Y LATINOAMÉRICA INVENTÓ LA TELENOVELA

Vicencio González-Azuaje

Editor

(A partir de las transcripciones del taller “El libreto de telenovela” dictado por **José Ignacio Cabrujas** en el año 1993 en La Casa de Rómulo Gallegos, CELARG. Caracas)



ESCUELA DE ESCRITORES
ECREA

En este libro póstumo, el autor resume lo mejor de su talento y experiencia como dramaturgo, actor, guionista, ensayista, cinéfilo, melómano y conocedor profundo de la cultura popular.

Aporta su visión —por lo demás original— sobre el género de la telenovela, al realizar magistralmente la búsqueda de las claves que nutrieron su proceso de conformación, desde el teatro griego hasta la radionovela, y examinando de paso a la ópera, el cine y el folletín.

En el recorrido sinóptico por la cultura occidental se detiene —más extensamente— en la evolución multisecular de la herencia española al entrar en contacto con el nuevo mundo y en sus expresiones mediáticas: «...ya en pleno siglo XX, Norteamérica reinaba rotundamente en el cine y la televisión mundial... y Latinoamérica inventó la telenovela».

Aborda la técnica de la escritura de la telenovela desde la perspectiva antes descrita, con el bagaje de su experiencia multifacética —incluyendo una obra extensa en el género— y que lo califica internacionalmente como uno de sus autores más prestigiosos. Se recogen al final de este libro los inicios de la escritura —desde sus primeras ideas— del libreto de su última telenovela llevada a la pantalla: "El Paseo de la Gracia de Dios".

Índice

A PROPÓSITO DE CABRUJAS 5

INTRODUCCIÓN 11

Y LATINOAMÉRICA INVENTÓ LA TELENOVELA 14

Capítulo 1 18

- **¿QUÉ ES LA POESÍA?** 18
- **LA ÉPICA** 20
- **LA LÓGICA DEL RELATO** 22
- **EL DRAMATURGO** 24
- **TEATRO Y DRAMA** 24
- **MITO Y DRAMA** 27
- **MEMORIA COLECTIVA** 30
- **PERSONAJE Y CARÁCTER** 32
- **ACTOR Y ACTUACIÓN** 33
- **LENGUAJE Y SIGNOS EN LA REPRESENTACIÓN** 35
- **ESCRITURA DE LOS DIÁLOGOS** 37
- **EL PERSONAJE** 38
- **CONTEXTO, REALIDAD Y PERSONAJES** 40
- **LOS PERSONAJES EN LA TELENOVELA** 41
- **LOS PERSONAJES PROTAGÓNICOS** 42
- **LOS VILLANOS** 45
- **EL ARGUMENTO** 45

Capítulo 2 52

- **CARACTERÍSTICAS DE UNA HISTORIA QUE SERÁ TRANSFORMADA EN DRAMA** 52
- **DIMENSIÓN ÉTICA DEL ESCRITOR** 53
- **MODELO Y CATARSIS** 56

Capítulo 3 60

- **DEL ESTOICISMO GRIEGO AL ESPAÑOL** 60
- **EL RENACIMIENTO** 61
- **EL SIGLO ESPAÑOL DE EUROPA** 62
- **EL «SIGLO DE ORO»** 63
- **EL SENTIDO TRAGICO ESPAÑOL** 65

Capítulo 4 67

CAPITULO 5.....76
EL RACIONALISMO y EL ESPÍRITU DEMOCRÁTICO.....76
EL ROMANTICISMO.....79
PERSONAJES ROMÁNTICOS.....82
TEMAS DEL ROMANTICISMO.....83
LA MUSICA ROMÁNTICA.....86
LA MÚSICA DRAMÁTICA.....88
EL NACIONALISMO.....90
Capítulo 6.....93
UN EJEMPLO TOMADO DE LA OPERA.....95
Capítulo 7.....99
CULTURA DE VANGUARDIAS Y CULTURA POPULAR.....100
EL INTELECTUAL Y LA CULTURA POPULAR.....103
LA RENOVACION DEL GÉNERO DE LA TELENOVELA.....104
LA TELENOVELA COMO CREADORA DE SUEÑOS.....107
LA AUDIENCIA DE LA TELENOVELA.....108
CAPITULO 8.....111
LA INDUSTRIA LITERARIA.....113
LA TÉCNICA DEL FOLLETÍN.....114
Capítulo 9.....117
EL COSTUMBRISMO EN LATINOAMÉRICA.....118
CIVILIZACION, BARBARIE E IDENTIDAD CULTURAL MESTIZA.....119
LO «PATÉTICO» EN LATINOAMÉRICA.....122
HEROÍSMO Y PATETISMO.....126
LOS ÍCONOS DEL PATETISMO.....129
Capítulo 10.....135
LA RADIO Y LA RADIONOVELA.....135
EL CINE VENEZOLANO.....137
DE LA RADIONOVELA A LA TELENOVELA.....138
LA TELEVISIÓN Y LA TELENOVELA VENEZOLANA.....140
LA TELENOVELA EN LATINOAMÉRICA.....144
EL ARTE Y LA INDUSTRIA.....148
CAPÍTULO 11.....153
LA HISTORIA DE AMOR EN LA TELENOVELA.....155
EL ESPECTÁCULO DEL SENTIMIENTO.....160
Capítulo 12.....164
TRAMA, SUB-TRAMAS Y MUTACIONES.....166

ARCO TENSIONAL..... 169
Parte III..... 171
Capítulo 13..... 172
TEORÍA DE LA ATENCIÓN DE LA TELE AUDIENCIA.....175
LA IDEA CENTRAL..... 177
LAS TENDENCIAS DEL MERCADO..... 178
VIGENCIA DEL ROMANTICISMO O UNA TELENOVELA PARA EL SUBDESARROLLO 180
¿CÓMO SE CONSTRUYE UNA TELENOVELA?..... 181
EL MODELO TRADICIONAL DE TELENOVELA Y LAS NUEVAS REALIDADES ……..187
Parte IV..... 190
Capítulo 14..... 191
UN EJEMPLO TOMADO DEL CINE..... 192
ADAPTACION DE UN ARGUMENTO TOMADO DEL CINE.....195
LA TÉCNICA DE «CULEBRONIZAR» UN ARGUMENTO..... 197
EL DESEO DE ESCRIBIR Y LA ACTITUD DEL ESCRITOR.....202
ARGUMENTO DE UNA NUEVA TELENOVELA: «EL PASEO DE GRACIA DE DIOS» 205

[1] A PROPÓSITO DE CABRUJAS

Lo primero que tengo que decir es que hace dos días me tropecé en el periódico con la noticia de que yo hoy daría una charla titulada: «Cabrujas, el revolucionario del género de la novela». Juro que no es así, que esa no es mi intención, que no soy ni por asomo el autor de tal título. Y no porque no crea que él no haya revolucionado nada, que sí lo hizo y mucho, sino porque conociéndolo él hubiera sonreído con sorna ante un título tan pomposo.

En todo caso, siempre me ha fatigado titular, así que el que se le ocurrió ponerle título a mis palabras de hoy casi me hizo un favor.

Otro detalle: Allí me enteré que yo debía traer estas palabras por escrito. Y bueno, aquí están, ordenadas unas tras otras, sujeto y luego predicado, descansando sobre una página en blanco, y no desordenándose como suelen hacer cada vez que abro la boca.

Si yo tuviera que escribir una ponencia sobre la influencia de José Ignacio Cabrujas en la televisión venezolana — «ponencia»,
palabra horrible, por cierto— en cualquier caso, si lo tuviera que hacer, yo la titularía: «Los lentes de contacto azules no le cambian
el pasado a nadie«. Esa frase, el sesgo de testimonio grabado para la televisión, un pequeño micro que tenía intenciones de seducir a los próximos anunciantes de RCTV, deben recordar esta frase. Allí José Ignacio hablaba de lo que iba a ser su próxima novela. Y, en rigor, lo que contenía era una extraordinaria declaración de independencia.

Algo que todos los escritores de televisión buscamos afanosamente. Todos los que nos tomamos en serio el oficio, quiero decir, y nos preocupamos por ser responsables con

---

*Texto leído en la librería Monte Ávila en el homenaje realizado por la Fundación en noviembre de 1995, a pocas semanas de la muerte de Cabrujas.

nuestras pasiones. «Los lentes de contacto azules no le cambian el pasado a nadie« quiere decir muchas cosas. Allí hay encerrada una concepción de lo que Cabrujas creía debía ser una telenovela. Esa frase quiere decir: ya basta de escribir tanto homenaje al absurdo, ya basta de repetir el óxido de las viejas fórmulas, ya basta de violentar a la inteligencia. Quiere decir «voy a ser libre», «tengo rotundas intenciones de ser libre y hacer la bendita novela que me dé la real gana escribir». Cabrujas allí prometía que en su próxima telenovela no habría hijas perdidas, ni golpes de cabeza que causaran amnesias, ni la sombra de alguien que viene a vengar una afrenta paterna, ni cárceles interminables que separan a los protagonistas ni toda la pírrica imaginación que ha inundado desde hace décadas el melodrama latinoamericano. Creo que si algo nos enseñó José Ignacio a los escritores del oficio es que podemos aprender a respetarnos, que dentro de la industria de la televisión hay un pasillo, esquivo, complicado y cuesta arriba, pero en todo caso un pasillo, por donde se pueden contar todas las historias posibles siempre y cuando estén bien escritas, siempre y cuando sepamos birlar la vigilancia obtusa de unos cuantos gerentes de dramáticos. Hacer televisión para la gerencia de un canal obviamente no significa hacer obra o hacer un país o al menos hacer una decencia. Significa, en términos gruesos, hacer dinero. Cualquier intento de nuestra parte que huela a dignidad estética debe también oler mucho a dólar, a producto masivo, a jabón «Las Llaves», si es preciso. Como podrán darse cuenta el territorio es adverso, pero se trata de no claudicar, de hacer trinchera, de luchar. Verbo que Cabrujas conjugó sin rubor.

Se murió luchando, y su obra sigue luchando, cada vez que se repite una escena de **La Señora de Cárdenas**, un parlamento de Constitución Méndez en **Señora**, un azoro existencial de Marina Baura en **Natalia de 8 a 9**, cada vez que eso ocurre, Cabrujas lucha. Y vence.

Yo no quiero repetir aquí el cuento de la telenovela cultural. En

estos días se ha hecho ya suficiente recuento. La muerte siempre produce oleadas de adjetivos. El primer equipaje que le dan a alguien que se va son adjetivos. Kilos de adjetivos. El diccionario
se agota y, peor, se sonroja. Porque nos ponemos cursis, nos ponemos laudatorios y rimbombantes. Todos en este país sabemos lo que hizo Cabrujas en la televisión. Decidió entrar en el burdel, conocerlo en sus entrañas, sufrirlo cotidianamente, amarlo hasta los huesos. Se enamoró de la gran puta: la telenovela. Pero no sólo se enamoró sino que la quiso mejor, la quiso digna. Y a contracorriente del prurito de los intelectuales de este país, decidió embarrarse de fango y luchar en la trinchera. Tuvo que gastar muchas cuartillas justificándose. Como a veces lo hacemos Ibsen Martínez, Salvador Garmendia, César Miguel Rondón y otros. Se cansó de justificarse, como muchas veces nos seguimos cansando nosotros, por eso decidió seguir luchando sin pedir permiso. Es decir, señores de la torre de marfil, sin su permiso, durante los próximos nueve meses de una telenovela seremos absolutamente plebeyos.

Cabrujas quiso que el melodrama, ese género destinado a ser masa, a sonar como pueblo, tuviera mejor sonido. Porque vamos a estar claros, si de algo carece la telenovela es de buena voz, casi siempre suena mal, pocas veces está bien escrita. Suele ser redactada bajo un manual de instrucciones de baja estofa que reparte el mundo entre villanos y sufridas cenicientas desclasadas y galanes de alcurnia. Donde se dicen el amor con escasez, estirando una chata metáfora de príncipe y doncella hasta el hartazgo. Allí, en la médula del discurso del amor, fue donde Cabrujas comenzó la transgresión. Lo que en términos técnicos llamamos el diálogo de la escena. Los personajes de Cabrujas, así de sencillo, así de importante, comenzaron a hablar distinto, disertaban, cuestionaban, ¡dios mío, pensaban! Sonaban inteligentes, sonaban, sobre todo, humanos. Uno comenzó a creerles tanta pasión, tanto desencuentro y equívoco. El castellano comenzó

a respirar con decencia, se ufanó de sí mismo, hizo cabriolas y música, incluso, hizo estética.
Cabrujas, entonces, empezó por el diálogo. De hecho, se habla de una forma «cabrujiana» de dialogar. De un tono, una temperatura en sus palabras, que todo actor deseaba para sí. Y acto seguido, casi en el mismo gesto, propinó una vuelta de tuerca a los argumentos. El género, que suele ser tremebundo y retórico, se puso verosímil. Lo que pasaba, los percances, las situaciones, eran de verdad. Eran, eso tan caro a Cabrujas, cotidianos. Con su tanto de ópera, con su mucho de melodrama, con su siempre de mentira, pero eran hijos legítimos de la picaresca venezolana algunos, del desconcierto social otros, de la ecléctica clase media muchos, de San Agustín o Los Palos Grandes, insuflados por Víctor Hugo o Alejandro Dumas, pero nunca cartón, nunca anime, respiraban, se les hinchaban las venas, tenían sangre y coherencia. Porque, por favor, esto siempre lo supo Cabrujas: seamos coherentes, así seamos ficción. Seamos cuento y bolero y Caribe. Pero con sentido y concierto.
Y luego, el pellizco definitivo: El humor. Sus historias, si algo tenían, si algo otorgaban, era sonrisa. Uno escuchaba y sonreía. Uno contemplaba la situación de protagonista y antagonista, escuchaba el dardo de una ironía, el latigazo de una agudeza, y sonreía. Humor inteligente, del que nos piensa, del que nos explica.
Cabrujas, poco a poco, fue convocando a otro público, fue reuniendo ojos, fue sumando gente de universidad y Metro, gente de barbería y caja chica. Y la señora de servicio, atávica espectadora del folletín audiovisual, comenzó a sentirse menos sola lavando sus remolachas. Comenzó a compartir los afanes de una historia de amor con su patroncita y su plusvalía.
Y no es que a Cabrujas le haya sido fácil el éxito, no es que llegó, vio y venció. Alguna vez me comentó que este oficio estaba lleno de actos fallidos. Hay mucha idea inicial que se trastoca, mucha intención digna que muere apabullada en el intento. Pero hay un sólo mandamiento posible: insistir. Sería

muy fácil decir: «Los gerentes de la industria son y siempre serán cagada
de paloma. Que ni siquiera consistencia tiene, pero igual es cagada. No hay caso, es un exceso romántico luchar contra sus intereses. Dinero mata decencia. Somos, en esencia, chabacanos. Este pueblo es cerro y quiere más cerro. Escribamos grueso, seamos burdos que así basta, que así es. No nos pongamos complicados ni sesudos. Situaciones dramáticas elementales, si son tan amables. Muchacha ingenua se enamora de galán rico, novia villana destruye a muchacha ingenua, siembra dudas, maledicencias, equívocos y agravios durante 299 capítulos hasta que al final mejor amiga o personaje secundario diluye el equívoco, trae medallita de la Virgen de Coromoto que era la clave del misterio, o madre en lecho de muerte les revela a los protagonistas que no son hermanos, y mucho menos padre e hija, ni siquiera primos segundos, en todo caso compadres en una vida pasada. Así. **La cenicienta** siempre funciona. Que se entienda clarito, que todo el mundo sufra y llore, y que en el camino se acuerden, importantísimo esto, que deben comprar el limpiador de pocetas MÁS, que desinfecta MÁS, por supuesto. Sería muy fácil, digo, recogerlo todo, irnos para nuestra casa, botar tierrita y no jugar más, suscribirnos a un canal por cable, o intoxicarnos de Chaplin y Trouffaut a través del VHS. No, el legado que nos dejó Cabrujas, que él no lo llamaría legado, sino más bien recado, el recado que nos dejó Cabrujas, es insistir. Y eso no significa otra cosa que tratar de que el estiércol no huela tanto a estiércol, adulterar su ecuación química, inocularle algo de ingenio, ser sagrados con las historias que escribimos, ser fanáticos de una frase bien escrita, de un diálogo donde triunfe el idioma. El recado que nos dejó Cabrujas es que cada día que estemos dentro de la televisión, haciendo televisión, tiene que ser una firma de declaración de independencia, en síntesis, un acto donde haya mayúsculas y riesgo. Así ganemos una a cero y en once innings, apretaditos y reventados, pero que siempre sea una a

cero, a favor de la imaginación, por supuesto.
Yo le debo mucho a José Ignacio Cabrujas. Y no estoy hablando del hombre de teatro, ni del cronista memorable. Siento, como lo dijo Mario Nazoa en el velorio de José Ignacio, que se nos murió el Zorro, nuestro justiciero particular, nuestro impecable vengador, pero hablo en estos fragmentos de la emoción, estrictamente de un oficio que él me enseñó a adorar desde el día que me asomé a sus novelas. Desde entonces yo comencé a entender este vapuleado y vapuleante oficio. Supe que se podía ser sentimental en voz alta y durante meses, sin ser mediocre ni vergonzoso. Supe que no sólo era factible sino urgente oponerse a la estética de la señora Fiallo y su lamentable legión de repetidores. Que en la misma caja donde nos podemos estupidizar también nos podemos reinventar. Sentí que veía cosa nueva, oía cosa nueva, que mi inteligencia se gratificaba. Ver a Gustavo Rodríguez hablando con Beethoven, rumiando su despecho ante un Beethoven que sonaba indiferente en el reproductor del carro, era buscar un ardid, procurar un interlocutor para sencillamente desmañarse con un monólogo de altos ribetes teatrales. Era proponer. Era preferir Calderón de La Barca a Inés Rodena. Y así, pisa pasito, como quien no hace. Cuando Tito Clemente desmontaba en frase su amor por **La Dama de Rosa** ahí había ejercicio de la sensibilidad, ahí había galanura clásica pero también ingenio, escena 5 del capítulo 80, pero también antología y aplauso. Cuando en **Las Dos Dianas**, Julio Pereira le regaló un cuarto lleno de arena de mar a Nohely Arteaga para sugerirle el estruendo de su corazón, ahí había una considerable cantidad no sólo de arena sino también de poesía. Cuando Elba Escobar o Caridad Canelón pensaban en voz alta, odiaban en voz alta, se asumían en voz alta, ahí había escritura, rigor, propuesta. Había texto, señores, un escritor detrás de las palabras, buscándolas, sudando en mitad de ellas, eligiendo las mejores, respetando el laberinto de nuestros oídos.

Creo que el recado de José Ignacio Cabrujas es que la trinchera sigue abierta, que hay que seguir cayéndose a trompadas con la estupidez, así sea la estupidez la que nos pague nuestro quince y último. Eso, reventarse a golpes con la televisión, por puro quererla, por puro respeto a un oficio, que no es otra cosa que estar sentado sobre un teclado insomne desgranando imposibles, interminables, inolvidables historias de amor. Fue su épica personal. Su riesgo de vida. Su mejor escena.

Leonardo Padrón
Escritor

INTRODUCCIÓN

José Ignacio Cabrujas había aceptado corregir las transcripciones de las clases que dictó en el curso-taller «**El libreto de telenovelas**» a los fines de su publicación, pero lo sorprendió la muerte antes de que esto fuera posible. En el homenaje póstumo que la Fundación organizó en el Teatro Teresa Carreño, Leonardo Padrón —quien fuera su profesor asistente en este curso— se ofreció generosamente a escribir el prólogo de lo que se anticipaba que podría convertirse en un libro, dadas las características de contenido y extensión y también para la asesoría a los fines de la reescritura de los textos.

La primera dificultad con que nos encontramos fue la sintaxis propia del discurso oral que aparecía en las transcripciones, y que necesariamente debía ser retocada —la decisión que tomamos fue respetar al máximo tanto la oratoria del autor como los textos originales— para no sorprender a un lector acostumbrado a la sintaxis escrita. Además muchos de estos mismos lectores seguramente conocieron y disfrutaron de la excelente prosa que distinguió a Cabrujas en sus artículos de prensa —y eso que era la prosa del momento, no la decantada— y no la reconocerían por comparación en estos escritos. Decidimos respetar también —por el valor histórico irrepetible que tiene— ese tono coloquial que utilizó en sus clases, esperando que el lector sienta esa frescura en los textos y que sin duda contribuyen a su mayor disfrute.

Asumí la edición del libro, respetando estas premisas y utilizando al máximo las transcripciones pero tuve necesariamente que escribir una buena cantidad de páginas para completar los textos donde era estrictamente necesario y además debí reorganizarlos en alto grado: el título del libro, la elaboración completa del índice con los títulos y subtítulos de los capítulos, referencias incompletas de Cabrujas a obras y

autores, el argumento de la telenovela **El Paseo de la Gracia de Dios**, por citar algunos de ellos.

Debo sin embargo advertir sobre una serie de consecuencias que seguramente detectarán en los textos, derivados de estas decisiones previas: numerosas digresiones propias de la sintaxis oral, que hacen que no se aprecie tanto el lujo de su prosa pero sí el esplendor de sus conocimientos; aparentes contradicciones —por la falta de matices adecuados en el momento— pero que más adelante se aclaran; reflexiones que lucen como obvias o elementales porque iban dirigidas a estudiantes que se estaban iniciando en el oficio, pero que se compensan con incursiones en profundidad en otros temas donde vierte su aquilatada experiencia, y aparentes repeticiones que no tenían otro fin que enfatizar —con la técnica del buen maestro— los asuntos más importantes con ejemplos llenos de colorido y además tomados; ora del teatro, ora del cine o de la ópera, la literatura y la música.

Las primeras palabras de Cabrujas al iniciar el taller fueron: ..«por primera vez en mi vida voy a dar un curso«, allí condensó las razones que le movieron a dar este taller. Cuando le planteamos que el objetivo era ofrecer una formación integral a los jóvenes escritores, buscando que las obras que realicen no sólo tengan una calidad técnica sino también artística y ética, inmediatamente aceptó la propuesta. Luego, durante el curso, volcó todos sus conocimientos con un gran entusiasmo, para contribuir al logro de ese objetivo. Algo que hace aún más meritorio este acto de generosidad, es que Cabrujas sabía que gran parte de los participantes eran escritores noveles de varios canales de televisión, con lo que era posible que utilizaran su «secreto del guiso» en un marco de competencia desleal.

Para finalizar, es preciso destacar cómo resolvió Cabrujas tan admirablemente el problema de la heterogeneidad del público

al que se dirigía. El texto que presentamos no sólo puede ser entendido por los noveles en el campo, sino también puede ser muy apreciado por los ya iniciados; además, lectores del mundo de la literatura, el teatro, el cine, el ensayo..„ van a encontrar en estos textos los diferentes rostros de Cabrujas como libretista, dramaturgo, cronista y gran conocedor del cine, la ópera, la música clásica y popular.

Asumo plenamente la responsabilidad por la edición que hice de los textos de las transcripciones para la publicación del libro en el año 2002 –los ejemplares se agotaron rápidamente ya que era el primer libro publicado sobre la escritura de telenovelas, por el prestigio del autor y porque se vendió también en España y otros países- y ahora de esta nueva reedición con muchas mejoras para la publicación en la página web de la Escuela de Escritores con el fin de que se puedan beneficiar numerosas personas interesadas en la escritura de guiones dramáticos.

Vicencio González-Azuaje
Director de la Escuela de Escritores

www.escueladeescritores.org.ve

Caracas, diciembre de 2015.

Y Latinoamérica inventó la telenovela.

Por primera vez en toda mi vida voy a tratar de dictar un curso, intentaremos que sea fundamentalmente práctico aunque tenga una primera fase absolutamente teórica. La parte teórica inicial es importante, no solamente porque nos sitúa en las bases de la historia, sino porque, cuando se escribe una telenovela, en el fondo se juega con una serie de conceptos que es importante entender. Muchas veces esos conceptos no los tenemos en claro porque las telenovelas forman parte del arte popular, de una visión popular, cotidiana y sobre la cual, por la misma razón, no nos hacemos preguntas. No es posible hacer un estudio de la telenovela como un hecho arcaico, la telenovela es un hecho contemporáneo que transcurre ante nuestros ojos, que está sucediendo en este instante. Aunque puede ser una etapa de un proceso literario, es un género tan reciente como lo es la televisión en América Latina, que existe en nuestro continente aproximadamente a partir del año 1952. Por ser tan cotidiana, porque la vemos en el televisor, no nos preguntamos de dónde viene, en qué se apoya, qué conceptos maneja en el fondo, qué hay allí de universal y de humano, cuando analizamos cualquier telenovela bien escrita, de acuerdo a las reglas del género. Considero indispensable esta primera fase teórica, pues nos ahorra un montón de trabajo y de equivocaciones al situarnos en una perspectiva, tanto histórica como filosófica, del problema en
sí de la telenovela.

El programa básico que he planteado para este curso contiene cuatro partes fundamentales a desarrollar:

1 .Visión histórica de la telenovela.
2. Teoría en sí de la telenovela.
3. Estudio de un modelo de telenovela.
4. Oficio de la escritura de la telenovela.

Estos cuatro puntos abarcan el estudio del género de acuerdo a lo que me dicta mi propia experiencia y lo que he podido

estudiar acerca de él. No hay una bibliografía muy extensa de la telenovela, muchas personas la consideran un género lo suficientemente bochornoso, deleznable y desprestigiado como para que casi nadie se haya atrevido a escribir acerca de él e intentado articular todo el tema de la telenovela. Existen, eso sí, multitud de trabajos aislados no publicados, por ejemplo: tesis de grado sobre las telenovelas brasileñas. Hubo una época en que multitud de jóvenes tesistas se me acercaban para consultarme invariablemente sobre la telenovela brasileña, y me decían: ¡porque ésas sí son buenas, no como las venezolanas, que son todas unos bodrios!
En algunos países de Latinoamérica se han escrito varios folletos sobre el tema, pero en su mayoría no son más que intentos tímidos de tratar de fijar normas y criterios al género. Como yo ya tengo una experiencia de veintitrés años al respecto, de alguna manera soy una bibliografía y creo que puedo intentar transmitir cómo se escribe un libreto.
¿Por qué lo quiero hacer, por qué quiero transmitirlo, por qué quiero enseñar a estas alturas? Porque pienso que la telenovela es
un portento humano, algo de lo cual nos tendríamos que sentir orgullosos los latinoamericanos, es una de las expresiones culturales más grandes que ha hecho nuestro continente, es lo único importante que hemos hecho en materia de uso de la literatura,
uso de los personajes, uso dramático, ¡lo único que Latinoamérica le ha aportado al planeta entero! Además es algo trascendental, es tan importante el impacto que la telenovela tiene dentro de nuestro continente, que se ha convertido en un paradigma de elemento cohesionador y unificador de los latinoamericanos.
Este año se reunieron en Caracas los ministros de cultura del continente, para tratar de buscar una integración cultural latinoamericana. También los Jefes de Estado se han reunido antes
en las distintas capitales del hemisferio buscando esa ansiada

y muy poco lograda integración económica del continente: nosotros podemos decir con orgullo que la telenovela sí la ha logrado en el mundo cultural, la ha hecho realidad. Además, un país como Venezuela, al exportar sus telenovelas al resto del continente, ha conseguido que los valores de este país —o de los hombres y mujeres que viven en él—, que nuestra peculiar o característica
manera de hablar y nuestras tradiciones particulares, sean compartidas por el resto de los latinoamericanos. Hoy los venezolanos como pueblo no somos tan extraños ante el mundo, porque se nos conoce a través de las telenovelas. Este fenómeno televisivo se ha extendido recientemente hacia países de Europa con mucha fuerza, lo que ha logrado que nuestra cultura de pueblo, nuestra visión y nuestra manera de percibirnos a nosotros mismos, haya irrumpido en países como España, Italia e incluso en Alemania, donde las telenovelas venezolanas ocupan el cuarto lugar en los índices de sintonía de la televisión alemana. Es realmente un prodigio y algo digno de ser estudiado. El fenómeno de la telenovela empieza a generar investigaciones en Europa. Los españoles, por ejemplo, están preguntándose por qué las «teleculebras» —palabra que ellos han adoptado de nosotros—, han originado este impacto poderosísimo en la televisión española como jamás había ocurrido en la historia. Hubo capítulos de novelas como **Cristal** o **La Dama de Rosa** que marcaron récords históricos de sintonía y de encendido en la televisión española.

Estamos emprendiendo el estudio de un género viejo y nuevo, anticuado y vigoroso, lleno de compromisos con el pasado, pero al mismo tiempo en la necesidad de romper el muro e ir hacia el futuro. Estamos iniciando una travesía por un género desprestigiado en los círculos cultos y, al mismo tiempo, instalado en la conciencia de nuestros pueblos. Y lo estamos iniciando porque creemos que, en la medida en que personas de talento, estudiosas y con claros conceptos éticos tomen la telenovela en sus manos, este género va a originar un gran

bien a la sociedad latinoamericana. Es importante que quienes vayan a escribir telenovelas sean personas formadas, que reciban como herencia la experiencia de quienes de alguna manera estamos terminando de escribir telenovelas.

Parte I

Visión histórica de la telenovela.

La idea de drama en Occidente.

El concepto fundamental del cual tenemos que partir es entender qué es y qué significa el drama, porque la escritura del libreto se apoya primeramente en el concepto de drama. La palabra drama es de origen griego. Después de muchas evoluciones de su significado en el lenguaje, se llega a la conclusión de que es «una acción». Ese concepto de drama genera a su vez en Grecia una literatura dramática, de la acción; por eso, para evitar confusiones, hay que desligarla por completo de las otras dos vertientes hacia donde se desplazó la literatura griega: la que llamamos literatura poética o lírica y la que llamamos literatura épica o narrativa. Para los griegos éstas eran las tres visiones de la literatura y también para Occidente, que no ha hecho más que repetir esos esquemas durante siglos. Para los griegos entonces el acto de escribir tenía tres posibilidades: la poesía, la épica y el drama. Después surgieron otros géneros como la literatura de uso práctico: el ensayo como literatura alrededor de un concepto, que para los griegos no constituyó un género literario. Con ensayistas como Miguel de Montaigne y con Samuel Johnson —quien escribió el primer diccionario—, la humanidad percibió la literatura como un arte. Aristóteles, cuando escribía su **Poética** o su **Metafísica**, no pensaba que estaba haciendo arte sino ciencia o filosofía. Es clave diferenciar poesía, narrativa y drama para llegar a una primera comprensión del nuevo fenómeno.

¿Qué es la poesía?
La poesía es un acto estático de contemplación, es lo que me pasa por dentro cuando me relaciono con algo. En la poesía hay necesariamente la presencia de un objeto y de un sujeto, hay algo que estimula a un sujeto y que ese sujeto quiere captar en su sentido profundo, en su esencia. Es el clásico ejemplo de una flor:
la veo, me gusta y esto me sugiere escribir acerca de ella. La describo, sí, pero sobre todo trato de atrapar su esencia, aquello que me llega, aquello que me viene de ella. En la medida en que yo sea más profundo intentando atrapar esa esencia, me juego mi calidad de poeta.
Todos en la vida hemos escrito un poema alguna vez, ¿qué hemos hecho? Reconocer en nuestro interior un estado especial que nos embarga, una emoción, una belleza, una tranquilidad, algo que quiere expresarse. Lo fijamos y decimos que estamos tristes, que amamos, que esa flor es bella y que queremos que se manifieste a todo el mundo. Manifestamos frente a ese objeto una actitud inmóvil pero no quieta, nos detenemos pero no nos aquietamos, tratamos de que aquello se plasme en una página y entonces escribimos bonito, usamos las palabras con dulzura especial y no las palabras comunes que se dicen todos los días. Si se está escribiendo un poema dedicado a una flor, se esmeran las palabras para que cuando alguien lea el poema, diga: ¡eso es lo que significa la flor! Y la flor está ahí quieta.
Los grandes poetas generalmente escriben de un solo tirón un poema, aunque ese poema después se pueda corregir durante 25
años; porque el poeta tiende a atrapar un momento. Por ejemplo,
García Lorca escribió aquel famoso **Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías:** había un conflicto en él, había muerto este torero querido por él y, en un cafetín, escribió de un solo tirón todo el poema. Lo escribió en una hora y después

probablemente lo corrigió, pero el acto en sí fue espontáneo porque expresaba un clima interior que marcaba el ritmo del poema y ese ritmo es el que él estaba viviendo en ese instante. Un día más tarde ese ritmo habría cambiado. La poesía posterior a la clásica comienza a contar algo, pero la poesía lírica de Virgilio y Horacio no contaban nada, se detenían, apreciaban y escribían sobre lo que veían, pero sin relatar. Hubo muchos poetas románticos como Víctor Hugo a los que les dio por narrar a través de la poesía, pero este no es precisamente el arte poético.

LA ÉPICA

Para los griegos la épica era la narrativa o lo equivalente a la novela actual. Hay una tendencia absurda de llamar épica sólo a las proezas, tal vez porque en el origen de la épica estuvieron **La Odisea** y **La Ilíada**, que son historias de grandes proezas, de guerras y héroes. Goethe, con **Las desdichas del joven Wherter**, narra también una proeza grande como es la del amor. Lo que se llama épica es esencialmente un relato. El lenguaje que se usó al principio tiene un origen pavorosamente vulgar: «dame comida«, deben haber sido las primeras palabras del hombre, pero después que comía, contaba. A toda la humanidad le ha encantado contar historias sobre cosas que pertenecen al pasado; es la actitud espontánea de los seres humanos por esa necesidad de comunicación interpersonal. Es difícil sostener una conversación con alguien que no tenga una buena dosis de relato. La capacidad de contar es innata, instintiva, absolutamente humana y biológica; sin ella el hombre no podría prácticamente existir, no tendría memoria social, porque por lo general contamos para hablar de nosotros mismos: es la única manera de que se nos entienda, de que se sepa quiénes somos y de dónde venimos.

La primera actitud del hombre fue sin duda contar verbalmente. Imaginemos una de esas tribus del pasado, de la época del hombre de piedra como los cromañones. Esos hombres eran

cazadores y ya habían descubierto el fuego con el que se calentaban y cocinaban, como un primer acto de civilización. Cuando venían de cazar un mamut, se comían su carne chamuscada hasta quedar con la barriga llena; después llegaba la noche que despertaba ese instinto de la narrativa —los relatos son de noche, no en balde los cuentos de Scherezade en **Las mil y una noches** son de noche— y, como no había nada más que hacer, contaban, por ejemplo, sobre la cacería del mamut: «¿te acuerdas cómo a fulano el mamut lo enganchó con el colmillo y cómo se salvó?». Esos cuentos después producían leyendas entre las tribus y como algunas de esas proezas podrían haber sido muy espectaculares, se podrían contar mañana y dentro de diez y cincuenta años. Igual a como ocurre con los chistes, hay quienes cuentan bien un chiste y hay quienes lo hacen mal. Eso le crea fama a quien lo cuenta mejor que los demás. En el caso del cuento del mamut, si algún otro nativo lo quería contar, me imagino que todos le dirían, ¡cállate!, que lo cuente fulano. Hace años conocí en la ciudad de Cumaná a un señor que vivía de contar la historia de cuando Cristo llegó a Cumaná. Iba a los botiquines y, a cambio de cerveza y un pescado frito, contaba una historia graciosísima de todo lo que había hecho Cristo al llegar a Cumaná. En lugar de pedir limosna contaba cuentos, y como a la gente le gustaban, él aportaba todo los días nuevas aventuras a ese supuesto Cristo inventado por él, y las relacionaba con el pueblo y los defectos y las virtudes de las personas que vivían en torno a él. Otra ilustración, tomada del cine, son los westerns, que son la épica del siglo XX. Gracias a ellos hay épica en nuestro tiempo y nos han aportado una nueva forma de expresarla. Cada «materia» épica requiere de una «forma» épica; así ocurrió con el cantar de gesta o el romance y así ocurre con los westerns. El equivalente al verso —de ciertas formas métricas— de la épica medieval es la imagen cinematográfica actual. Es la épica vista, donde no queda más literatura que las canciones de la frontera. Lo épico —como vimos antes—

es lo excepcional. Las figuras heroicas se han alzado sobre un pedestal marcando distancia. Pues bien, el tema del Oeste es el de la vida cotidiana de los vaqueros, buscadores de oro, de hombres que lo que hacían era trabajar. Es la épica del esfuerzo diario; porque se puede pelear de vez en cuando pero hay que trabajar todos los días. Por eso el western hay que verlo y su retórica debe ser visual. Es que hay épocas en que la vida cotidiana está hecha de peligros y entonces el trabajo se reviste de heroísmo o de envilecimiento. Porque siempre se plantea un dilema en esas vidas: la épica o la vergüenza. ¿Por qué nos sentimos implicados en la épica y nos interesa? Porque su drama es el nuestro. Hay épocas en que la vida cotidiana puede no ser más que eso, y se la puede vivir dignamente dentro del cauce apacible de la costumbre. Pero otras veces no; la vida diaria reclama un esfuerzo que linda con el heroísmo. Entonces la calle, la casa, el trabajo, todo es frontera donde la dignidad se tiene que pagar con valor y con riesgo.

LA LÓGICA DEL RELATO

En la épica se cuenta un suceso relevante que llama la atención y que tiene un comienzo, un centro y un fin. Es decir, cuando contamos una historia la hacemos avanzar hasta un final donde la historia concluye, y, si la historia no concluye, nos queda un vacío, porque el ciclo del relato no se cumple. Por ejemplo, veamos el ciclo del relato de **Blanca Nieves y los 7 Enanos**.

Ella era buena y perdió a su madre. La adoptó una madrastra bruja que la celaba porque era más bonita. La madrastra la mandó a matar para quitarle sus bienes, pero el leñador que la iba a matar no se atrevió a hacerlo y la dejó en el bosque donde la encontraron los enanitos que la adoptaron. La bruja malvada se enteró de que ella vivía con los enanitos, así que envenenó una manzana y se la dio para que muriera. Blanca

Nieves mordió la manzana y se murió. Si ahí terminara el cuento, nos sentiríamos desolados porque nos faltaría la respuesta a: ¿por qué diablos se nos está contando esta historia? Sabríamos qué falta: el príncipe llega y, al besarla, ella regresa a la vida, entonces con los enanitos castigan a la bruja malvada y Blanca Nieves y el príncipe se casan y son felices. Ahora el cuento sí que termina, pero si falta el por qué, notas en el acto que no puedes contar tu cuento porque no tienes todos los elementos del relato.

Hay que diferenciar el relato pragmático —que realmente es una información que estamos dando— del relato creativo o artístico, donde las historias tienen un valor literario. Cuando se narra algo por un placer de contar que no sirve para nada más, no se busca nada práctico salvo ese gozo que vamos a sentir. Lo primero que tenemos que despertar en nosotros es la lógica del relato. Un relato tiene que aterrizar en un desenlace, de otro modo lo que nos queda es una gran perturbación. Todo cuento empieza por un planteamiento, sigue hacia un centro y termina en un desenlace. Cinco siglos antes de Cristo, Aristóteles hablaba de esto en su **Poética** como el centro de la narración épica. Debemos tener clara esta herramienta porque es clave en nuestro trabajo, ya que en estos tres momentos tenemos que desarrollar las vidas que hemos creado. Todos tenemos en nuestro interior el impulso de narrar, pero en nuestro caso pretendemos ser especialistas del relato —como el que contaba mejor el cuento del mamut— y, para lograrlo, éstos son nuestros pivotes esenciales, las reglas y fundamentos.

Así como en la poesía no hay tiempo ni espacio —es atemporal y aespacial— en la pintura hay espacio pero no hay tiempo. Un
pintor crea un espacio pero no crea un tiempo, por ejemplo: **La Gioconda** es un espacio, pero esta obra permanece como imagen fija en el tiempo. En cambio en la narrativa hay tiempo pero no hay espacio: una novela no tiene espacio, una novela lo único que crea es tiempo. ¿Qué es lo que hacemos cuando

leemos una novela? Dejamos transcurrir un tiempo de nuestras vidas desde que la comenzamos a leer hasta que la terminamos. ¿Qué es lo que ha pasado en nosotros? Que en ese tiempo se nos ha hecho imaginar un mundo, una cantidad de sucesos, calles y lugares..., pero sólo con palabras y en ningún espacio físico. Así como el hombre atrapa la esencia de un objeto en la poesía, así quiere atrapar su historia en la narrativa colocando al sujeto en el tiempo y haciendo que, por un objeto, transcurra el tiempo. Así como en la poesía, por ser instantánea, no hay tiempo, el relato hace tiempo artificialmente. Cuando leemos **El Conde de Montecristo** pasan 25 años.

