sin mayores sanciones, y con el afecto intacto.

El melodrama, entonces, reproduce una visión de mundo que apoya un status-quo, sin preocuparse si este estado de cosas es el más adecuado, el más justo, el único posible para enfrentar la carencia económica y de composición de la familia y de la mujer. Y, como analizaremos a continuación, se trata más bien de los sectores populares, ya que son los apelados y reivindicados en estos melodramas.

Antes de pasar a ese tema, quisiéramos reproducir parte de un estudio realizado en la actualidad entre jóvenes pobladores, (1) ya que creemos aporta elementos de prueba y comprensión a lo planteado, indicando, a la vez, la persistencia socio-económica de la cultura en que se funda el melodrama.

"Los jóvenes sienten mucho respeto por sus madres. Las admiran y, sea cual sea la situación, las idealizan. Ella está permanentemente en la casa, es la que le da estabilidad al hogar. Los jóvenes tienen mayor oportunidad de comunicación con ellas, aunque no siempre la aprovechan.

(1) Estudio realizado en 1980 por el Centro de Investigación y Formación de la Zona Sur.

"... Las relaciones jóvenes-padre de familia es mala. No hay diálogo ni comunicación. Esto se debe -según los entrevistados- a la falta de confianza con el padre o a las continuas peleas por la situación económica. Los hijos critican a sus padres especialmente su alcoholismo y el mal trato dado a la madre.

"A pesar de las desaveniencias, los jóvenes valoran el parentesco y los lazos de sangre. Sienten, en este sentido, como suyos a sus parientes. Esto se advierte cuando se expresan de sus familiares como 'mi papi', 'mi tío'. Jamás dirán 'el papi' o 'el tío'.

"La agudización de los problemas sociales y económicos de la familia popular ha repercutido enormemente en los jóvenes. Esta situación los lleva a buscar falsas realizaciones personales. Huyen de la familia, buscan la "patota" o grupo natural de amigos donde pueden desahogar la agresividad que sus frustraciones provocan. En "patota" evaden la realidad, a través de la drogadicción, alcoholismo, delincuencia."

b. Afirmación de lo popular mediante la negación a la sociedad moderna.

- Concepto y calificación de las clases sociales.

La misma sublimación que se realiza de la mujer, confirmando su posición social, se realiza respecto los sectores medios tradicionales, y de las clases más desposeídas.

Primeramente, se plantean en oposición a la aristocracia o a los "ricos", los que suelen ser representados como gente disoluta, dispuesta a engañar y a aprovecharse de los sectores populares, (especialmente, de sus mujeres). Son el símbolo de la decadencia, a la que se le opone la fortaleza, ecuanimidad y espíritu de

trabajo de las clases medias y bajas. No se produce un arribismo en relación a ellas, una aspiración de acercamiento social, sino por el contrario, se rechazan los compromisos que con ella se pudiesen establecer, ya que de antemano se supone que resultará en pérdida moral y económica para aquellos que no forman parte de ese mundo.

No obstante, el discurso es básicamente afirmativo de la posición lograda por cada sector social, descalificándose moralmente a los 'más ricos', pero sin plantear jamás su supresión o transformación.

Respecto a los sectores medios acomodados y a los pobres, los conceptos de pobreza y bienestar son relativos a la "cuna" de cada cual. Cada uno es enaltecido en su propio medio social; cuando participa de aquel que no le pertenece se degrada, en circunstancias de que aquellos viven esa situación como propia, son por ello dignificados.

Por ejemplo, se simbolizan los efectos de la decadencia moral de la familia acomodada mediante la caída en la pobreza económica. El que la madre o la niña de familia deba realizar trabajos manuales (como costurera o lavandera) entraña gran sufrimiento y humillación que por cierto sobrelleva dignamente. El premio incluye, a su vez, el restablecimiento de su posición económica original.