Esa es una de las diferencias de la novela con el teatro. En éste último el tiempo es real; cada minuto en la escena es un minuto en Ia acción. La ley de las tres unidades —de lugar, de acción y de tiempo— es intrínseca al teatro. El cine, por otra parte, es fluencia;

te libera de la servidumbre espacial del escenario y—porque la acción acontece ante la cámara— es arte de presencias y cada plano dura lo que dura. Claro, hay películas que en hora y media presentan varias generaciones y otras en las que el tiempo se aproxima al

tiempo real. En cualquier caso nos muestran la verdadera consistencia de la vida humana, su espesor temporal, su trama que rebasa el ahora y se anuda en situaciones que tienen un desenlace.

EL DRAMATURGO

¿Cuál es pues nuestro oficio y el fundamento de este mágico y legítimo oficio, que puede provocar un inmenso orgullo a quien lo hace porque acerca a los hombres a la imagen de Dios creador? Porque Dios creó la vida, y ¿qué es la vida sino tiempo y espacio? Crear seres que viven en un espacio, el entorno de sus vidas, ¡eso es lo que hace un dramaturgo! Los

griegos llamaban así al creador de dramas porque era un creador de tiempo y de espacio. La palabra turgo implica divinidad; demiurgo-dramaturgo son palabras místicas, por eso me aterro cuando me llaman dramaturgo, porque es el artista más cercano a la divinidad al crear vidas como Dios.
Sigamos con la dramaturgia. El primer concepto que determina el drama es que es algo que sucede en el presente; el relato sucede en el pasado y la poesía es atemporal. El drama necesariamente está asociado al tiempo verbal presente: yo soy, yo hago, porque estoy en el presente. Un drama no se puede contar en pasado porque ocurre ante nuestros ojos.

TEATRO Y DRAMA

El drama, para expresar esa manera de contar, tiene que recurrir a un molde capaz de albergarlo que es el teatro; el teatro es la casa donde vive, donde se puede instalar. Si no contáramos con el recurso teatral, el drama no se podría producir, porque un drama requiere simplemente de lo que los griegos llamaban eskene. Llámesele pantalla de televisión, de cine o escenario teatral, el drama requiere de un espacio y de un tipo de narración muy simple y elemental: alguien que hace, el actor, y alguien que ve lo que esa persona hace: el espectador. El espectador aquí no es un lector, un espectador es quien ve y oye algo que sucede ante él y se entera de lo que allí está sucediendo. Es el sentido de la teatralidad humana lo que le permite al hombre invocar el concepto del drama y hacerlo patente ante los ojos de los demás. Teatro y drama van ligados. Hay que evitar la costumbre de pensar que el drama tiene que ver con algo desagradable, voluptuoso o agobiante. El drama no implica felicidad ni infelicidad, lo que sí implica es un «accionar». Es, en el fondo, el mismo cuento del mamut pero que en lugar de ser relatado, es escenificado ante nuestros ojos. El actor crea el mamut y se engancha en el colmillo, recurriendo a la imaginación, a la poesía y a todas esas bellezas del cerebro humano.

Cuando un actor sale al escenario no dice: «había un Rey», sino: «yo soy un Rey y estoy sentado en mi trono» —sin importar que sea barato o el de una producción lujosísima—. En la medida en que el actor decreta «esto es mi trono», se produce esa maravillosa complicidad de los espectadores que deciden creer momentáneamente que eso es un trono, para poder disfrutar a partir de ese instante del encanto que va a producirse. Sí, yo creo en una mentira que depende de una frágil convicción humana, de un acuerdo humano: en las próximas dos horas, te voy a creer. Si alguien del público exclamara: «¡mentira, tú eres fulano y yo te conozco!», se iría el perfume y se acabaría todo.

Hay un momento en que la representación puede ser para mí más real que la propia realidad, porque un drama es en el fondo una realidad organizada, sistematizada. Para que eso se pueda producir, alguien tiene que hacerlo presente encarnando la historia, por ejemplo, de Orestes, Electra, Agamenón y Casandra —por hablar de la primera obra dramática, **La Orestíada**, que el hombre conserva en Occidente—. Para entender mejor este aspecto del drama, vamos a recordar esta popular historia griega: Agamenón regresa de la guerra de Troya. Su esposa, que es de Itaca, se ha «barraganizado» con Episto. Agamenón tuvo una hija con ella que se llama Electra y hay otro hijo perdido por ahí que se llama Orestes. Cuando Aganenón llega a Tebas, Casandra, la hechicera que lo acompaña, le dice que lo van a matar cuando llegue a su patria pues lo ha visto en un sueño. Ella dice que eso es mentira y Agamenón avanza así hacia su destino inexorable. En la segunda parte, Agamenón llega al hogar y su esposa le miente sobre su conducta durante su ausencia. Como viene sucio de la guerra, se ofrece a bañarlo y ahí aprovecha para acuchillarlo. Electra se entera de aquel horror y sale a buscar en el mercado a alguien que la ayude. De pronto encuentra a su hermano,

al que ella no ha visto nunca pero ambos se reconocen en una memorable escena. Electra le cuenta cómo su madre ha

matado a su padre y le propone matarla a ella a su vez y que él mismo sea el vengador. Se engendra en el pecho de Orestes el deseo de una horrenda venganza, se dirige adonde vive su madre y la apuñala junto a su amante. Los dioses se enfurecen por este crimen monstruoso y caen las «Pestes» sobre el pueblo. En la tercera parte,
Orestes, sombrío, destrozado por aquellos agobios, por aquellas plagas y porque los dioses no lo perdonan, llama al pueblo y les
pregunta: ¿ustedes me quieren como el hombre que los dirija?, y el pueblo lo perdona en el acto. Es el primer acto democrático que existe en la cultura de Occidente: el pueblo vota por él y le devuelve el poder. Entonces, las Céforas atormentantes y malvadas que habían quedado, se transforman en Eumenias benéficas y reinan la prosperidad y la paz sobre Atenas porque el rey Orestes ha sido perdonado de su monstruoso crimen.
Puedo ver convertido este relato que acabo de contar en acción en el teatro: puedo ver el momento en que Casandra le dice a Agamenón que va a morir, puedo ver a Electra yendo al mercado y encontrándose con Orestes. No me lo están contando, sucede ante mis ojos: ¡es un drama! Mediante un artificio puedo crear estas vidas y su único instrumento es la palabra, la palabra de Electra-actriz que encarna ese personaje y dice: ¡Oh hermano, ahora te vuelvo a ver! Y sucede de nuevo el milagro, el libreto toma vida 25 siglos después cuando el hermano dice: ¿Quién eres?, ¡Soy Electra, Electra!, y él la abraza. Y veo la muchacha, al hermano, veo el abrazo, siento la emoción, ¡no me lo están contando! Por eso no puede suceder en el pasado, ¡estoy viendo el presente! Primero tenemos que tener clara esta teoría, luego ésta tiene que descender al organismo, a invadir nuestro oficio, que es crear vidas. Para ser creadores de vidas nosotros nos apoyamos en el teatro, que es el recinto de la vida, nos apoyamos en una persona que se llama actor, que es nuestra sustancia y es más importante que nosotros los escritores

porque es la esencia de la terrenalidad, posee esa capacidad humana de crear otro hombre y otra mujer, hacerlos vivir y compartir la vida juntos; una vida convertida en espectáculo y en algo digno de verse.

MITO Y DRAMA

Esa capacidad de contar ante nuestros ojos, de hacer los personajes vivos de forma permanente a lo largo de los siglos, descansa en un hecho religioso del hombre: desde los orígenes de Occidente —también está en el origen del teatro de Oriente y del teatro que hacían los Incas— ha existido una espiritualidad religiosa en la base del drama. Llegaremos más adelante a entender claramente que una telenovela, en el fondo, hunde sus últimas raíces en algo afín a la religiosidad humana: el mito. ¿A qué necesidad responde la religión? Además de la necesidad humana de relacionarse o religarse con el creador, en una religión se da también la exaltación elevada de lo humano. Dios es como nosotros, pero más fuerte, más grande, más sabio, más poderoso, más bondadoso..., Dios nos supera, está por encima de nosotros. **La Biblia** alude con frecuencia a un Dios que tiene actos supremamente bondadosos y terribles. En el Antiguo Testamento se le retrata con cierto antropomorfismo, como si tuviera sentimientos humanos —por eso le resultó fácil a Miguel Ángel pintarlo, anciano pero fornido, para que diera una idea de poder—. El hombre expresó esa relación con Dios organizándola en una serie de historias que parten de algo absolutamente humano, como son las mediocridades y las grandiosidades de la vida y, además, en un lenguaje sencillo para que el hombre las recuerde con facilidad. Personajes como Sansón y Dalila establecen categorías humanas: Sansón es el hombre fuerte que sucumbe ante el poder de seducción de esta malévola mujer; Dalila es un ser como nosotros. **La Biblia** presenta a Sansón con tal fuerza que destruye con sus brazos un templo completo. Todo está lleno de símbolos que **La Biblia** codifica e introduce en la cultura y

que luego ha utilizado toda la humanidad para poderse explicar. Así Dios termina por pertenecerle a todas las culturas, aunque cada una de ellas lo represente con distintas imágenes.

¿Qué son los mitos? Mito es una palabra griega que quiere decir Cuento, podría decirse que el mito es el verdadero cuento. Los mitos provienen básicamente de la literatura verbal, de lo que los hombres cuentan de padres a hijos. A través de ellos se censuran la soberbia y la codicia humanas, y se enaltecen los ejemplos relevantes de acontecimientos significativos en la historia de los pueblos. El paradigma son esos libros ancestrales de **La Odisea** y **La Ilíada**; éstas son las fuentes. Quitémosle a la palabra mito esa connotación de falsedad: son tan ciertos como la vida de las personas. Ésta es la esencia, la avellana de la acción dramática: que deriva de un hecho real, pero se hace hiperbólico, exagerado por los hombres.

Todos hemos tenido en nuestras vidas la experiencia del amor, pero fíjense cómo los griegos la expresaban contando la historia de Medea enamorada de Jasón. Medea es una sacerdotisa de un culto primitivo que se enamora de este conquistador griego y finge que continúa siendo sacerdotisa a pesar de que ya tiene dos hijos de Jasón. Jasón se ha enamorado de esta aborigen por accidente, ya que ha perdido el rumbo de su barco y no sabe cómo regresar a Grecia, pero he aquí que aparecen unos marineros griegos y Jasón decide volver a su anhelada Grecia dejando a esta mujer abandonada. Ella lo ama, pero él no la ama y se quiere desembarazar de ella. ¿Qué hace Medea?, en la desesperación, en la locura, mata a sus dos hijos en el más horrendo crimen pasional. Imagínense a un televidente con su esposa al lado —a quien ama—, viendo esta historia. Cuando ve que Medea es capaz de matar a sus dos hijos, inmediatamente piensa: ¡esto sí es amor! Porque sí, yo amo a mi esposa, pero lo que yo amo está muy por debajo de eso, ¡esto es un estado de amor pavoroso! Si el televidente no reconociera ese sentimiento de Medea, no

podría disfrutar el drama plenamente, aunque le cree un impacto emocional tremendo. Pero, cuando lo reconoce y vive, aunque sea a un nivel más bajo, se emociona más. El mito apela a la verdad, no se refiere a sentimientos que no conocemos, éstos son siempre los mismos, pero magnificados. Por eso la gente va al teatro, al cine y ve las telenovelas, porque quiere ver la vida magnificada, la vida más grande de lo que es, más intensa, más complicada, más fuerte, más terrible y más cómica. Medea dispara la escala del sentimiento a un nivel que no somos capaces de vivir. La palabra «mito» contiene en nuestro caso la idea fundamental de exageración de la verdad.

Romeo y Julieta es un ejemplo del mito del amor, porque a estos dos adolescentes, por amor, les sucede una gran desgracia y mueren terriblemente. Ella tiene 14 años y él 17, es el amor puro, espiritual, aunque luego se desborde también carnalmente. Shakespeare no nos ahorra nada, por eso apela al primer amor para que suene más a realidad. También en la tragedia mueren los padres: como ha sucedido tantas veces, el amor de los jóvenes es interrumpido por causas externas, pero aquí lo vamos a ver llevado hasta sus consecuencias míticas. Al drama de Shakespeare contribuye también la palabra para hacerlo mítico. Todos nos hemos declarado a nuestra amada, pero ninguno hemos utilizado frases como: «¡surge esplendente sol y con tus rayos mata a la envidiosa luna que pálida y distante te contempla», ¡eso nos parecería demasiado elevado y sublime!

Otra vez imaginemos al televidente con su amada al lado; al oír esto y después ver como desafían la muerte, piensa ¡esto sí es amor! Por eso me pego a la telenovela y pago la entrada al cine, para ver mi amor pero grandioso. Esto es algo hermoso en el ser humano: la necesidad de ver su vida, con sus miserias y virtudes, pero magnífica y elevada ante sus ojos. Ésta es la virtud que tiene el lenguaje hermoso, que ayuda a elevar.

Los pueblos generan mitos, algunos son universales y otros

son locales, como cuando en Venezuela le atribuyen al escritor Arturo Uslar Pietri el mito de ser «el hombre culto». Los griegos y los romanos crearon toda una mitología de dioses antropomórficos. Jung, por su parte, afirmó que todas las personas vivimos de alguna manera un mito y cada uno debe descubrir el mito al que pertenece.

El hombre mitifica a sus hijos y a su amada para vivir la sublimidad y ése es uno de los resortes que impulsa al televidente a ver los 220 capítulos de una telenovela. Los mitos no tienen por qué ser arcaicos. También pueden ser contemporáneos, como el caso del SIDA, que está en la base de muchos dramas del cine y la televisión sobre la relación de pareja. Es una enfermedad como el cáncer pero que, en la pantalla, se agiganta como una pesadilla que nos aplasta. Los sentimientos a que apelamos tienen que ser reconocibles: amor, celos, envidia. Otelo mata a su mujer por celos. Nosotros podemos ser celosos, pero ninguno es capaz de hacer lo que hizo Otelo, que la estrangula tan colosalmente. Nuestro oficio nos lleva a crear, interpretar y a apoyarnos en los mitos; a captar la realidad pero, en el fondo, a descubrir la carga de realidad que hay en ellos. Aunque hayan sido «tema» de obras literarias, éstas no los agotan, y las posibilidades originarias permanecen frescas y a disposición de cualquiera con suficiente talento e imaginación para descubrirlas y realizarlas en imágenes y sonidos. Esta transformación puede hacerse con dos grados de autenticidad: los mitos se «trasponen» a otras circunstancias, por ejemplo, a la época actual, con lo que se ejecuta una operación de «disfraz»; y, en un grado superior, se vuelve a la raíz originaria de los mitos y se los «recrea» desde un nuevo temple y en función del lenguaje propio de la televisión. Volviendo al ejemplo de **Romeo y Julieta**, con **West Side Story** se hizo en grado ejemplar esta última operación: se volvió a presentar el esquema en otras circunstancias, siendo éstas lo decisivo. Toni y María no son Romeo y Julieta y la gracia consiste en que no lo sean: sus personalidades están

definidas por esa circunstancia, que vibra de manera única y actúa como el verdadero personaje.
Los hombres queremos vernos a nosotros mismos en la pantalla pero convertidos en espectáculo. Espectáculo es la exageración de un hecho artístico, por ejemplo, la presentación de un cantante en el escenario: ¿lo vemos solo? ;¡nooo!, alrededor de él hay rayos láser, luces que estallan, que lo magnifican, que lo proyectan.
¿Qué es la telenovela?, es un show, ¡es el espectáculo del sentimiento! por eso debe apoyarse en los mitos, observando los mitos que están sucediendo y fabricándose en la sociedad. Los personajes que encarnan esos mitos son el paradigma de lo que la gente corriente es apenas una caricatura.

MEMORIA COLECTIVA

Está relacionada con el mito y el teatro porque es el registro de lo sucedido en toda agrupación humana y la historia de esa comunidad como pueblo. Esta memoria se transmite oralmente de padres a hijos y las instituciones de una sociedad son uno de sus resultados, porque el hombre le da un valor determinado a cada hecho registrado en esa memoria. Así la sociedad divide sus épocas en hechos importantes o intrascendentes. Cuando se trata de hechos importantes, trata de solemnizarlos con signos teatrales, por ejemplo, cuando muere una persona, le hacen un funeral y le llevan una corona de flores. ¿Por qué? Porque de esa corona de flores se ha hecho un símbolo: «a los muertos se les llevan flores porque las flores son bellas y a mi deudo le quiero llevar algo bello». Un velorio es un acto lleno de teatralidad. Una caja adornada. Velas encendidas, candelabros, flores, trajes negros..., símbolos derivados de esos códigos que emite la teatralidad humana. Un matrimonio también: la novia vestida de blanco, el novio de frac, flores.... todo quiere decir: ¡esto me importa! La torta de bodas tiene su historia propia: la «*Confereacio*» viene del derecho romano —en Roma tenía validez legal— que fijó el símbolo aunque después varió el significado. El novio, el día

anterior a la boda, llevaba a la casa de la novia los materiales necesarios para hacer la torta de bodas, lo que tenía el sentido de: él traerá el alimento a la casa y ella preparará la comida. Cuando «se van los novios» también hay teatralidad, en Roma significaba el rapto de la novia en sentido figurado. Llevar a la novia a su nueva casa en brazos, también tiene un significado de origen romano: el novio le dice con este acto a la novia: «entras a mi casa por mi voluntad».
Como todo templo es un lugar sagrado para el hombre, le consagra a este lugar lo mejor que puede, porque es el sitio destinado a adorar la deidad. Así como en el caso del arte pictórico el hombre comenzó por pintar sus creencias y, sólo más adelante, surgieron los pintores profesionales, en el teatro sucedió algo similar. Por eso en Grecia, cuando se representaban las tragedias, la acción se llevaba a cabo con actores masculinos que caminaban sobre zancos —para ser más grandes que ellos mismos— y llevaban además la cara tapada por una máscara que hiciera resonar su voz. Con todo esto se buscaba exagerar la realidad porque el actor estaba interpretando un símbolo, un gesto de la sociedad. Se levanta toda una estructura sobre un acto, exagerándolo para convertir en arte esa capacidad de solemnización.
Todo mito es una exageración de la realidad. Por eso, cuando se escribe una novela, la tendencia es apelar a hechos donde existan rituales que el escritor toma, agregándoles la parte plástica. Esto sólo puede hacerlo bien con la ayuda de los especialistas en este arte.

PERSONAJE Y CARACTER

Es preciso hacer una reflexión sobre la «encarnación» de un ser humano que hace el actor en el escenario para establecer las bases teóricas del carácter de los personajes, que es una herramienta básica del oficio. Esas bases están en el teatro, el cine y la televisión, que aunque usen técnicas distintas, tienen un origen común.

La teatralidad humana —necesidad que justifica nuestro oficio— es la tendencia del hombre a la imitación de costumbres antiguas. El teatro es un producto de una cultura y todas las culturas han hecho teatro. Un escritor ruso de principios de siglo, N. Eureinov, en su libro El origen del teatro, estudia esta tendencia humana hacia la teatralidad. El sentido de la teatralidad le permite al hombre vivir en este mundo, porque con el teatro el hombre interpeló a la vida. Forma parte además de la necesidad de comunicación entre los humanos, ya que el hombre para hablar añade acciones físicas y sensaciones al lenguaje, con lo que le da énfasis a sus palabras.

La fuerza incomparable del teatro se basa en algo elemental e inmediato: lo que se podría llamar con una expresión de S. Juan de
la Cruz, «la presencia y la figura». El sabía muy bien que sólo ésta podía curar la dolencia de amor. Sólo ésta da su plena realidad a las criaturas de ficción.

Es importante que destaquemos algunas diferencias entre el teatro y la televisión. En el teatro el espectador está sentado, inmóvil, a bastante distancia del escenario; tiene una perspectiva única y una distancia invariable y muy considerable de los actores. En la televisión no es así. Por otra parte, en el teatro los «interiores» se ven desde afuera; son «interiores» para los actores, pero no para el espectador. La pared que falta en la habitación permite al espectador «estar allí»; viendo la habitación entera, abarcando la escena en su conjunto y observando a todos los actores presentes. En la televisión no. Se mueve, gracias a la movilidad de la cámara, dentro de los «interiores»; toma en ellos perspectivas múltiples; se sitúa en la de cada uno de los personajes; los muebles y objetos adquieren funciones propias, entran en relación unos con otros y con las personas, son tridimensionales, en lugar de ser vistos simplemente en un plano.

En cuanto a los actores, recobran la libertad que el escenario excluye; pueden estar a todas las distancias y sobre todo muy

cercanos. El primer plano, ajeno al teatro, es la gran posibilidad
del cine y la televisión. Esto hace entrar en forma eminente la expresión y algo más: una nueva forma de diálogo, lo que se puede decir desde cerca, al oído, cuando se lo oye también a esa distancia. Son precisamente momentos en que el espectador «descansa», en que refresca su capacidad de atención y comprensión, tomando contacto con la humanidad inmediata de los actores en una presentación sin par de lo que es «vida humana».
En cuanto a la reconstrucción de ambientes, el cine y la televisión nos colocan dentro de una ciudad griega o en los barrios de Caracas; con sus casas, sus calles, sus gentes...; con su manera de hablar y comer; nos sumerge en un escenario que es el de otro mundo y en el que podemos pasar horas.

ACTOR Y ACTUACIÓN

El actor debe pasar la palabra por el cuerpo, que es el instrumento de la palabra. Debe atenerse a la vida para que lo comprendan mejor. Así, le aporta al lenguaje los signos humanos que le añaden valor, porque el discurso sin énfasis carece de resonancia. El actor con su realidad corpórea, su expresión, sus ademanes, es el equivalente del estilo en la narración escrita, reducida sólo a palabras.
Este es uno de los núcleos decisivos de todo arte representativo: la relación entre el actor y su papel. Cuando vemos por primera vez a un actor no sabemos qué es suyo y qué de su personaje; sólo cuando lo hemos visto varias veces podemos distinguir.
El actor tiene que ser él mismo; si no, nos sentimos defraudados, porque necesitamos que tenga un estilo, una manera de humanidad, que sea alguien no un mero soporte de sus papeles. Sobre el tema del estilo tenemos la famosa afirmación de Azorín: «El estilo no es nada». El estilo es escribir de tal modo que quien lea, piense: esto no es nada,

esto lo hago yo. Y que, sin embargo, no pueda hacerlo y que eso sea lo más difícil. Pero el actor tiene que ser capaz de trasmigrar a estos papeles, de instalarse en ellos, de rehacer su personalidad dentro de sus ficciones para que salga la nueva ficción realizada. El actor tiene que ser él mismo, pero no hacer de sí mismo: sin dejar de ser él, convertirse en una persona nueva que no conocíamos, a quien le prestará su íntegra realidad humana para que le acontezca el drama. Cuando sucede este milagro no nos importa tanto de qué hablará el actor, o si estará alegre o triste. Lo importante es que le dé al personaje todo lo que hace falta para hacer una vida; que «deje ser» a su personaje, borrándose de puro estar allí. Entonces nos da algo «inefable», porque es lo que literalmente no se puede decir sino sólo ver; como un color, por ejemplo, que nadie nos puede contar, sino que hay que abrir los ojos y verlo.

Los dramas de Shakespeare se caracterizan por una mezcla de ironía y seriedad, una cierta «distancia» respecto de los personajes que no es indiferencia, que no excluye un profundo apego a ellos, sino que más bien consiste en la decisión de «dejarlos ser lo que son». Podríamos decir que no ejerce tutela sobre sus personajes, los considera adultos, respeta su derecho a su respectiva y múltiple realidad. Cada uno es lo que es, con una integridad que sobrecoge. No hay ningún fatalismo, por otra parte: al decir que son lo que son, se entiende lo que quieren ser, lo que han decidido —y siguen decidiendo- ser. Al mismo tiempo, la libertad del actor es engañosa, nunca el director lo deja de la mano, y si lo deja es peor; está, a lo sumo, en «libertad vigilada». Pero aun así, aun limitada, es esencial. Literalmente, cuestión de vida o muerte del teatro y de la telenovela.

LENGUAJE Y SIGNOS EN LA REPRESENTACIÓN

Un personaje convertido en signo emite códigos de señales de tipo teatral. La actriz representa y deposita en sí misma signos del personaje, por eso nos hace vivir emociones que parten de

su
interioridad y su sensibilidad, pero que se refuerzan con el vestuario, por ejemplo la apariencia de princesa, para que nos convenza. Este tema enlaza con el mundo de la realidad y de la ficción. La forma de construir y de manifestar el argumento está matizada de palabras y gestos, así la actriz asume la condición de princesa. Con los signos se invoca y se asocia un código, que son señales externas exageradas.
Un argumento está hecho de palabras y gestos que son inseparables. Además el actor, al decir el parlamento, debe asumir
una actitud que refleje el sentido del mismo. Por ejemplo, Bolívar se hacía retratar con uniformes elegantes y adornados, aunque él no vestía generalmente así. Por otra parte, Bolívar invirtió dinero en los uniformes de las tropas, a pesar de su mala situación económica, pues con este signo transmitía algo importante para su naciente ejército.
Otra herramienta clave del escritor es el uso del idioma. Nosotros trabajamos en español y este idioma determinará mucho las características del drama. Es distinto el drama resultante escrito en diferentes idiomas. El castellano tiene una manera de expresarse que lo caracteriza, es diferente al inglés y al alemán, por ejemplo. La relación del escritor con su idioma es clave: saber cómo se articula, conocer el uso de las palabras..., un escritor de telenovelas debe estar compenetrado con el idioma, su sintaxis y, lo más importante, la fonética. Al asumir el sonido del idioma castellano, aceptamos que es de sonidos secos y sin resonancia, de consonantes fuertes y vocales cortas. El inglés tiene más resonancia que el español y suena más solemne, porque la resonancia solemniza las palabras.
Shakespeare, al usar el inglés, utiliza esa resonancia en sus parlamentos. También lo hace con donosura y ese donaire en el uso del idioma ayuda a encantar al público. Por esto puede utilizar un verso largo de 12 a 14 sílabas, pues gracias a esa resonancia las palabras se ligan naturalmente entre sí.

En el castellano, en cambio, no conviene usar más de 8 sílabas porque el sonido es muy cortante, por eso el verso largo en español fracasa dramáticamente, las sílabas no se ligan entre sí y producen sonsonetes. En el teatro español los parlamentos en verso son cortos y utilizan una rima que vemos clara en Don Juan, el personaje más importante del teatro español, donde los personajes no reflexionan ni siquiera ante el Comendador muerto, pues el lenguaje provoca una acción continua. Por comparación, hacer el parlamento de **Hamlet** sobre el «ser o no ser» en español sería muy difícil.

Es necesario conocer muy bien el idioma para poder escribir telenovelas, no sólo en el uso gramatical, sino para trasmitir adecuadamente los sentimientos. Hay que paladear el idioma. Decía Valle-Inclán: «en el castellano la palabra puede ser tan hiriente que se convierte en un cuchillo».

Es interesante observar que en español el verbo más usado es «dar», en cambio en inglés es «tomar» y en francés «hacer». El idioma francés evoca lo amoroso, el italiano lo cómico, el ruso las
grandes pasiones..., esto da una idea del idioma y de su relación con la idiosincrasia del pueblo, porque la palabra usada impone un código. Shakespeare, con Falstaff —que es un gordo sensual amante de los placeres de la vida—, usa palabras que evocan sentido de volumen.

Digamos unas palabras sobre el lenguaje y la poesía: en la base del lenguaje dramático está la poesía, que es enaltecer la palabra. Shakespeare creó grandes dramas a partir de una maravillosa y alucinante poesía, sus dramas descansan en su capacidad de enaltecer Ias situaciones a través del lenguaje; él cuenta, cuenta siempre, y, cuando hablan sus personajes, los reconocemos de inmediato como seres trágicos. En la televisión hay una manera de hablar estereotipada, aunque esto tiene su sentido. Se busca que la figura materna use palabras que evoquen a la madre, para hacerla culturalmente más verosímil. La manera de hablar de cada personaje lleva un mensaje vinculado al carácter del idioma. Las

características del idioma a usar en la telenovela se toman de la realidad: de esta forma el personaje en la pantalla, al hablar de determinada manera, está diciendo «yo soy así», cosa que el televidente no critica, en todo caso la oye, la siente y simplemente se queda o se va.
En el teatro, lo fundamental es la palabra que contiene signos que representan un código. Cada tipo de palabra expresa una necesidad humana, por ejemplo: el verbo expresa acción, los adjetivos, la necesidad de describir. Veremos que esta capacidad teatral es el motor de la telenovela, porque lo que le da sentido de arte es el teatro, igual a como sucede en la pintura, que marca la diferencia entre el arte y la mera captación de la realidad.

ESCRITURA DE LOS DIÁLOGOS

Estas ideas nos serán muy útiles para escribir adecuadamente los diálogos de nuestros libretos, pensando en los actores que encarnarán los personajes de las telenovelas. En concreto nos ayudarán a evitar los defectos más comunes en que incurren los nuevos escritores al principio: 1. Tratar de convertirlos en literatura, 2. Presentar una masa de información sin tener en cuenta lo que está sucediendo, 3. La forma como se expresan los personajes no reproduce su situación objetiva ni su vivencia.
El diálogo es una proposición a la que alguien le presta su cuerpo para que sea producido, es un proyecto que va a encarnarse. Debemos esforzarnos por escribir adecuadamente para los actores y actrices que van a representar la obra, tal que haciendo uso de su sensibilidad logren que en ellos habite realmente ese personaje. Es lo que crea la empatía de la audiencia con los personajes y, en consecuencia, que deseen conocer su suerte. No podemos tratar a los personajes como «cosas» que se caracterizan de manera externa y a los que se les hace desempeñar una función. El verdadero escritor los trata como personas, por tanto son impenetrables, y el autor no puede hacer con ellos lo que quiera sino lo que ese

personaje, una vez creado, permite. La personalidad se da —por eso es ficción— pero no se quita —por eso es personalidad—. Una vez puestos en escena los personajes tienen que vivir con esas entrañas imaginativas que el autor les ha insuflado.

No es bueno escribir diálogos muy largos, porque los actores no son capaces de memorizarlos y, como no se compenetran con ellos, terminan resolviéndolos emotivamente. En un plano distinto, es lo que explica que difícilmente quienes leen obras de teatro las valoren, por la incapacidad interior de imaginarse «puesto en escena» lo que leen —entonces leen algo muerto, como si leyeran el plano de una mezquita—. Hay que entender el mecanismo del actor que caracteriza el escrito como realidad. Veamos un ejemplo: entra la actriz a la casa de Drácula, mira el lugar, ve las sombras, repliega su cuerpo, palidece, el rostro se le tensa, retrocede hacia la pared y entonces le hace la pregunta: ¿quién es usted? Allí hay todo un suspenso que requiere de «tiempo dramático». Otro ejemplo tomado de **Otelo**: cuando Otelo mira el pañuelo vemos cómo el rostro se le tensa, se va enardeciendo hasta que grita: ¡el pañuelo que le regalé a mi amada lo tenía Caaasio! Sus gestos describen la ira, y así el espectador se involucra, lo que es clave porque de esa escena dependen nada menos que los actos cuatro y cinco. «El espacio de rabia tiene la distancia suficiente para que galope el sentimiento». La magnitud del sentimiento debe ser consecuente a la longitud de la palabra, antes el teatro era 100% verbal, cuando llegó el cine, con sonido e imágenes, el problema de descansar sólo en la palabra se facilitó.

Freud exploró zonas de la conducta humana que antes estaban ocultas. Vio que ésta no depende sólo de la razón y de la voluntad sino también de los instintos. Hoy entendemos que el actor puede recurrir a gestos, signos y crear silencios elocuentes. Esto nos puede servir para valorar adecuadamente la importancia y el «clima» de las situaciones.

«No hay cosa más difícil de entender que una cosa lógica».

EL PERSONAJE

La definición del personaje de una telenovela es: «un sistema de comunicación de un ser humano consistente en una persona». Las telenovelas llevan en sí mismas, a diferencia de los escritos, su contexto; en otras palabras, mundo; siempre presentan algo que se puede llamar el mundo de la telenovela, mundo que es de alguien; por eso el documental es inferior al drama, porque le falta un ingrediente esencial: los personajes que hacen de aquello que se ve, un mundo. Ni siquiera el teatro conserva ese contexto en el mismo grado, porque el escenario no es propiamente un mundo, sino una abstracción, un lugar en que la acción ocurre y cosas y personas se encuentran juntas en el espacio. El mundo real no es mera yuxtaposición de cosas que están en el mismo lugar, sino la conexión de elementos reales e irreales que están juntos en una vida. Y su conexión no necesita la proximidad espacial del escenario, sino que le basta la proximidad vital: el hecho de que yo esté haciendo mi vida con esos elementos.

Para comprenderlo mejor, veamos el siguiente ejemplo: observo a esta alumna que tengo enfrente, no la conozco, no sé qué hace, no sé dónde vive. Observo su vestido, su peinado, su maquillaje..., esta persona emite unos signos característicos, que la diferencian de otras personas cuando le destaco ciertos rasgos predominantes —vistos desde el exterior— que determino en una «etiqueta». En el caso de que desee conocerla mejor, para definir realmente a esa persona, debo establecer una relación de amistad con ella y, derivado de ese trato, conocer su temperamento, su actitud ante los demás: puedo saber qué significo yo para ella como ser humano. Todos estos rasgos «interiores» que tienen que ver con ella penetran mi entendimiento, sintetizándose con la etiqueta externa, hasta sintonizar con su personalidad, que es la suma de las constantes de la conducta de una persona que hacen que sea conocida por los demás.

Estos signos que da un ser humano ofrecen una imagen relevante de sí mismo, que nos permiten conocerlo, lo ubican en nuestro código de apreciación de la realidad. Cuando un dramaturgo crea un personaje, lo que crea son los rasgos que sintetizan a una persona determinada, su personalidad. Personalidad viene de «máscara» en griego. ¿Cómo es una máscara? Emite siempre signos iguales, no se mueve. La vida humana siempre es misteriosa, pero es siempre inteligible porque tiene siempre sentido, bueno o malo. A pesar de que algunos escritores han tratado de presentar la vida como algo absurdo. Olvidando que sólo podemos llamar absurdo a algo a lo cual pertenecen la significación y el sentido. La vida humana también es circunstancial y de allí la importancia de los contextos donde se sitúan los personajes. Veamos un ejemplo tomado de **Hamlet**, Hamlet es joven, dulce, honesto; es un príncipe bien vestido, angustiado y muy espiritual. El argumento de la obra enrumba estas características por un cierto camino, tal que las imágenes que vamos viendo aparecen en función de esas características y las captarnos sólo con ver a Hamlet desplazándose por el escenario. Lo que vemos es lo que nos interesa.

¿Cómo podemos aplicar estas ideas sobre el personaje a la telenovela? Cuando las escribimos, su primera visión debe hacerse con los ojos bien centrados en los personajes principales, deteniéndose en ver lo que les sucede. Por ejemplo, si vemos que la cámara enfoca un ambiente vacío durante largo tiempo, inmediatamente nos preguntamos: ¿aquí falta algo? Y lo que falta es el personaje.

CONTEXTO, REALIDAD Y PERSONAJES

Como no podemos disociar nunca al personaje del contexto, veamos primero el contexto donde colocaremos a esos personajes, que en el caso de la telenovela es la realidad. Es lo que primero nos interesa mostrar, pero, por otra parte, también tendremos que fundamentar la trama dentro de ella. Esta relación entre la realidad y los personajes la podemos

ilustrar con un dibujo de dos círculos concéntricos, donde el círculo exterior es el ámbito de la realidad que envuelve a los protagonistas, situados en el círculo interior.
Adelanto que en la realidad está una de las grandes oportunidades para renovar Ia novela, porque allí es donde habita la vida.
Esta renovación se puede hacer reduciendo el círculo de la sublimidad —propio de los protagonistas— y aumentando el círculo de la realidad. En la misma medida en que la realidad invada a los protagonistas, se reducirá el sector que los separa de lo sublime. En concreto: podemos hacer que la protagonista, antes de dispararse a lo sublime, se equivoque consigo misma y se sienta mediocre, así lograremos que su universo entre más en la realidad. La gran tentación es caer en el realismo. Los realistas engañan la realidad con las cosas. Debemos mostrar la realidad sin realismo.
Tendremos éxito con la mayoría de la audiencia si en ese contexto el «mundo popular» juega el papel principal; por el contrario una novela basada, por ejemplo, en las vidas de los ricos no sería exitosa. Pero ese mundo popular se debe presentar con matices, porque en general la audiencia rechaza la presentación cruda de la marginalidad en la pantalla. La audiencia de clase media rechaza sobre todo las imágenes de porno-miseria y desórdenes sociales, por su parte la «gente de barrio» considera un insulto que la retraten en ese ambiente porque siente vergüenza. No se trata de decir mentiras pero tampoco de mostrar algo brutal. La audiencia quiere ver al pobre pero quiere verlo con dignidad, por otra parte, la telenovela no pretende derivar conclusiones realistas. Como veremos en su momento, tiene fundamentalmente una estructura romántica: nunca puede ser un análisis de la realidad, sino que es una peripecia incrustada en la realidad. Por más que acerquemos las cosas que les pasan a los protagonistas a la realidad, es imposible lograrlo en un 100%. Lo que siempre debe haber es el sonido de la realidad: los protagonistas son buenos, los villanos son malos.

No hay ninguna fórmula de oro para lograr este equilibrio entre la realidad y los personajes, lo que sí se exige es fidelidad al lenguaje y a la cultura que queremos retratar.

LOS PERSONAJES EN LA TELENOVELA

La tarea de construcción de los personajes se mueve entre la persona y el carácter. El carácter es la constante de la personalidad, lo más aprehensible del personaje. Cuando el espectador
logra atrapar los rasgos y facetas predominantes de su carácter,
luego disfruta viendo cómo todas sus reacciones son coherentes.
Entonces nos bastará con darle apenas unas pocas señales al televidente para que perciba las tensiones porque ya conoce el carácter del personaje. Al ver cómo se comprueban nuestros presentimientos nos entretenemos, esto es parte del juego de «la
teoría contra los hechos«: los hechos externos nos muestran el
problema pasional interno, porque el televidente sabe más que los mismos protagonistas y esto le lleva a disfrutar más la historia.
El concepto que heredamos del teatro español para la construcción de los personajes es barroco por lo exagerado: el pueblo es bueno —se refleja en aquel sentimiento paternal de Bartolomé de las Casas: ¡pobrecillos, cómo se expresan!—, y la ciudad es mala.
Esta herencia se refleja en las novelas, por ejemplo, en que las madres tienen varios hijos y, ¡si además es pobre se tiene el
éxito asegurado! Los otros personajes como los abuelos y sirvientes, al derivar del mundo real, tienen los beneficios de ser gente corriente con problemas que se van resolviendo a tropiezos y que

viven en un mundo donde aparentemente todo funciona mal, pero no hay grandes calamidades.
La audiencia mayoritaria de las telenovelas quiere ver a los personajes simpáticos. No hay forma mejor de invocar a nuestro
pueblo que a través del humor, para reírse con él pero nunca de
él. Tomemos el ejemplo de Sancho Panza. Es un tonto con sabiduría popular que, al faltarle la cohesión interna, se burla de sí mismo por el fracaso que provoca. Así entra la realidad en la novela: como mundo gracioso, porque la risa es un mecanismo de contradicción, del choque sale la risa. Otro ejemplo del efecto de la combinación de ambos mundos, tomado de la vida real, es el de Fidel Castro, quien catapultó a todo un pueblo porque lo convocó a una causa sublime, aunque al final todo terminó en un caos.

LOS PERSONAJES PROTAGÓNICOS

El personaje más importante de la telenovela es la protagonista. Hagámonos una pregunta, ¿a quién se dirige la telenovela? Las estadísticas reflejan que el 73% de su audiencia promedio son mujeres. Los jóvenes no las ven, en los «ranchos» las ven de todas las edades, incluyendo un alto porcentaje relativo de hombres. La gran audiencia está ubicada en los niveles C, D y E y el 80% de este público cae dentro de la categoría de «pobres». Debemos hacernos la idea de que escribimos para las mujeres y estar conscientes de que su psicología es distinta a la de los hombres. Así como el hombre busca abarcar, entender, resolver -en la mitología griega era quien buscaba el fuego y la mujer era quien lo conservaba—, la mujer es «una caja fuerte que alberga una criatura».
Una imagen que nos puede ayudar cuando escribamos los diálogos es: el hombre es «hacia fuera» y la mujer «hacia dentro». El prototipo de lo que la mujer atiende con interés y, además, disfruta, son los relatos. Por otra parte, no debemos

dejar de considerar que hay una presión consumista sobre las mujeres, a las que tratan de acuñar como simples objetos de belleza y seducción. La mujer en la telenovela está para ser víctima, sea total o parcialmente. La protagonista debe lucir desvalida y tener un rostro de candor. Debe ser un «ser absoluto», construida sobre el amor a la abuela, a los niños, al perro..., carece de odios, es honrada, aunque puede saltarse una ley injusta por una causa noble. Es una persona normal que apunta en todo hacia lo sublime. Debe tener un sentimiento en particular claramente reconocible, tal que el espectador pueda participar de él con facilidad e identificarse. Lo más importante es que se trate de una historia de amor, porque en su sensibilidad el amor debe ocupar el espacio mayor. A su vez no puede ser que lo único que le interese en la vida sea el romance porque resultaría cursi. Es fiel a su amor hasta la muerte, pero tampoco es necesario que se encarrile desde el comienzo por un solo hombre. Debe haber otras opciones, pero al mismo tiempo todo lo que le haga el protagonista debe ser fundamental en su vida. El y ella deben poseer valores absolutos, deben ser verticales.

Hay dos zonas donde la protagonista actúa a su manera: la realidad y la sublimidad. Es necesario que, por ejemplo, pelee con el bodeguero por un queso, para que sea real y común en las vivencias de la realidad y así se produzca la empatía con el televidente: que al verla actuar piensen «ella me pertenece». Por otra parte debe verse a sí misma convertida en heroína. De la pelea trivial se eleva a instancias superiores y a partir de allí vive algo que sólo ella vivirá y que la diferenciará de la gente común. Toda heroína encarna Ia esencia del pueblo y le elabora una conducta superior al espectador. Debe pertenecer a la mayoría de la gente, porque la cultura popular reconoce la torpeza como parte de la vida, pero la heroína le añade, por ejemplo, la audacia magna.

El protagonista debe ser fuerte, por la cultura machista y porque es a quien le corresponde redimirla a ella. Sin embargo cabe gran variedad de tipos: Gardel como prototipo del

citadino es fino y educado, en cambio Jorge Negrete es basto y rural. Se espera de él una conducta ductora, es quien la ubica a ella en la realidad y es también el proveedor del orden. Un gran problema de la novela es construir bien al galán, para que sea recto y bueno en el fondo, pero a la vez erróneo. La protagonista es el personaje sobre el que hay que hacer el mayor esfuerzo de creación, pero siempre será nuestro reto romper los patrones de audiencia sumando el sector masculino al femenino. Esto se logra destacando al galán para que llene la pantalla como ella. Ambos deben tener una causa sublime para vivir, para que le interesen al espectador, por eso hasta lo más pequeño que hacen debe apuntar hacia ese ideal y esa belleza. Porque todo lo que mejor hace el pueblo, lo apuesta a lo sublime: ésa es la esencia del arte popular y del bolero en particular.

Los protagonistas deben poseer principios nobles que prevalezcan ante los hechos de la vida: no traicionan adrede, creen en el amor para siempre. Por ejemplo, ese gran amor que pregonan quedaría descalificado si lo relativizaran. Tienen que sufrir por ese amor y respetar ese sentimiento hasta sus últimas consecuencias.

LOS VILLANOS

El personaje de la villana plantea el problema de la maldad en el mundo, el principio de la voluntad contradicha que lleva al choque, al conflicto con la verdad y el bien del que surgen la envidia y el odio. El villano se coloca fuera del mundo popular —no es de los nuestros— porque está asociado al poder o al dinero: el refrán popular «el rico es el villano del pobre» refleja esta cierta conciencia de clase. Al convertir esta conciencia en concepto, el hombre instala un borde entre sí y los otros a los que considera sus enemigos. Siempre hay que tomar en cuenta la lógica implacable del pueblo que inmediatamente se pregunta: ¿quiénes son los buenos y quiénes los malos? Los principios para la construcción de los villanos parten de que el diablo es el mal puro y se expresa a

través de la maldad. Es el principio de la ética del mal, que es otro polo del mundo popular. En cambio la villana no actúa por maldad, siempre se la justifica haciendo ver que «el mal la perturbó», pero que ella en sí no es malvada. A los villanos hay que maquillarlos para que sean siempre contemporáneos. Por otra parte, hay que colocar «polos éticos» insustituibles para construir el dilema o el desequilibrio moral que al final habrá que restablecer. Esto es un legado muy profundo que heredó la telenovela de la tragedia. Otra ilustración de esta idea es la vida de Jesucristo: una vida humana que se dispara hacia lo sublime y así se convierte también en divina (por eso el cristianismo se identifica tanto con la cultura occidental).

EL ARGUMENTO

La mayoría de las personas hacen miles de acciones cada día, pero lo que las hace vivir son aquellas relativas a sus inquietudes, conflictos y resolución de sus problemas. En algún momento de sus vidas se darán cuenta de que éstas tienen un significado: conocerlo es lo que hace que nuestra vida se organice. En la telenovela, veremos que lo importante no es que pasen cosas, sino qué, cómo y cuánto (lo necesario para que pase aquello que constituye el contenido de la telenovela). Lo que tiene que suceder es, ante todo, tiempo. Pero tiempo vivo, humano, es decir dramático y sin romper el ritmo interno propio de cada telenovela. Si coincide con la temporalidad humana, si hay drama, podrán suceder muy pocas cosas. A la inversa, si ese paso no se logra, toda acumulación de sucesos es vana.

Un argumento es una vida organizada a fin de ser comprendida. Un dramaturgo crea una vida y le da un plan, organiza un argumento para que culmine en un fin, es la inteligencia del creador. El argumento se sintetiza en la respuesta a la pregunta: ¿la persona consiguió lo que quería? Entonces la historia se puede relatar a otros. En este sentido, la telenovela se parece a la historia universal en que, siendo el resultado de acciones humanas voluntarias, no se deriva

directa ni totalmente de ellas. Quiero decir que son los hombres quienes hacen la historia, pero ésta va más allá de lo que cada uno y todos en conjunto han querido, y su textura es imprevisible.

El argumento reúne por azar una muestra de humanidad, que son los personajes, en el espacio angosto de una habitación, de una casa... Estos hombres y mujeres, cada uno con su vida, con sus proyectos, sus temores y esperanzas, convergen; como un haz de rayos en un escenario donde los ponemos a vivir.

Los argumentos de las obras que llamamos «clásicas» —que son las que están siempre ahí, a las que tenemos que volver, de autores que «nos presentan batallas después de muertos»— manejan en grado sumo la limitación: hacen que cada elemento de la obra dé todo lo que lleva dentro, que sea lo más verdadero que pueda ser. Nada se desborda, nada invade el campo ajeno, todo converge al resultado final, sin «divismo» y sin alardes. ¡Eso es el clasicismo con su grandeza y su limitación!

En un buen argumento los elementos no están yuxtapuestos, combinados según un plan exterior; sino evocados, atraídos por una fuerza gravitatoria, por un movimiento interno de la obra en su conjunto, como representación de vida humana, por un peso convertido en potencia organizadora de la obra de arte.

El argumento tiene que ser unidad imaginativa que «reclame» cada uno de sus ingredientes constitutivos. Por eso lo esencial es su ritmo, su forma de andar, porque en eso consiste justamente el ritmo de la vida humana, su manera significativa de latir.

Un buen argumento no es «cerebral», sino que surge de un movimiento interno en que los elementos vienen a «ocupar» el

lugar que una gran onda de inspiración les ha señalado. Los detalles son «reclamados» por un gran «tema», como las notas que vienen a posarse en el papel, atraídas por el reclamo de una gran idea musical, o—y aquí sé mejor cómo pasan las cosas— las palabras justas vienen a llenar el espacio creado por un viento de inspiración literaria.

El argumento de la telenovela debe ser cuidadosamente planeado, pieza a pieza, como un mosaico. Parte importante del acierto es buscar un argumento que reclame precisamente lo que el escritor hace. Cada escena y secuencia debe encajar con justeza con la trama principal. De esa forma el espectador anticipa lo que va a suceder y presiente los movimientos de la cámara. Minuto a minuto se va diciendo en su interior: «así, así», lo que le produce un placer particular. Una forma de entender lo que es el argumento, es preguntarse a posteriori ¿qué es lo que recuerdo de él?, ¿cuál es su temple o tono vital? Porque los acontecimientos en sí son secundarios, casi siempre nos dejan —como decía Antonio Machado de las canciones infantiles- «confusa la historia y clara la pena». ¿Qué recordamos en cambio de las películas de Charlot? Su figura cómica, su lirismo grotesco, la melancolía que lo va empapando todo, por detrás de las carcajadas. Esto es lo que sobrevivirá de la obra, por esta razón también procuraré no enseñarles aquí las cosas
que sé que olvidarán tan pronto como termine el curso. Personaje y argumento se complementan, son armónicos: personaje es aquel ser que organiza su vida. Por eso el teatro es a veces más real que la vida, porque tiene un plan, un sentido. Un personaje debe tener signos exteriores e interiores —físicos y psíquicos—. Son códigos y signos, siempre exagerados, para que el espectador no se pierda en la trama, son el hilo conductor de la actuación. Por eso todos los datos de la trama apuntan al final y, al armarse el rompecabezas, cada uno de ellos adquiere sentido.

Para llegar a estas características de cada personaje es necesario tener capacidad de síntesis, a fin de tomar de un personaje sólo las características que interesan en el relato, pues todo lo que no contribuye al argumento está de sobra. Con el argumento sucede lo mismo: se narra sólo lo que nos proponemos contar. Los demás hechos que podrían suceder serán desechados, ya que no forman parte de esta vida organizada que se relata.

Veamos un ejemplo con **Otelo**: su principal rasgo interior o psíquico es que es irracionalmente celoso. Los rasgos físicos son: color de la piel negra —raza a la que se le atribuían características primitivas—, sensual, agresivo, guerrero, de talla grande. Otelo emite estas señales desde que entra en el escenario y así hace más fácilmente comprensible el drama. Si Otelo no emitiera esas señales de irracionalidad, no sería tan comprensible y el espectador no se identificaría con él. Brecht afirmaba que «un espectador tiene sólo tres minutos para entender un drama». Shakespeare es el mago de los tres minutos para conocer el personaje, por eso uno goza desde el principio de sus dramas; y además usa la poesía de manera tan contundente que horada la mente como un puñetazo. Su uso de la
poesía equivale a disparar el lenguaje a un nivel desconocido, con palabras insólitas y provocadoras.

Lo que el dramaturgo tiene para contar un drama son sólo dos elementos que deben ser organizados: el personaje y el argumento. Las luces, los decorados..., son otros códigos o signos que se incorporan y colaboran, pero que no afectan la sustancia. Es necesario tener muy claros los conceptos de personaje, personalidad y argumento para organizar las vidas en función de lo que interesa.

La atención del espectador se logra sólo si se es muy claro y diáfano en lo que se dice, porque el espectador no lee, sólo ve y oye. Cuando mira la obra recibe palabras, códigos y signos que lo estimulan y le hablan a sus sensaciones, lo que contribuye a su disfrute. El espectador es sólo «medio

consciente» de lo que está viendo, no está memorizando: ve, oye y disfruta, tal vez recordará las acciones y situaciones, pero no los parlamentos. Por eso los personajes de las telenovelas nunca son sutiles, ellos aman lo contundente, lo poético.

Un concepto de Ia dramaturgia muy vinculado al tema del argumento es el sustantivo dramático: es el espacio y el tiempo que se deben producir en una escena en función de su magnitud dramática. Para intuir cuál es el sustantivo dramático de una escena, su peso, su concreción, se puede intentar reducir cada escena a una palabra que la sintetice. El escenógrafo Otto decía: «la metáfora de una obra es la escenografía», y se preguntaba ¿qué imagen hace nítida esta escena, la rabia o la sorpresa?, ¿cuál pesa más? Una vez establecido el sustantivo, el resto debe concordar con él, por ser lo predominante. Si uno no lo entiende, lo mejor es descubrirlo por la propia vida. En este campo Ias palabras son un muro a la expresión espontánea porque el hombre piensa con palabras, no con imágenes.

En el plan dramático se cumple, por analogía, la misma coincidencia que se da entre la realidad del «libre albedrío del hombre» y que «todo lo que sucede es voluntad de Dios»: la creación entera obedece a un plan de una razón ordenadora, los animales
obedecen a ese plan inconscientemente y los hombres libremente. El dramaturgo tiene un proyecto pero dentro de éste concede
libertad a los actores, sabe el comienzo y el fin pero les deja libre
el trayecto entre ambos términos. El plan dramático es un tejido
que no se ve a simple vista. Cada escena debe cumplir una finalidad en la trama, si no, sobra. Además, cada una debe estar concatenada con las siguientes y antecedentes. Para lograr esto hay que ubicarse en cada escena y ver a los personajes actuando antes de escribirla.

Otro concepto relacionado con este tema es el de espacio dramático: tiene que ver con la longitud, el ritmo y el carácter de la escena y es algo que nos dicta el instinto. Debe haber una correspondencia entre los gestos, las palabras y los sentimientos del actor, para que nos informen de cosas a través de la vida.
Pongamos un ejemplo de una escena de un atraco a un banco: como lo que tenemos en la cabeza en ese momento es un shock emocional, el diálogo deberá tener el corte de: ¡suelta los reales!, ¡no le haga daño a nadie! A mayor intensidad dramática, los diálogos se van estrechando hasta que sobran las palabras. Por otra parte, las reacciones ante situaciones iguales pueden ser infinitas, aún manteniendo el carácter de los personajes. Es la propia vida de los personajes la que va marcando los sentimientos adecuados en cada momento.
El espacio dramático debe ser coherente con la escena. Si es una banalidad no requiere de tiempo, pero si alguien ve vivo a un personaje que se suponía muerto, se debe reflejar el tamaño del estupor y no pasar tan rápidamente a la reflexión, porque el impacto emocional altera el pulso y la respiración, y eso debe influir
en las palabras. Un error frecuente es no pensar en las personas sino en los conceptos, así se obliga al personaje a actuar de acuerdo a Ia síntesis mental del autor. Si no hay naturalidad, el personaje estará
narrando las reflexiones del autor, pero no estará viviendo. Los personajes nunca deben ser vehículos de expresión de las ideas del autor. Si queremos matar un drama, bastará con violentar el estado
de ánimo natural con que el personaje interviene. Una buena actriz debe preguntarse antes de cada escena: ¿qué tengo dentro de mí?, ¿miedo o rabia?, y el diálogo debe reflejar estos sentimientos. Por otra parte, hay que respetar los

códigos de la televisión. Si queremos reflejar el pánico elevado a un lenguaje sublime o realista, debemos buscar las palabras que más se parezcan a cada proposición visual.

La duración de una escena es impredecible, depende del encanto que posea el diálogo y del sentido común. A veces, aunque el diálogo sea agradable, la sustancia dramática estará en la actuación y los gestos. En la acción dramática lo mejor es no darle la «papa pelada» a la audiencia, sino buscar que haya un movimiento de parte del espectador hacia captar o descubrir algo grande, ¡me muevo para verte mejor!
Hay que insertarse en el estilo de la historia que se está percibiendo. El arte es como un juego que el televidente acepta si el escritor lo invoca con fidelidad. Tomemos un ejemplo de la novela **Doña Bárbara** de Rómulo Gallegos cuando, al comienzo, el autor siembra dos grandes pivotes retratando magistralmente a los dos protagonistas y haciendo que todos esperemos el encuentro de esos dos personajes fuertes. En mi opinión, le faltó «empaque» a la gran escena del primer encuentro. Santos Luzardo luce allí un papel de «maestro», por tanto Doña Bárbara no lo siente como una amenaza para ella y no sale impactada del encuentro.

Capítulo 2

La fábula escénica

La fábula es moral y el drama es amoral. Según Sófocles, la fábula es la demostración de un principio moral. Se usa a veces como sinónimo de argumento, tomándose la parte por el todo y haciendo coincidir la moraleja que hay en la fábula con el argumento de la historia. Esto es verdad en las fábulas infantiles que se reducen a una moraleja, como es el caso de **Las fábulas de Esopo**. Lo que nos interesa destacar es que se trata de un hecho épico con un desenlace donde triunfan la

verdad y el bien y que resalta la empatía de la naturaleza humana hacia estos valores. En este sentido la telenovela se entronca tanto con la fábula como con el drama.

CARACTERÍSTICAS DE UNA HISTORIA QUE SERÁ TRANSFORMADA EN DRAMA

Drama es acción hacia un resultado que finaliza, y que en una historia encuentra su sentido al final. Se diferencia por ejemplo del «Zen» oriental en que éste no tiene sentido final sino que es circular. La cultura occidental entiende por acción, de acuerdo a Aristóteles, algo que expresa movimiento pero no sólo como desplazamiento, sino también en el sentido de transformación, cambio en el tiempo con sentido de finalidad, pues cuando algo se mueve hay transformación, bien sea por la ubicación de una cosa o de otro objeto respecto a la primera. Los griegos entendían por movimiento la transformación de un objeto en el tiempo, por ejemplo la transformación de una semilla en planta. Lo importante de esa transformación es el sentido final, que en el caso del drama es la explicación de ese movimiento. Para los orientales es diferente, para la cultura oriental lo importante no es el sentido, ya que todo se debe al azar.

Drama es: ACCIÓN = MOVIMIENTO = TRANSFORMACIÓN = SENTIDO = PERFECCIÓN.

Platón es el mejor ideólogo de este concepto y fundador del Idealismo. Según él, el sentido de los cambios es hacia la perfección. En el hombre también, pero no lo logra porque la materia es imperfecta. En la misma línea San Agustín dirá que el sentido de la perfección nos conduce a Dios, y asociado a este concepto coloca la ética.

DIMENSIÓN ÉTICA DEL ESCRITOR

La palabra ética viene del griego ethos, así como moral viene del latín mores. Ambas traducen el mismo concepto de «costumbres», porque griegos y romanos entendían que la ética era «el arte de las buenas costumbres», de aquellas que

perfeccionan al
hombre. Los antiguos, al entender la ética como arte, la vinculaban con la estética. Las acciones muy buenas —heroicas— eran percibidas como las verdaderamente dignas del hombre y por tanto como bellas y deseables, porque ese sentimiento de satisfacción, cuando se contempla al ser humano así de noble, suscita la admiración y el deseo de imitarlo.
La ética es la estética del espíritu, el buen gusto en lo tocante a la conducta. Por ejemplo para Aristóteles educar a un hombre era enseñarle a tener buen gusto para comportarse, por eso
la belleza era el mecanismo fundamental de la enseñanza ética.
Los griegos buscaban que los jóvenes imitaran los gestos heroicos de sus antepasados hasta el punto de que ésta era la finalidad
de la enseñanza de la Literatura y de la Historia. Esto suponía la
creencia de que había un modo de vivir más elevado que el común y que coincidía con lo verdaderamente digno del hombre. Aunque muchas cosas han cambiado a lo largo de la historia, ese lenguaje de la belleza sigue vigente: sigue habiendo acciones bellas y nobles y acciones feas e innobles. Esto se refleja, por ejemplo, en la reacción natural que tienen las personas ante el arte: todos admiran y desean imitar lo que es bello porque desean tener una vida digna y llena de belleza.
La ética, en su acepción de «arte de vivir bien», destaca que es un arte igual que la escritura y la música y que, por lo tanto, requiere de conocimientos teóricos y prácticos, de experiencias y
destrezas para desempeñar con maestría esa actividad.
Los hombres somos animales de costumbres, no somos sólo cerebro, ¡gracias a Dios, porque eso sería espantoso!, y tenemos que aprender a hacer las cosas más elementales y necesarias para la vida: comer, beber..., incluyendo las más

propias del ser humano como hablar, escribir, convivir con los demás y usar bien la libertad.
Nuestra conducta también está condicionada por los patrones que nos impone la naturaleza humana y la sociedad donde nacimos y vivimos: una parte de nosotros es fruto de nuestras decisiones, pero la mayor parte la hemos recibido y ésa apenas podemos modificarla. Por ejemplo, no podemos «inventar» cómo funcionan el amor, Ia libertad, Ia amistad, la felicidad..., sólo encontraremos Ia felicidad si acertamos a vivir de acuerdo a Ias leyes que impone la felicidad humana. Por otra parte, el hombre es un ser enraizado, el hecho de haber nacido y vivido en un lugar determinado lo marca para siempre y forma parte de su identidad, de su modo de ser. Estamos injertados en la historia de un grupo humano y de una tradición cultural. De todo esto se concluye que la ética, en lo fundamental, no depende de los gustos de cada cual ni es algo que se pueda crear
según las opiniones: no se crea por una especie de concurso de
popularidad. Todos tenemos Ia experiencia de que no da lo mismo portarse bien o mal, en el primer caso nos sentimos bien y en el segundo mal. Recuerdo ocasiones en las que me he sentido muy
mal por esta razón.
Por eso, con los cambios culturales de Ia humanidad, lo que ha variado es el «contexto» de la ética —así se puede hablar de una
ética clásica o una ética del siglo XIX—, pero en lo esencial sigue
siendo inmutable. La historia de todas las culturas está llena de
gestos ejemplares de hombres que han sacrificado sus intereses
personales por ideales que consideran más sublimes —es el caso

para nosotros de Bolívar, Sucre o Miranda—. Estos gestos se consideran extraordinarios y son un orgullo perenne para nuestra
cultura. Tienen en común que son bellos porque ponen de manifiesto la constante dignidad del hombre y, por eso, la sociedad
los establece como referencias de la conducta ética.
Los griegos asociaban el fin del hombre con el Destino y crearon las «moiras», que tejían nuestro destino y participaban en la vida de los hombres junto a los dioses. Estos conceptos éti
cos influyeron sus historias: por ejemplo, en **Edipo Rey**, se concluye que el hombre no puede escapar a su destino. Allí se ve también que el drama no busca divertir sino mostrar una verdad moral. Kierkegaard, más adelante, definirá el drama como «alteración de un orden moral que al final se restablece».
La telenovela, por su parte, contiene el pensamiento ético de que al final el amor siempre triunfará sobre el mal. Éste es el nudo gordiano de nuestra tarea y nuestra responsabilidad ética, porque lo que los protagonistas digan será entendido como verdad por la mayoría de los televidentes. La telenovela directamente no pretende ninguna enseñanza ética, pero, por ejemplo, si la mamá hace vacunar al muchacho que está gravemente enfermo —y que ya hemos logrado que sea muy querido por los televidentes—, y por esta razón se cura, la vacunación se convertirá en un mensaje educativo aunque el mundo sublime no hable de vacunas. Lo que hay que evitar en la telenovela no es tanto el peligro de enseñar cosas malas, sino quitarle ese componente verdaderamente nocivo que la ha invadido, que es el de estupidizar, de emocionar a base de una vulgaridad que degrada a las personas. Sobre los mensajes contenidos en los diálogos, la verdad es que quien realmente construye el mensaje es el televidente; nosotros, a lo sumo, lo que hacemos es ayudarle a que él descubra su

propia versión del mensaje mostrándole la vida. La autoridad del escritor para denunciar los males sociales a través del libreto, tiene que ganársela con buenos diálogos, sin pretender hablar a través de sus personajes. El verdadero mensaje de las telenovelas es el que se produce en la inteligencia del televidente cuando se siente más «él mismo», porque lo que ve en la pantalla lo sitúa con una mejor perspectiva ante los hechos de la vida. Esto lo ayuda a conocerse mejor a sí mismo, lo que va acompañado a su vez de un regocijo emocional.

Somos creadores de entretenimiento popular, buscamos el arte y la poesía por sí mismas, por eso debemos amar el «arte inútil», deleitamos leyendo Las mil y una noches y, como consecuencia, entretener al público haciendo proposiciones relacionadas con el arte y la poesía que son las que realmente lo enriquecen. Con ese enriquecimiento espiritual no sólo será más difícil engañar a estas personas, sino que vivirán mucho mejor y, ¡hasta verán a sus hijos más bellos!

MODELO Y CATARSIS

El principio general del argumento es que es un movimiento hacia la perfección, donde hay un sentido demostrativo hacia lo justo. No se da nunca el caso de Ia ficción per se, porque siempre se aterriza en una demostración, sea simple o compleja, y eso es lo primero que captamos cuando vemos un drama. El argumento es algo simple, es el «huevo filosófico» dentro de la historia que sirve para demostrar algo. Siempre que se piense en un argumento, el instinto del constructor de historias debe tomar en cuenta dos grandes preguntas: ¿a quién se dirige y qué pretende demostrar? La telenovela ha demostrado principios morales muy convencionales hasta ahora: por ejemplo, Ia cantera más explotada es Ia posibilidad conceptual del triunfo del bien como compensación final al espectador, pero ésta es apenas una de Ias infinitas posibilidades de un drama. Por otra parte, esa moraleja es

propia de los relatos infantiles, y los estudios de audiencia reflejan que ésa es la edad mental de la gran audiencia.
Que el argumento demuestre algo para que el relato tenga significado. Esto es congénito al hombre occidental y, por eso, es el objetivo del drama. Si no fuera así, el relato avanzaría a golpes, no se percibiría un orden y la audiencia quedaría inconforme. En este punto coinciden la telenovela y la tragedia griega. **Casa de muñecas** de Ibsen no tuvo buena acogida del público cuando se estrenó, porque lo que pretendía demostrar con la conducta inmoral del protagonista rompía frontalmente con lo establecido en esa sociedad. La manipulación de la verdad hacia lo polémico genera un conflicto ético con las verdades aceptadas que se pretenden suplantar. EI público del teatro siempre ha sido pasivo, no polemiza con el autor, pero con Ibsen el teatro se volvió polémico porque él intentó convertir a Ia audiencia en una asamblea. Los escritores de telenovelas somos en cierto sentido herederos de Ibsen.
La tragedia persigue el triunfo de la verdad produciendo en el espectador una emoción paradójica que va de la desdicha al contento: aunque éste a veces llore, no será de tristeza sino de felicidad por Ia emoción producida. A este estado los griegos lo llamaban catarsis. El hombre se siente redimido en la afirmación de su vida al contemplar la tragedia de otro, se produce un desahogo al ver un horror que conduce a una demostración de una verdad o de un bien. Por su sentido filosófico, produce además tranquilidad en el espíritu, porque triunfan el bien y la verdad. Al espectador le turba ver el drama, pero después se siente liberado al comprobar, en la vida de otro, algo en lo que él cree. Por ejemplo, Drácula es 100% maldad, es un solo polo sin duda ni arrepentimiento. Con él triunfa el mal y deseamos que triunfe el bien para que se rediman las víctimas. En este caso, la estaca es el símbolo de la catarsis, a través de ella el mal tendrá un resultado liberador.
La catarsis no necesariamente conduce a la felicidad aunque triunfe Ia verdad; a veces conduce a la reflexión, como cuando se decide ir a un siquiatra: ahora comprendo que no puedo

manejar solo este conflicto, necesito a alguien que me oiga aunque sólo sea para que yo mismo tome conciencia de la verdadera dimensión del problema. Al comprender la verdad, me siento feliz por la liberación que me produce y vuelve el orden a la vida. Sócrates decía: «si entiendes, eres feliz». Perdonen Ia digresión pero esta relación del hombre con la verdad nos ayuda a entender ciertos tipos de comportamiento: la persona que es violenta porque va guiada por una idea fija de Ia que no está segura; «el que no está seguro de lo que no puede estarlo», que es una definición del «liberal»; el «fanático», que está seguro de muchas cosas, suple con violencia desatada la evidencia que le falta y está dispuesto a borrar con sangre las interrogantes que le hacen sus dudas, a ahogar con ella la voz que le dice que vive en falso, que todo eso es simple inautenticidad. La principal ocupación del fanático es mentirse. Ni el hombre sinceramente instalado en sus creencias ni el intelectual pueden ser fanáticos: el primero porque está de verdad seguro y sereno; el segundo porque sabe que toda idea es cuestionable, y aun siendo verdadera no Ia confunde con la realidad. El fanatismo se queda para los que blanden creencias en las que no están o los que manejan desde fuera ideas que no son suyas.

Voy a utilizar como ejemplo para ilustrar el concepto de catarsis que tenían los griegos, una experiencia personal: mi padre era gran admirador de San Ignacio de Loyola, por esa razón me puso este nombre y luego me inscribió en el Colegio San Ignacio de Caracas. Durante mis estudios asistí a unos Ejercicios Espirituales que predicó el Padre Aguirre, dotado de cualidades oratorias e histriónicas extraordinarias. Su primera prédica fue en la noche después de la cena. Me senté en la primera fila frente al predicador. El tema fue «la pasión y muerte de Jesucristo». Comenzó narrando la escena de la Oración en el Huerto de los Olivos, donde el sufrimiento moral le llevó a sudar gotas de sangre. Siguió con la traición de Judas, el prendimiento y el juicio humillante ante Herodes y Poncio Pilatos. Los azotes y la corona de espinas, el rechazo

por el mismo pueblo al que había sanado y revelado la Verdad y la condena a ser crucificado. El Vía Crucis doloroso con la cruz a cuestas y la crucifixión y muerte, afirmando antes que todo esto lo sufría por el perdón de nuestros pecados. Al llegar a este punto, el predicador señaló hacia el público con el dedo —apuntando hacia mí que estaba enfrente— y dijo: «¡tú eres también culpable de la pasión y muerte de Cristo por tus pecados!». ¡Yo no pude dormir esa noche! Me atormentó como una pesadilla la idea —verdadera para mí entonces— de que yo había contribuido a aumentar los sufrimientos de Cristo. ¿Y saben lo primero que hice la mañana siguiente? ¡Me confesé con el sacerdote! Les aseguro que nunca me he sentido más feliz en mi vida, más liberado que entonces. Sentí como si me hubieran quitado una enorme loza que me estuviera aplastando toda la noche, porque entonces creía que Dios realmente me había perdonado todas mis culpas y mis pecados. Pasé del horror a la paz interior. ¡Esto es la catarsis!
En el caso de la telenovela, para que el espectador se instale en el argumento y reciba la catarsis, hay que suministrarle pequeñas dosis de catarsis a lo largo de la historia y dejar la gran catarsis para el final. El éxito de audiencia depende mucho de eso: inducir el deseo de catarsis para que el espectador disfrute el horror sabiendo que al final triunfará el bien y sienta como un fracaso personal si no continúa viendo la telenovela. En la medida que el escritor logre inducirle el deseo de que el galán se case con la protagonista, seguirá pegado. La telenovela es una historia de amor con muchos obstáculos que la impiden. De que se genere en la audiencia el deseo de que al final triunfe el amor, dependerá el grado de atención, ése es el motor que impulsa hacia el objetivo al que la historia se dirige, por eso el conflicto principal del argumento lleva a la catarsis.
La catarsis nos hace entender una verdad moral y de vida porque demuestra profundamente la condición humana. Por ejemplo, en el caso de la zorra que se excusa diciendo «las uvas están verdes», se censura una conducta negativa,

censuramos la zorra en nosotros mismos. Todo drama conlleva una solución catártica en distinto grado; puede llevar a un deseo de lucha, de cambiar el mundo o a mejorar nosotros mismos. A pensar que vale más haber nacido, que la vida tiene significación; cualesquiera que sean sus amarguras y dificultades, los bienes que le siguen a una trayectoria biográfica vulgar y en alguna medida frustrada son incomparablemente mayores a lo que se piensa, a lo que el propio interesado llega a imaginar.

Capítulo 3

Mundo real y mundo sublime

DEL ESTOICISMO GRIEGO AL ESPAÑOL

Necesitamos hacer un breve recorrido selectivo a lo largo de la evolución de Ia cultura occidental después de Grecia, para encontrar algunas de Ias claves que al paso del tiempo se fundieron en la telenovela, ya que esto nos ayudará a explicar tanto su formación como su esencia. España ocupará un lugar privilegiado en esta reflexión por haber sido el vehículo transmisor de la cultura europea a nuestro continente. En segundo lugar, Francia y Alemania dieron también aportes significativos en distintos campos, como veremos más adelante. El estoicismo fue la respuesta de la Antigüedad al fin de Ia tragedia y a la pérdida de la divinidad y es una clave que debemos tener en cuenta en Ia reflexión sobre la telenovela. Liberado de la fatalidad, el hombre se convierte en Ia medida de todas las cosas, pero al mismo tiempo se enfrenta a la necesidad de tener una idea clara de sus poderes y de sus límites: sabe que es sujeto de las pasiones pero también que debe controlarlas, se siente dueño de su vida pero es plenamente consciente de que Ia muerte lo espera.
Séneca, el estoico de Córdoba, enseñó que en tiempos difíciles, cuando todo a nuestro alrededor parece derrumbarse, no tenemos más recurso que nuestra vida interior. Su consejo

para responder a las agresiones externas era: «no permitas que te conquiste nada excepto tu propia alma». Aquí tenemos el «corazón» de lo que será más adelante el espíritu de la nobleza de la Edad Media y en particular del caballero y el hidalgo español: el hombre de honor, con una nobleza tanto exterior como interior. Los conquistadores, poetas y santos españoles serán ejemplo incesante de estas verdades en las distintas dimensiones de la vida. Tal vez su mejor ilustración sea la figura del más famoso de los guerreros cristianos: El Cid Campeador, que simboliza la tradición del comandante militar como árbitro absoluto del poder y que a su vez hace ricos materialmente a sus soldados —como nos informa el mismo **Poema del Mío Cid**—. Los conquistadores españoles y, después, los libertadores americanos, habrían de hacer lo mismo en su propio tiempo: Cortés en México y Bolívar en Venezuela son vistos como espíritus nobles que al mismo tiempo le pagaron a sus soldados con la propiedad de las tierras conquistadas.

EL RENACIMIENTO

El ocaso de la Edad Media fue seguido por un sentimiento de renovación —con una influencia muy poderosa en Ia ulterior con
formación de la cultura— que llevó al hombre a una toma de con
ciencia de sí mismo y a plantearse cuál sería su lugar en el nuevo orden que se estaba descubriendo y que se definía por una
palabra: Renacimiento. Los avances de la navegación habían incrementado la comunicación entre los pueblos y la creación de
la imprenta provocó gran curiosidad y una sed creciente de información y de saber en todo el mundo. Los científicos se preguntaron si la tierra podría realmente ser el centro del

universo y sobre la forma real de este planeta. A todas estas cuestiones el espíritu renacentista respondía: «todo es posible, nada debe ser desechado, nada es increíble» **.**

Detengámonos un momento a pensar sobre el período del Renacimiento en España, porque de esta época forman parte nada menos que el descubrimiento de América por Colón, la aparición de **El Libro del Buen Amor** del Arcipreste de Hita, de **La Celestina** de Fernando de Rojas y la publicación de la primera **Gramática de la Lengua Española** por Antonio de Nebrija, que no sólo fue un instrumento de excelencia artística y fuerza moral, sino de unidad multirracial que sobreviviría a las grandes gestas de la conquista.

Tomar esto en cuenta nos dilucidará muchas cosas. Por ejemplo, influida por esta corriente de pensamiento que impulsaba a la renovación en un mundo todavía marcado por un orden rígido, la colonización realizada por los españoles se debatirá alrededor de esta cuestión central que se manifestará en múltiples disyuntivas: ¿con la tradición o por el cambio?

EL SIGLO ESPAÑOL DE EUROPA

Los reyes católicos, Fernando e Isabel, culminaron el proceso de reconquista con la expulsión de los árabes de España en 1492.

Su prestigio aumentó al máximo con el descubrimiento de América y luego les sucedieron dos grandes emperadores, Carlos V y Felipe II, quienes dirigieron con mano férrea la colonización de los territorios conquistados.

España, durante estos dos siglos de hegemonía de su imperio, impuso la impronta cultural en toda Europa —desde la manera de vestir a la de combatir, los rigores de la etiqueta, el estilo diplomático y la conducta en una sociedad civilizada— que le dio a la vida europea un sello peculiar. Europa vivió el «siglo español» en materia de intelecto, arte, política, costumbres y, como todos los grandes imperios, proveyó el fermento necesario para alcanzar altos niveles de creatividad artística.

Durante el siglo XVII, España tuvo que utilizar buena parte del tesoro obtenido de sus colonias para pagar sus guerras y deudas, con lo que se produjo una devaluación de la moneda y el empobrecimiento de la población. Las ciudades se llenaron entonces de mendigos y de ladrones y, en el campo, abundaban los bandidos. Es la época que reflejará la literatura picaresca en obras como **El lazarillo de Tormes**.
Por encima de ese mundo de mendigos y ladrones, había un espacio social hasta las alturas de la nobleza, donde se encontraban los «hidalgos»; un poco más arriba los «caballeros»; hasta llegar a la cima de la sociedad: los «nobles». Estos últimos gozaban de múltiples privilegios: se encontraban eximidos del pago de impuestos, eran juzgados por tribunales especiales, no se les podía encarcelar por deudas, tenían derecho a portar espada y a vestirse de maneras prohibidas para los niveles inferiores. Veremos reflejada
estas realidades sociales en el teatro español, y pasarán más adelante a América donde sufrirán una transformación.
España era todavía un mundo ordenado como prolongación del orden medieval, pero ahora ese mundo estaba sujeto a convulsiones porque estaba insertado en un marco donde todo se movía rompiendo fronteras, inventando formas para adaptarse a una nueva era en Ia humanidad.

EL «SIGLO DE ORO»
Esta situación habría de coexistir paradójicamente con el mayor florecimiento de la cultura de España: el siglo de oro, Ia época de la gloriosa pintura de El Greco, Velázquez, Zurbarán y Murillo; de los dramaturgos Lope de Vega y Calderón de la Barca; de los poetas San Juan de la Cruz, Quevedo y Góngora, del novelista Cervantes y, en materia de reforma religiosa, de Santa Teresa de Jesús y San Ignacio de Loyola.
El conflicto en el alma española que explica la edad de oro se entiende mejor si nos fijamos en el contraste que se daba en la

sociedad de la época entre el «orden oficial» y el «desorden extraoficial», del que surgieron las múltiples respuestas en diversos campos que le dieron tan singular belleza. Por otra parte, estaba presente todo el tema de la Inquisición que atemorizaba a muchos artistas y pensadores a expresar libremente sus ideas. De esa tensión entre lo prohibido y lo deseado, lo dicho y lo no dicho, surgió una belleza verbal y pictórica excepcional. Los artistas y pensadores españoles desafiaron aquella visión unificada y ordenada del mundo medieval y lograron creaciones en toda la escala imaginable, desde la picaresca hasta la mística. Durante este siglo nace un arte peculiar que, por una parte, no se nutre meramente de lo cotidiano, pero tampoco renuncia a los placeres terrenales. Quizás sólo entre semejantes extremos pudieron nacer el gran arte narrativo y figurativo de Cervantes y de Velázquez. Cervantes desarrolló un lenguaje cómico e indirecto que iba en contra de lo establecido. Inventó una pareja dispareja, un hidalgo pobre y su escudero y, entre ambos, establece un vínculo entre los extremos de España: lo picaresco y lo místico, el realismo y el sueño, el lenguaje de la épica y de la picaresca. Los dos personajes al final dejan de entenderse entre sí, y por eso se afirma que con esta obra precisamente nace la novela moderna, pues sus personajes dejan de hablar el mismo lenguaje.

Lo característico de la época medieval era la visión unificada del mundo. En **El Quijote**, Cervantes imagina un mundo de múltiples puntos de vista: Don Quijote es un hombre de fe que conoce perfectamente la doctrina cristiana, al mismo tiempo conoce la literatura de caballería y cree en ella. Cuando sale del pueblo de La Mancha deja atrás, en su biblioteca, el mundo ordenado de

la
Edad Media e ingresa al valiente mundo del Renacimiento, marcado por el espíritu del cambio: por eso en **El Quijote** está en duda el lugar donde ocurre la historia, el autor, el nombre del personaje, de su amada señora y hasta el género de la obra.