Para aquellos que nacen pobres (los sirvientes, o habitantes de los conventillos), el trabajo no constituye ni carga ni humillación; por el contrario, en su propia condición de pobreza material radica su lealtad, bondad y capacidad de compartir sus pocos bienes y su mucho cariño. Junto a la certeza de bien y de

integridad que el melodrama le concede a la madre, está el que le atribuye a los sectores más desposeídos materialmente: nunca fallan, son también buenos absolutos. Incluso, cumplen una función esclarecedora y de orientación moral que las madres no cumplen por estar limitadas por su humildad, perdón y comprensión. Las sirvientas son las que "cantan las verdades" a los hijos desviados o a los confusos, ayudándoles a distinguir entre el bien y el mal, y llamándolos al lado de la madre. Son así vistos como el pueblo veraz y de una línea, que llama al pan, pan y al vino, vino.

Se agrega a esta definición altamente positiva de los pobres, que probablemente compensaba y enorgullecía a los muchos miembros de esta clase social que eran espectadores o auditores de estos melodramas, la posibilidad catártica de ver invertida su relación de dependencia con los patrones. Cuando "la señora" o "la niña" se encuentran en situación de pobreza y olvido en su vía crucis, son los pobres o sus antiguos sirvientes los que no fallan en darles compañía, consejo y alimento, convirtiéndose así en el auténtico sostén de aquellos que hasta ahora los habían sostenido. Equilibran de esta manera sus situación permanente de deudores, para transformarse en acreedores.

- El melodrama tradicional frente a la crisis de desarrollo capitalista latinoamericano.

En el terreno de las relaciones familiares, decíamos que los cónyuges eran los que introducían el mal en la familia, por ser elementos externos a su organización valórica. Ellos portan y representan el mundo exterior, y este hecho se simboliza cristalizadamente en una conducta reiterada: en su afán de lucro y

de aspiración a participar de la modernidad, expresada en el deseo por bienes materiales no tradicionales y/o no esenciales, propios de una sociedad industrial, de consumo, secularizada. En este sentido, no se asume sino que se rechaza enfáticamente la ética que da impulso a la burguesía capitalista, e incluso a la función de consumidores en el mercado que éstos generan. Se manifiesta así un cierre a la incorporación a la sociedad capitalista moderna, que se percibe ajena a sus valores, tradiciones e intereses, propiciando la mantención en el sistema tradicional de vida, en el cual se sienten representados culturalmente, y con dominio de sus reglas. Es así, en un sentido, un discurso conformista, ya que no incita a aspirar y presionar por la participación en el consumo de bienes materiales, aún cuando se esté en la indigencia. Pero la otra cara de la moneda no es reaccionaria, sino que manifiesta un instinto de clase que avisa que la incorporación a la sociedad capitalista en términos de desigualdad cultural, social y económica puede representar el quiebre de los valores culturales y de las condiciones de vida de adaptación y de reproducción de un mundo social ya logrado.

La oposición planteada entre sociedad tradicional/modernidad por una parte, y en cuanto la primera está sustentada en valores divinos, entre integrismo religioso/ secularización, encuentra su contexto socio económico en las transformaciones acaecidas en Chile (y en general en Latinoamérica) a fines de la década del 30, y cristalizadas, al igual que el melodrama que analizamos, en las del '40 y '50. En esta época, está en plena vigencia el Estado de Compromiso liderado por las clases medias y burguesía modernizante, los que ampliaron la incorporación de Chile a la forma de producción industrial y

y capitalista. Ello genera un cambio en la composición de clases y relaciones de producción en las ciudades, pasando los sectores más pobres de la función de servicio al del trabajo como obreros. Esta nueva definición transformaba las bases culturales y sociales de esas clases, y de su relación con la clase media empleadora, rompiendo el esquema tradicional de patronazgo y de relaciones para pasar a uno impersonal. Es el equivalente al paso entre la madre acogedora y protectora a la "vida" amenazante y adversa.

La crisis cíclica en que cayó este modelo de desarrollo, manifestándose especialmente a fines del gobierno de González Videla, y en el de Ibañez (1955- al 58) en el decrecimiento del producto nacional bruto, en inflación y cesantía, sumado a una política (en Ibañez) populista, pero políticamente excluyente, no permitía integrar a los sectores más pobres a los beneficios de la naciente sociedad de consumo que facultaba el proceso de industrialización. Incluso, las clases medias se veían obligadas a la austeridad.