Como veremos más adelante, una de las claves fundamentales de la telenovela es el amor, por eso nos interesa destacar que durante el siglo de oro los renacentistas se hicieron con profundidad la siguiente pregunta: qué sabemos realmente sobre el amor? Y encontraron dos respuestas extremas: una es la de Tirso de Molina en su obra **Don Juan Tenorio**, el burlador de Sevilla, personaje que busca las alturas del amor en la intensidad del cambio y cuya satisfacción se le escapa, por lo que su vida es un continuo movimiento siempre insaciable.

En el otro extremo, San Juan de la Cruz busca las cimas del amor en un viaje espiritual de la carne hacia la inmaterialidad absoluta, necesaria para ver a Dios, y se despoja de toda atadura terrena. Para un místico como él, alcanzar a Dios es el fin supremo del hombre; así lo expresa en **La noche oscura del alma**: «toda la hermosura de las criaturas, comparada a la infinita hermosura de Dios, es suma fealdad». Y San Juan se une a Dios precisamente a través de la poesía. Desde este punto de vista, San Juan comparte la misma corriente de experiencia de Cervantes, que tiene su fuente en el interior del ser humano, con la diferencia de que el fin del primero es el Cielo y el del segundo, la Tierra. Ese espacio intermedio va a ser llenado por Calderón de la Barca con su obra en el campo de teatro. **La vida es sueño** es tal vez la más grande y más moderna de las obras teatrales españolas, fuente de una serie de obras teatrales que van desde Strindberg a Pirandello. Lo que vemos allí es una acción que se mueve de la realidad —donde el hombre vive— a la historia, donde el hombre posee de nuevo la oportunidad de redimirse mediante el sufrimiento y la fe. Calderón se pregunta: ¿qué clase de realidad es el

sueño?, porque en el sueño nada puede ser tocado ni poseído. Como dramaturgo, Calderón comprende que sólo de la duda y el conflicto puede emerger la armonía, y ¿qué mayor conflicto que el que se da entre el sueño y la realidad?
Una experiencia análoga, pero en el arte figurativo, es la de Goya. La genialidad del arte de Goya fue la de introducir el pueblo
al mundo de la aristocracia: con él, las vendedoras callejeras y las actrices se convirtieron en las reinas de la sociedad. Goya es el triunfo del estilo sobre el contenido, el culto a la belleza y la juventud, la consagración de la pose y la teatralidad. ¡Todo lo que serán las características del Romanticismo! Goya buscó su fuente de inspiración en la energía popular y, con esto, logró que la alta sociedad descendiera a las barriadas. Por otra parte, le dio un emblema definitivo a esta época con sus dos grandes retratos de un personaje de la nobleza, la Duquesa de Alba: **La maja vestida** y **La maja desnuda**.

EL SENTIDO TRAGICO ESPAÑOL

Ahora daremos un salto histórico, siguiendo el hilo de nuestra reflexión sobre el sentido de lo trágico y el estoicismo, que iniciamos con Grecia para concluir en España. Después de la Independencia de las colonias hispanoamericanas, en el imperio español donde «el sol no se ponía», el sol se había puesto. Este hecho provocó una reacción de profunda tragedia en España. El sueño de grandeza había concluido y el imperio llegó a la conclusión de que España se había engañado a sí misma durante este tiempo. ¿Cuál era la realidad? Que España había perdido su oportunidad para modernizarse a raíz de los movimientos originados por la Revolución Francesa. Esta opción sucumbió ante los intereses individualistas y de grupo y la monarquía española se mostró indefensa porque estaba desacreditada. En cambio Inglaterra y Francia se enrumbaron desde entonces por la vía de la democracia que los llevó a destinos diferentes. En consecuencia, siguió en España una política sin timón que se tradujo en una serie de

guerras fratricidas, lo que llevó a Mariano de Larra a exclamar: «aquí yace media España; murió de la otra media». La debilidad intelectual en que quedó sumida la sociedad española fue de tal magnitud, que la dejó fuera de la corriente central del pensamiento, la política, la ciencia y la economía occidentales. Quien expresó mejor esta realidad fue Unamuno al afirmar: «España posee un sentido trágico de la vida porque tiene la mirada fija en las penas y glorias del pasado». Y más adelante escribió Valle-Inclán: «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». Este rasgo penetró la tradición cultural española haciéndola amarga y esperanzada, crítica y heterodoxa.
Ese sentido trágico nos lo transmitirá España con la colonización. Durante ese proceso nos dio la mitad de nuestro ser —la lengua y la religión— pero al mismo tiempo hizo morir el esplendor de las antiguas culturas indígenas. Es nuestra tragedia y, por eso, nuestro conflicto con España siempre será tan intenso como nuestra relación con nosotros mismos y, también, como la de España consigo misma: a veces intolerante, a veces maniquea, dividida entre el bien y el mal absolutos; como esos contrastes que vemos entre la España romántica y pintoresca de Byron y Bizet, con los tonos sombríos de El Greco y de Velázquez.

Capítulo 4

El drama burgués

Continuando con nuestro tema inicial del drama y el teatro que comenzamos en Grecia, veamos ahora la evolución que éstos tuvieron con el advenimiento de la burguesía. Actualmente la palabra «burgués» está desprestigiada, pero esto no sucedía en el
siglo XVIII, cuando la burguesía hizo posible la revolución francesa y cambió radicalmente el sistema político imperante en Europa. El poder omnipotente del rey fue sustituido por el poder de la clase burguesa. En principio, esta clase burguesa

estaba formada por los artesanos, pero éstos poco a poco fueron apoderándose del mundo de los negocios y controlando el comercio de los países. La aristocracia, en cuya cabeza estaba el rey, no participaba en estos oficios; el aristócrata tenía sus propiedades y no se preocupaba del dinero, para él el trabajo era deshonroso y quien trabajaba era la burguesía. El mundo burgués era un mundo complicado, para comenzar estaba dividido en clases: la alta, la media y la baja burguesía. La clase burguesa está representada actualmente por la clase media, una prueba de ello es que la dividimos de la misma forma como lo hizo la burguesía.
La burguesía toma la idea de la productividad de las comunidades existentes, que originalmente eran campesinos que luego, con Marx, formarían parte del «proletariado». En este estadio de la evolución de la burguesía ya encontramos la ubicación de algunos de los rasgos y condiciones que posteriormente heredará la telenovela: la clase burguesa tiene el poder y ahora necesita —igual que la nobleza— arte, música y diversión. Beethoven es el clásico músico burgués que desliga su música del patrón impuesto por la aristocracia. El precursor de esta nueva forma de música será Mozart, quien desgraciadamente muere a los 37 años, y quizás, en parte, debido a este crucial enfrentamiento entre la libre expresión de su arte y los cánones que le exigía la aristocracia.

Las clases altas de Latinoamérica, por su parte, emularon esta sensibilidad europea en la manera de vivir, en el arte y en la literatura. Por ejemplo, en su momento la ópera se convirtió en el
símbolo de una modernidad elegante, desde el neoclásico Teatro
Juárez hasta el opulento Teatro Colón en Buenos Aires, donde todo eran dorados y terciopelos rojos. Así la burguesía se sentía a la misma altura de sus homónimos europeos. Los burgueses también buscaron su identidad haciéndose retratar,

haciéndose pintar. Sintieron de esta forma que al fin tenían un «rostro», y buscaron idealizarse a sí mismos: pintaron a la madre, a los niños..., era su orgullo y su ascenso desde la oscuridad. ¡Los reyes y los aristócratas ya no eran los únicos dignos de ser retratados!

Se inició entonces la época de los maravillosos teatros de la burguesía. En nuestro país se corresponden con este patrón, por ejemplo, los típicos teatros públicos que hoy están colocados en el centro de la ciudad y a los cuales todos los ciudadanos tienen acceso, con la única condición de que paguen sus entradas, si bien éstas se dividen en más o menos costosas para ajustarse a distintas condiciones sociales. Si usted va al Teatro Municipal de Caracas y se sienta en una de sus butacas, observará esto inmediatamente: está el palco donde se sientan las autoridades, el espacio para «la burguesía» se encuentra abajo en lo que llamamos el patio, verá un segundo balcón para las personas de menores recursos y, por fin, esta cosa que los burgueses llamaban «el pueblo» —a falta de mejor palabra— queda en lo que nosotros llamamos la galería o el «gallinero», que es la parte de más arriba. El Teatro Municipal ya es en sí una demostración sociológica de este fenómeno, hay una ubicación por distinción de clases sociales que se repite en cualquier teatro de ese estilo, como el de Valencia y el de Maracaibo.

Ir al teatro a apreciar el arte por sí mismo, desligado de la ceremonia social, fue un logro. Ya no se iba al teatro a coincidir con el Rey para ser visto por el Rey; porque antes, dentro de la fiesta que organizaba el rey, se presentaba el teatro como un añadido. Ahora el artista pasó a ser el centro

del espectáculo porque ya comenzaba a crear «fanatismo» —en el buen sentido de la palabra, en todo el sentido de la palabra—, a tener gente adicta que lo quería, que lo admiraba. El concepto había cambiado al haber una mayor importancia del «producto» que estaba en el escenario y que era visto por sus propios valores y no como complemento a una ceremonia social.

El estatus de la burguesía en los siglos XV y XVI contrastó con la época medieval. La burguesía fue construyendo su base de poder a lo largo de varios siglos. Fíjense por ejemplo en los judíos de Europa en el medioevo, que representan parte del origen de la burguesía porque fueron los grandes concentradores de capital. Surgen la figura antipática del judío que tiene mucho que ver con el financista, la figura del prestamista y la del banquero, que en el fondo no es más que un prestamista sofisticado. El judío es quizás la primera figura de la burguesía, es el hombre que acumula capital como autodefensa. Estaba condenado a buscar la riqueza puesto que su situación era tan efímera y tan problemática que necesitaba dinero para poder combatir los múltiples enemigos que tenía por la cuestión religiosa. Hay otros antecedentes de origen florentino en el Renacimiento y hasta un cierto toque de democracia en el caso del Duque de Gonzaga, que era un gran protector del arte: cuando se estrenó **El Orfeo** de Monteverdi se hicieron dos funciones, una para la corte florentina de los aristócratas y—gracias al buen aristócrata, el Duque de Gonzaga— en la otra función se abrieron los jardines del palacio para que el pueblo la viera gratuitamente, e incluso le dieron unos pasapalitos. Fue un don, una actitud generosa del Duque, porque él no estaba obligado a hacerlo; no se acostumbraba.

La gran diferencia que hay con el teatro burgués es que en este hay una relación en el fondo económica: tú pagas y ves sin

que yo te pregunte quién eres y de dónde vienes, si tienes el dinero compras tu entrada y punto. Es la única condición que

se pide. ¿Por qué? Porque el artista que actúa vive de ese dinero que tú estás pagando; así, la relación burguesa es una relación comercial, aunque sea en nombre de un arte muy sublime, pero que está siendo hecho como un trabajo. Los artistas como Moliére, por ejemplo, que necesitaban trabajo, eran contratados por el Rey y obtenían entonces lo que, en el buen sentido actual, podríamos llamar una «bequita». Moliére no generaba sus propios ingresos, sino que el Rey generosamente le daba todo lo necesario para que viviera y, a cambio, le decía: ¡actúa y diviértenos!

Fíjense qué maravilla lo que estamos viendo aquí, es un tema fascinante el mencionar la palabra diversión. El arte hasta ese momento era un arte divertido en el estricto sentido de la palabra —eso no significa cómico sino que era arte de entretenimiento—. El aristócrata quería ver teatro y quería divertirse, pues lo asociaba a un concepto de festividad en su palacio. Un artista creaba una obra que iba a ser vista dentro de una fiesta, fuera ópera, teatro, música. Pero cuando la obra de arte fue entregada al común de los hombres y éstos la respetaron de tal forma que pagaron por verla, esa obra de arte adquirió respetabilidad y el artista, por su parte, conquistó la libertad para plantear los temas que deseara y las provocaciones que quisiera a la sociedad donde esa obra se ejecutaba. El arte se hizo libre a partir de la burguesía —lo que nosotros llamamos el arte de contenido, el arte de protesta, el que puede estremecer—, y este ciclo se produjo desde su función expresa de divertirnos, en el sentido frívolo de la palabra.

Volvamos a nuestro abuelo —el teatro—, del cual deriva la telenovela, para precisar a la audiencia a la que iba dirigido. Fíjense
en las obras de teatro desde Esquilo hasta el teatro burgués: ¿quiénes son los personajes que estaban allí, en los grandes dramas? Reyes, príncipes, duques, condes o dioses. En la época de los griegos eran todos héroes: Orestes, Edipo,

Agamenón..., que son aristócratas también, y, cuando no actuaban héroes, entonces eran
dioses los que aparecían. Más adelante, en el teatro de Shakespeare, los personajes básicamente se derivan del mundo aristocrático, son todos reyes como Ricardo II y lll y Enrique IV. Es la tragedia del mundo de la aristocracia porque parte de esos aristócratas también son ladies y lords, y el pueblo es sólo un adorno en esas obras, representa la gracia y la simpatía: el pueblo está ahí para ser chistoso pero el drama sublime, grande y poderoso no lo vive cualquier cabeza de mochila, lo vive el aristócrata.

¿Qué hizo la burguesía? Pensó: si ahora yo gobierno y el poder es mío, no me quiero ver en el teatro como un gordito que se dedica sólo a acumular dinero y a comer pasteles, no señor, ¡yo me quiero ver sublime también! ¡Ah caray! Con esto se creó un gran problema porque el burgués deseó verse embellecido, sublime, trascendente e importante, y el mundo burgués es un mundo muy concreto. Es el mundo del real y medio, del dinerito que yo te presto porque vamos a hacer este negocito..., y eso no es sublime ni elegante. Elegante es el aristócrata que desprecia el dinero y por tanto está dispuesto a vivir cualquier drama sublime, porque no tiene ataduras materiales. El burgués en cambio es la materia en persona, sus apetencias y su concepto de la vida son materiales, lo que choca frontalmente con el espíritu sublime.

Busquemos un personaje que podamos denominar sublime, por ejemplo San Ignacio, mi patrono. ¿En qué sentido lo encuentro sublime? En la humildad con que recibe las heridas en combate que le mueven a dedicar su vida a Dios, para lo que crea la Compañía de Jesús. Pero usted no ve a San Ignacio comiéndose un cochino frito o acumulando dinero, ¿ustedes han visto en una postal un santo gordo? ¡No los hay! Todos son flacos porque no nos imaginamos un santo comiendo todo el tiempo; un santo es un ser que vive en función de la espiritualidad —que es el icono del santo— y

está formado por elementos absolutamente sublimes, no elementos terrestres y vulgares.
Igual que el santo, el aristócrata pertenece al mundo de la sublimidad y vive amores muy elevados. Él la ama a ella de una manera tan descomunal que es capaz de dar su vida. En cambio el
burgués, cuando ama, inmediatamente piensa: ¿cuánto tienes tú y cuánto tengo yo? ¿Cómo es la cosa, cómo vamos a hacer? Pone
practicidad hasta en los sentimientos y eso choca poderosamente contra el espíritu de la sublimidad que no es práctico para nada.
Como la clase burguesa no quería verse a sí misma ridiculizada con esos esquemas del teatro anterior, sino que quería verse sublime, se dio un paso histórico: las apetencias y costumbres de la clase burguesa se transformaron en ideales sublimes. Esto nos ayudará a definir mejor la telenovela, que es drama cercano a la realidad. La aristocracia nunca podrá asumir la realidad, la aristocracia no es real y nunca quiso serlo, en cambio el burgués era realidad y se dispuso a hacer de los sentimientos que esa realidad provocaba en ellos, un valor sublime.
¿Qué es lo que hacen los burgueses que puede ser considerado sublime? Aman. El amor es lo más sublime que hacen los burgueses, pero ¿cuáles son los problemas del amor de un burgués? La respetabilidad de ese amor. ¿Por qué? Vamos a revisar el amor como un sentimiento burgués. Hay quienes dicen que el amor es burgués, otros dicen que un hombre del siglo XVIII no amaba como lo hacía un hombre del siglo XIX o del siglo XX. Indudablemente, es muy diferente porque el amor —aparte de la atracción sexual y todo eso— a fin de cuentas expresa determinadas instituciones: el matrimonio, el hogar, la familia, los hijos... Recordemos aquel análisis tan lúcido —con toda la cola que generó dentro del marxismo— que hizo Engels en **La Sagrada Familia**, donde

establecía que en el fondo el amor era la sublimación de un sentimiento carnal y de una apetencia sexual, que lo que había era una necesidad de la especie de perpetuarse teniendo hijos, a partir de lo cual se generaba una atracción sexual opuesta entre el hombre y la mujer. Sobre esa realidad la sociedad había elaborado un esquema espiritual que incluía el matrimonio y sus derechos, la responsabilidad para con los hijos, el problema de la alimentación de la familia y las condiciones del espacio donde ese amor se reproduciría. En el fondo, un matrimonio es un contrato, porque la gente se casa para acrecentar sus posibilidades individuales. Aparte de que tú me atraes y me gustas, vamos a construir una realidad factible, que se palpa: una casa con unos cachivaches de muebles, una cocina y unos niñitos con sus teteros. Y al hacerlo también creceremos económicamente. Por eso no puede sorprendernos lo de la dote y todas esas cosas del siglo XVIII. Si me voy a casar contigo, ¿cuánto pones tú y cuánto pongo yo? Porque vamos a unir capitales. Era una manera de hacer más interesante, más apetecible, la unión. Esto se ha ido perdiendo y el drama que vive hoy la clase media es que el aspecto económico —dado que la cultura ha evolucionado hacia otra dirección— se ha marginado mucho en el matrimonio. Ahora la gente no se casa sino por amor; antes la gente se casaba también por amor, pero cuando se terminaba la pasión amorosa quedaba una serie de ataduras muy grandes. Ya esta mujer no me atrae tanto, pero eso no importa porque tengo esta casa y aquí están mis hijos y mis reales y yo tengo aquí mi sillón de cuero que yo he comprado. Y la mujer también piensa: estoy metida aquí en esta casa con este tipo que se ha vuelto pura grasa, pero en fin, es mi vida. Por otra parte, hoy en la clase media hay una gran independencia en relación, sobre todo, con la mujer trabajadora que tiene sus ingresos aparte. Ha desaparecido el universo económico

del matrimonio y éste pende sólo del frágil hilo del sentimiento;

no pende como antes de un montón de hilos, en parte es por eso

que hoy en día el matrimonio no es estable.

Fíjense los temas que se derivan del amor burgués: me caso con fulana, por lo tanto yo quiero que ella no haya sido de otro hombre sino sólo mía, porque priva un sentido de conservación de la unidad familiar. Si ésta fue mujer de otro hombre, no me pertenece realmente, podría serlo de otro y se desbarataría la institución. Como el burgués no quiere que el matrimonio se desbarate, por eso es que toda telenovela propende al matrimonio, ése es su objetivo. El matrimonio es una especie de guarida final donde todo desemboca. La virginidad, he ahí un tema digno del burgués. El concepto de virginidad era ridículo cuando los matrimonios de un hombre en parte eran negocios —no de dinero sino de tipo político—, el Rey se casaba con la Princesa que no era virgen, que podía haber tenido una aventurita con otro tipo pero qué diablos le importaba, lo que importaba era básicamente que se creara un hecho concreto de poder. El burgués en cambio quiere preservar la casa, es lo más casero que existe; quiere conservar la institución y por eso requiere de la pureza, éstos son sus ideales. Estamos en dos planos distintos: por una parte la realidad y después, levantándonos
hacia los mitos, Ias aspiraciones sublimes. La virginidad no es necesariamente sublimidad, esto es fundamental, en cambio la maternidad sí es vista como un tema fundamental del teatro burgués. Una madre con su hijo en el fondo lo que esconde es Ia preservación del orden familiar que, para el burgués, es absolutamente fundamental. Como yo amo la familia y ésta es el centro de mi vida, quiero ver una obra sobre los problemas de una madre con su hija, sobre el problema de la maternidad,

y así sucesivamente.
Uno de los problemas y los dramas de Ia moral burguesa son, por ejemplo, el castigo al usurero; el usurero que abusa de Ia situación económica de otras personas, es castigado dentro del teatro burgués. Los temas que informaban estas vidas y que en muchos
casos se oponían a los de la vida aristocrática, pasaron al teatro y a Ia literatura con un carácter sublime. Una lectura para entender
este tema en carne viva es **El rojo y el negro** de Stendhal. Esa novela narra Ia relación de un muchacho burgués —quien en el fondo
quiere ser cura y después abad— que se enamora de una condesa. Ahí están los dos polos descritos magistralmente por Stendhal hasta terminar en un gran conflicto, típicamente burgués.
Ahora los dramas de la vida ordinaria son el centro en el teatro. El hombre quiere ver su imagen sublimada y no quiere ver más dioses ni seres cuya elevación provenga de un derecho positivo. ¡El teatro burgués es el homenaje a la panqueca! Es convertir una panqueca en una cosa sublime, trascendente e importante. «Mi mamita es ahora la reina porque es Ia que me prende Ia chimenea y pone caliente mi cuartico para yo comerme esta sopita que ella me hizo y que por tanto es algo sagrado». Nosotros todavía nos burlamos porque heredamos la sublimidad aristocrática, pero no deberíamos hacerlo porque es nuestra vida, es lo que nosotros somos para bien y para mal. En el fondo es el término que ustedes, futuros autores de telenovela, van a encontrar siempre en la gente. Por eso usamos la expresión «la vida de fulana es una telenovela».
Vamos a hacer una pausa frente a este concepto: ver los problemas cotidianos, los problemas llamados de la vida, pero disparados hacia lo sublime, porque es el principal motivo por

el que las personas ven telenovelas. Por ese motivo me río cuando me afirman que la telenovela es realista. ¡La telenovela no puede ser realista! Es sólo aparentemente realista, es una mentira; el realismo de una telenovela es una trampa. Lo que pasa es que la audiencia quiere ver el amor por su pareja —que lo siente en un nivel— cien veces más elevado: la madre ama a su hija, pero de una manera extraordinaria, única. Por eso se instala ante un televisor, no se va a instalar para verse a sí misma. El ser humano no hace eso, nadie va a ver en la pantalla la vida cotidiana de sí mismo, ¡nooo! La gente quiere ver la vida cotidiana pero con héroes. La protagonista será la heroína de la telenovela, cómo no, ella participa de un mundo real —aparentemente real—, pero a ella le suceden hechos y acciones que se disparan hacia lo sublime.

Una vez traté de explicar esto en una reunión sobre el análisis de la telenovela diciendo que debía ser sorprendente, para una persona que analizara una telenovela, ver cómo la protagonista de una telenovela de 220 capítulos —que es un tamaño estándar— recibe 219 malas noticias y una buena al final. Concluí diciendo que soy un admirador de la fuerza cardiaca de las protagonistas, mujeres que cada hora reciben noticias tan terribles, de un capítulo a otro, y que sin embargo llegan a salir airosas de un infarto, es algo realmente asombroso: «ésa que tú creías que era tu amiga te engaña con tu marido», ¡Pan!, «El que tú crees que es tu papá no es tu papá», ¡Pun!, y así sucesivamente.

CAPITULO 5

MOVIMIENTOS IDEOLÓGICO-CULTURALES

Tenemos que detenernos ahora a estudiar brevemente algunos movimientos culturales, políticos o sociales; surgidos

a partir del siglo XVIII y que marcaron a posteriori la conformación de la cultura de Occidente y sus diversas manifestaciones expresivas. El primero de ellos es el Racionalismo que, entre otras cosas, preparó el terreno para el advenimiento de la Revolución Francesa.

EL RACIONALISMO y EL ESPÍRITU DEMOCRÁTICO

El Racionalismo fue el gran pensamiento nivelador de los hombres e hizo su aparición en el Siglo XVIII, cambiando los esquemas tradicionales. Su lema fue: «lo que es verdad debe ser demostrado». Esta corriente filosófica invadió todo el pensamiento de la época, con lo que sus teorías se aplicarán a muchos aspectos de la vida. La Revolución descansa en los tres principios conocidos y característicos de libertad, igualdad y fraternidad, postulados con la intención de que desde ese momento guíen la actitud de todos los hombres ante la vida. Simón Bolívar es el tipo de personaje que clásicamente encarna la aplicación de estos principios.

Otro rasgo de esta corriente consistió en el estudio de la sociedad. En ese terreno irrumpió Rousseau con su obra **El Contrato Social**, donde planteó que ese contrato es la verdadera base aglomerante de la sociedad. Para los racionalistas el hombre era un ser que progresaba continuamente y en todos los sentidos; derivado de este concepto crearon otro concepto de «hombre» que ahora vino a ocupar el centro de la vida y del conocimiento, desplazando a Dios de ese centro. La lucha constante entre lo tradicional lo moderno el combate cultural entre lo viejo lo nuevo, alcanzará un clímax con la Ilustración, que vino en plan de anunciar una nueva era para la humanidad: con ella se dejaba atrás el pasado irracional y bárbaro y se proclamaba un futuro donde el hombre era perfectible; para conseguir ese «paraíso» sólo le bastaba aplicar la razón a las empresas que producían el «progreso». La felicidad en la Tierra ahora era posible gracias a la ciencia, la educación y la economía. La Ilustración colocó

a Europa en el umbral de la revolución industrial y, lógicamente, la pregunta que se hicieron los latinoamericanos fue:
¿se unirán España y las colonias americanas a esta corriente?
El mapa político de la época estuvo marcado por la aparición de Napoleón Bonaparte, su secuestro al Rey Fernando VII de España y la imposición como Jefe del Estado español de su hermano José Bonaparte. Esto aceleró el movimiento independentista en las colonias, inicialmente en Caracas (por eso nuestro Himno nacional dice, arengando al resto de los pobladores del continente: «seguid el ejemplo que Caracas dio») y, a continuación, en la mayoría de las colonias españolas.
Así como el pensamiento aristocrático estaba dirigido hacia una élite minoritaria, el pensamiento burgués, como reacción, aspiró a abarcar a toda la humanidad. En sus dramas exploró nuevos temas que sintonizaran con esa gran audiencia. Víctor Hugo se inmortalizó, entre otras motivos, al colocar en su obra maestra **Los Miserables** ese detalle del «desposeído» (concepto clave en las telenovelas venezolanas, como veremos más adelante) y, con él, pretende abarcar toda la humanidad. El dramaturgo burgués provino de ese estado del pensamiento convertido en democracia, ¡democratizado! Los libros de Montesquieu, Diderot, D'Alambert, son libros que aspiraron a ser leídos por todos los hombres. Voltaire pensaba que sus libros no eran leídos sólo por la gente culta —no le puso a eso una etiqueta social— sino por todo lector que tuviera obviamente los conocimientos mínimos para poderlos leer y así compartir ese festín del pensamiento, esa riqueza para poner a pensar a toda la humanidad, para plantear los grandes temas a la humanidad. Por lo tanto, la burguesía universalizó los conceptos dramáticos, los hizo totalmente humanos y de todos los ámbitos de la cultura, aspiró a que toda la cultura fuera reflejada en su obra, ése es el pensamiento de la universalidad.

Fíjense que un escritor como Shakespeare en absoluto se paseaba por el concepto de universalidad. Para él, el mundo se reducía a Londres; que un francés leyera una obra de él nunca le pasó por la mente, nunca creyó que los franceses, alemanes o españoles lo leerían, porque no aspiraba a la universalidad. ¿La obra universal? ¡Nooo! Su obra estaba apenas circunscrita a un mundo concreto. El teatro burgués, la música burguesa, la literatura burguesa, la poesía burguesa, aspiran a ser reconocidas universalmente y a que los hombres las lean. Un escritor como Flaubert, cuando escribe **Madame Bovary** —ese portento literario— piensa que lo están leyendo los franceses, los mexicanos y los chinos.

También hay mucho en la burguesía de pensamiento nacionalista, pero lo que sucede es que, al democratizarse el pensamiento, el teatro accede a él y lo asume también dentro de sus posibilidades. Y, al divulgarlo, surge un teatro comprometido con el pensamiento y que nos plantea sus problemas y los que atañen a la sociedad. En dos platos: todas esas cosas que nosotros llamamos sociología, antropología cultural, etc., son creaciones de la burguesía. La sociología, si es que es una ciencia, es una ciencia burguesa: el estudio de la sociedad como un todo global, entendiendo y analizando todos los factores que la determinan —excluyendo elementos como la voluntad divina— para hacer de eso un análisis

científico de la sociedad: qué problemas tiene, cómo está dividida. Se está escribiendo un libro para que cuando esa sociedad lo lea, se vea reflejada, y para contribuir al pensamiento. La propia política, la literatura político-social, aspira analizar los problemas y los esquemas del poder dentro de un mundo concreto. Comienza un nuevo planteamiento para la política y para las ideas, porque la ideas ahora se depositan sobre sectores concretos y no sobre toda la humanidad. Eso no había ocurrido jamás, pero, en todo caso, cuando se democratizó el pensamiento, aparecieron por ejemplo las librerías y la posibilidad de ir a una librería. Antes

el lector tenía que «halarle mecate» al noble fulano para que le permitiera entrar a su biblioteca: un muchacho burgués debía hacerlo, como pasa en el caso de Javier Sorel en **El rojo y el negro**. El concepto de «voy a la librería y pago por un libro», evidentemente, es burgués. La divulgación de las ideas, el hecho de estar hablando de las ideas, es un acto esencialmente de la burguesía, del poder democratizador que emana de la burguesía. Con lo que ésta es exclusiva, es con el dinero. Permítanme ilustrar esto con un chiste contemporáneo que
todos entenderemos: se trata del exiliado cubano que está en Miami y escribe una carta a sus familiares en Cuba diciéndoles: «aquí no es como allá que hay que hacer cola para todo por los racionamientos y no se consigue casi nada, aquí hay carne la que tú quieras, aquí hay de todo, ¡lo único que está racionado es el dólar!».

EL ROMANTICISM0

Este movimiento está ubicado en un período que va de 1800 en adelante. La mitad del siglo XIX ya será una época signada apenas por los coletazos del Romanticismo. Éste empezó a surgir con toda su fuerza hacia finales del siglo XVIII, como resultado de la Revolución Francesa. Ciertos escritores de finales del siglo XVIII lanzaron el manifiesto romántico el «sturm« o «la tempestad«, después de atravesar el siglo XIX el movimiento romántico dio síntomas de empezar a agonizar y, hacia 1850, entró en un período de absoluta decadencia. Pero no podemos saltarnos el por qué de ello, tenemos que investigar qué era el Romanticismo y a qué se debió su decadencia. Ahora lo haremos rápidamente, pero es un tema que se debe estudiar con mayor profundidad, ya que es nada menos que la filosofía que nos va a acompañar en este oficio. El Romanticismo es un movimiento literario basado fundamentalmente en el concepto del individuo como ser «irresponsable». El Romanticismo destaca que el hombre vive

en una sociedad que lo oprime, que oprime su humanidad; el Romanticismo asume que el hombre es fundamentalmente bueno per se, pero las fuerzas malvadas de la sociedad determinan que se corrompa y destruya, afirmando así la individualidad como centro de la creación. La pregunta clave que le debemos hacer al escritor o artista romántico respecto las obras que ha creado es: ¿por qué hiciste eso?, y su respuesta siempre será: porque me da la gana, porque así soy yo, porque responde a mí; y además no tengo que dar ninguna explicación porque yo soy sagrado en cuanto artista. El aporte romántico al arte, en este sentido, es un poquito sindical, porque el romántico le dio a los artistas jerarquía en la sociedad. El respeto hacia el artista es un hallazgo romántico. Los artistas románticos acentúan el ejercicio de la libertad en la expresión artística. Esto fue un cambio importante respecto la tradición, porque músicos como Haydn y Monteverdi no manejaron sus vidas, sino que dependían del mecenas que generosamente les daba dinero para que pudieran desarrollar su obra. Ése es un aporte romántico que forma parte de la herencia recibida de la Revolución Francesa, cuando la burguesía tomó el control del poder para inaugurar una sociedad democrática. El romántico ahora se dirige a los hombres libres, iguales y fraternos; por lo tanto su arte entra en comunicación con todos los hombres, ya no sólo con el marqués, el conde o el rey. Tal vez no haya mejor ejemplo de esta realidad que el grito final de la **Novena sinfonía** de Beethoven —escrita quizá en el contexto de esa alegría que simboliza a la nueva humanidad—, cuando se escucha la voz del barítono diciendo: «¡oh freuden!, ¡oh amigos!, cesad esa música, no hablemos más de esa tristeza». ¿Beethoven se está dirigiendo aquí al conde de Bavaria?, ¡nooo!, porque no cabría entonces que dijera, «¡oh amigos!». Se está dirigiendo a la humanidad; está parado aquí y, ¡ante el mundo!

Otro de los rasgos distintivos del Romanticismo es el tema del ego; porque los románticos son la egolatría en persona. El artista no será tan ególatra en ningún otro momento de la

humanidad como lo fueron estos primitivos descubridores del ego y que disfrutaban de él como «mono con huevo», como el niño que aprende un nuevo lenguaje y lo usa hasta la exageración. Se sentían por tanto seres sagrados dentro de la condición humana. Por ejemplo, con Beethoven no se podía discutir nada acerca de su música, era ¡yo y san se acabó! «Dale gracias a Dios de que yo escriba, para que tú disfrutes de mi música, pues es un privilegio para ti oírme». Ésa era la filosofía de Beethoven. Nuestro gran héroe Simón Bolívar gozó también de esa manera de ser; hizo un culto apasionado del yo; todo en su vida era una gesta para la historia. Por ejemplo, aquello que se le atribuye al Libertador del «Delirio sobre el Chimborazo», revela a una persona que ha caído en el exceso ególatra de ponerse a hablar tú a tú con el tiempo y además encaramado en el pico Aconcagua: «el tiempo se me apareció y dialogó conmigo». Si hubiera vivido en otra época no se le habría ocurrido semejante exabrupto. La explicación es que a los románticos les dio por inflarse. Como ellos estaban en comunicación con la humanidad se sentían en la obligación de enseñarle las nuevas verdades —éste es otro rasgo clave—, pero la nueva forma de enseñanza era ahora compartiendo «mi yo» con los demás. La idea de humanidad que envuelve las obras románticas se despliega en dos vertientes: 1) escribo desde mi ser y bajo la arbitrariedad de mi yo, y 2) me dirijo a los «hombres». Esto ahora era posible porque, con la nueva industrialización de la sociedad y la creación de Estados más complejos, la palabra «hombres» tenía un peso más real que en el siglo XVII. Claro que Shakespeare podía hablar de los hombres, pero entonces tenían la acepción de concepto o de objetivo; en cambio para los racionalistas representaba al «mundo» con quien era posible hablar. Por otra parte, ahora existían las imprentas y, sobre todo, se habían democratizado las librerías.; y los románticos fueron los primeros que pudieron disfrutar de ellas.

Otro concepto romántico es que el hombre, mientras más puro y más joven, es mejor. Parte de la concepción opuesta, de que

la vejez es una fuerza corruptora, no sólo del cuerpo sino de la mente humana. El romántico por tanto desconfía de los viejos porque siempre serán malvados; en cambio de los jóvenes se puede esperar la belleza y la bondad. Hago un inciso para referirme a nuestro tema: por eso los protagonistas de las telenovelas son todos muchachos, y no hay novelas protagonizadas por viejos: serían un rotundo fracaso y un horror, pues tratan de jóvenes que están naciendo a la vida y de los que se esperan sentimientos sublimes; a pesar de que los viejos traten de corromperlos.

PERSONAJES ROMÁNTICOS

Como un adorno más de Romanticismo aparece ese tono desfachatado y extrovertido que lo caracteriza en la forma, siendo tan melancólico en el fondo, a fin de cuentas. Usa el gesto, la pose y las actitudes descuidadas; pero sus poses son contundentes. Es el caso de Lord Byron, quien estuvo enamorado de una linda muchacha inglesa a quien conoció, por supuesto, en un verde prado cundido de florecillas de todos los colores. A partir de allí comenzó a dedicarle poemas a diestra y siniestra sobre sus ojos, su pelo, etc. Un día, a esta niña se le ocurrió comerse delante de él ¡un vulgar higo! Byron tuvo una decepción tan rotunda y le quedó una melancolía tal que lo torturó sin cesar. Se veía perseguido por ese maldito higo que no se le quitaba de la mente. En realidad uno podría preguntarse, ¿qué tiene de feo? No importa. Lo que cuenta es la pose como manera de vivir. Otro cuento de Byron fue cuando llegó por primera vez a Lisboa. Según cuenta, llevaba en el bolsillo un saquito con monedas de oro y encontró tan bella la vista del Tajo enmarcando la gran ciudad que exclamó: ¡sería un cobarde si disfrutara de esta ciudad con dinero!, y tiró espectacularmente las monedas al Tajo, para quedarse sin nada y a tono con la ciudad. ¡Eso es un romántico!

De Bolívar hay historias semejantes, porque era también un personaje lleno de gestos. Por ejemplo, cuando recibía una buena noticia sobre la guerra, brincaba sobre la mesa y empezaba a dar saltos de júbilo sin importarle quién tenía delante. Al principio la gente que estaba con él se asustaba pensando que se había vuelto loco, después comprendieron que estas reacciones se debían a que era una persona acostumbrada a no inhibir su humanidad, sino que, al contrario, la quería volcar hacia afuera.
Fíjense en el vestuario de los románticos. Los hombres visten con unos pantalones ceñidos a fin de no disimular las formas de su cuerpo; hay algo del bailarín de ballet en esa moda, también por el uso exagerado del color en las camisas y chaquetas. El «Generalísimo» Francisco de Miranda —que era la propia hechura del Romanticismo- cuando desembarcó por primera vez en el puerto de La Guaira, se presentó vestido con una chaqueta de color verde perico, pantalones amarillos, zarcillos en las orejas y un loro montado en el hombro. ¡Qué horror! Bolívar por su parte inventó ese extraño sombrero de copa —muy alto— que los oficiales del ejército se ponían en las grandes ocasiones y que, me imagino, sería simplemente para llamar la atención.

El Romanticismo era un movimiento que quería abrirse paso de una forma dramática y contundente. Crear «a partir de mí» lo entendían como «a partir del sentimiento»; porque postulaban que el sentimiento estaba por encima de la razón; desconfiaban de una explicación racional del mundo —eso les parecía una cobardía— y, en cambio, lo que les atormentó y maravilló fue el «secreto del yo», el abismo interior del hombre, el sentimiento de la raza humana. Afirmaban que «el día en que seamos más fieles al sentimiento, en esa misma medida seremos mejores hombres».

TEMAS DEL ROMANTICISMO

Sus grandes temas son: 1) El amor, la amada y todos los amores vinculados a ella, como el amor por el hijo. 2) El niño, a quien adoraban porque veían allí toda la fuerza del retoño que podía crear una humanidad nueva; se extasiaban ante la figura del niño que comenzaba a caminar. Por eso la palabra romántico va tan ligada al amor, porque fue su mayor creación. Hay personas que dicen, con cierto cinismo, que la gente se comenzó a enamorar de verdad a partir del siglo XIX; que la gente del siglo XVIII no se enamoraba —al menos no de la manera como lo hacían los románticos— y así crearon la «empresa» del amor.

Vuelvo a Bolívar para ilustrar esta idea, recordando el espectáculo que armó con la muerte de su joven esposa María Teresa —porque no hay romántico que se estime al que no se le haya muerto una amada, sería como un «rayón» en su vida—. Imagínense por un momento a esa joven «española» viviendo en estos parajes tan horribles. A Bolívar —quien parece que no la quería mucho porque hay testimonios de que era muy fea—, cuando ella murió, le entró una especie de trance y comenzó a exclamar: ¡ha muerto mi único amor y el sentido de mi existencia, ya no puedo seguir viviendo! El héroe romántico presupone la ausencia de la amada, bien sea porque murió o lo abandonó. Bolívar entonces decidió dedicarle toda su vida a una obra sublime. ¡Es la típica actitud de pose! Me imagino que Bolívar actuaba con la «sinceridad» de un acto literario cuando hacía esos aspavientos y por tanto lloró mucho —porque ellos disfrutaaaban llorando—, para a continuación alegrarse, porque ahora podía dedicarse a una causa verdaderamente noble.

De todas maneras el mundo le agradece a los románticos, nada menos, que el respeto por todos los hombres y por la dignidad de los artistas. Viene a cuento la famosa historia cuando Beethoven escribió la ópera **Fidelio**. Le salió un verdadero «ladrillo», es decir una creación no muy grata, una

obra pesada; típica de un hombre que ignoraba los mecanismos dramáticos y por ende sumamente torpe a la hora de establecer una ópera. El resultado fue una ópera densa por todos lados —tal vez dotada de una singular música en algunas partes— pero que nunca le llegó al público. El programa para el estreno de esta obra comenzaba a las ocho de la noche con la **Quinta Sinfonía**, seguía con el **Concierto para piano y orquesta**, luego venían dos oberturas y, al final, **Fidelio**. ¡La función terminó a las cuatro de la mañana! Como todo esto lo había compuesto Beethoven, la mayoría de la gente se quedó, pero al final estaba desesperada. ¡Y la Baronesa patrocinante había organizado toda una fiesta en su palacio para conmemorar a **Fidelio**! Al día siguiente, ella se reunió con varios nobles para decidir cómo le podían hacer ver a Beethoven que la próxima función debía ser más breve. Al final le dijeron: maestro, todo esto es algo muy sublime, ¿pero no se le podrían hacer unos cortecitos por aquí y por allá? Se cuenta que, al oír esto, a Beethoven casi le dio un infarto de la indignación y simplemente respondió: «yo no hablo con asnos», dándoles la espalda. Este gesto respondió a que pretendieran modificar su obra, que consideraba algo sagrado. La Baronesa y los otros nobles aprendieron a no meterse, de allí en adelante, con la obra de un creador romántico, porque «mordía como un perro» a la hora de defender lo que había creado.

¿Qué filosofía acompaña al Romanticismo? El recorrido del pensamiento europeo hasta ahora se había dirigido hacia un objetivo de «clarificación». Si hubiera que simplificar el esfuerzo filosófico de Occidente desde Grecia hasta los románticos a un nivel elemental—y sin embargo real en el fondo—, diría que fue una tarea de clarificación: Aristóteles y Platón lo querían explicar «tú estás confundido y yo te explico en qué consisten las cosas»; Kant también quería explicar; son esfuerzos de racionalidad que tienen el sentido positivo de la explicación. En cambio, los filósofos del Romanticismo renunciaron a la explicación y asumieron la actitud de

«permanecer estupefactos ante el misterio insondable del mundo». Es la filosofía de la «irracionalidad» —palabra adorada por ellos—: mientras más irracional, mejor. Schopenhauer, por ejemplo, no fue un filósofo esclarecedor sino oscurecedor, su visión del mundo era absolutamente sombría y lúgubre: «del hombre se puede esperar cualquier canallada», «hay algo abismal en el hombre». «El abismo» y «el miedo» encantaban a los románticos.
También eran escépticos ante la verdad, la eludían; y cuando descubrían algún tipo de verdad, ésta era siniestra. Nietzsche —uno de los últimos representantes de esta tendencia— virtió en sus libros una especie de «filosofía poética» —porque es preciso aclarar que en él se da una confusión entre el pensador y el artista—. Su universo era sombrío, irracional y fatal. El concepto de fatalidad en la vida era muy caro a los románticos. En la relación del hombre con el cosmos había un acto de fatalidad que llevaba a que el hombre no entendiera ni pudiera interpretar el cosmos; y a su vez el cosmos no interpretaba al hombre, con lo que se producía la incomunicación mientras el hombre avanzaba ciegamente hacia la fatalidad; hacia un *fatum* adverso y tremendo.
No está implícito allí el concepto religioso que tenían los griegos del «destino»; sino el de una «melancolía cósmica», como un azar de la vida que produce al final una hecatombe. El hombre, a medida que va creciendo, se va dando cuenta de esta verdad suprema, pero no logra una compensación; por eso es un maldito, un perro, un ser arrinconado y desesperado; y su humanidad no conduce a nada bueno. Como el romántico es un hombre que sólo vive para el ideal, cuando ese ideal sucumbe todo se convierte en un horror.

Volvamos a los últimos días de la vida de Bolívar, muriéndose de tuberculosis en el pueblo de Santa Marta y acompañado

sólo por Manuelita Sanz. Y es que así deben morir los románticos, no de otra manera; si hubiera muerto en una cama confortable todo habría resultado en un «anticlima», un mal final. El «gran final» de Bolívar era morir «como un perro». Eso fue lo que amó y quiso. Si moría en su propia cama no podría haber dicho después: «prediqué, me sacrifiqué y ustedes han hecho conmigo una cochinada; porque yo aquí muero en la soledad más absoluta». No habría muerto tranquilo porque entonces toda su vida no habría tenido sentido.

El movimiento romántico por tanto es pesimista. La visión de su mundo es fatal porque el hombre no puede lograr nunca la altura de sus ideales; las causas nobles de la vida conducen siempre al desengaño, porque la sociedad que hemos creado es sucia e indigna de nuestro «yo». El concepto que proponen es: ¡tú eres mejor que el mundo!, tu ego es superior a la humanidad; esa sociedad por la que transitas es un pudridero y ojalá que no te hayas contaminado. En todo caso, piensan que no hay recompensa porque no creen en la felicidad: pareciera que la felicidad les hiciera daño —un romántico feliz no cuadra—. Al mismo tiempo eran «faramalleros». Los evocamos como una especie de niños porque había una conducta infantil en ellos; una cosa «lanzada» que prometía dar todo por la causa. Había una pavorosa inconsistencia en su conducta. Por una parte no eran «prácticos», pero también vemos a los hombres del siglo XVII como gente ruda y muy concreta y, por otra parte, los románticos eran «fulleros», gente que se enreda.

LA MUSICA ROMÁNTICA

La ópera participa de esta corriente, pero es un género en sí mismo y posee unas características muy específicas que la hacen a su vez distinta de lo netamente teatral. La ópera participa de ambos géneros, el musical y el dramático; pero es

más musical que
dramática en el sentido de que —aunque utiliza la figura del compositor— la presencia de la música es un tanto más preponderante, por supuesto, la ópera no se podría concebir sin un drama, sin algo que toque los sentimientos; y quien escuche ópera podrá sentir parte de este principio del melodrama.
La música romántica trató de reflejar los sentimientos que se producían en el compositor mientras la escribía. La orquesta —sobre todo a partir de compositores como Verdi— alcanzó esta expresión con más fuerza; después de él, la música comenzaría a describir la situación dramática que se está presentando en la escena. En épocas anteriores —como en el siglo XVIII— se creía muchísimo más en una especie de «libertad musical». Si tomamos en el campo de la ópera a un autor como Rossini, veremos que la acción dramática que está presentándose en el escenario no necesariamente corresponderá con lo que trata de decir la música. Pareciera que Rossini determinara que la música tiene su propio valor; y él se sitúa en términos más simples para acompañar la acción dramática: si el asunto es triste, pone una música lenta —eso lo tiene claro, no pone una cosa rápida y graciosa musicalmente—; si la acción es trágica o dramática, pone otro tipo de música; cuando hay una escena de amor —que exige una orquestación— hace entrar los instrumentos que den ese sentido, por ejemplo con una música suave, idílica, sentimental. Aunque pareciera que con esto la cosa avanza, personalmente creo que no lo logra; sin embargo acepto que todo esto depende del gusto y de la versión histórica de cada época. Lo que nosotros hoy entendemos como acompañamiento musical de un drama es la conexión entre la música y la palabra dicha en el escenario. Esta característica está presente en compositores como Verdi, que por estar más cerca de nosotros nos dicen cosas nuevas, y no hablemos de Puccini, que es quien más nos puede dar esa noción. En Puccini esa relación es sumamente precisa y delicada —sobre

todo su arte de hacer de la música algo maleable— y por eso este período se conoce como el período «bellista» o de la «fidelidad escénica»; donde la ópera busca demostrar con mayor fuerza su instinto natural.

LA MÚSICA DRAMÁTICA

Aprovechemos la oportunidad para decir unas palabras sobre la música que se utiliza en el cine y Ia televisión como acompañamiento del drama. Cuando vemos una telenovela se presenta ante nosotros —en Ia pantalla del televisor— un complejo de códigos audiovisuales. Los códigos que ese aparato está reproduciendo son múltiples y variados; por una parte vemos un lenguaje de imágenes, pero también oímos el acompañamiento de los sonidos a esas imágenes; y se forma lo que se denomina el «complejo audiovisual»: una suma de ruidos, palabras y música. Cuando vean la próxima vez una película, hagan la prueba de cerrar los ojos y sentirán cómo la banda de sonido está constantemente subrayando y describiendo las situaciones.

Después de que se graba un capítulo de una novela, si vamos al estudio donde se hace la edición, podremos captar en la pantalla Ia imagen cruda, sin música; antes de que el editor coloque el sonido. Al no escuchar la música sentiremos que le falta algo, eso hay que saberlo captar porque, si queremos visualizar el primer capítulo que se está haciendo de una telenovela, y Ia oímos sin música, sonará frío; pero tan pronto le ponen la música sucede como un milagro: acompaña a la acción enriqueciéndola y creándole un tono dramático a Ia obra. La música —sobre todo en el caso de la telenovela y cualquier cosa que signifique drama, actores, representación— es muy importante.

¿Ese complejo audiovisual de dónde proviene? Evidentemente, sus raíces vienen del melodrama. Los compositores del melodrama fueron quienes primero tuvieron la idea de que la música acompañara al drama. Ha habido compositores que han escrito música especialmente para la representación

teatral —se denomina música «incidental»—. Estoy pensando en estos momentos en una película que vi recientemente; esa increíble obra realizada en 1935, **Sueños de una noche de verano** —producida por Max Reinhardt—, donde Mickey Rooney, a los nueve años de edad, ya hace un gran papel. En esa película se utiliza la música incidental según la concepción dramática de ese tiempo, por ejemplo en la famosa **Marcha Nupcial** escrita para acompañar la escena donde se celebran «**Las bodas de Teseo**». Estoy tratando de acentuar la idea de que la música como arte, a la hora de ser expresiva, adquiere una característica romántica: es la expresividad en una música que traduce sentimientos. En cambio la música de Juan Sebastián Bach no tiene el menor significado, excepto su propia belleza, su propia luz. Quien pretenda ver en una partitura de Bach un sentimiento del compositor está perdido. Ésta es la peor manera de abordarlo y por eso mucha gente fracasa al interpretarlo, porque pretende «pasarle una factura» romántica cuando él es un compositor del Barroco. Él no pretende reflejar sus sentimientos cuando compone un ritmo alegre o triste; él no piensa en términos de alegría ni de tristeza, sino en términos de lo lento y lo rápido; no tiene ni el temor ni la necesidad de expresar sentimientos. Hay gente que cuando escucha la **Tocata y Fuga** —la más «pop» de las composiciones de Bach— piensa en algo religioso y que es un homenaje a Dios. ¡No señor! Esa pieza no es más que una tocata con una fuga a la que le están inventando un homenaje a Dios. Bach no la hizo con ese sentido —a pesar de que era un hombre con una profunda fe religiosa— pues eso no era lo que a él lo inspiraba sino el acto musical en sí. Bach hace música por la música, liberándola de cualquier significado.
Los románticos —como lo analizamos anteriormente— eran llorones, sentimentales, emotivos. Ellos sí pensaban que la música podía representar sentimientos humanos. Un emblema es la **Sexta Sinfonía** de Beethoven, **La Pastoral**, donde el compositor quiso representarnos lluvias, truenos y relámpagos; porque quería comentar la naturaleza copiándola con la

orquesta. Así dio paso a compositores posteriores como Tchaikovski, que al oírlos uno dice ¡ay qué triste!, ¡él está triste! Es una música súper-romántica que, por eso, rápidamente se conectó con el espectáculo. La música es ante todo un arte, por eso a la hora de exigirle que comente sentimientos —lo que sucede desde los románticos en adelante—, ésta hasta cierto punto no lo acepta. La razón es simple: el compositor, cuando le pide a su música que suene a algo determinado, debe elegir sentimientos sumamente sencillos como el amor, la ira, sentimientos primarios, pero es muy difícil que un compositor pueda describirnos musicalmente un complejo freudiano. Para comentarlo musicalmente carecería de los signos adecuados porque la música no se traduce en palabras. Tiene que ser un sentimiento simple, como que ella lo ama a él; o que dos tipos se están cayendo a tiros; que cuando aparezca Batman suene una música poderosa que nos dé la idea de un tipo de héroe que pareciera volar con la capa. La música puede sugerir esa potencia; y si por el contrario apagamos la música de **Batman**, lo que nos queda es una imagen fría, congelada. ¡Cuánto hace la música para crear la atmósfera de acción y emoción que llega a tener una película como ésa! Un caso extremo es lo que se conoce como el género musical en el cine: es una admirable creación de la escena norteamericana que muchos malentienden; porque pretenden reducirlo a otros géneros, fragmentarlo en una porción de elementos conocidos: opereta, zarzuela, etc. Si se lo toma así, se pierde la unidad original de una obra distinta, de inspiración enteramente diferente y que puede llegar a la más rigurosa genialidad. Por eso **West Side Story** es uno de los musicales más prodigiosos llevados a la pantalla.
Todos esos sentimientos sencillos están mandados a hacer para la telenovela, porque conectan directamente con el mundo popular —consistente en sentimientos simples y primarios—y así pasan a formar parte de la manipulación que es el espectáculo; integrándose a una música manipuladora. A la hora de escribir telenovelas hay que pensar también en la

música y debemos sentirla sonar.

EL NACIONALISMO

Es un movimiento que se produce durante el Romanticismo tardío y que para nuestros efectos también tiene su importancia. El Nacionalismo coincide históricamente con Ia definición del mapa político europeo: las nacionalidades o países que hoy conocemos como integrantes de Europa son productos de este movimiento. La historia conoce esa etapa como un período de readecuación política. Muchos imperios se deslindan y separan en nacionalidades, principalmente como consecuencia del rechazo al afán expansionista originado por la Revolución Francesa. Ésta tiene su brazo ejecutor en Napoleón Bonaparte, quien aunque actúa sobre la base de los principios de la Revolución, trata de hacerlo de una manera que también sea aceptable para los franceses de la época. Uno de los conceptos que maneja el Nacionalismo es el de *volkgeist*, un término alemán que significa «lo que me identifica como pueblo». Es la forma y la manera de un determinado pueblo y corresponde con lo que hoy en día se llama identidad nacional. Este concepto se opone a uno de los principios de la Revolución Francesa que se traducía en la «humanidad»: para los franceses las conquistas filosóficas, la abolición de la monarquía, la creación de los tres poderes, eran conquistas de la humanidad y, por lo tanto, se sienten en el sagrado derecho de que el resto de Europa participara de ellas. Si una nación o un pueblo no tenía los tres poderes, eso implicaba que vivía en condiciones de inferioridad con relación al «hombre» (los franceses también identificaban a Francia con «el hombre», pero esto es más complejo y se sale de nuestro tema), por tanto, donde veían gobernando un rey, entendían que su misión histórica consistía en invadir ese territorio y destronar al monarca. Es lo que hicieron en España desencadenando en América las guerras de la Independencia: Napoleón invadió España para destituir a Fernando VII, que gobernaba en función de principios absolutistas, y

reemplazarlo por su hermano José. Y la gente de esos pueblos no hilaba tan fino como él en cuestiones de ideales y de principios; no pensaba: «Napoleón viene a aportarnos ideas nuevas», ¡no señor!, lo que pensaban era: «éste viene a apoderarse de nuestro territorio». Así empezaron las guerras nacionalistas, en contra del poder napoleónico y guiadas por la idea de preservar el territorio. Alemania, por ejemplo, fue el gran exponente del Nacionalismo y «le peló los dientes» a Napoleón, para preservar la nación contra ese intruso usurpador que venía a conquistarlos y reducirles la nacionalidad. A consecuencia de estas guerras se instauró en Europa el sentimiento del Nacionalismo bajo el lema: «mi patria por encima de todo». Este concepto de patria no era igual al que existía antes y que se reducía a aquellos vínculos sociales que identificaban a los franceses, alemanes, etc., pero que no eran definitivos y no habían sido plasmados en un orgullo nacionalista. Fue sólo cuando Napoleón quiso «unificarlos» que reaccionaron violentamente y le colocaron por delante el estandarte de la nacionalidad. Desde entonces en adelante —también en el campo del arte— lo nacional comenzó a ser exacerbado y loado con exageración, colocándose la propia cultura por encima de todo: como estoy orgulloso de mi cultura, me poetizo, poetizo mis costumbres, mi comida y mi vestuario..., ¡eso es Nacionalismo en el arte!

Capítulo 6

El melodrama

Después de este recorrido selectivo por los principales movimientos que influyeron en la conformación de la cultura, estamos en mejor posición para entender el concepto del melodrama; que combina los géneros —que estudiamos— del teatro con la música. Les confieso que este concepto es difícil, muy problemático, y es una de esas palabras que hay que usar con pinzas. Porque hay que entender qué era el melodrama al principio, cuál es su origen histórico y qué

entendemos ahora por melodrama; y analizar bien cómo evolucionó esa palabra desde su punto inicial a lo que hoy conocemos.

El melodrama es un género dramático que surgió a finales del siglo XVIII y que consistía, simplemente, en que la acción que ocurría en el escenario era acompañada con música, por una orquestica. En cuanto a su sentido etimológico, viene de melos y drama. Melos es melodía, música. Su historia nos revela que es un género eminentemente popular. Quienes lo crearon lo hicieron provenir del mundo del circo, del entretenimiento plebeyo; el gusto popular era ir a verlos como parte de una feria de circo. Planteaban dramitas del tipo: botan a la muchachita de su casa porque quedó embarazada. Ella no tiene donde vivir; vemos en el escenario al padre botando a la niña y gritándole tres o cuatro palabras. Simultáneamente, suenan los tambores y ella dice: ¡no papá, no me botes! Entonces comienza a sonar una flauta dulce —mientras ella camina triste por aquel lugar— que acentúa el drama que ella estaba viviendo, sus sentimientos de tristeza y de agobio. Y, cuando vuelve a aparecer el papá, suenan los timbales. Esto era una cosa sin sustancia, baratísima, para el pueblo bajo, lo cual es algo que debemos tener en cuenta. Los melodramas eran creaciones dramáticas muy del pueblo, propia de lugares turísticos, donde una pequeña orquesta y pocos actores hacían posible la observación de un drama sobre temas absolutamente sentimentales.

Si queremos una imagen viviente del melodrama pensemos en Chaplin, cuando hace aquel portento, **El Chico**. Pienso que no hay un ser humano —a menos que tenga corazón de piedra— que no llore al verla. ¿Qué es lo que nos hace llorar? Es cine mudo así que no hay diálogo, pero vemos a aquel niñito que Chaplin ha recogido y que le quieren quitar en esa escena fabulosa, increíble, cuando la policía le quita el niño y Chaplin se sube por los tejados buscándolo. Entonces oímos aquel carrito que suena y el pianito, que nos crea una gran emoción. El drama con la melodía se nos enreda en el sentimiento y, por

más anticuada o nostálgica que pueda ser esa imagen, ¡guao!, todavía es capaz de golpearnos.
Pero ¿qué es Chaplin a fin de cuentas? Es el producto de una mentalidad comercial, un artista que hace cine dentro de esa industria y, por eso, utiliza temas absolutamente patéticos: la muchachita ciega a quien él protege recupera la vista pero no lo reconoce, sino que se va con otro dejándolo a él solo. Su temática está al alcance de cualquier hijo de vecino, porque lo que produce su cine son simples manipulaciones sentimentales: el amor frustrado, la miseria, la desolación, la solidaridad humana. El amor frustrado es el tema que utiliza en muchas de sus películas; aunque cuando hace El **Gran Dictador** ya es un autor seguro, el Chaplin puro de **La Quimera del Oro** es la imagen que quisiera que recordáramos ahora: vemos una feria en Alemania, aparece una muchachita con los ojos muy vivos, llorando en medio de aquel frío. Y suena un clavecín y una flauta que van comentando aquella acción. Son temas simplísimos, en Chaplin no hay profundidad de ideas; aunque hay otras profundidades, claro que las hay, ¡hay genio! Pero ese genio se coloca impúdicamente en lo más cercano al sentido común de los hombres; sin refinamientos, sin hacernos sentir que su obra es producto de un intelectual o de un ser profundo. Y, ¡es uno de los cuatro o cinco hombres que explican el siglo XX!
Estamos en la parte más delicada de nuestro análisis que es la génesis del melodrama. Este género irá creando una temática propia y se instaura a partir del siglo XVIII en Alemania. A continuación hace un recorrido por toda Europa y se va «depositando», con distintas fórmulas, en los diversos países: Italia, Francia... Poco a poco, los temas del melodrama comienzan a introducirse dentro del teatro sin necesidad de la orquestica. Sin embargo esas obras, escritas a partir de temáticas populares, se llamarán —por extensión— melodramas, aunque no tengan el elemento musical que exige un melodrama para poder llamarse tal. En resumen, las características del melodrama son: 1. Personajes inequívoca y

rotundamente definidos. El melodrama es maniqueo: éste es bueno, éste es malo. La comunicación con el público —que es el campesino analfabeta alemán— exige esa rectitud en el carácter de los personajes: para que pueda entender inmediatamente que ella es la buena y el otro es el malo. Por eso, los personajes tipo son un avaro puro, el sacerdote, el poeta, etc.; como si fueran estatuas captando en imágenes la esencia de esos personajes. 2. Sentimientos poderosos y definitivos: él la ama a ella sin vacilaciones, ella odia a muerte a la protagonista. Son sentimientos nítidamente definidos, sin matices. 3. El triunfo del bien sobre el mal: la bondad triunfa al triunfar el protagonista o la protagonista. El desenlace del melodrama tiene que ser dichoso, feliz, o en todo caso siempre será el triunfo de la justicia. 4. Otro elemento que determina el melodrama es la visión descriptiva del pueblo rústico y de los hombres simples; combinada con un carácter cómico que coexiste con el tono trágico de los protagonistas. Ésas son las características esenciales del melodrama, tanto en su origen como teatro musical, como en su evolución posterior; cuando los temas iniciales empezaron a ser elaborados por dramaturgos eminentemente teatrales.

UN EJEMPLO TOMADO DE LA OPERA

Pongamos como ejemplo la ópera **Tosca** para ver exactamente el patrón melodramático. La música compuesta por Puccini se aplica, en este caso, a una estructura melodramática escrita por un francés como una obra de teatro. Tosca es una cantante y él —su amado— un pintor revolucionario que está a favor de Napoleón. Hay un noble malvado, Scarpi —jefe de la policía de Roma— a quien le atrae Tosca que, para eliminar al pintor, ordena que lo investiguen porque sospecha que es un revolucionario. La trama está estructurada dramáticamente alrededor de dos personas buenas, aunque tienen defectillos (ella es celosa e impulsiva, él es apasionado y valiente), pero son defectos graciosos, que ennoblecen. Al término del primer acto, entra el

jefe de la policía y arresta al pintor —sin ninguna explicación, pues no hace falta porque estamos disfrutando de un regocijo de los sentimientos—. En el segundo acto, Scarpi ordena que lo torturen antes de condenarlo a muerte por fusilamiento. Cuando Tosca intercede por la vida de su amado, Scarpi le dice: después de que tú seas mía, lo liberaré. Ella —por amor al pintor— accede a entregarse al malvado. De repente, descubre un cuchillo en la mesa y, cuando Scarpi intenta abrazarla, se lo clava en el corazón. Scarpi había firmado un salvoconducto falso y engañó a Tosca diciéndole que realmente no lo fusilarían, sino que todo sería un simulacro. Tosca toma el salvoconducto para su amado y va a la terraza del castillo Santángelo para liberarlo; allí ambos se encuentran y tienen un momento de suma felicidad. Entonces viene la escena del simulacro de fusilamiento. Ella cree que todo es una patraña y que no lo van a matar; así que después de que su amado cae, se le acerca y le dice ¡levántate! Entonces ve que está sangrando y se da cuenta de que ha muerto. Tosca, desesperada, sube a la azotea y se lanza al Tiber. Es un melodrama donde se cumplen todas las reglas: los personajes están trazados sin matices, son tan puros y simples que cualquiera puede entenderlos. No hay sutilezas; éste es el bueno y éste es el malo, perderse es imposible. Respecto al segundo elemento, se trata de pasiones extremas, no matizadas, no sutiles, grandes pasiones apostadas al máximo de su poder.

El melodrama no apela a lo racional, en cambio vimos que el drama tiene algo de reflexivo. El melodrama es sensual y la sensualidad no se hace preguntas; sacude una parte instintiva y brutal de nuestro ser que obnubila la inteligencia. El melodrama nos inserta en nuestra «parte oscura», por eso nuestra respuesta es netamente emotiva. Vemos cómo ella llora cuando ve a su amado: el elemento melodramático entra por los ojos, porque es básicamente demostrativo y crea en el espectador la sensación de agobio ante la pureza maltratada

de una mujer que no tiene escapatoria, que no tiene desemboques laterales.
Vuelvo a Chaplin. Su pasión por este niño no tiene racionalización. Es tal su energía, su potencia, que no podemos ver la película reflexionando; estaríamos perdiéndonos la diversión que produce este espectáculo, que es ver los sentimientos llevados al tope, al extremo humano. El amor de este desarrapado de la vida por ese otro desarrapado. La palabra clave aquí es «lo popular». Pareciera ser éste el secreto, la reflexión más profunda sobre el arte por el arte. Porque esto es lo que ve y toca, lo que mueve al hombre desasistido de conocimientos y de ideologías, al hombre inculto, por otra parte, también el hombre culto —si se despoja de su «aire intelectual«— puede entrar en esa elementalidad. La vinculación melodramática puede producir estados interesantes en todo tipo de personas. Recuerdo una ocasión en que nos encontrábamos en París —asistiendo a una reunión sobre teatro— Isaac Chocrón, Román Chalbaud y yo, a quienes por cierto alguien nos puso una vez la etiqueta de «la Santísima Trinidad del teatro». Ya entonces nos considerábamos, como se dice, «viejos y curados de toda cursilería», y nos pusimos de acuerdo para ir esa noche a ver la pieza operística **Madame Butterfly**, de Puccini. Trata sobre un drama típico de los patrones culturales de la clase aristocrática o intelectual. Es la historia de una japonesita a quien —después de enamorarla— la abandona un gringo. Le ha prometido casarse con ella y ella, fiel a su promesa de amor, lo espera durante meses rechazando a otros pretendientes y sufriendo durante este tiempo todo tipo de agravios por parte de su familia y amistades. Durante el segundo acto de esta fabulosa interpretación de la soprano Scotto, los tres nos miramos y ¡estábamos llorando con lágrimas como mandarinas japonesas!
¿Qué hay en esa música?, ¿qué hay en Puccini? Pienso que es el compositor ideal que nosotros hubiéramos soñado tener para la música que acompaña las telenovelas. ¿Qué hay en él?

Una manipulación melódica que apela a los sentimientos más elementales. El tema no puede ser más simple: la jovencita traicionada. Ahí hay sentimiento puro, ¡nada más! «Él me dejó y ahora voy a tener un hijo de él». ¿Qué vas a reflexionar? ¡Nada! Si nos ponemos a pensar que su hijo será la reencarnación del Dalai Lama; sería imprudente, sería pueril, sería ridículo considerarlo a un nivel intelectual.

Capítulo 7

La cultura popular

Antes de estudiar el género del folletín, antecesor inmediato de la telenovela, es oportuna una reflexión adicional sobre el tema de la cultura popular. Venimos hablando de un drama del ser humano que ha sido embellecido por la música, pero, en el fondo, ¡sigue siendo un drama que pertenece al plebeyo! La cultura popular se reconoce a sí misma, dramáticamente, en el melodrama. Esto es lo que disfruta el desposeído de luces, el hombre raso, el hombre que no sabe de ideologías. Y —por extensión— el hombre culto tiene que despojarse de su universo intelectual para poder entrar en este mundo, y luego verá si es capaz de apasionarse. Esta cultura genera a su vez una cantidad de sub-productos, como la música popular. Nuestra música popular es una mezcla de múltiples tipos musicales diferentes que hemos heredado —desde el llamado musulmán a la oración hasta la rumba tropical— con un hilo común: cantar las situaciones humanas más extremas e íntimas, el amor, los celos, la invocación a Dios. Otro rasgo donde notamos la influencia de nuestra herencia multicultural es que, de repente, pareciera que el destino trágico se apodera de la música y, como si la hiciera entrar en una espiral, las palabras pierden su forma cotidiana y se transforman en un manantial verbal de emociones inexpresables; que entonces se expresan en gritos. Para que lo podamos entender mejor, hablemos de uno de nuestros ritmos caribeños: ¿qué es el bolero?, ¿cuál es su origen? Es

una música que describe un sentimiento, yo la amo y ella me traicionó, ésos son los temas del bolero. ¿Qué bolero se ha escrito con algo que vaya más allá de eso? Sería ridículo, sería tonto buscar una reflexión intelectual; porque el bolero está escrito sobre eso: ella es perfecta, es preciosa, ella me traicionó; o yo me fui y ahora le pido perdón. Los temas del bolero son sentimientos sin colateralidades de ninguna especie y sus temas ocasionan, una reacción en las masas, en las grandes mayorías, porque eso es lo que les importa.
Es el mismo caso de los thrillers en el cine. Ayer, con mi hijo Diego, veía yo a Indiana Jones que es la exaltación de unos sentimientos y de unas acciones simples y puras: el bueno que lucha contra los malos que quieren robarse nada menos que ¡el arca de la alianza!, y Jehová castiga a los malvados. Es una cosa simple, de feria de circo, absolutamente fácil para que la entienda mi hijo que tiene cinco años. La muchacha que se mete en el pozo y de repente ve a ¡las culeeebras! que la van a morder. Mi hijo quedó alienado viendo todo esto, porque lo han metido en una atmósfera donde la música suena e Indiana Jones se mete en un camión y lo persiguen los malos. ¡Es una cuestión absolutamente nítida!, ¿qué le está pidiendo esa película a mi hijo? Nada, que se siente y la disfrute. ¿Le está pidiendo que reflexione? ¡Nooo!, simplemente, niñito: ¡siéntate aquí y entrégate a esta maravilla! Steven Spielberg, el director, desde el comienzo nos está colocando códigos y estímulos por todos lados: la banda de sonido, los planos, los efectos, la música..., ¡todo lo envuelve! Allí no hay lugar para la reflexión.
Este ejemplo resalta lo que mejor significa nuestro arte —empleo aquí por primera vez con mucho orgullo esta palabra—: es el «arte de encantar a la mayoría de los hombres». Eso es el arte popular, pero, ¿cuál es el tipo de drama que deben contar de nuestras vidas los que quieren escribir novelas? Antes debemos preguntarnos: ¿dónde se enmarca esa cultura?

CULTURA DE VANGUARDIAS Y CULTURA POPULAR

Podemos entender la cultura —donde se va a insertar nuestro producto— tanto en un sentido «horizontal» como en un sentido
«vertical». Este tema fue muy debatido sobre todo durante la época «dura» de los años de Lenin. El ministro de cultura, Lunacharsky —un personaje legendario y que profundizó en el tema— elaboró la teoría según la cual en el estado soviético, constitucionalmente masificante, coexistían dos culturas: la horizontal y la vertical. La primera coincidía con el gusto común de la sociedad, contenía aquellos valores culturales que la mayoría de los hombres compartían y por tanto les placía disfrutarlos. Es el caso del ballet **El Lago de los Cisnes** de Tchaikovski, ejecutado por el Bolshoi. ¡Fíjense qué contradicción! Se instala un gobierno antizarista y la pieza de repertorio más importante del portentoso movimiento de ballet ruso es aquella que responde ideológica y culturalmente a los conceptos zaristas y aristocráticos; porque allí los personajes son el príncipe, la reina....todo viene del mundo de la aristocracia. Pero a la gran masa le gustaba ver era eso; y no se adhería a la nueva temática o al nuevo uso de la expresión de la corporalidad en un escenario, como proponía el socialismo. Quería ver lo establecido: Dostoievski, el escritor famoso, Chejov como dramaturgo y Tolstoi eran objeto de consumo masivo, dentro de lo que cabe ese término en la literatura.
Surge entonces Mayakovski —un poeta de la vanguardia— con
deslumbrantes fórmulas, irrumpiendo en lo que se llamó la cultura vertical, en donde se inscriben todas las vanguardias. Sus obras serán consumidas por una minoría, pero el estado asume la obligación de auspiciarlas con el propósito de que, a largo plazo, lleguen a ser consideradas y aplaudidas por el gran público. En el reparto del presupuesto cultural de la época, el gobierno invertía una proporción de 90% para publicar los textos de Puschkin —que era el poeta tradicional y popular—y un 10% para Mayakovski. El mérito era que las

obras de este último fueran publicadas, cuando la tajada del león era para lo que todo el mundo entendía. Los escritores de telenovelas representamos **El Lago de los Cisnes**. Debemos tener los valores de la cultura horizontal existente, no de la cultura «vanguardista», en el sentido estético. La telenovela puede que llegue a tocar una temática que se inscriba dentro de una vanguardia de pensamiento, pero su forma esencial es la establecida. Al mismo tiempo, dentro de esos parámetros «conservadores», nos tenemos que mover con un sentido utilitario y pragmático.

La evolución cultural de la humanidad se ha movido dentro de esos componentes horizontales y verticales. El arte vertical lleva en parte a un alejamiento progresivo de ese universo popular, porque el pueblo siempre ha sido burdo, «balurdo» —como decimos nosotros— simplón, primitivo. En cambio, la novelista Margarita Duras dice que el arte es algo sutil, y por eso ella se eleva, se va hacia un nivel en donde es capaz de entender, de posesionarse y de sentir con gran legitimidad el conflicto que se da entre los protagonistas —por ejemplo en su novela **El Amante**, que posteriormente fue llevada al cine—. Pero ella se ha alejado de ese depositario final de la obra que está allá abajo, ese ser que es una cosa rara —y al que no se qué nombre darle—. Usaré la palabra pueblo, en el buen sentido, como esa mayoría de los hombres que cree que Picasso es un mal pintor. Porque Picasso es un buen pintor para el 1% de la humanidad. Eso sí, como nosotros estamos en ese 1% porque fuimos a la universidad, porque nos relacionamos, porque tenemos una serie de bienes culturales, nos extasiamos con ¡Picaaasso! Pero vete a la calle y búscate a alguien del pueblo, llévalo a la sala de Picasso en el Museo de Arte Contemporáneo y pregúntale: ¿qué te parece? Seguramente responderá: a mí me gusta ver la pintura de una señora como tiene que ser pintada. Quiere decir que un buen pintor se define por un 1% que determina lo que es la pintura, a espaldas de un 99% que no sabe lo que es. Por otra parte, algunos suponen que «mayoritario» quiere decir de calidad

inferior. No lo creo así. Lo mayoritario puede ser de excelente calidad, pero tiene que ser de una determinada cualidad y entonces tendrá dignidad, valor y belleza. En el fondo es un sofisma todo esto de la alta cultura y la cultura popular, porque en la realidad los saberes «minoritarios» coexisten con las creencias colectivas y conversan en el interior de una misma persona. Por otra parte, la relación entre ambas culturas es simultáneamente de oposición y de afinidad —lo que lleva a contradicciones y fusiones— y esa contradicción complementaria es lo que hace creadora a una sociedad. Cuando estudiemos los códigos y signos de la telenovela como espectáculo sentiremos ciertos desalientos, porque una gran cantidad de conquistas que el cine —como lenguaje— ha hecho a partir de los años 50, no existen en las telenovelas que hoy vemos. Ellas están hechas utilizando los recursos expresivos característicos de los años 30 y 40. Existe, por ejemplo, la convención de que en la telenovela no se puede usar lo que en el cine se denomina corte directo: la protagonista está dándose un baño e inmediatamente la imagen cambia y la vemos caminando por la calle. En la telenovela habría que colocar, en medio, una escena donde aparezca la calle y, luego, la protagonista. Esto se hace para que la gente no se confunda al sentir como un brinco, porque cómo es eso de que ella estaba aquí y ahora está: allá. En este sentido el panorama es horroroso porque es algo ¡taaan didáctico! La telenovela está construida para que nadie se pierda y, lógicamente, la capacidad creativa sufre un menoscabo debido a ese lenguaje tan conservador. En la telenovela no se pueden utilizar todos los avances cinematográficos, entre otras cosas porque en ella la realidad pasa a un segundo plano y se presentan los hechos vistos a través del televidente, sobre todo en el entorno de las escenas.

EL INTELECTUAL Y LA CULTURA POPULAR

El arte, sobre todo en el siglo XX, se disparó hacia la vanguardia. Qué es lo que nos excita a los que presumimos de

cultos? Las vanguardias. Y pensamos: ¡qué ridículo el bolero, eso es para el pueblo! El intelectual muchas veces hace esa conversión, forma parte de su tono de vida. Hay intelectuales que cuando escuchan un bolero lloran, está bien, pero lo hacen con una reflexión dentro de un mecanismo complicadísimo y ¡no es algo legítimo! Es típico también que consideren el arte popular como algo que hay que ver con piedad y benevolencia: ¡qué bello lo que hace el pueblo!, ¡mira esta tacita de barro que hicieron los indiecitos! El intelectual ve con «cariño» la artesanía popular, ve la «bella imagen» del pueblo que está haciendo artesanía. Decir otra cosa sería mentir, porque al mismo tiempo está pensando: ¡la buena es la de Limoges! Dice algo «lógico», pero en realidad no se aliena, no entra allí porque no forma parte de ese mundo y, por tanto, no es legítimo lo que está haciendo, porque funciona por conceptos como heredero de otra formación.

Es como quien criticaba a los venezolanos que iban a Miami a comprar de todo en la época del dólar a 4,30 bolívares —y que, cuando les decían el precio, exclamaban: ¡está barato!, por eso los llamaban los indios «tabaratos»—. ¿Cómo los vas a criticar si era un buen negocio?, ¿por qué les vas a exigir otra actitud? Es lo mismo: el intelectual accede a la cultura popular y la mira con esa actitud omnisciente y cariñosa al mismo tiempo. El esfuerzo que tenemos que hacer para meternos en esa cultura no es tanto para entenderla sino para vivirla; ser capaces de despojarnos de lo que somos y de lo que nos han inculcado para amar la vulgaridad, la simpleza, la balurdés, para encontrar en esa simpleza la poesía que nos satisfaga y luego ser felices escribiéndola. Ser capaces de apreciar ese vulgar cuadro —chocante hasta lo desesperante— que representa un paisaje marino, con un barquito y un ranchito; que es el que le gusta al 99% de la audiencia de las telenovelas, mientras un 1% prefiere **El Guernica** de Picasso. Sostengo que es posible que hasta el más refinado intelectual puede sentir un gran placer al entrar en ese mundo, pero con

la condición de que abandone su refinamiento y su «buen gusto».

LA RENOVACION DEL GÉNERO DE LA TELENOVELA

Sería bueno preguntarnos antes de empezar a escribir telenovelas si estaríamos dispuestos a entrar en ese cuadro con ese barquito horrendo, y apreciarlo. Si podemos decir, sintiéndolo, ¡qué bello!, una vez que hayamos entrado allí. Es una gran pregunta y un gran problema, porque el que no lo sienta así no debe dedicarse a este oficio, se convertiría en un traidor a sí mismo y a la telenovela. En la telenovela, por otra parte, no se puede ser paternalista, no se trata de escribir «como el pueblo lo haría». ¡Tú eres el pueblo! No es que vayas a escribir para el pueblo, ¿quién eres tú para escribir para el pueblo? Lo que harías sería una mentira y una manipulación, porque no habría legitimidad, no te estarías «embarrando» y el que escribe una telenovela se embarra. Ya veremos cómo vamos a hacer para sobrevivir allí y al mismo tiempo respetarnos a nosotros mismos como escritores, para confiar en sí mismo y para amarse a sí mismo. Todo eso y, además, teniendo fija la atención en que la telenovela tiene que ser transformada, tiene que ser renovada; porque si la telenovela actual se ha convertido en un producto espurio ha sido por el facilismo. Sin embargo, la podemos elevar siempre y cuando estemos inscritos en esa cultura. Es verdad que no será una tarea «facilona» ni que requerirá un esfuerzo mediocre, pero lo volveremos a lograr siempre y cuando estemos atentos a nuestro trabajo y lo hagamos desde el corazón de esa cultura y bien metidos en ella. La extrapolación de conceptos intelectuales a la telenovela provoca una aberración, una blasfemia, un corto-circuito.