Este contexto puede explicar en parte la reversión de los sectores populares y medios sobre su propia cultura, valores e identidad, en la medida que el sistema social no les daba pie para una participación retributiva en la "sociedad moderna". No ocurrió esto mismo con otros géneros derivados del folletín decimonónico que se generaron en otros contextos económicos y políticos.

Tomaremos como ejemplo, la novela rosa española tipo Corín Tellado, desarrollada en momentos de expansión del modelo económico Franquista en la década del '50, y la telenovela

Latinoamericana actual, integrada a una industria cultural de sociedades de consumo. Con Corín Tellado, los valores de modernidad están siempre presentes: los protagonistas son los jóvenes y no sus padres; éstos suelen vestir con elegancia deportiva, tener autos modernos, manejar dinero con independencia; las mujeres suelen trabajar y ser incluso ejecutivos; la belleza física es resaltada, así como detalladas las caricias amorosas de la pareja, en especial en su noche de bodas. El tono erótico-sensual recubre todo el lenguaje, radicando el conflicto en la lucha de orgullo-conquista-sometimiento amoroso que un miembro de la pareja establece en relación al otro. En general, los roles íntimos femenino-masculino permanecen constantes de acuerdo al modelo tradicional cuando la pareja se casa, y cuando armoniza su relación matrimonial tras haberse roto por algún malentendido que pone en acción el orgullo o la venganza.

Son jóvenes, entonces, que se integran sin problemas (y también míticamente) al mundo de éxito, abundancia y felicidad que se promete a la mujer y al hombre medio. El final es por tanto, siempre feliz. (1)

La telenovela latinoamericana, que hereda el melodrama y radioteatro a fines del '60 y durante los '70, mantiene su raíz melodramática, expresada en la polarización de los personajes buenos y malos, en la búsqueda de la justicia que castigue a los malos que provocan sufrimientos y desintegración amorosa o familiar, que une de nuevo a la madre con sus hijos (y con su marido). Pero, a diferencia del melodrama del '50, la industria cultural de la telenovela integra permanentemente en las puestas

(1) Jaurus Ediciones S.A. España 1968 Andrés Amorós, "Sociología de una Novela Rosa".

en escena símbolos de modernidad: casas elegantes, objetos costosos, gente bella y a la moda, urbe moderna, etc. La sensualidad y erotismo también están presentes sin recatos, aunque en general se mantiene el rol de subordinación femenina. Aún cuando la expiación y sufrimiento haya tenido una fuerte carga dramática, siempre los finales son felices. ¿La función catártica masiva que realiza la telenovela hoy, podría soportar la muerte de la heroína en el capítulo final? Parece que no, según ciertas experiencias norteamericanas que han obligado a "resucitarlas" presionadas por la indignación del público. También se observa una secularización del género, ya que la simbología religiosa explícita casi desaparece.

Por otra parte, esta constatación de que el melodrama se concretiza de diversas maneras según el contexto económico social en que se genera también es constatable en el caso de la telenovela producida en Chile. A principio de la década del '70, se realiza "La Sal del Desierto", que aspira a un rescate de un momento histórico chileno en ciertos aspectos análogos a los que se vivía en ese momento. La fórmula del melodrama se quería poner al servicio de una indagación de la propia cultura nacional, en su diversidad de planos y con un respeto básico de los hechos históricos. Algunas telenovelas brasileñas en la década del '80 también reflejan esta misma búsqueda.

No obstante, la telenovela que se hace en Chile en esta última década vuelve a los esquemas tradicionales similares a los realizados en la década del '50. Incluso, su principal dramaturgo es Arturo Moya Grau, el rey del melodrama de antaño. Y logra un éxito sin precedentes en "La Madrastra" por ejem

plo. Es posible preguntarse si la función psico-social más profundo de ese melodrama es correspondiente con el momento histórico en que se da, en forma análoga a la que le diera origen en los años '50. Queda planteado este tema como motivo de investigación futura.