Al escritor culto no le entra el Cuento de la muchachita a quien el padre bota de la casa porque está embarazada y que la historia se enrumbe por ese caminito y con esa musiquita. Sin embargo ése es el esquema y con ese esquema podemos hacer maravillas; siempre y cuando tengamos el sentimiento,

con la potencia que ese sentimiento tiene en la realidad, y que cuando el sentido que le queramos conectar tenga la misma potencia. Por otra parte, respecto a las críticas que recibiremos por nuestro trabajo: a los críticos no les cuesta nada decir que Chaplin es bueno y respetarlo, ni que es uno de los valores intelectuales más grandes del siglo XX. Pero, por qué les cuesta tanto respetar la telenovela? Por un lado opinan que lo que hace Chaplin sí es bueno, pero respecto a la novela dicen que hay muy poca poesía, hay exceso de vulgaridad. Esas son las cosas que dicen y esos son los enemigos. Es cierto, hay que buscar arte en la telenovela que se traduzca en poesía, tenuidad, belleza, pero tenemos que quitarnos de la cabeza que poesía y belleza son profundidades intelectuales. ¡Atención señores! Quien está hablando aprecia al intelectual a su entender y su manera. Un libro de un verdadero pensador me produce un gran placer —no tengo absolutamente ningún prejuicio en ese sentido—, pero quiero prevenirlos del peligro de querer entender, dentro del mecanismo del intelectual —es lo que somos de alguna manera—, esta cultura. Debemos saber que la cultura popular funciona así y acercarnos a ella sin prejuicios, con la cara limpia para ver, entender, escuchar. Esto forma parte importante del oficio: hay que oír a la gente y observarla. Nuestro oficio está marcado por lo sentimental, en las vidas que creamos hay muchos amores: de la mamá por su hija, del padre por su hijo, de él por ella, de ella por él, de la gente del barrio por la mujer sufrida, del sacerdote por sus feligreses. Encontramos el amor y sus hijos: el odio, la envidia, las malas acciones; y eso es lo que tenemos que colocar en la balanza a nuestro favor. ¡Ése es el pasaporte para entrar! En todo caso, no se nos está diciendo que tenemos que renunciar a expresar nuestras ideas, pero las podremos decir cuando nos ganemos ese derecho, y para ganárnoslo hay que pasar por esa realidad —al mismo tiempo maravillosa, áspera y brutal— que es la cultura popular.

Quiero añadir unas palabras más sobre el tema de la

renovación del género: 1. Es preciso acabar con tantos agobios: la protagonista queda ciega, después la ponen presa. Aunque ésta es la tentación fácil, el gran recurso de la novela es crear personajes que, a pesar
del agobio de sus situaciones, se expresen con encanto. Nuestro
pueblo no se solidariza con el héroe trágico, lo quiere pícaro y vivaz, ligero —que no es superficial—. Por ejemplo el Sigfrido creado por Wagner es inocente y bonachón, a pesar de pertenecer a una cultura más bien profunda como la alemana. 2. La audiencia quiere ver también algo ameno, que se hable de cosas interesantes y que informen sobre Ia propia vida. 3. El televidente quiere verse en términos de una gracia y un humor que lo invada todo. El humor es una salida muy adecuada, porque es algo connatural con nuestro pueblo. 4. Mantener el polo de la sublimidad-trascendencia —por ejemplo, que haya una meta sublime como Ia cruzada contra la corrupción—, pero añadiéndole nuevas expresiones de la cultura como la tecnología o la ecología, que implican una nueva manera de ver las cosas y que harán más verosímil Ia historia. 5. Hacer énfasis en la construcción de un «galán» que tenga tanto peso como la protagonista. 6. Darle un mayor peso a las tramas secundarias para que no recaiga todo sólo sobre la historia de amor. 7. Exigirle más a los actores, hacerles ver que no se trata sólo de memorizar sino de interiorizar, profundizar, emocionarse. Y que esto forme parte del proceso de construcción de personajes, tal que se logre ese momento mágico cuando el actor se apodera del personaje.

LA TELENOVELA COMO CREADORA DE SUEÑOS

La telenovela es la gran creadora de sueños de Ias mayorías, es una ficción pero que además convoca a nobles causas, como la de que el amor es verdadero y para siempre. Relacionando este punto con el tema de la cultura popular, los EEUU es un país destacado en ese aspecto. Es formidable lo que ha pasado en esa sociedad que ha logrado el milagro,

único, de que el arte popular equivalga al arte consagrado. Ese país tiene grandes creadores y muchos artistas populares, pero la respetabilidad de un artista popular es auténtica y exactamente igual a la de uno culto. Una cantante como Liza Minelli es tan importante culturalmente como Aaron Copland. A nadie se le ocurrirá ver a Liza Minelli como menor, ¡nooo! Cuando canta **New York, New York** expresa algo del ser nacional, igual que Copland. Lo mismo sucede con Frank Sinatra que expresa un gesto de la sociedad; y por eso ellos son admirados como ídolos de esa sociedad. Los americanos lograron milagrosamente convertir la musiquita popular en una *musicota*, ampliándola con la utilización de la orquestación y una gran parafernalia. Los EEUU por una parte tienen el jazz, que es una cosa de intelectuales y demás, y por otro tienen la *country music*, para no intelectuales y demás.

Somos nosotros los que hemos enfrentado el arte sublime al arte rastrero: ponemos a Lila Morillo aquí, bien abajo, y al compositor Antonio Esteves allá arriba, y pareciera como si hubiera entre ambos un abismo insalvable. El éxito de Lila no se debe a que sea una cantante «comprometida» política o socialmente, por eso es interesante entender por qué a Lila la escuchan en las rocolas de todos los bares de carretera, por qué es la reina allí, sin menospreciar esa realidad diciendo: ¡pobrecito el pueblo que oye a Lila! Si no entendemos esto no estaremos dispuestos a entender que la cultura es algo horizontal y que no es solamente un esfuerzo, sino un disfrute. Pertenecemos a ese mundo y tenemos ese compromiso —no nos llamemos a engaño—; tenemos que entrar al universo popular y no nos debe dar grima ensuciarnos, con plena conciencia de que es como trabajar en un prostíbulo, donde al entrar la primera reacción será: ¡qué vulgar! Después dices: ¿qué hay de malo en esto? Es tan real como lo demás y, al mismo tiempo que trabajas allí, pasas un tiempo fascinante. Al final llegas a entender que no necesariamente es algo despreciable sino que es algo que está esperando por ti —siempre y cuando tengas la legitimidad para entrar a ese

basurero— que es la disposición a empaparte. Nunca pienses que vienes a salvar la televisión. Ésta es una industria muy cerrada en el fondo —así se expresan los mismos técnicos que trabajan en ella—. Así que, para que te «oiga» con respeto un camarógrafo de televisión, primero te tienes que haber quemado el pecho bien quemado.

LA AUDIENCIA DE LA TELENOVELA

Ya que nos metimos en este río voy a hablar de la audiencia de la telenovela, que no es un tema que forma parte del curso pero me interesa tocarlo porque significa una razón humana del oficio. Es entrar a un mundo donde nos espera una tarde hermosa y seductora, es nuestro poder, donde nos están esperando 50 puntos de rating, es la fruta prohibida, es el jamón: 10 millones de televidentes. ¿Qué les vas a decir?, ¿qué derecho tienes de usurpar sus hogares y meterte allí? ¡Es terrible!, de verdad, es terrible. Es bueno ir a visitar esos hogares. Yo he ido muchas veces y he hablado con gente que estaba viendo una telenovela mía y sin embargo no me reconoció; he visitado ranchos y he presenciado cómo esta gente estaba metida en el mismo conflicto dramático que los del *Country Club*. ¡Esto sí es un reto!, porque ¿qué les vas a decir? ¿Qué se cepillen los dientes? Es lo que generalmente piensa mucha gente, que la telenovela debe ser educativa. Pero es mucho más que eso, el reto es crearle a la gente un sentimiento de identidad —ésa es la única palabra que he encontrado apropiada—. Creo que para eso es que se reúnen ellos ante un televisor, y no tanto para que la gente aprenda de nosotros, porque la telenovela en realidad no enseña nada. Hoy en día pienso que la telenovela sirve para que los hombres se sientan dignos y puedan decir: ¡qué grande soy yo! Creo que ninguna revolución puede ser tan grande como lograr que la gente tenga autoestima, que la gente se sienta reflejada en las expresiones de la cultura en condiciones éticas, dignas, ¡eso es todo!

La figura de la enseñanza a través de la telenovela es

peligrosa porque lo que ésta persigue es una diversión, ése es su fin. Es un espectáculo sensual, que apela fácilmente a la sensualidad humana, no apela al cerebro sino al sentimiento. Mientras no resolvamos ese enigma esencial, no sintonizaremos con la mayoría de los hombres y seremos personas que se asumen como intérpretes del pensamiento de la mayoría. Haría falta una transformación total de la sociedad, faltarían 152 revoluciones para que al hombre —a todos los hombres— le parezca que Picasso es bueno. No vamos a hacer sociología sino telenovelas y no podemos esperar otra cosa que no sea el que la persona se ame y se respete a sí misma cuando se vea en la pantalla. Somos nada menos que responsables de la única posibilidad que tiene el 95% del continente de verse en la pantalla; porque el único relato que los latinoamericanos oyen de sí mismos es la telenovela, el único relato que comunica a México con la Argentina es la telenovela, el instrumento cohesionador de la América Latina es la telenovela. La telenovela es el más fabuloso instrumento de comunicación que hemos inventado —y que nos pertenece—. Es nuestra creación y por eso estamos hablando con todos los latinoamericanos cuando escribimos una telenovela. Además de dirigirnos a 30 millones de latinos en los EEUU, estamos dándole la única posibilidad a un salvadoreño de ver su mundo, su paisaje, su idioma, sus hombres, sus mujeres, sus costumbres, sus comidas. Es su ventana porque es lo único que ve, pues como no lee, qué hace?, ve novelas y así puede apreciar el arte contenido en ellas y que hemos descrito en nuestras conversaciones anteriores sobre Grecia y el drama. Desde esa perspectiva la América Latina luce como un continente democrático y masificado: 300 millones de mujeres nos están viendo y el reto no es sencillo, tengo que ganarme el derecho a que me vean y para eso tengo que saber entrar. No se puede escribir novelas con la mentalidad del que vive en un *pent house*. Se requiere de un estilo, unas maneras, que establezcan la conexión cultural y esto representa un choque.

Uno de los temas que hoy más se discute en los foros culturales es el de arte-mayoría y arte-minoría. La corriente del arte «pragmático» afirma que el arte es «lo que a mí me gusta», pero la concepción predominante sobre el arte está insertada todavía dentro del arte vertical —elevado y sublime— mientras el horizontal o popular queda rezagado respecto el anterior. El pueblo no capta lo primero, es reacio a aceptarlo porque entiende las cosas como las recibió como se las contaron. Por una parte, en el oficio del escritor hay como un rito en el fondo, porque el arte responde a una necesidad sagrada del hombre de expresar la belleza; pero al mismo tiempo hay quienes opinan que las novelas no tienen nada de arte. Y nosotros respetamos las ideas y gustos de esas personas que piensan distinto.

CAPITULO 8

EL FOLLETIN Y EL MELODRAMA

El contexto de la telenovela es el universo latinoamericano. Es un género característicamente nuestro, porque en ninguna otra parte del mundo se ha hecho telenovela. Lo que los norteamericanos denominan la *soap-opera*, es decir la ópera de jabón, tiene aparente similitud con la telenovela, y despachemos este tema de una vez porque es válido como punto de información. Esta similitud consiste en que se trata de una historia contada a través de muchos capítulos y transmisiones, pero a diferencia de las telenovelas, las *soap-operas* pueden llegar —como de hecho han llegado históricamente— a durar muchos años, por ejemplo, **Hospital General** hace un par de años iba por los 21 años en el aire. ¿Por qué se mantiene tanto tiempo? Porque la historia funciona como un entorno en el tiempo. Como son historias en un hospital, los guionistas toman durante dos o tres meses un personaje y le crean una historia dentro de la atmósfera del hospital y, concluida esa historia, aparece otra. Son historias que se van renovando y ahí está la diferencia fundamental con

la telenovela: la telenovela es una sola historia desde el principio hasta el fin, con sus encuentros, con sus tramas, pero es una sola historia concentrada en una pareja. ¡Ese es el tema de la telenovela! En cambio las *soap-opera* son sagas. Hay unas que tratan sobre una familia y hoy vemos a la mamá, mañana vemos a la hermana, pasado mañana vemos a la hija y así sucesivamente..., el tema fundante a lo largo de muchos años es la familia, pero no hay un argumento definido. Recuerdo aquella famosa *soap-opera* que vimos sobre vampiros, con aquel vampiro eterno que discurría a lo largo de una trama que iba recorriendo distintas historias y distintos argumentos. En ese caso el autor lo que hacía era purificar el tema, pero no era más que eso. Si se compara con la telenovela hay una diferencia radical, porque ésta es la historia de fulana y fulano a lo largo de tantas horas. Fíjense que las telenovelas —que a nosotros nos parecen tan largas— serían muy breves si se las comparara con una *soap-opera*. La telenovela dura ocho o nueve meses en el aire y eso, para la otra, no sería más que un prólogo, un pequeño momento. Nos interesa la novela y por eso nos interesa en particular el folletín. Cuando tratamos las características del melodrama, vimos que las situaciones melodramáticas eran extremas: la pasión extrema, la división del mundo en buenos y malos, en caracteres absolutamente definidos, metafísicamente definidos; y las tratamos de captar dentro del fenómeno del melodrama que tuvo muchas maneras de ser expresado —una de ellas fue la fórmula teatral—. Pero el melodrama nos interesa sobre todo cuando se comenzó a expresar a través del mecanismo narrativo de la novela literaria, la novela que intentaba crear un mundo melodramático. Habíamos dicho y con mucho énfasis —tratando de que ese concepto fuese captado— que es un género indeclinablemente popular. La literatura comienza a ser una industria con la novela melodramática, que es lo que se llama el folletín. Ningún autor en la historia de la literatura, hasta ese momento, había podido manejar la cantidad de lectores que manejaba un autor de folletín. Para

explicarnos mejor: la novela y la literatura en general forman parte de un ejercicio de creación de arte, donde una persona escribe un relato y allí comunica, cuenta, narra algo, que supone que puede ser del interés de algún lector. Si el asunto estriba en cuántos lectores puedo tener a partir de crear esta historia, la afinación en el uso de esos recursos expresivos va a depender evidentemente de mi relación con ese concepto. La literatura está llena de autores a los cuales no les interesó nunca —no formó parte de su acto de creación— la masa de lectores que podría interpretar su relato. Es difícil creer que haya un escritor que no esté interesado en que lo lean —sería como un exabrupto, una contradicción— pues creo que hasta el más hermético de los escritores tiene su corazoncito, su coquetería, su simple vanidad, su deseo de que este asunto que él ha contado y que tanto le agobia, le preocupa y tanto esfuerzo le ha causado, sea compartido por la mayor cantidad de personas posible. El problema es si yo deseo eso y hago un esfuerzo para que ocurra, o si simplemente espero que eso sea una recompensa de la vida, algo que se dio sin yo buscarlo. Si tomamos un escritor como Joyce se observa claramente este razonamiento —su mayor deseo era ser un escritor máximo, de hecho en su biografía lo narra angustiosamente—. Joyce aspira a que lo lean muchísimas personas —hasta por razones económicas—, pero no hace el menor esfuerzo para que esa situación se produzca. Escribe lo que le viene en gana y no cuida explicarse, clarificarse o ser entendido. La palabra asequible espantaría a Joyce que comulgaba con lo que decía Oscar Wilde: «el artista es quien desciende y el público el que asciende». Este tono clasista se repite en una gran cantidad de escritores y por tanto se convirtió en una marcada tendencia en el uso de la narración.

LA INDUSTRIA LITERARIA

Es concebible por otra parte que el esfuerzo literario de un escritor que desea y necesita ser leído, consista exactamente en ser percibido por la mayor cantidad posible de personas

que van a adquirir su libro, y que transforman la literatura en un hecho económico. Ya la sensación del arte en el sentido de la pureza del acto poético y creativo —que renuncia a la vileza del dinero— desaparece en esta concepción. Existe este tipo de escritor que forma con su literatura una industria literaria, como Alejandro Dumas, que se convirtió en una verdadera empresa —fue un hombre próspero que hizo un dineral, aparte de lo que recibió en bienes de fortuna—. Imaginémonos por un momento a Dumas en su amplia e imponente mansión ubicada en París, cerca de la Bastilla, hoy convertida en museo y que una vez tuve el privilegio de visitar. Es una casa con profusión de mármoles negros que conservan aquella gran sala de baño con una inmensa bañera que tenía, adosada al lado, una plancha de mármol donde él escribía durante el verano. Primero echaban unas sales mientras lo masajeaban, lo restregaban..., y después Dumas escribía. Esto nos da la idea de un señor gordo, amante de la comida y de la sensualidad, en todos los aspectos y manifestaciones que tiene la palabra. Era un hombre próspero porque vendía toda su literatura. Era un negocio publicar sus novelas, por eso se convirtió en el dueño de su propia empresa editora. Es el primer hombre en la historia de la literatura que crea una empresa distribuidora de sus propias novelas, organizó una especie de *trust*: la compañía Dumas y escribía en nombre de un negocio. Todo empezó por la pregunta de cómo hacía él para ganar más con la literatura. Y es de ahí que se adscribe como uno de los primeros creadores de la técnica del folletín.

El folletín es una novela que se reparte por entregas semanales, quincenales o mensuales. Dependiendo del éxito del escritor se publica un capítulo cada quince días, cada mes o cada semana. Esos capítulos, con su correspondiente portada del mismo papel, se colocaban a la venta en los kioscos, librerías y hasta en sitios no específicamente literarios, como abastos y panaderías. Ahí estaban apilonados los ejemplares del folletín, al lado de la caja registradora o del señor que cobraba. Una persona compraba su capítulo y lo

leía. ¿Qué hacía posible que este fenómeno se produjera? Apartando el prestigio del escritor que aquí tenía como una marca de fábrica, pues la calidad del producto era su nombre, era como decir la empresa Sony, éste es un televisor Sony y debe ser bueno, porque se asocia a la imagen de algo que funciona.

LA TÉCNICA DEL FOLLETÍN

Dumas escribió una novela que se llama **Las Dos Dianas**, que la gente leyó porque era de él en primer lugar, pero ¿qué técnica
utilizó para que ese fenómeno semanal pudiera ser efectivo? Algo muy elemental: empezaba a contar la historia e interrumpía el capítulo en un punto culminante y de enorme interés, entonces la historia quedaba en suspenso: «venía esta muchacha por la carretera y de repente encontró a Edmundo de Navarra». Como ya tú sabes que ella lo ama y que ha habido un problema en el pasado de ambos y ahora se vuelven a ver, tú dices: caramba, ¿qué pasará? (e incluso lo dirá quien pueda hojear la versión folletinesca de muchas de las historias de Dumas, que hoy conocemos empastadas en forma de novelas, a las que se les quitó el final de cada capítulo porque sería redundante). Ella vio a Edmundo en la carretera, ¿qué sucederá?, ¿logrará tal cosa?, entonces la gente compraba el próximo capítulo para enterarse de cómo seguía aquella historia.

Muchas grandes creaciones literarias —no solamente las folletinescas— fueron escritas por entregas. Bastaría mencionar **Crimen y Castigo** de Dostoievski y parte de la obra de Balzac, que fue publicada en forma de folletos. Pero apartando el mundo comercial —estamos hablando de una manera de vender el producto—, esto obedece más a la regla del suspenso: en **Crimen y** Castigo el capítulo no termina de manera interesante, el autor es más bien demasiado sombrío, personal y creador como para apostar a esa populachería característica del folletín. Comenzó a surgir una cantidad de

escritores que luego pasaron a la historia de la literatura popular sin prestigio, pero sumamente contundentes en cuanto a su relación con el público. La historia de la literatura los coloca en el desván de los «pillos» literarios, porque considera que toda persona que escribe este tipo de cosas es de mala reputación y, si no forma parte del cenáculo, nunca será convidada al paraíso, sino que será expulsada del gran recinto. El gran Dumas es el emblema, junto al famosísimo Eugenio Sué y el genial Javier de Montepin, dos caballeros que se convirtieron en los reyes del folletín. El mayor rating en asuntos literarios lo acumulaban ellos. **Los Misterios de París**, una novela de Sué, es una de las cosas que más alegró al ser humano en el siglo XIX y es una obra realmente asombrosa, extraordinaria, que trastocó a la gente, sobre las peripecias y los misterios de unos personajes en los submundos parisinos. Por cierto que Marx, en una reflexión que hizo sobre literatura, pensaba que el escritor más importante de todo el siglo XIX era Sué —era su autor favorito y un fanático lector— y decía que era el único escritor que había interpretado la relación entre el pueblo, el desposeído y el arte.

Estos escritores se convirtieron en empresas. Con ellos el concepto industrial se instaló en el arte. La burguesía había consagrado el negocio como norma de vida —pasó a ser su gran problema— y, a la inversa, no se concebía a un aristócrata convertido en negociante. Así como en el mundo aristocrático no podía haber negocios, en el mundo burgués se aplaudían y consideraban algo sagrado, importante. Ahora era la manera decente de vivir y, por ende, sería difícil sustraer un arte —como es el caso de la literatura o la pintura— de esta tendencia, haciéndose imposible que los escritores no entraran por el aro del negocio y de la industria. Se introdujo ese elemento detonante e insólito dentro del arte literario, que hasta el momento había sido una cosa sublime y conectada exclusivamente con el espíritu.

Para acercarnos más a lo que podría ser la génesis de la telenovela y empezar a observar de dónde viene este modo de

escribir, completemos la ilustración que iniciamos: Dumas, en un cierto momento de su carrera —cuando la gloria y la riqueza verdaderamente lo sobrepasaban—, logró tal demanda en el mercado —ahora podemos hablar del mercado literario, antes no era posible hablar del «mercado literario de Píndaro o de Goethe»—, que creó su marca de fábrica y se reservó sólo el dictado de las sinopsis de sus capítulos. Dumas diagramaba —palabra ésta muy querida por los escritores de telenovelas— y muchas de sus novelas eran escritas a partir de esa fecunda semilla. Contrataba a cuatro o seis escritores de medio pelo y les dictaba: escríbame un capítulo donde pase esto y esto, y él por su parte en su bañera escribía todo el día —era un esquema como el de una empresa actual de televisión—; después el maestro pedía el capítulo 7, por ejemplo, lo leía e indicaba: esto se va a quitar de aquí y se pone acá, tacha acá, esto está feo, arregla aquí, vuélvelo a hacer.. y al final él firmaba porque les había dado la idea. Dios le había concedido ese don y cuando a Dumas se le ocurría una idea, se ponía en marcha toda una gigantesca empresa. Si decía: «voy a comer», aparecían banqueros, financistas a comer con él. Se movía todo un mundo en torno a su creatividad. Como era físicamente imposible que escribiera todo lo que se le demandaba, surgió lo del grupo de escritores asistentes y después el de copistas, que más o menos imitaban su estilo.

capítulo 9

La cultura latinoamericana

Necesitamos retomar el hilo de la reflexión sobre España, que dejamos en el siglo de oro, para fijarnos cómo esa cultura se trasplantó a nuestro continente dando lugar a una nueva cultura. Nos ayudará, entre otras cosas, a entender los temas del «patetismo» y el surgimiento de la radionovela.

En la tensión entre las realidades de la conquista y las ilusiones de la utopía, fue surgiendo en América una nueva

cultura a medida que los indígenas, enseguida los mestizos de indio y blanco y finalmente los negros, iniciaron un proceso de mezcla racial que se cumplió con tal plenitud que llevó al surgimiento de una sociedad propiamente americana, multirracial y policultural. Lógicamente las preguntas que se planteó esa cultura naciente eran del tipo: ¿cuál es nuestro lugar en el mundo?, ¿qué idioma vamos a hablar, el de los conquistadores o el nuestro? Intentaremos explorar a continuación cómo les dieron respuesta a estas interrogantes. Las ciudades coloniales se transformaron desde muy pronto en los centros de esa nueva cultura. La primera universidad de América se fundó en Santo Domingo en 1538 y las de Lima y México pocos años después. Esta prontitud se aprecia más si estos mismos hechos los comparamos con el proceso de colonización de Norteamérica: la primera universidad sajona fue Harvard, fundada cien años más tarde que la dominicana. La primera imprenta de América fue instalada en México alrededor del 1540 y la primera sajona fue inaugurada en Nueva Inglaterra cien años después. Durante más de 300 años, en todas las universidades latinoamericanas se enseñó la filosofía de Santo Tomás de Aquino, que colocaba a Dios en el centro y como cabeza de toda la realidad. También su «metafísica del ser» que establecía que el hombre, como todos los seres creados, somos criaturas que existimos sólo en cuanto participamos del ser de Dios. En el campo de la política, «el tomismo» supeditaba el poder temporal al divino y proponía como valor supremo el bien común, superior a todo bien individual, y establecía que para alcanzarlo se requería de la unidad en todos los órdenes del cuerpo social.

Los altos ideales propuestos por el Renacimiento fueron puestos a prueba en Europa por las guerras continuadas; y el arte renacentista también tuvo que hacer sus concesiones para adaptarse a una sociedad sometida a inmensos cambios, particularmente en América. En el nuevo mundo la distancia entre los ideales y la realidad iba en aumento porque el paraíso que se había descubierto se convirtió en un infierno:

los indígenas fueron despojados de sus valores culturales originarios y obligados a aceptar una nueva civilización. En América, igual que en Europa —situado entre el ideal y la realidad— apareció el arte Barroco. Como era un arte caracterizado por el fingimiento, proveyó un espacio en el cual pudimos enmascarar y proteger nuestras creencias y permitió una manera de expresar nuestras dudas. El Barroco aquí será un arte de la abundancia y de la paradoja, porque manejará la abundancia en un arte destinado a los que nada tienen. También porque intentó reflejar cómo la nueva cultura americana se encontraba incrustada entre los mundos indígena y europeo.

EL COSTUMBRISMO EN LATINOAMÉRICA

El movimiento del Nacionalismo deriva evidentemente hacia la literatura. En primer lugar veremos una literatura nacionalista que exalta las virtudes y características de nuestra historia; luego le fueron naciendo hijitos y uno de ellos fue el Costumbrismo, caracterizado por la exaltación de las costumbres —pequeñas y primarias— de cada localidad. Lo que recibió Latinoamérica al final de todo ese *volkgeist* fue el Costumbrismo nacionalista, a pesar de que nosotros fuimos liberados por un hombre de ideología afrancesada. Lo que predominó fue la exaltación de lo propio y la afirmación de las nacionalidades específicas: yo soy peruano, venezolano o guatemalteco; por lo tanto exalto mis costumbres, mi paisaje, mi gente, mis logros, mi sociedad y, en consecuencia creo una literatura donde describiré mi gente y mi platico típico de comida. La herencia literaria que recibió Latinoamérica fue el gusto por el folletín. Eso no puede sorprendernos y tiene una explicación lógica: España había copiado estos modelos franceses y alemanes cuando el folletín se extendió por toda Europa. Después empezó a hacerle la guerra a sus propios escritores de folletines, cuando la industria editorial española —de finales del siglo XIX— empezó a traducir a los autores de otros países. Entonces la gente de nuestros países

comenzó a leer aquellas historias que transcurrían en Madrid, Tokio, París, de por aquí y por allá —traducidas al español—; y se convirtió en algo de muy buen gusto para la clase media latinoamericana leer, por ejemplo, la literatura francesa.

CIVILIZACION, BARBARIE E IDENTIDAD CULTURAL MESTIZA

Nuestro gran debate cultural durante el siglo XIX se centró en intentar definir el sentido de la palabra civilización: ¿qué era esta cosa a la cual aspirábamos y con la cual nosotros identificábamos la vida moderna? Por no sé cuáles razones el asunto se desvió hacia si tenía que ver con ser indio, negro o español y nos convencimos de que lo importante era ser europeo y de preferencia francés. A partir de allí se creó en nuestra cultura ese polo entre «civilización y barbarie» —que es por cierto el tema de **Doña Bárbara** de Rómulo Gallegos—, pero caímos en una simplificación del asunto, porque en este planteamiento se excluían por ejemplo los modelos alternativos de existencia, como indios y negros. Semejante abuso en contra de la realidad nos pasó luego la factura, regresando a lo largo de nuestra historia como un espectro a reclamar su presencia.

Un elemento de regresión y de barbarie que quedó en los campos latinoamericanos fueron los charros, gauchos o llaneros; que son el mismo «*musiú*» con diferente cachimba. Éstos generaron un lenguaje y una imagen que le dio voz y rostro a una cultura apartada de la urbana. Son como una especie de dinosaurios, seres próximos a la naturaleza e independientes, que cuentan sus historias mediante canciones, que son derivaciones de la música popular española combinada con una tradición oral constantemente modificada. Son nuestros «Héctores» y «Aquiles» que crean una especie de historia paralela, que se afirman de palabra y de hecho, fuera de las formas tradicionales de la cultura. Cantan su propia historia y sólo cantando hallan el consuelo: «El llanero nace cantando y muere cantando». El paradigma literario de

esta cultura es **Martín Fierro** del escritor argentino José Hernández. Al paso de los años, la mezcla de estos dos mundos de la cultura mestiza se fue manifestando a través del lenguaje, la música, las memorias y los deseos. Esta nueva cultura buscó un mejor equilibrio entre la modernidad y la tradición: la búsqueda de la identidad cultural no se planteó ahora entre civilización y barbarie, sino que apuntó hacia un balance entre lo que recibimos como herencia ya que nos sentíamos capaces de darle al mundo. Este mestizaje «integral» propició que desarrolláramos la cultura en todos sus niveles: elitista y popular, vulgar y refinada; y la misma dinámica de esta tarea permitió que se estableciera una continuidad cultural. A pesar de todos los males sufridos en la historia de Latinoamérica, algo permaneció incólume: nuestra herencia cultural; algo de lo que nos tenemos que sentir orgullosos porque la hemos creado durante quinientos años con la mayor alegría y seriedad al mismo tiempo. No existe un solo latinoamericano desde Chile hasta México, que no sea heredero de esa tradición cultural. Ésta incluye desde las pirámides de Teotihuacán hasta las influencias indígenas en escritores como Borges, Gallegos y García Márquez. Pocas culturas poseen una riqueza y continuidad comparables. ¿Cómo podemos apreciar esto? Por ejemplo, en que aún en el mundo de hoy seguimos manteniendo ese valor especial que le damos a la religión y un hondo sentido de lo sagrado: esto proviene de las más ancestrales raíces del mundo indígena. Al mismo tiempo, se trata de una sacralidad que muestra la simbiosis de lo europeo con el mundo indígena. También en que hablamos de valores como el cuidado debido a los viejos, el respeto hacia la experiencia y la continuidad; en contraste con los anglosajones que privilegian el asombro ante el cambio y la novedad. Esto se explica por el carácter básicamente oral de nuestra cultura, en la cual los viejos son los que recuerdan las historias, los que poseen el don de la memoria. ¿Quiénes somos nosotros, los que hablamos español, los miembros de esta comunidad latinoamericana?

Somos indígenas, negros y europeos, pero sobre todo mestizos. Latinoamérica se ha convertido en un espacio donde múltiples culturas se han encontrado sin excluirse, y donde éstas encontraron continuidad pero en una dimensión multicultural y multirracial. Por ejemplo, la lucha por la libertad y la igualdad nos viene de las ciudades del medioevo español y de las ideas de la Ilustración, pero nosotros le hemos sumado nuestra experiencia ganada en los llanos de Bolívar y las pampas de San Martín. Esa continuidad entre el mundo indígena y el moderno se hace presente en nuestro arte contemporáneo, por ejemplo en la manera como recordamos: lo logra magistralmente el pintor Jacobo Borges al introducirnos en el «**Túnel infinito de la memoria**». La cultura anglosajona por su parte ha desechado muchos de estos valores, porque están centrados en la búsqueda del bienestar económico y la novedad. Los latinos en cambio vemos con suspicacia eso de «la quimera del progreso», en parte porque hemos mantenido vivo cierto sentido de lo trágico. Sirve la ilustración del turista gringo que ve cómo un margariteño pesca sólo lo necesario para comer, e inmediatamente después se acuesta en su chinchorro. Se le acerca y le dice: con esa habilidad que usted tiene para pescar, si en lugar de capturar sólo dos peces pescara cien y en lugar de pasar tantas horas descansando realizara diez capturas al día, en un año tendría tanto dinero que podría darse el lujo de tomarse unas vacaciones como yo para descansar. A lo que le contesta el margariteño: ¡justamente eso es lo que estoy haciendo, descansar; y sin necesidad de trabajar todo lo que usted dice!

LO «PATÉTICO» EN LATINOAMÉRICA

A los latinoamericanos nos habita la misma discordia y lucha —no sólo íntima sino social— del alma española. Ésta ha sido la sustancia de la historia de estos pueblos durante los dos últimos siglos. Nuestras sociedades han estado habitadas por el conflicto y poseídas por el deseo de restaurar la unidad, a la búsqueda del difícil equilibrio entre la libertad y la

autoridad, el centralismo y la disgregación. La independencia conquistada de España nos colocó frente a la obligación de crear un nuevo orden en estos países nacientes. Pero para lograrlo teníamos primero que comprendernos a nosotros mismos, conocer nuestra cultura, nuestro pasado, nuestras tradiciones, nuestro propio sentido como pueblo.

El origen de la tragedia de Latinoamérica fue el intento de modernización iniciado en la independencia. Esta experiencia se malogró porque los modelos europeos que adoptamos no correspondían a nuestra tradición ni a lo que somos realmente. Después de la ruptura con España buscamos inspiración intelectual y política en otras tradiciones como la francesa y la anglosajona: acogimos la Ilustración, el Liberalismo, la democracia, las nuevas ciencias, los grandes movimientos poéticos y artísticos. Los escritores latinoamericanos, en particular, hemos recibido múltiples influencias de pensadores europeos, en ese sentido todos somos un poco neoplatónicos, renacentistas, kantianos... Todas esas ideas se han ido transformando en sangre intelectual y circulan en nuestros espíritus.

Ahora bien, hacía falta una respuesta latinoamericana a esa herencia cultural que recibimos. ¿Qué teníamos nosotros y cómo podíamos desarrollar en Caracas o en Lima una novela como **Los misterios de París**, cuando nuestra condición era de subdesarrollo, nuestro mundo era trágico y se componía de naciones maltrechas por las guerras extendidas y los grandes desastres? Este conflicto originó una desconfianza ante lo que podían ser los valores dramáticos de nuestra sociedad, los valores sublimes de Latinoamérica. Como veremos más adelante la telenovela se va a nutrir de un sentimiento pivote para los latinos: el patetismo —lo extremadamente doliente, sentimental—. Por eso detengámonos un momento a analizarlo. La telenovela ha manejado muy bien el patetismo porque todos tendemos a emocionamos ante eso y, aunque lo adoptamos de España, le dimos un nuevo y profundo sentido, y hoy es lo más latinoamericano que existe. ¿Cuál es su raíz

histórica? Los conquistadores españoles determinaron las bases de nuestra cultura, la religión, la organización social; pero a su vez algunos elementos de ese legado, como el sentido trágico español, sufrieron una transformación sustancial derivada tanto de la influencia del medio como de nuestra historia. Nosotros mediatizamos la influencia del medio geográfico sobre la cultura recibida, porque estamos convencidos de que la naturaleza de nuestro continente, tan prodigiosa, no se la debemos a nuestra historia sino que es producto de un azar y no de un mérito. Por otra parte, así como los españoles se vieron a sí mismos como conquistadores, nosotros contamos la verdadera historia de Latinoamérica en términos de fracaso.

Vimos que en el teatro español los grandes temas eran el honor y la honra, que además de ser propios de la nobleza también aparecen como recibidos de Dios, por esa asociación de la potestad temporal a la espiritual característica de Europa: de esta forma ambos temas son asociados a la sublimidad. El noble tiene sentimientos sublimes, se entiende con el rey y ambos están más cerca de Dios. El pueblo por su parte se presenta como sometido a los nobles, intenta parecerse a ellos, los imita y lo que provoca es risa. Este esquema pasó de una forma análoga a Latinoamérica. Pensamos que la sociedad, la «gente de verdad», está allá y que nosotros aquí somos sólo unos sucedáneos, tratando siempre de imitar a la «gente» en los gestos, vestidos..., como aquellos criados. Por eso vemos que en nuestro teatro la postura del pueblo siempre ha sido cómica y se transforman los personajes al hombre común, sin sublimidad, torpe América Latina ha vivido en un continuo describirse y plantearse a sí misma. Nuestros iconos literarios han condicionado por ejemplo novelas que se caracterizan por estar construidas sobre la base de dos mundos que coexisten: a) el de lo real, y b) el ideal y sublime, como superpuesto a lo real. Hemos creado una literatura donde también se nos concita hacia una esperanza redentora: hablamos de Hegel mientras nos tomamos una caipiriña. Nuestra misma risa es

autodestructiva, nos morimos de risa viéndonos fracasar, de vivir algo que nos parece que nos queda grande. Y también nos hace llorar, cuando el fracaso es invocado de forma dramática: por ejemplo, es el caso del personaje de **Doña Bárbara** que escribió «loqueras» a propósito en el examen final de abogacía, sacó la máxima calificación y esto lo decepcionó de tal forma que se dedicó a beber aguardiente hasta que se destruyó a sí mismo. Gallegos intenta expresar aquí nuestra realidad como una maldición atávica que cae sobre el protagonista: él tiene deseos elevados pero la realidad se los destruye, y de paso también acaba con su voluntad. El punto de partida para la mayoría de los relatos venezolanos es que nos falta algo, y eso lleva a la construcción de un universo moral y conceptual de nuestras vidas que provoca un choque con la realidad. Porque el logro de lo que consideramos como ideal es visto como una ingenuidad, ya que pensamos que nuestro sitio no lo hemos logrado aún. El éxito personal lo reducimos a un solo personaje excepcional: Simón Bolívar, quien es nuestro único principio ideológico de identidad. Nos enorgullecemos hablando de Bolívar para terminar siempre con un: ¡demasiado grande para esta mediocridad! Nos vemos como un continente subalterno, no autónomo, y, por eso, sentimos que nuestras sociedades no están completas. Eso explica la tendencia a no aceptar nuestros logros como algo final y a vivir en una permanente esperanza de esa meta, en contraste con los países desarrollados que viven en una realidad ya lograda y cuya esperanza es mejorarla. Uno de los síntomas de este fenómeno es cierta incapacidad para vivir lo sublime: por eso los actores venezolanos no interpretan la vida de Cristo con credibilidad, porque desconfían de su idoneidad personal. Somos ordinarios, no sublimes, porque nos creemos ineptos y estamos convencidos de que nuestros sentimientos carecen de autoridad. Por otra parte, nos seduce el cinismo, la burla de nosotros mismos, porque pensamos que no tenemos autoridad para hablar del éxito. Si algo resulta exitoso no lo identificamos

con nuestras tradiciones. La venganza por humillación le parte el alma a los latinoamericanos: el éxito que nos gusta es la venganza de la realidad que nos hunde. Ese gesto reivindicativo adquiere en la telenovela un gran significado. Como estamos acostumbrados a que la vida tiene que ser una reivindicación, el hombre que viene de abajo y que triunfa es nuestro ideal. Nuestro mito es el triunfo del desvalido. Anhelamos el éxito porque vivimos en el fracaso, ése es uno de los elementos filosóficos centrales de la telenovela y que se deriva de la cultura del sucedáneo —nosotros no somos verdad—. Al ser nuestro mundo mental una condición ilegítima, estamos condenados a la copia y a ser los bastardos: una vez que se acepta la adopción de una cultura foránea, necesariamente habrá que vivir como imitadores.
También yace en las raíces del patetismo el resentimiento por el despojo que nos han hecho. Uno de sus ejemplos más claros es esa famosa obra de teatro mexicana donde el protagonista Valdés, después de perderlo todo, se transforma en un indio azteca con su guayuco y dice: ¡ése era yo!, retrocede y se lo traga la sombra. Ese lenguaje del fracaso pasó a la telenovela en la que hay 219 fracasos y un solo éxito, y donde la heroína, aunque sea una persona sensible, mientras más torpe y débil sea, mejor. (Por otra parte, a una protagonista virtuosa o con personalidad el público la admira, pero no la ama). A los latinoamericanos, y es muy importante insistir sobre esto, nos cuesta mucho trabajo creer en nuestra sublimidad. Nuestra historia no admite un ser sublime, porque estamos convencidos de que somos inferiores, que nuestros logros no son comparables con los de los países desarrollados, y esto actúa en nosotros como una carga dura de llevar en la vida, como si fuera algo inexorable.

HEROÍSMO Y PATETISMO

Viene a cuento un memorable artículo de un humorista venezolano del siglo XIX llamado Nicanor Bolet Peraza —es un escrito menor sin lugar a dudas, pero de bella redacción y

con un tono perspicaz, más por coincidencia que por intención—, del que podemos derivar una gran lección para nuestro tema. Escribía una crónica sobre El Teatro de Maderero, que era un teatro popular que existía en Caracas y que quedaba exactamente al lado de donde está hoy el diario El Nacional. En esa época, Caracas era una ciudad donde se representaban melodramas, tanto sobre situaciones que ocurrían en Francia, como las que correspondían a la Semana Santa, momento en que se escribió el artículo. Bolet Peraza hace la crónica de una representación de la pasión de Cristo en el teatro y destaca que,

mientras en el escenario se veía el drama de la pasión, en el público había una actitud de risa y de sarcasmo, como si vieran algo cómico. Aclaraba que esto no implicaba un irrespeto hacia lo religioso —desde entonces el pueblo venezolano se ha distinguido por no tener ni una extrema religiosidad ni actitudes de expreso rechazo hacia ella—. Lo que allí operaba era que al público le causaba gracia que un venezolano interpretara el papel de Cristo. Veía por un lado la pasión, los latigazos, la corona, la cruz..., pero no le cuadraba que fuera un compatriota. ¡Eso no puede ser serio!, ¿dónde se ha visto? Cristo tiene que ser bello y, aunque no sabían cómo podía haber sido físicamente, ¡le atribuían un tipo racial europeo! Alguien mestizo, criollo... ¡nooo! Lo mismo sucedía con el resto de las figuras que se movían en torno a la pasión: que si Poncio Pilatos, que si la Virgen María, que si Herodes... Y entonces había la guasa —actitud típica venezolana que se goza en desmantelar la sublimidad—, y es que el venezolano no resiste bajo ninguna circunstancia lo sublime. Le molesta, lo enreda, porque no nos creemos capaces de nada sublime. La sociedad venezolana no tiene héroes. El único es Bolívar con quien hemos hecho un paréntesis por ser la única figura que asume el reto completo de liberar el país lo logra. Hay una renuncia a lo trágico porque nos perturba y, precisamente, ¡lo

trágico implica un orgullo de lo que eres! Cuando eres trágico o cuando te asumes como un ser trágico, es cuando estás contentísimo de tu destino histórico. ¿Cuándo nació la tragedia griega? Esquilo escribe **Los Persas** en el momento en que derrotaron a un millón de persas y ellos eran un puñito. ¿Cómo se puede sentir un griego después de haberle dado esa paliza al ejército persa? ¡Qué grande soy porque he derrotado a un millón de persas! Y por supuesto no los voy a representar como a unos ratoncitos. Como en Venezuela no hemos derrotado a un millón de nada, no tenemos en nuestra historia algo de lo cual sentir esa reivindicación de nosotros mismos. El venezolano no se puede ver así y, cuando se ve representado a sí mismo en dimensiones heroicas, se siente nervioso. La sensación es: no puede ser, yo no soy ése. El mundo caribeño en particular es un mundo desmantelado, a diferencia del europeo que es de una mentalidad más protocolar. El venezolano se caracteriza por una tendencia a la nivelación por debajo de las situaciones y no aguanta a la gente trascendente. No descansa hasta que no le llega al hueso, hasta que no pincha lo trascendente para desnudarlo y para demostrar que fulano es un «pistola» como yo.
Recuerdo un hecho que tipifica esa manera de ser. Un médico venezolano de la Universidad Central se anotó un éxito tal con una operación de corazón abierto —fue en los años 60— que apareció en la portada de la principal revista médica con bombos y platillos. El Rector convocó a una reunión especial para festejarlo con un homenaje. Cuando entró el homenajeado hubo grandes aplausos, pero después de que la gente se había tomado unos traguitos comenzaron a «tocarle la barriguita». El mensaje de este gesto era «no te vayas para arriba porque eres igual a nosotros» —no aguantaron este éxito—. No puede haber un héroe y, apenas sale un candidato posible, empiezan a buscar la manera de tumbarlo.

Sobre el tema de las solemnidades siempre recuerdo la imagen del Presidente Herrera Campíns, quien inventó esta horrible cosa de disfrazar a unos venezolanos con aquel uniforme de cosacos o de húsares zaristas —alegando que eran los uniformes que se habían usado en la batalla de Carabobo— y colocó a un par de zambos con estos uniformes al lado de la puerta del despacho del Presidente. En esa época había transmisiones semanales por televisión de una rueda de prensa del Presidente. La cámara tomaba primero la puerta donde estaban los dos zambos y a continuación se escuchaba una fanfarria, la puerta se abría y salía Herrera, quien miraba hacia la cámara y ¡lo que hacía era saludar con una risita como si todo fuera una mamadera de gallo! Cuando al Rey Luis XIV le tocaban una de esas fanfarrias se sentía orgullosísimo de representar a Francia y los franceses querían ser representados por el Rey Luis XIV, con su capa de armiño, con sus tacones y con todo aquel boato. Los venezolanos no resistirían que los representara un presidente vestido con esa facha, ¡nooo!, aquí lo que tiene que haber es una persona igualitaria, aunque no del todo. El venezolano no aguanta los extremos de pasiones, se burla de ellos e inmediatamente los relativiza.

Retomando el hilo del sentido trágico, ¿qué teníamos nosotros en Latinoamérica para abordar una literatura popular? Teníamos esa estructura sublime que habíamos heredado del folletín, el subcomponente del patetismo —que aunque provenía de Europa, lo podíamos usar a nuestra manera y lo haríamos más cercano a nosotros—, y teníamos nuestras costumbres que podíamos exaltar de igual forma que los europeos. La creación dramática en el mundo caribeño —aunque esto se pudiera extender a la América Latina— se expresaba a través de sentimientos sublimes y expresados por seres elevados. Donde intervenía la realidad era en el elemento popular, en la costumbre, en la figura del desposeído:

ésa fue la herencia que nos dio Europa y es nuestra peculiar manera de entender la herencia romántica. Por eso la telenovela es un género literario popular donde el pueblo es lo gracioso y, cuando tiene un sentimiento sublime, es porque sufre; y ese sentimiento es inevitablemente trágico, por eso a los venezolanos no nos gusta **Medea** para nada, porque se toma esto del amor demasiado en serio. Nosotros, para poder creer en un conflicto sentimental sublime, necesitamos agregarle este elemento patético. Si no lo agregamos nos distanciamos, estaremos contemplando unos intrusos con quienes no nos podemos identificar. Nos entendemos a nosotros mismos como seres cómicos. La imagen que los latinoamericanos tienen de sí mismos es la imagen de un pueblo cómico que vive en un fracaso. Tenemos metido en el corazón que somos una sociedad fracasada o cercana al fracaso y, como el fracaso es igual a la torpeza, no puede haber héroes. Y un héroe que asume la vida sin el fracaso, carecería por completo de humor para nosotros. En cambio los griegos pensaban: como estoy orgulloso de mi pueblo, de mi cultura y civilización, como he visto gestas magistrales y extraordinarias, cuando hablo de mí hablo en términos dorados, ¡yo soy grande! Pero si creo que todo lo que me rodea es negativo, que nada funciona, que soy inferior, no me queda más remedio que reírme porque lo que inspiro es comicidad ante un mundo elevado.

LOS ÍCONOS DEL PATETISMO

Tomemos una ilustración del cine: cuando Chaplin quiere representar un personaje, ¿en virtud de qué lo representa? En virtud de su torpeza. No se nos presenta en la pantalla como un hombre acertado, sino como un hombre que se equivoca y mete la pata, de bellos sentimientos, pero que lamentablemente es torpe. Y eso es lo que causa gracia: el estallido, el choque que él coloca entre su torpeza y la reciedumbre del mundo que lo rodea, los hombres serios que chocan contra él. Nosotros a esta condición le hemos colocado

todo el aspecto trágico de nuestra sociedad, pero como no tenemos un sentimiento propiamente de tragedia sino tenemos un sentimiento patético, lo que a nosotros nos conmueve es el patetismo. Y ¿qué es, querido amigo, lo patético sino el fracaso? Lo que hace que una conducta sea patética es que da dolor: ¡pobrecita le han matado a su hijo! Tú no puedes decir pobrecita, tienes que decir ¡qué horrible!, si le han hecho una barbaridad tan grande. Lo que nos inspira un sentimiento de tristeza, de dolor que nos emociona, es ver al torpe meter la pata. Un hombre de buenos ideales y de buena conducta, quería hacer una cosa bien y le salió mal. No he leído ningún libro venezolano que hable de una acción propiamente heroica, donde los protagonistas hayan asumido sentimientos sublimes. Los libros que conocemos, como **Venezuela Heroica de** Eduardo Blanco, son libros que han quedado arcaicos porque los lectores piensan: ¡ésos no son venezolanos! Nuestros escritores han creado una iconografía de las batallas de la Independencia, del Campo de Carabobo, y la gente la ve como algo propio del período de la Independencia, pero piensa que hoy la verdad es otra. Nuestra historia también registra la actitud de los venezolanos ante una conducta trágica. Quedará siempre el ejemplo de aquella expresión del General Bermúdez, cuando se enteró de que el General Sucre le había ganado a los españoles en la batalla de Ayacucho, que ciertamente es la batalla más importante de la independencia: »así serán de malos esos españoles que hasta “Toñito” les ganó una batalla!». Latinoamérica avanza por la vía del sentimiento patético que es de impotencia, frustración, incapacidad, desprestigio. Eso es lo que compone el patetismo: el personaje patético es un ser noble que decide ser algo y fracasa. Ese sentimiento patético se deriva también de la relación entre nuestros emblemas y símbolos literarios y los símbolos de comunicación que hemos creado —en la literatura, en las artes gráficas y en nuestras tradiciones orales— y que exaltan comúnmente los sentimientos telúricos. Uno de esos componentes, por ejemplo, se deriva del triunfo del cine

mexicano como un fenómeno tal de comunicación en toda Latinoamérica, que logró imponerse como factor cohesionador en esa época. Sus contenidos narrativos descansan en el tipo de héroe del folletín: el melodrama popular mexicano se apoya siempre en el fracaso, nunca en el éxito. La figura de Cantinflas utiliza ese mecanismo para hacernos reír: ¿quién es ese personaje? Una persona que intenta una buena conducta para subir y fracasa, dejando bien claro que su actitud era honesta y bondadosa. En realidad, cuando vemos una película de Cantinflas, lo que vemos es un muestrario de sus incapacidades para asumirse como un ser trágico. Esto lo lleva a recurrir entonces a una colección de picardías, de astucias, que revelan que la única manera de conducir su inteligencia es a través de ese punto de la picardía y no a través de virtudes en sí. No hay un personaje que haya impactado de forma tan grande a los latinoamericanos como Cantinflas y nunca hay la sensación de ver la historia de un héroe efectivamente.
Recordemos brevemente a una de las grandes actrices populares que aporto México en la década de los 40 y los 50: doña Sara García fue una mujer que hizo llorar a toda América Latina. ¿Cómo nos hizo llorar doña Sara? Al verla actuar nos reímos de la buena viejita que hace cosas bellas, protege a su nieto y es capaz de empeñar su *radiecito* para que su hijito pueda hacer tal o cual cosa. Entonces llega su gran fracaso y provoca en nosotros un sentimiento de impotencia, porque doña Sara se siente acosada por todo el mundo. Es ahí cuando los latinoamericanos lloramos. Si no hay un elemento «rebajante» que logre que la tragedia aminore hasta colocarse a un nivel de realidad, a un nivel de comicidad, el latinoamericano no se identifica. Pero frente al hombre fuerte no lloramos porque se nos convierte en un emblema, en una conducta elevada, pragmática, que no produce identificación: puede producir admiración pero no nos identificamos; es el caso de Bolívar, a quien le falta ese componente de humildad, de cercanía, del fracaso en algo personal.
Lo patético va a determinar nuestra visión del sentimiento, no

estamos defendiendo grandes causas, al contrario, desconfiamos del producto de esas grandes causas. Fíjense en los EEUU. Los norteamericanos tienen un alto concepto trágico de sí mismos y por eso se consideran elevados, superiores. En su historia cinematográfica vemos dos grandes maneras de inmortalizarse: una, que podríamos caracterizar como «climática» y cuyo paradigma es **Lo que el viento se llevó**, y la otra es la del anti-héroe, que podemos situar en una película como **Apocalipsis Now**. **Lo que el viento se llevó** es la película protagónica y exaltadora del mundo norteamericano: ¡qué bellos somos y qué grandes somos! Al finalizar la primera parte vemos escenas memorables que quedaron grabadas para la eternidad en el gusto masivo. Scarlet regresa a la hacienda de sus padres y antepasados que han sido víctimas de los yanquis y la encuentra destrozada e incendiada. Entonces ella se abraza a uno de los robles gigantes y floridos —en el fondo vemos un crepúsculo rojizo espectacular— y, con lágrimas en los ojos, saca el poquito de energía que le queda para decir: «estoy perdida, mi padre está loco y todo fracasó». Pero luego agarra un puño de tierra roja en su mano y, mientras la levanta hacia el cielo, dice: «no me voy a rendir y juro que haré lo que sea para reconstruir Tara». Entonces ella se abraza al árbol y se oye una bellísima música con bombos y platillos. Cuando los norteamericanos salían de ver esta película en los años 40, después de comerse una buena ración de cotufas y con lágrimas en los ojos, decían: ¡estos hombres y estas mujeres verdaderamente somos nosotros, ésta es América, somos grandes! **Apocalipsis Now** es lo contrario. Lo que se dice a través de ese memorable personaje interpretado por Marlon Brando —ese ser abominable, espantoso y grotesco que representa la guerra entre los EEUU y Vietnam, es que los norteamericanos aparentemente son unos cochinos en una guerra obscena, burda, asquerosa, absurda, que lógicamente sucumbe en el horror total. Pero el mensaje realmente es: nosotros, cuando somos malos, también somos los mejores. Malos a gran

escala, sublimemente malos, y Marlon Brando es entonces un malo sublime, a un nivel metafísico.
Latinoamérica carece de esa visión cuando hace cine y nos rebajamos a nosotros mismos porque no aguantamos la sublimidad y nos sentimos hipócritas, farsantes, y nos volvemos «*criticones*». ¿Cuál es la visión que se tiene del arte de América Latina y qué es lo que ha hecho famosos a los escritores latinoamericanos? En su gran mayoría ha sido la crítica de la sociedad donde viven, por lo que en consecuencia son queridos y respetados como escritores, aunque no sean aplaudidos. Nunca se ha escrito aquí algo como **Lo que el viento se llevó**. No ha habido nunca en la literatura la imagen de «yo voy a reconstruir», ¡porque en las salas de cine habría sonado una poderosa trompetilla! Y si esa imagen la recreara nuestra primera actriz María Gutiérrez, ¡qué problema!, porque para comenzar tendría que ponerse debajo del vestido varias almohadas de relleno, para que le podamos creer. ¿Cómo le vas a creer a María Gutiérrez si la ves tan flaquita, y que se equivoca? Exclamaríamos: ¡pobrecita María Gutiérrez!, en lugar de albergar un sentimiento admirativo.
Nuestros pueblos, precisamente, al carecer de un sentimiento de heroicidad, carecen del sentimiento de admiración. La fórmula admirativa de la sociedad venezolana es muy compulsiva; es el caso del Coronel Hugo Chávez, que intentó dar un golpe de estado y el entusiasmo por él duró poco: no hay admiraciones largas en el país. Bolívar es un buen ejemplo de eso. Lo llamamos El Libertador, pero cuando murió unos decían que era pavoso, otros hicieron una fiesta; lo glorificaron, pero la glorificación duró poco tiempo.
Evidentemente soñamos y anhelamos un mundo donde lo podamos hacer bien y luchamos por ese mundo, pero tenemos desconfianza ante los objetos de utilería y los artefactos que nosotros hacemos. Por la desconfianza de lo que somos. Si tú dices «voy a comprar un martillo», y te presentan un martillo brasilero y otro alemán, agarras el alemán porque piensas automáticamente que los alemanes son los que saben hacer

martillos, y eso que a lo mejor te han demostrado que el brasilero es mejor. Algo similar sucede cuando un escritor latinoamericano pretende escribir novelas de ciencia-ficción. Si su nombre fuera Joaquín González, no le creeríamos aunque fuera realmente una autoridad. Pensaríamos: no te creo que vayas para Venus, para Venus va el señor Smith. Tengo un amigo que decía que cuando iba sentado en un avión y oía la voz del piloto que decía «buenas noches señores pasajeros, les habla su capitán William», se sentía tranquilo; pero si oía «el capitán Pedro», ¡se ponía nervioso!

He venido formulando la teoría sobre lo patético durante muchos años y a partir de datos de observación personal. Nunca he leído nada específico sobre esta teoría, pero la observo en todas partes y la he comprobado al analizar los hechos que han galvanizado la atención del público en este continente y en los que podríamos llamar «inventores populares del mercado». Reconozco que es una visión un poquito personal del asunto y que tal vez he exagerado algo, pero pienso que sí soy objetivo en lo relativo a las categorías universales, las cuales al entrar dentro de nuestro mundo, sufrieron una transformación radical a causa de la peculiar historia de Latinoamérica, que hasta esta etapa de su historia habla en términos de fracaso y no de éxito. A nosotros los escritores se nos plantea el problema de cómo convivir con este esquema. Pienso que la solución es mostrarnos a nosotros mismos como seres normales, que aman y padecen pero sin ese componente del fracaso, sin aquel ¡quiero aspirar al gran amor sublime y no me dejan!, que está en el centro de la telenovela tradicional. Para lograrlo debemos anclarnos en la cultura popular, porque el pueblo como elemento «anterior» es la piedra fundacional de la historia, es la verdad de carne y hueso que sobrevive a los imperios y leyes. Y la cultura es el centro del movimiento y del reposo del pueblo, por eso el pueblo está en la perenne búsqueda del centro. Tenemos que conocer nuestra historia porque es tanto lo que hacemos como lo que nos deshace; nos da una visión tanto de lo que somos

como de lo que podríamos ser, por eso es una permanente invitación a conocernos y a transfigurarnos.
Al final de cuentas soy optimista y pienso que con fundamento. En medio de convulsiones Latinoamérica se transforma creativamente porque sus hombres y mujeres están cambiando. El pueblo, las organizaciones populares, se están convirtiendo en los verdaderos protagonistas de nuestra historia, rebasando al estado y a los partidos políticos tradicionales. A medida que la sociedad civil, portadora de la continuidad cultural, vaya permeándolo todo, los viejos sistemas centralizados y autoritarios serán sustituidos por los nuevos. Y esto sucede cotidianamente, en silencio, por ejemplo cuando nosotros los escritores hundimos nuestra creatividad en estos valores culturales que son nuestra principal riqueza. Todo esto tiene que ver con el componente que nos entusiasma en la telenovela, que en realidad es la historia de una sucesión de fracasos con los que nos identificamos y que nos conmueven. La heroína, como veremos más adelante, es un ser vacilante, torpe, ¡nada peor que una heroína sabia porque nunca ha tenido la menor receptividad! La heroína puede aprender y continuar siendo una mujer digna, lo que nunca es aceptado es que se la coloque como un ser superior, como una especie de supermujer. Con esto estoy tratando de evitar la concepción de que la telenovela es sobre héroes latinoamericanos —los estudiaremos pero sólo como una abstracción—. Ustedes como autores definirán adecuadamente en la realidad los componentes que determinan y caracterizan a los protagonistas. Es importante estar muy despiertos ante ese componente social, sociológico o como lo queramos llamar, porque de allí se deriva la reflexión sobre los personajes de la telenovela.
Estamos por entrar ya en la materia propiamente de la escritura del libreto. Tomemos esta parte como un instrumental útil para manejar unos conceptos que se han olvidado y también para hablar con propiedad el lenguaje del libreto.

Capítulo 10

De la radionovela a Ia telenovela

LA RADIO Y LA RADIONOVELA

Vamos a entrar ahora más directamente en materia, pues pienso que hemos recorrido un buen trecho donde nos hemos apoderado de algunos conceptos que nos van a permitir entender la telenovela. Hemos tratado de describir la base donde estamos parados y precisar cuál es el equipaje que traemos del pasado para abordar el tema. La telenovela está escrita y programada para un medio audiovisual, pero proviene, en su origen antiguo, de la industria del folletín, que es su abuelo o su abuela, porque consiste en la comunicación de una historia melodramática hacia un vasto sector de población. Su segundo antepasado es la radio. Cuando comenzó esta industria—y dejó de ser simplemente una experimentación científica— siguió un proceso que describiré a grandes rasgos. En primer lugar fue un medio informativo: en sus albores la gente se sentaba y escuchaba noticias, comentarios, sermones, al presidente de la República, comerciales de productos, etc., era un trasmisor meramente de recomendaciones y de información. Después la radio aumentó su capacidad técnica: cuando los aparatos de radio comenzaron a tener un sonido más decente, incursionaron también en la transmisión de música y se hizo frecuente lo que hoy en día es usual: la radio como una especie de »*rocola*» que llevas en tu automóvil para oír música y crear un ambiente musical. Luego, la radio descubrió que podía narrar un suceso o un drama valiéndose de actores y de ese «complejo» de la música y los efectos. Eso es una radionovela, lo que genialmente Orson Welles definía como la «película para ciegos». La radionovela empezó en los EEUU con creaciones legendarias. Tengo unas grabaciones de los años 30 de una radionovela que se llamaba **Sombra** (era una especie de

thriller), que la oía desde el presidente Roosevelt hasta el último *perrocalentero* de los EEUU. Era una cosa que aglutinaba las masas. La sombra esotérica era acompañada con música de órgano, llena de efectos, lobos que aullaban, murciélagos que batían sus alas, carros que frenaban y puertas que rechinaban. Yo pertenezco a la generación que oyó radio y por eso me acuerdo de mi infancia viendo a mi papá oyendo radio en las noches. ¡Una cosa impensable hoy! Escuchábamos una radionovela que se llamaba **El Misterio de las Tres Torres,** por la que nos enterábamos de las andanzas del misterioso señor Mirabal, que se desarrollaban dentro del mundo «*gomecista*» —por supuesto Gómez había muerto— pero ya se sentía la aspiración democrática que había en el país. Esta radionovela de Alfredo Cortina —que en paz descanse—, pionero de la radio en este país, reunía a las familias a escuchar sus aventuras y todos estábamos encantados imaginándonos sus maravillas, y eso que la imagen la ponía uno porque la radio estaba llena sólo de sonidos, diálogos, efectos y música. Recuerdo que el tema musical de **El Misterio de las Tres Torres** —lo usaban muchísimo— era **La Consagración de la Primavera** y **El Pájaro de Fuego** de Stravinski.

En los EEUU y posteriormente en la industria radiofónica de Latinoamérica, la radionovela era la manera más adecuada y moderna —si nos situamos en la perspectiva de los años 40— de transmitir el folletín. La radio sí que era una industria, un negocio, era lógico que, al dirigirse hacia una masa de radioescuchas, tratara de plantearse una programación a tono culturalmente con ellos:

música y cantantes populares... y radionovelas, además de algunos programas de estilo cómico que existían en la radio. Latinoamérica es un continente singularmente radiofónico con un pasado radiofónico como no lo tiene nadie en el mundo. Los chinos no tienen un pasado radiofónico, nosotros sí. Hemos sido radioescuchas y también nuestros padres. La radio era una cosa aglutinante en un país como éste, carente

de diversiones. En aquella ciudad «dura» de los años 40 la radio nivelaba a la gente y la hacía soñar. La sociedad venezolana se expresaba en la radio, nos sentíamos venezolanos en la medida en que nos sentíamos radioescuchas venezolanos. Y esa radio nos iba a contar, lógicamente, la historia folletinesca.

Era muy lógico que los dueños, gerentes y programadores de las distintas radios, tuvieran conocimiento acerca de aquel folletín que leía mi mamá, **La Panadera**, de Fabián de Montepan, y pensaran: ¡qué buen negocio sería hacerlo por capítulos!, pero oírlo por la radio en lugar de leerlo, ponerle una musiquita y buscar actores que lo lean, convertido en parlamentos. ¡Así nació la radionovela! Ya Latinoamérica y la zona caribeña eran radiofónicas y por supuesto también Los Andes. Cómo contar la historia del Ecuador sin referirnos a la radio? La gente que andaba por esos páramos desolados del Ecuador y Bolivia —con ese frío y sin tener un aparato de radio— tendría una sensación de soledad pavorosa. La radio nivelaba a la sociedad e iba creando sus mitos. Al principio las radionovelas eran adaptaciones de novelas famosas, es decir, la radionovela pedía prestados sus espectáculos al baúl de la literatura folletinesca. No es necesario romperse la cabeza para entender que bien pronto surgió la idea de que podía haber escritores del propio medio radiofónico, que concibieran historias que, porque se desarrollaban en el país u ocurrían con personajes reconocibles por la audiencia, podían tener más popularidad que la historia de **Las dos huerfanitas** sobre la revolución francesa —que a fin de cuentas, aunque era una cosa muy apasionante, estaba alejada de nuestra inmediata visión del mundo—. Que era mejor que los actores hablaran como nosotros, vivieran nuestros problemas y dijeran cosas que nosotros entendiéramos; eso siempre ha llamado la atención. El primer impulso que tiene un hombre para usar el arte, es entenderse a sí mismo, entenderse en su propia circunscripción. En su entorno pequeñito; es la primera

necesidad humana.

EL CINE VENEZOLANO

Esta necesidad la hemos vivido con el cine venezolano. Aquí en los años 50 se hacían unas películas horrendas y, sin embargo, la gente iba al cine porque se entretenía simplemente gritando: ¡mira el aeropuerto!, ¡las torres del Silencio!, ¡la plaza Venezuela!, ¡el obelisco de Altamira!... Era una locura, cualquier cosa que mostraras era válida, porque lo válido era la manera maravillada como la gente veía eso que transcurría en su ciudad. Y eso es un sentimiento muy grande, una cosa extraordinaria. Este tipo de cine venezolano se planteó con Mauricio Wallenstein, al principio, con la película **Cuando quiero llorar, no lloro** o con Román Chalbaud —con quien yo hice el guión de **La Quema de Judas**—. Recuerdo haber ido con Román a un cine de barrio a ver nuestra película y éste era el sentimiento de la gente, decir: ¡caramba, somos nosotros!, ¡nos parecemos a ellos! Era algo emocionante. Toda mi vida recordaré un parlamento que le decía Arturo Calderón —que en paz descanse— a Miguel Ángel Landa. El primero hacía de «*Ganzúo*», un personaje que se trasladaba en un carrito porque tenía mutiladas las piernas, y Miguel Ángel Landa hacía el papel de policía, con un revólver con el que jugueteaba dándole vueltas. Recuerdo que en el cine de barrio, cuando Calderón le dijo, refiriéndose al revólver: «deja la *vaina* que puede haber una *vaina*», la gente gritó en masa, porque sintió la identificación con nuestro modo de hablar. Si traduces al sueco: «deja la *vaina* que puede haber una *vaina*», no lo entendería nadie —sólo lo entiende un venezolano—y, si lo entendiera, no captaría la sutileza de la palabra *vaina*, que era el apelativo fuerte. Pero ese efecto no duró mucho por cierto. Los pueblos inmediatamente pasan esa etapa, ya se reconocen y quieren otra cosa, pero mientras esa etapa dura es muy jugosa y produce gran impacto en la gente.

DE LA RADIONOVELA A LA TELENOVELA

La radio en la década de los 40 empezó a generar sus propios escritores. Hay muchos de los cuales hablar, como la inolvidable Caridad Bravo Adams, nuestra vieja «decana» de la radionovela y del folletín en Latinoamérica, con una radionovela que se llamaba **La Mentira**. Ella escribía en México, era medio española pero *latinoamericanizada* y fue casi una pionera del género al escribir los primeros folletos. Por supuesto, siempre tenemos que mencionar al padre tutelar de todos nosotros, nuestro caudillo y gran emblema, el hombre del cual nos tendríamos que sentir muy orgullosos todos los que hemos incursionado en este género: Don Félix B. Caignet, quien fue el gran creador de la radionovela cubana y autor de un emblema: **El Derecho de Nacer**, la gran radionovela latinoamericana de todos los tiempos. Si analizamos por un instante **El Derecho de Nacer** entenderemos esto que estamos tratando de precisar. No podría decirse que esta radionovela sea un reportaje sociológico sobre la vida cubana de los años 40; eso sería absurdo y no es lo que pretendía don Félix. Él escribió una historia capaz de golpear la sensibilidad popular, porque en ella están los temas que pueden ser descifrados por esa sensibilidad. ¿Qué hay allí? El hijo natural es un tema porque en los años 40 eran más bien pocos. El tema de la negra discriminada en la sociedad cubana era esencial porque era una sociedad racista: el negro era execrado dentro de la sociedad cubana mucho más de lo que podría execrarse en un país como Venezuela, donde la población negra —comparada con la cubana— es muy grande. Don Félix sabía que había muchos negros que podían sintonizar aquella radionovela y enterarse de los sufrimientos de Dolores, aquella mujer negra que criaba a Albertico Limonta, el médico que protagonizaba la radionovela. El tema eran las tensiones sociales —es decir todo este tejido burdo y grueso—, pero no se puede hablar de tensiones sociales porque Albertico se enamore de una rica que vive en «El Vedado» mientras él vive en una casita pobremente. Si hay una tensión

social sería tan burda, tan obvia; pero claro, ésa era la que conectaba con la gente; la que podía ser entendida sin ninguna sutileza.

Eso fue **El Derecho de Nacer**, una radionovela que rompió todos los récords de audiencia y de sintonía: bastaría con indicar que cuando la novela fue transmitida en su primer recorrido en La Habana, paralizaba el Congreso de Cuba. Se transmitía a las cuatro de la tarde y en la Cámara de diputados —existen actas del Congreso cubano que lo testifican—, un diputado pidió permiso a la presidencia para retirarse porque iba a comenzar el capítulo de la radionovela. Se paralizaba no sólo el Congreso, hay fotos de las calles de La Habana desiertas a las cinco de la tarde mientras la transmitían. Después de esa radionovela maravillosa de gran impacto, se hizo la versión venezolana. Recuerdo que en esa época estudiaba en un colegio del centro de la ciudad, el San Ignacio, y mi mamá me iba a buscar o yo volvía con mi papá que era sastre, llegábamos a la parada de los «carritos» y nos montábamos en uno que tenía un letrero que decía: «este carro con **El Derecho de Nacer**». Se transmitía más o menos a la hora de almorzar y la gente «volaba» en estos carritos «por puesto» para llegar a su casa y enterarse del problema de cuándo Albertico iba a saber quién era su mamá. Caló en el alma de los venezolanos y también en Santo Domingo, donde sucedió la anécdota de aquel déspota terrible, Rafael Leonidas Trujillo, quien escuchaba la radionovela y quería saber cómo terminaba; y como era el tirano de la isla, en un abuso de poder increíble, ¡dio la orden de que secuestraran los libretos! Todo eso les dará una medida de lo que significó el período radiofónico, que era un negocio poderoso y con una gran fuerza gracias a la radionovela. Inclusive, hubo creaciones de las cuales tendríamos que sentirnos muy orgullosos, sobre todo por un gran escritor de radionovelas venezolanas, un hombre al cual este país no le ha hecho el homenaje que le corresponde en justicia: Carlos Fernández, un «grande» de la radio —inmensamente grande—, con creaciones

extraordinarias, salidas de actor y a la vez con una incursión fuerte de estilo cómico en programas como **Frijolito y Robustiana**, **Ton tin y Tontola** y sobre todo con esa genialidad, que verdaderamente describía —de una manera satírica— al tipo de hombre que estaba apareciendo en los años 40, en un programa que se llamaba **La Familia Buche y Pluma**. Era extraordinario.
La radionovela ya estaba probada y era un éxito, era un elemento sin el cual no se podía hacer una programación de radio. Cualquier emisora que medio se estimara, tenía en su programación entre cuatro a seis radionovelas al día.

LA TELEVJSIÓN Y LA TELENOVELA VENEZOLANA
Por estos antecedentes, cuando comienza la televisión, la telenovela aparece como una consecuencia casi natural. Pensemos por un momento lo que significaba para los hombres del medio cuando, por los años 53, aparece la televisión en Venezuela. Vivíamos la época del dictador Pérez Jiménez. Por supuesto, ya algunos venezolanos estaban enterados de que eso iba a ocurrir, unos porque vivían en los EEUU y otros porque fueron a Cuba para saber cómo operaba la televisión, con lo que adquirieron más o menos un conocimiento del asunto. En el medio nuestro, en los cuadros intermedios de gerencia o en los del talento creativo, estábamos como descubriendo un invento y sentíamos que había que aportarle a eso un sentido nacional, no por nacionalismo sino sobre todo por un problema económico ya que había que transmitir programas que tuviesen atractivo. Aún no se hablaba de *rating*, pero había la necesidad de llegar, de conectar el público —que es algo inherente a la televisión— con esa horrible, formidable o como se quiera llamar a esa especie de democracia que es un canal de televisión, esa generadora de sueños. Allí estaba la radio. Había radionovelas muy exitosas y fue lógico preguntarse: ¿por qué no hacer **El**

Derecho de Nacer en televisión? Era lo natural, no había que romperse la cabeza para llegar a esa respuesta que estaba en el ambiente. Lo único que había que hacer era traducir esos libretos de radio —y aquí calzamos un tema— al medio televisivo, para ser realizados en estudios. En esa época no existía el videotape y, cuando se grababa afuera, en la calle, los exteriores se hacían en película de cine de 16 milímetros —muy mal revelado porque se hacía con premura y el resultado era mediocre—. Y como los realizadores no podían contar con este tipo de técnicas, ¡todo era en estudios, en vivo y directo sin grabaciones! Lo que se tenía disponible eran los libretos de radio. Ahora, ¿qué es un libreto de radio? Es —como decíamos— nada menos que la película para ciegos. No hay imagen, hay que hablar para que ésta aparezca en la palabra, para que la gente sienta lo que está pasando y en su interior lo logre ver, lo logre atrapar. La radio utiliza lo único que tiene, que es atrapar los sonidos de manera tal que hasta el sol de hoy la telenovela le paga un tributo al medio radiofónico que fue su madre. Esa herencia no se le puede quitar a la telenovela. La telenovela es diálogo y tendiente a lo radiofónico. Así es como la hemos percibido, así es como existe, así es como la hemos heredado: en la telenovela señores, ¡se habla! Existe desconfianza en el género de la telenovela hacia la imagen, porque la telenovela no es precisamente la mejor manera de exponer una imagen o de hablar de ella: éste es un tema que pueden analizar esta misma noche viendo cualquier telenovela. No cabe duda que la imagen que verán en la pantalla difiere enormemente de lo que podríamos llamar el discurso cinematográfico. Una película como **Batman**, por ejemplo, está organizada básicamente alrededor del engranaje de la imagen. Dicho elementalmente hay gran cantidad de minutos —cuidado si más de la mitad— con puras imágenes donde se disparan tiros,

hay persecuciones..., es un show visual ante los ojos. Las telenovelas no son shows visuales porque existe el criterio de «dejémosla así, porque así está bien», que forma parte del gran problema de la telenovela. De esa manera se perdió ese logro que dejó establecido el medio radiofónico con la imagen. El problema de producción de la telenovela es que es un espectáculo que, para que sea rentable, requiere del estudio. Sólo construyendo la casa de Rafael del Junco ya gastaste siete millones de bolívares, así que le intentarás sacar setecientas escenas a esa casa, que prorrateadas en doscientos capítulos hace que no cueste casi nada. Esto nos explica el por qué del uso del decorado. Salir a la calle para crear el espectáculo de la telenovela significa para ella apenas un adorno: vamos a filmar unos exteriores para ponerla más bonita, para sacarla del estudio, para airearla —dicen en el *argot*—, pero viendo sólo el aspecto productivo. Los problemas de producción que se crearían haciendo una telenovela «toda en exteriores» son inimaginables. Los exteriores son puros problemas: llueve, se va el sol... No son tan fáciles ni tan seguros como el estudio donde se alberga la telenovela tranquila, y donde se logra productividad de tiempo. Es necesario, para que la telenovela tenga rentabilidad, que un canal de televisión grabe al día —al menos— un capítulo. No puedes hacer como se hace en Europa —me lo han dicho de la televisión española—, donde para un espectáculo dramático se graban como mucho sólo cinco minutos diarios, y utilizan hasta doce horas para grabar cinco minutos. Eso en Venezuela es intolerable, ¡sería la pesadilla de los dueños de los canales! La productividad tiene que ser de cuarenta y ocho minutos al día, que es lo que dura un espectáculo diario, y realmente la tendencia sería grabar sesenta minutos para obtener un pedacito más y asegurarnos: a menos tiempo más dinero. Entonces la inversión realizada estaría produciendo en

un día un producto que después se va a vender en tanto, y si se saca en un día mejor porque se gasta menos. Es una cuestión lógica en una industria. Esta palabra la usaremos con mucha frecuencia porque es clave. Estamos ante un género condicionado por la industria, forma parte de ella. No es un género de libre ejercicio donde el creador puede hacer lo que le dé la gana. No. Está engranado dentro de un proceso industrial y el que no lo entienda mejor búsquese otro oficio, porque éste le resultará frustrante todo el tiempo. Eso explica también por qué la telenovela es tan dialogada: para no sacar la cámara demasiado a la calle. La idea de la acción no está presente en nuestros directores de telenovelas, no están ni siquiera preparados para eso.

Vamos a reflexionar por un momento sobre el *western*, el cual es un género popular norteamericano que llegó a generar enormes fortunas a sus productores. Quiero enfatizar cómo el *western* crea una serie de necesidades de producción a sus realizadores. ¿Cuáles son esas necesidades? El paisaje evidentemente, un vestuario de vaqueros, caballos y una cantidad de escenas de persecuciones; con indios que lancen flechas y diligencias y trenes que sean asaltados. Todo lo que es el universo del *western* crea esos formatos que terminan por ser industriales, es decir, el que va a producir una película de vaqueros sabe dónde está el tren y dónde encontrar al señor que lo alquila, y hay otro que alquila los caballos. Es una industria que se mueve pará producirlos en serie, porque sería lo último, que uno empezara a hacer un *western* y no encontrara nada. Los pueblos ya están construidos, las fachadas de las casas están construidas y el productor no se asusta ante un reclamo masivo. Cuando la industria dice «vamos hacer *western*», ella misma genera la productividad de todo. Así se hace este género, pero cuando se va hacer una telenovela —la telenovela marcha de la radio a la televisión—

estamos con gente que habla de escenografía y de estudio y, por tanto, la telenovela se establece bajo ese formato de producto. No estoy diciendo que eso sea lo correcto, sería injusto, ni que debamos permanecer como unos «zombies» sin decir nada al respecto. No. Al formato le podemos dar las vueltas que queramos, pero debemos estar conscientes de que así es, y así la tenemos en este instante en que estamos conversando.

LA TELENOVELA EN LATINOAMÉRICA

La telenovela brasilera es un movimiento anómalo dentro del género. Es el producto de un concepto de televisión que opera en
Brasil, que es un monopolio televisivo. En Brasil existe una cosa que se llama TV Globo que monopoliza la televisión privada porque en realidad sus competidores son simbólicos. Su caso es similar al de la cerveza **Polar** en Venezuela: es tan poderosa que ha inventado una cervecita por ahí —una competencia simbólica— para no lucir antipáticamente solitaria en el mercado, que la **Polar** domina de una forma realmente apabullante. Eso pasa en Brasil. Por eso en los años 70, TV Globo organizó una reflexión sobre la telenovela brasilera con algunos de sus principales autores. Como ellos tienen la sartén por el mango, lo que ellos digan que es la telenovela, es lo que será este género para los brasileros. Daniel Filho, un hombre a quien yo admiro mucho y a quien los brasileros amantes de la telenovela tendrán que hacerle un día un gran monumento, planteó —a través de una telenovela que tuvo mucho éxito en ese momento— un nuevo esquema que fue muy bien recibido por el público de su país. A partir de allí empezó la conquista de lo que es hoy la telenovela brasilera. ¿Qué pasa entonces? Ocurre la fase del negocio industrial. Brasil es una potencia poderosísima y además puede sacar su

producto hacia Portugal y, como allí se habla portugués, obviamente obtiene gran resultado. El gran problema brasilero comienza cuando sale de sus fronteras del idioma. Lo voy a probar en términos brutalmente económicos para que se entienda mejor: una telenovela brasilera para el mercado de habla hispana de los Estados Unidos, para el mercado de cualquier país de Latinoamérica o para el mercado europeo, ha llegado a tener como máximo un valor de U.S. $ 2.000 por capítulo. Una telenovela venezolana se ha llegado a vender a U.S. $ 24.000 por capítulo. Eso prueba, sin necesidad de otros análisis o estadísticas, que la contundencia de la telenovela venezolana en su poder comunicativo, en su capacidad de éxito, es muchísimo más grande que la que posee la telenovela brasilera, porque esta última está construida sobre un concepto y sobre una filosofía propias de la clase media, inclinada hacia los profesionales, casi a lo culto. La telenovela venezolana y la mexicana, en cambio, no se dirigen hacia la clase media, sino que se dirigen hacia la marginalidad y es un producto industrial. En conclusión, el radio de influencia y el potencial de oferta de una telenovela venezolana es muchísimo más amplio y tiene una capacidad de identificación con el televidente bastante mayor que una telenovela brasilera. Cuando se habla de que una telenovela brasilera está «*pegada*» —como se dice en el *argot*— en Venezuela, nos estamos refiriendo a 16 puntos de sintonía, mientras una telenovela venezolana en la hora estelar alcanza 40-50 puntos. Esto lleva a que las telenovelas brasileras —dirigidas a la clase media— cuenten con 10 puntos de sintonía, mientras **Por estas calles** tiene 60 puntos.

En Brasil se eligen situaciones y esquemas verticales, no horizontales, y se le da mayor profundidad a los temas. En cambio la telenovela venezolana es más rasera, ruda, bochornosa, horrenda, pero con logros de audiencia basados

en estudios: hay un caudal de resultados de investigaciones en las manos de los gerentes de televisión. También existen algunas características comunes a las telenovelas de estos países —sobre todo en los personajes— a pesar de que hay varias corrientes de escritores de telenovelas en Latinoamérica con sus características peculiares. La telenovela mexicana es muy estereotipada en ciertos tópicos de la vida y también se le da mucha importancia relativa a los personajes de edad madura: siempre la madre es buena y además posesiva. La mayoría de sus personajes son populares y de la tradición mexicana que el cine creó y marcó. Luego fueron llevados al drama para convertirse en unos de los más grandes movimientos de nuestro arte popular. Los temas principales fueron la revolución y las gestas de su historia. La longitud promedio de la telenovela mexicana es de 80-100 capítulos. Los canales de televisión pasan un promedio de seis telenovelas al día, lo que condiciona un producto industrial rápido y más bien precario. Su área de influencia se extiende a toda Centroamérica y al mundo «chicano» de los EEUU.

La telenovela cubana fue la pionera en el continente e influyó en los orígenes de la venezolana; pues aunque luego ésta llegó a tener sus características propias, partió de una reflexión sobre la cubana. En Venezuela se crearon los grandes tipos clásicos del género. La escritora cubana Delia Fiallo comenzó esta tarea adaptando los conceptos cubanos, pero su trabajo fue tan original —en ese proyecto contó con la asesoría de varios especialistas como siquiatras y sociólogos— que llegó a convertirse en una verdadera ideóloga de la telenovela. La duración promedio de la telenovela venezolana es de más de 200 capítulos.
Brasil comenzó a hacer telenovelas en los años 70, funcionando bajo el esquema de «productores de espacios». Uno de los guionistas más destacados ha sido Daniel Filho, que contribuyó a dignificar la telenovela como producto

intelectual. Su longitud es aún más breve que las mexicanas y es el producto de un monopolio industrial del grupo TV-Globo, que enfatiza la abundancia de exteriores, el uso de la tecnología de la imagen y una muy buena producción.
La telenovela argentina se ubica más cerca del melodrama puro por la influencia italiana. Usan un patetismo que tiende a lo cómico y que hace llorar, del tipo que utilizaba Luis Sandrini. El tono es popular pero no plebeyo como la mexicana, ni marginal como la venezolana, más bien dirigido a la clase media.
La telenovela venezolana ha usado magistralmente el tema de los "desposeídos», lo que le ha servido para barrer en la competencia al resto de las telenovelas. En el conjunto de la audiencia de los «hispánicos» de los EEUU, derrotó a México aun entre los mismos chicanos. La audiencia típica que cautiva con esta temática son los emigrantes pobres que viven en los EEUU y Europa, provenientes de Iberoamérica, Asia y África. Por razones de la experiencia acumulada y la economía de escala, los costos de producción de las telenovelas venezolanas son tan competitivos, que los canales de los EEUU prefieren importar las nuestras a producirlas ellos, a pesar de que cuentan con grandes volúmenes de audiencia. Cuando una telenovela pega en su país de origen, es un indicador de que será bien aceptada en otros países, pero si pega en Venezuela suben mucho las probabilidades. Nuestra telenovela apela a un tipo de comunicación que sintoniza con el vacío cultural producido en la audiencia por efecto de las vanguardias. Se basa en la adopción de un concepto del venezolano derivado de las premisas de los gerentes de los canales de televisión, que se han convertido exclusivamente en unos «cancerberos de los millones de dólares». Lo que hay es una avidez crematística en este negocio y los escritores y los artistas tenemos que vencerla con competencia y una actitud ética.
El éxito de las telenovelas venezolanas en España se debe al mismo fenómeno. El General Franco creó una cultura

«pacata» —consecuente con su régimen autoritario— que se reflejaba en una televisión bobalicona. Inmediatamente después de su muerte vino el «destape», protagonizado por las vanguardias que llevaron la cultura hasta el otro extremo, y en la televisión aparecieron desnudos y vulgaridades como no se veían ni en Venezuela. La audiencia española acostumbrada a ver a Pedrito Rico sufrió un *shock* cultural y no digirió fácilmente estas propuestas porno. Cuando aparecieron nuestras telenovelas sintió alivio porque las consideraron muy decentes comparadas con lo que se veía entonces en la pantalla.

Una de las conclusiones de este paneo por varios países es que los escritores de telenovelas tienen que sumergirse en lo que no huele bien, afrontar lo vulgar aunque choque con todo lo que leen y que consideran de buen gusto. Deben aceptar que existe esa cultura popular primitiva y bárbara, y también acostumbrarse a convivir tanto con la frustración como con el éxito: pocos triunfos dentro de muchas derrotas. El producto final tiene que ser popular porque ése es su núcleo filosófico. Después podremos plantearnos la renovación del género desde dentro y para ello utilizaremos las armas de la ética —basadas en la defensa de la dignidad humana—, pero astutamente. Nunca debemos plantear la lucha frontalmente porque es inútil. Es verdad que los personajes —tomados de la realidad— deben «simplificarse» y hacer que se vean afines a la gran audiencia, pero debemos evitar esa especie de «ignorancia establecida» en muchos guionistas que —por ejemplo— muestran a los ricos vistos a través de los ojos de los pobres. En un caso así, cuando el escritor presenta el libreto, el gerente le pregunta: ¿quiénes van a captar esos detalles de vestuario y utilería?, añadiendo a continuación: es verdad que ésa debería ser la utilería correcta, pero habría que alquilarla extra y nos aumentaría los costos. En cambio estos muebles balurdos que tenemos aquí se ven bien y la mayoría de la audiencia no se dará cuenta de la diferencia, y así se simplifica el cura, el médico... Hay que combatir todo

eso pero sabiendo que el pantano está ahí.
Los parámetros por los que se evalúa actualmente un libreto en Venezuela es que pueda tener sintonía porque sintonice con lo popular. Por eso mi primer deber es gustarle a la audiencia, si no, mejor me dedico a otra cosa.

EL ARTE Y LA INDUSTRIA

Vamos a hacer un breve inciso en el discurso histórico, porque necesitamos entender algunas características de la telenovela, directamente relacionadas con el negocio industrial donde está enmarcada. El deseo de escribir surge de un impulso de comunicación que cae en el terreno personal y para eso no existen fórmulas. Si un artista crea unas normas, sabe que luego puede destruirlas. En el caso contrario —si se somete ciegamente a ellas— se irá hacia el pasado y se convertirá en un reaccionario. Es el caso del pintor venezolano Centeno Vallenilla, quien llegó a Ia conclusión de que la pintura que se dio en la época veneciana era tan buena que había agotado los temas y ya Ia pintura no podía ir más allá. ¿Ustedes se imaginan que cosa más descabellada? ¡Por eso sus cuadros lucen todos trasnochados y retrógrados! La realización de la telenovela es peligrosa en este aspecto por ser un fenómeno industrial. Nosotros hacemos literatura dentro de un medio industrial. Esto es necesario por las características económicas, los costos tan elevados del producto, que sólo son posibles insertados en un negocio que arriesga perder millones o ganar muchos más millones si tiene éxito —son cifras de ésas que no caben en Ia pantalla de la calculadora cuando se convierten de dólares a bolívares—. El instinto típico de Ia industria ante este producto se define por un aforismo que inventaron los cubanos que comenzaron a hacer televisión y que dice: «lo mejor es enemigo de lo bueno». Así se impuso Ia tendencia a no buscar lo mejor, sino lo aceptable y, si algo funciona, ¿para qué cambiarlo? Es el mismo criterio que se aplica a la fabricación de las salchichas **Oscar Mayer** y que explica el drama que vivió la **Coca Cola** cuando se le

ocurrió cambiar la botella y sacar la *classic*: se produjo un shock en los consumidores, un desaliento cultural que llevó a una reacción en contra de la novedad.
Si hay algo difícil de cambiar es la mentalidad de un industrial. Es una lucha terrible contra algo inconmovible porque significa la defensa de poderosos intereses económicos. Nos vamos a encontrar siempre una montaña delante, un hombre feroz, decidido a que nada puede cambiar, y que ante cualquier propuesta de innovación contesta: ¡si eso ya funciona no preguntes y déjalo mejor así! Ése es un elemento que choca evidentemente contra la sensibilidad de un artista legítimo que busca la experiencia y el deseo de transformación. Nos vamos a encontrar con un medio tan intervenido por el proceso industrial que nos separará totalmente de la soledad y libertad maravillosa de un escritor que escribe un libro, que es dueño de lo que hace y lo hace a su real saber y entender, creando como mejor se le acomoda.
Es oportuno decir que, en el caso de la telenovela, esta servidumbre que dificulta la libre imaginación y la inventiva es en parte beneficiosa, porque hace a nuestro arte «responsable». La poesía y la pintura tienen un alto grado de «irresponsabilidad»: el pintor toma sus pinceles y pinta lo que quiere y no pasa nada. Nosotros en cambio no podemos obrar así. Necesitamos movilizar una gran cantidad de recursos y, por si fuera poco, nuestra creación será vista por multitudes. Por eso el capricho que en la pintura nos divierte, en nuestro oficio nos irrita. La telenovela no es sólo ni primariamente arte; es sobre todo espectáculo, diversión, transmigración a mundos ficticios, suspensión del tedio de la propia vida. Por eso hay que darle al espectador una fuerte dosis de realidad humana que no excluya siquiera la trivialidad, porque la vida humana es esencialmente trivial, aunque no sea sólo eso.
El escritor de telenovelas, desde que entra al proceso de la industria, será sometido a presión por parte del sector que detenta el poder —la propiedad de los medios de comunicación— y que no quiere oír hablar nada de renovación.

Este elemento define todo. Si una telenovela como **Por estas calles** atenta contra los valores del género, pero tiene el éxito que tiene, la industria la absorberá porque constata que tiene 70 puntos de sintonía y sobre eso no se discute, ya que representa una cantidad inmensa de millones (aunque sean logrados a través de una telenovela anormal, extraña en su manera de desarrollarse, ¡pero que se convierte en santa palabra!). La tendencia natural es que una telenovela se parezca a otra. Me quedo en lo bueno porque no me quiero arriesgar a lo mejor. Y cuando tú les dices: voy a hacer una telenovela a partir de este nuevo tema, todos contestan aterrados, ¡nooo!, porque temen que se cuartee el negocio. Sobre la realidad inmediata donde vamos a parar, sobre cómo es la cosa, trataré de darles un «manual de instrucciones para hablar con gerentes de televisión»; para ayudarles a desarrollar una capacidad «tramposísima» a fin de que puedan hacer algo bueno por el género. Hay que trampear, no se puede hacer esa tarea de frente porque encontrarán pánico. Hablaremos de eso en la sección de chismes. Hablando de los conceptos de postmodernidad, la telenovela es un género muy representativo de ese concepto. Ella ha tratado de resolver ideológica y filosóficamente este enorme dilema entre la industria y el arte. Siempre el arte vio la industria con horror; la mentalidad del artista ha sido rechazar cualquier forma industrial porque odia la masificación del arte por instinto. Picasso es grande porque es comprendido por pocos, en cambio al pintor que capta un atardecer en una playa de Margarita y que vende su cuadro en la plaza Morelos por 800 bolívares con el marco incluido, se le considera un mal pintor, porque todo el mundo lo entiende y por tanto debe ser malo. El criterio selectivo del gusto es un criterio que la burguesía tomó de la aristocracia, pero que potenció mucho más. El gusto de la aristocracia era más pragmático. Es la burguesía post revolucionaria francesa la que crea el concepto de que lo bello es lo escaso. Algo similar ocurre en la moda: un traje de Segna es bello porque es único, si se masifica es de mal gusto.

Esto es típico de las maneras de conducirse en Occidente. En una época en Nueva York era de muy buen gusto ponerse las chaquetas y pantalones de Mao que usaban los chinos masivamente, sólo que allí no se veían masivos sino originales. Lo que para los chinos era un uniforme para nosotros era algo fuera de serie que daba mucho caché. La telenovela está insertada dentro de la horrorosa masa, del concepto aterrador del derrumbe del buen gusto que forma parte de los valores de una determinada clase. Eso es un *pastiche*, pero hay que entrar en la cultura popular como «Pedro por su casa», con ligereza, esbeltez y soltura. Entrar en una cultura abominable y sublime al mismo tiempo, pero que puede convertirse en una verdadera pesadilla si no se aprecia el gusto popular. No somos Picasso; si ése fuera el caso estaríamos perdidos, porque hundiríamos a la industria si pensáramos como él, ya que es anti industrial. Hay que pensar como la mayoría, atreverse a interpretar esa cosa rara que se llama la mayoría y que aún no sé muy bien en qué consiste.

Parte II

Teoría de la telenovela

CAPÍTULO 11

DEFINICIÓN DE TELENOVELA

Han transcurrido ya unos cuarenta años a partir de la primera irrupción de la telenovela en el mundo latinoamericano vía Cuba y México, y sin embargo este género no ha merecido, sino hasta hace muy poco, reflexiones teóricas que aquilaten su novedosa experiencia. Gran parte de estos cuarenta años están marcados por la espontaneidad: la telenovela comienza a producirse sobre la marcha y esto crea un estilo —en el que otra vez imita a la radio—, que no queda plasmado en ningún documento como forma de análisis. Habrá que esperar mucho

tiempo para que aparezcan personas que teoricen en torno al problema de la telenovela, por eso estamos hablando de un asunto que es difícil precisar en términos de un conocimiento puramente objetivo. Nuestro análisis del género tiene que ser diferente, más bien de tipo empírico, y combinar las fuentes que nos vienen de los documentos con las provenientes directamente de la experiencia. Ese vacío es lamentable porque nos cierra una instancia clave para disponer de una base teórica para el estudio de la telenovela.

Hoy en día la telenovela se está percibiendo como un fenómeno sumamente aglutinante, muy característico nuestro y muy sabroso de ser estudiado, pero esto es un fenómeno muy reciente y no creo que haya todavía un libro que valga realmente la pena respecto al asunto. Existen comentarios sobre algunos de sus aspectos —más bien colaterales—, pero nadie ha escrito todavía algo articulado sobre la telenovela. En primer lugar nos faltan su historia y sus fundamentos teóricos; pues sólo hay fragmentos aislados en conferencias, documentos y folletos... o lo que yo les decía al principio, y esto es algo demasiado vago. Tenemos que tratar de llenar ese vacío. De eso se trata esta parte en la que estamos incursionando en la teoría de la telenovela. Hemos visto de dónde proviene la telenovela y vamos a ver cómo actúa. La hemos entendido dentro de los mecanismos industriales y estamos en la fase donde podemos reemprender el análisis. Intentemos ahora una definición.

¿Qué es una telenovela? Definirla con precisión es difícil, por eso acudo en primer lugar a la definición que me dicta —perdonen que sea un poco personalista— mi propia experiencia, intentando de entrada una definición más bien simplista y objetiva: es una historia dividida en fragmentos o capítulos que se transmiten todos los días y que provoca en el televidente la necesidad de continuar viéndola para conocer su desenlace. Esta definición es escueta, vulgar y pedestre, sin embargo, tiene un elemento importante, y es que hace énfasis en lo que tenemos que subrayar: la telenovela, para

diferenciarse de otro género narrativo, tiene con él un elemento en común que es la continuidad de la historia en términos de «deseo de continuar presenciándola». Usted lee una novela como **Crimen y castigo** —por citar el caso de una novela emblemática— y presencia una historia que al irse desarrollando va generando tensiones en el lector, un interés por pasar la próxima página para saber cómo sigue el asunto. Pero la trama y el argumento no son lo único que estamos captando en la novela, estamos presenciando otros factores que tienen mucha importancia: el análisis del mundo, la profundidad de unos seres y de unas relaciones humanas. Eso está en las páginas de **Los hermanos Karamazov**. En estos casos, no es solamente el relato en sí lo que nos atrae, sino la necesidad de disfrutar de un acto creativo sumamente grato, sumamente estimulante y sumamente hermoso. Por supuesto, quiero ver en qué va a parar la historia, pero no tanto como en una telenovela, donde lo que me mueve, lo que me incita a continuar viéndola, es básicamente qué va a suceder, qué va a ocurrir ahora y mañana. Y desde el punto de vista del escritor: esto terminó así y voy a ver cómo hago para que mañana la audiencia continúe viéndome, qué tiene que pasar mañana... ¡He allí lo específico de la telenovela! Como quiera que nosotros nos planteemos cualquier proyecto, cualquier reflexión sobre la telenovela, hay que apoyarse en el problema de que ella es fragmentaria y no sabe qué va a ocurrir hasta que no transmita el próximo capítulo. Si no se da eso, no habrá telenovela. La podemos llamar de otra manera; es un culebra o una guacamaya, pero no es una telenovela.

LA HISTORIA DE AMOR EN LA TELENOVELA

La experiencia de mi propia vida haciendo telenovelas me ha llevado a una definición peculiar que es: «el espectáculo del sentimiento», si lo queremos más anglófilo sería el «*show* del sentimiento». Ése es el «tesorito» que he llegado a obtener después de veinte y pico de años escribiendo telenovelas. Esta definición alude a otro aspecto del tema que va más allá

del formato: apunta directamente a analizar el estímulo que surge de la pantalla con la telenovela. La característica central de lo que allí aparece, aquello que determina a la telenovela de una manera específica al compararla con otros géneros, es «el espectáculo del sentimiento». Eso nos obligará a teorizar también un instante sobre el tema del espectáculo. Todos sabemos lo que es sentimiento y entendemos que la historia contenida en la telenovela obedece principalmente a ellos, sin embargo necesitamos precisar algunos matices. Ninguna telenovela se ha hecho sobre la base de reflexiones y, cuando un personaje reflexiona —aún en la más atrevida e intelectual telenovela—, lo hace para ratificar sus sentimientos. Pero, ¿de qué sentimiento estamos hablando? Del amor, no estamos hablando de otro. En la telenovela hay diez mil sentimientos, pero uno sólo es central: el amor. De qué tipo de amor estamos hablando? Ella y él se aman, del amor de pareja, del amor de ellos, de eso estamos hablando. Por supuesto, ese amor se desparrama después en los amores de la madre por su hijo, del hijo por su madre, del hermano por su hermano, pero básicamente, el centro, la columna vertebral del sentimiento son él y ella. Si vamos a elaborar una telenovela tenemos que tenerlos a él, a ella y a un amor, porque si no, no tenemos nada, no hemos pagado el boleto para entrar en el espectáculo. Si no pensamos en esos términos, de qué estamos hablando? Nos podrían llevar a un hospital psiquiátrico si le decimos al dueño de un canal que tenemos una telenovela que trata de los problemas de un profesor universitario con su criada, pero que no se aman. Esto es fundamental. No hay manera de salirse de este círculo de acero en el que están metidas las telenovelas. Es el peaje para algunos, para otros es el disfrute: él y ella se aman. No hay otra cosa, el sentimiento es el huevo filosófico de la telenovela. Los sentimientos se manifiestan también de formas secundarias. Cuando digo secundarias no quiero decir que no son importantes: son muy importantes, pero no tanto como el sentimiento central. ¿Por qué? Muchos se han hecho esta

pregunta. ¿Por qué será que la única cosa capaz de mantener a un ser humano doscientos dieciocho días viendo una historia a las 9 de la noche, sea esto y no haya otra cosa? Si vamos a la historia de la literatura, de la gran literatura, encontraremos que la mayor parte de las novelas que se han escrito y que han tenido impacto en la gente y en la cultura, en el fondo, son novelas de amor. Citaré un caso: **La guerra y la paz** de León Tolstoi. Indiscutiblemente sería muy feo que dentro de una cátedra universitaria acerca del estudio de la literatura eslava, definiéramos esta novela como una historia de amor. Inmediatamente la reacción sería: ¡nooo!, lo que inspira a Tolstoi es un sentimiento del neocristianismo, un amor místico hacia la humanidad plasmado en el personaje de Pedro, el amor universal que configura la presencia de Dios, el sufrimiento como puerta de la felicidad y toda una cantidad de dilemas evidentemente propios del mundo cristiano, que afectaban o que caracterizaban la obra de Tolstoi. Pero ¿qué leemos en esta obra? Pedro ama a Natacha, lo ponen preso, ella se casa con un médico, Pedro se redime en la cárcel y al salir de ella encuentra de nuevo a Natacha y se casan. Ésa es la historia de **La guerra y la paz**, la autopista por la cual avanza este drama inmenso y es lo que hace que una persona, cuando lee la novela, la lea con placer, con devoción e interés. Como parte de la historia, dentro de esa historia, nuestra razón está percibiendo un mundo intelectual muy complejo en el caso de Tolstoi. No es precisamente Corín Tellado lo que está leyendo, está leyendo una mente lúcida, profunda y extraordinaria. Y además Tolstoi es un autor que ama, que hasta por su propia naturaleza literaria amaba a la gente; un hombre que había renunciado a su aristocracia para abrazar a los campesinos; ésa es su vida particular. Pero cuando ese hombre asume el género literario, Se hace creador de una imagen literaria capaz de hablar por las mayorías. Él sabe o intuye que va a encontrar el camino para poder experimentar lo que después querrá decirle a los otros. No es ningún plan siniestro, ninguna actitud estratégica: no es que «soy de

determinada manera, pero debo sentir una historia de amor de otra manera para dar un mensaje entre comillas, disfrazado, a fin de hacerlo popular». ¡No señor! Sería muy injusto decir eso de Tolstoi. Si uno analiza las grandes obras literarias aparentemente no encuentra historias de amor. Pero aunque todo lo que haya funcionado para bien en materia literaria, todo lo que se comenta, no sean historias de amor explícitas, sí son —por lo menos— historias de grandes sentimientos. Claro que no puede decir que en una novela como **Los Miserables** de Víctor Hugo, que no es principalmente una historia de amor, la presencia del amor es muy fuerte, muy determinante. Eso hace que **Los Miserables**, cuyo drama inicial es el de joven eternamente perseguido por un policía, no sea solamente eso. Es la niñita recogida, es la historia de esta niña que no se percata del abismo de miseria que la rodea y se enamora de este muchacho revolucionario —Mario— y entonces, ¡pierde ese amor! Él educó a esa niña para crearse a sí mismo la paternidad que nunca la vida le pudo conceder. ¿Qué son eso sino sentimientos? Al espectador no le interesan sino los sentimientos, no le interesa la reflexión a la hora del placer, a la hora del disfrute. ¿Quién puede ver una telenovela con una actitud intelectual? Eso sería una versión perversa de un lector ante una novela como se dice «sabrosa», que se lee con gusto. Si este lector llega a la conclusión de que el **Ulises** de Joyce es algo «sabroso», evidentemente es porque es un intelectual, un «cabeza de huevo». La lectura de Ulises no lleva a ninguna emoción, y si eso es lo que buscas lo dejarás en la sexta página, porque tú dirás, bueno, ¿y este mamotreto? No estamos hablando de cómo se hace una máquina, cómo se hace esto y lo otro, sino de un acto de placer, de un acto hermoso, bellísimo, que ejecuta el hombre que busca el placer a través del arte, a través de un relato que quiere sentir y quiere que lo emocione, quiere estar allí, verlo y sentirlo.

La historia de amor es el método que debemos utilizar. Yo

diría que el 99% de las películas son historias de amor en general.
En la segunda parte de **Batman** —que aparentemente es una película de pura acción—, el sabor lo pone el personaje de Gatúbela, porque el director piensa que no marcharía la cosa si no hay un sentimiento amoroso de Batman hacia ella. Qué es lo que comunica este personaje? Que se trata de una historia de amor, porque a todo hombre y a toda mujer les interesa el amor. Es una cosa tremenda, no lo puedo explicar, siempre fracaso tratando de expresar este interés que nunca es excesivo. De siglo en siglo el tema del hombre ha sido el amor. Le importa más que la bebida, que las situaciones políticas, le importa más que todo. El hombre se extasía, se embriaga, queda perplejo o maravillado contemplando la historia de amor. Veremos más adelante que la telenovela tiende a la recompensa, a que el amor triunfe como recompensa. Pero, evidentemente, Ia literatura ha examinado toda la gama de los sentimientos amorosos. Cuando uno lee **Madame Bovary** siente que es una novela verdaderamente producto de un genio incalificable. Flaubert escribe una historia de amor, en este caso frustrada. Emma se casa con un médico que la ama, pero ella no lo ama a él —es la historia de dos amantes—, hasta que ella se envenena con arsénico por este amor insatisfecho. Es la historia del amor que ella quería tener y la vida nunca le concedió, lo que lleva a esta tragedia. En efecto, es la novela de una mujer vista desde la perspectiva del siglo XIX y, sin embargo, ¡cuán contemporánea es! ¿Qué nos dice ese personaje, de qué habla? Evidentemente del amor insatisfecho, del amor trágico, del amor que termina mal. Estos dos amantes de pronto se aburren de Emma ý no le responden en el momento en el que necesita el dinero para cubrir sus deudas y así la perjudican ante su marido, y entonces ella ve que su vida no tiene sentido, que el amor desapareció de su vida; ese gran sentimiento que la impulsó a escaparse a la ciudad para verse con el amante que ahora la ignora y considera prescindible.

Como hemos visto, todas las formas de arte, y sobre todo la literatura y el teatro, han privilegiado el tema del amor de pareja. El amor es una realidad efectiva y poderosa de nuestra vida; pertenece a su contextura, pero además es recreado e interpretado por la ficción, y estas formas sirven a la vez de pauta para la interpretación de lo que nos pasa cuando estamos enamorados. Cuando el hombre o la mujer sienten que algo nuevo y extraño les pasa en relación con otra mujer u otro hombre, vuelven los ojos, para saber qué les sucede, a un repertorio de nociones y formas presentes en la sociedad donde viven. Pero sobre todo al mundo de la ficción: a las novelas, el teatro o las representaciones de toda índole que la vida se forja de sí misma. La ficción es la configuradora de nuestra vida real; en la dimensión de nuestros amores probablemente más que en ninguna otra. Y como son éstos uno de los núcleos esenciales en torno a los cuales se organiza nuestra personalidad, pensemos cuánto importa el tema de la ficción amorosa. El amor se ha ido desvaneciendo de la literatura y ha sido sustituido de manera creciente por otro tema que tiene relación con él, pero en modo alguno coincide: el sexo. La cosa empezó como una reacción a la hipocresía que dominó una parte de la ficción anterior, y que consistía en que se trataba de olvidar que el amor era sexual. De ahí se pasó a dar por supuesto que el amor era sexualidad, lo cual es enteramente falso, porque la sexualidad es uno de los ingredientes
del amor, pero sólo con ella no hay amor ninguno. Un tercer paso ha consistido en desentenderse enteramente del amor y reducirse al sexo. En eso está la mayor parte de la novela actual, y una considerable parte del teatro. Se pensó que esto constituía el más fuerte atractivo para el público y se cayó en la cuenta de que era bastante fácil, por la sencilla razón de que se trata de un repertorio de mecanismos sumamente elementales que apenas requieren creatividad. Claro que esto mismo lleva a una tremenda monotonía, y por eso el carácter dominante de esa literatura es el tedio. Además ésta es

compatible con un mínimo de interés —literario y humano— por la mujer, y por eso no es ninguna casualidad que el tema de la homosexualidad haya irrumpido muy pronto en ella.
En la telenovela las cosas son bien distintas. Éstas están dominadas y penetradas por el amor. Se han convertido en el refugio, en la ficción de ese enorme tema humano. ¿Por qué? Hay varias razones. La más obvia es que es un arte de multitudes; y al hombre y a la mujer de hoy les sigue interesando el amor. Los «cancerberos de los millones de dólares» opinan que lo que les interesa es el sexo y se apoyan para opinar así en síntomas que, más profundamente interpretados, pudieran probar lo contrario. Otra razón, y muy poderosa, es el carácter de lo audiovisual.
Contar o nombrar, se pueden muchas cosas; verlas, ya es distinto. La invasión de la sexualidad en la telenovela está frenada por su propia condición visual. Hay una limitación intrínseca que regula, en la aceptación del público, lo «que se puede decir» y «lo que se puede ver».
La telenovela ha acogido el tema del amor; no sólo lo ha conservado, sino que lo ha recreado. Ha propuesto una nueva manera de verlo y entenderlo, con un estilo y una perspectiva que no se conocían. La belleza, la sensualidad, el lirismo, el lenguaje del amor, quedan transformados, revividos en la novela. Si no tuviera ninguna otra importancia, esto bastaría para justificar nuestro oficio.

EL ESPECTÁCULO DEL SENTIMIENTO

¡Eso es el sentimiento! Qué es el espectáculo? Aparte del sentido de la propia palabra «ver, observar», contiene algo más: es «ver especialmente algo», ver con otros ojos. Hay que usar la palabra *show*, porque en inglés significa «demostración hacia afuera», enseñar un show implica que lo que ocurre ante nuestros ojos ocurre de una manera especial y dentro de un entorno especial. Me explico: imagínense un concierto y hagamos este razonamiento: quitemos las luces, los rayos láser, las muchachas que aparecen trajeadas de una manera

espectacular con lentejuelas, y quitémosle el vestuario al concertista. ¡Lo que quedaría sería un pobre tipo vestido con una camisita blanca y pantaloncitos *bluejeans*! Pero claro, ese señor llega a nosotros con una presencia contundente porque en él o junto a él se aplica la tecnología del espectáculo: un evento repleto de luces, flores, explosiones, pantallas de video gigantescas. Eso es lo que hace que uno potencie lo que está en el fondo. El *show* implica un ámbito capaz de potenciar las posibilidades y eso es lo que es un espectáculo. Hay gente a la que le gusta la ópera y aman a los cantantes de ópera. Va por ejemplo a las Termas de Caracalla en Roma a ver ese espectáculo, no a ver la ortodoxia de un cantante de ópera, no. Es el empaque que rodea aquello capaz de hacer que cualquier «cabeza de huevo» entre por el aro contemplando sólo el espectáculo. Lo que ve mucha gente es esto: hay un refrán venezolano muy profundo que dice «nadie compra en bodega quebrada». La gente quiere ver este show sentimental en las novelas.

Las telenovelas, partiendo de sentimientos reales, distinguibles, cotidianos —no hay nada más cotidiano en la vida que ella lo ame a él— potencian los sentimientos a fin de hacerlos espectaculares ante un espectador que necesita experimentar una tensa emoción. En realidad las telenovelas no son historias de personas comunes. Pueden parecer, aparentar o comportarse como personas comunes, pero lo que les ocurre inevitablemente no es común, porque responden al deseo de ver una historia en la que se digan y pasen cosas, que hagan que la atención del espectador prospere: ¡qué cosa tan rara le está pasando a esa señora..., y eso es parecido a lo que me pasó a mí! Y lo importante es que no sea igualito, ya que sería un homenaje al tedio, al fastidio. A ella y a él les tienen que pasar sucesos relevantes, espectaculares, dignos de ser representados aquí y en el teatro griego, que era exactamente igual. Porque en el teatro griego nos presentaban un amor llevado al extremo: claro que todos los hermanos se quieren, pero yo te voy a poner a Antígona, para que tú veas

cómo una hermana quiere de verdad a un hermano hasta dar la vida por él. Los griegos mostraban sentimientos reconocibles por el espectador —sabía que eso ocurría— y así éste compartía ese sentimiento presentado allí espectacularmente, fuera de proporciones.

Hay un sentimiento que se me ocurre expresar con un ejemplo de carácter religioso. Muchas religiones le atribuyen a sus dioses sentimientos antropomórficos. La religión judía, en **La Biblia**, le atribuye a Jehová sentimientos de bondad, de amor, de sublimidad, de rabia, de poder. Dios se decepciona de Adán y sufre porque éste traiciona el plan. La palabra decepción es el vínculo con un sentimiento humano reconocible por el lector, por el creyente de **La Biblia**; pero, cómo la siente Dios? La siente tan grande que tuerce la historia de la humanidad entera a partir de esa decepción ante el pecado original, y vienen siglos y siglos de modificaciones históricas pavorosas y terribles en la humanidad. En este caso el hombre está viendo el «espectáculo» de Dios porque lo entiende a partir de que lo hace parecido a él. Si no, no lo podría entender. Por eso hay un enigma, porque no tiene correspondencia plena con los hombres. Al hombre le gusta imitar a Dios y por eso hay tantos santos que aunque estén llenos de defectos y de problemas humanos, aspiran a un alto nivel de espiritualidad. Hay este santo que era tacaño, aquella santa que era hablachenta, otros sufren grandes calamidades, grandes pasiones, grandes sentimientos. En fin, son historias humanas. Como dice el refrán: «no hay santo chiquito». Esto es que no hay santo que se comporte en un nivel mediocre, el santo se siente llamado a una vida sublime y por eso lo llaman santo, no por el hecho de haber sido consagrado ni porque lo lleve el Papa a los altares. Hace unos meses Juan Pablo II beatificó a un sacerdote español y esto tuvo mucha resonancia en los medios. Indudablemente, si canonizan a una persona específicamente, es porque hizo algo que llama la atención de la humanidad y de los cristianos. ¡Ah caramba, mira lo que hizo, qué portento tan grande! El Dr. José Gregorio Hernández

es una persona que muchos venezolanos desean ver santificado, porque es espectacular su bondad fuera de lo común. Aparte de lo religioso que podríamos ver en él, hay otra cosa, en la manera de comportarse el Dr. Hernández, que lo hacía un ciudadano muy especial y amado, porque era un hombre que tenía, digamos, una bondad permanente y hacia todos. Por eso lo quiero ver a él, porque esa bondad de José Gregorio Hernández engrandece el *show*. No es que él haya hecho ningún espectáculo, pero el resultado, a pesar de su modestia, es un resultado espectacular para la sociedad, por lo que ésta le atribuye poderes similares a los que poseen los héroes. Los héroes son personas que viven sus experiencias humanas a una escala gigantesca, pero no como acción o despliegue de fuerza, ¡nooo! Héroe es quien asume una conducta humana pero a un nivel exagerado: ¡es como nosotros pero más que nosotros! Tú no puedes admirar a nadie si no lo consideras un igual. Ese rito admirativo hacia el hombre implica una relación de distancia: tú eres menor y el otro es mayor. Puedes admirar a una persona por inteligente, modesta, o por cualquiera otra virtud; si viene un señor y levanta 280 kilos cuando yo no puedo levantar sino 40 kilos, su capacidad para mí es heroica y desproporcionada en términos de levantar un peso. Eso es lo que es el hombre y explica al realismo, al neorrealismo, que son pequeños momentos, pequeñas etapas en la historia de la literatura y del arte. Los hombres son impulsados a leer, a ver televisión, a ir al teatro o a presenciar una película porque aquello le parece heroico en cualquiera de sus facetas, no voy a ver en una película a alguien igual que yo.

Aún cuando se creó el movimiento neorrealista con películas como **El ladrón de bicicletas,** que pretendían ser copias de la realidad, esto no es más que una pretensión porque ya de entrada hay una síntesis: el papá y el niño que ese día tienen la tragedia de perder la bicicleta del padre. La película es heroica en ese punto, a pesar de la cambalachada disfrazada de cotidianidad de unos ángeles adultos. Si se trata de

presentar hombres corrientes es suficiente con cualquier cosa que dure 2 minutos y 15 segundos. Ahora imagínense en una telenovela un hombre que despliegue su currículo en una cosa que dure 218 horas. Sería heroica para quien la escribe, pero para quien la vea y quien la produzca, sería un desmadre que se saldría de todos los límites y de todos los cauces.
Una telenovela es algo que vibra, es una empresa heroica, pero aparte de eso es clave lo que vayas a colocar en la pantalla, no hay audiencia que aguante la pretensión que puedes tener de contar durante 220 horas la historia de una persona. Esta historia del hombre de la bicicleta, en el caso de una película que es hora y media de espectáculo, te trae al comienzo un sentimiento de belleza; pero cuando llegues a los 20 minutos, ¿qué más vas a decir de ese señor con el niño y la bicicleta?

Capítulo 12

La estructura narrativa de la telenovela

La siguiente ilustración introduce el tema de nuestra próxima conversación. Desde el primer momento que comenzamos a pensar en una telenovela tenemos que tener ante nuestros ojos las dimensiones adecuadas de la historia para poder apelar a la atención de la audiencia durante 220 horas.
Cualquier reflexión sobre la estructura de la narración nos dice que hay dos mecanismos que el hombre ha creado para contar a lo largo de estos 25 siglos y un tercero que es la combinación de los otros dos. Cuando el hombre cuenta una historia rápida lo hace linealmente. La primera historia —**La Ilíada**— es una historia lineal: los griegos toman a Troya, matan, conquistan. Entonces sucede el rapto de Helena que va creando mitos. Toda la historia funciona por la acumulación de sucesos. Esa es la manera más chambona, primitiva y simplona que tiene el hombre de narrar. Si buscamos un campesino venezolano y le pedimos que nos cuente una historia de la tradición popular, nos dirá: primero pasó esto y

entonces aquello... Así es como el hombre ha contado, y aunque cada pueblo tiene su manera de hacerlo, todos tienen un vínculo común, los chinos y los venezolanos igualito. Usted ve que al relator venezolano le encanta contar la historia en presente: «llego yo, chico, a este sitio, y entonces encontrándome a fulano...», todo en presente, y contado como una acción dramática. Hay otros que narran en pasado, pero en todos los casos hay una manera genial de contarlos. Por otra parte, hay un mecanismo «circular» de contar, en el que la historia no avanza hacia un final sino que avanza dentro de ella misma, como en círculos concéntricos. Es el caso de una película legendaria de Alfred Hitchcock llamada **La Soga**. Se trata de dos muchachos que están planeando consumar una venganza, pero la historia no avanza hacia ningún lado y todo ocurre allí mismo: los dos jóvenes quieren matar a un tercero y sólo al final, después de hacerlo, la historia arranca hacia su desenlace, cuando ambos son capturados. Esta película se hizo famosa porque se filmó toda en sólo nueve planos, con lo cual no hubo necesidad de hacer ningún corte de la cinta. Hubo que hacer 9 cortes porque no existía entonces un magazine con capacidad para enrollar la longitud total de la película si no se hubiera cortado. Hitchcock se dio el lujo de demostrar que esos 9 cortes eran innecesarios, porque lamentablemente no se había avanzado en la tecnología y, por eso, es parte de la historia del lenguaje cinematográfico.
Estas dos maneras de relatar no son simplemente pretensiones o aptitudes humanas tradicionales, también obedecen a razones históricas y a concepciones filosóficas del acto en sí de contar. Esto parecen honduras, pero el hombre cuenta de acuerdo a un pensamiento, al concepto en sí que tiene sobre el acto de contar, sobre qué es lo que cuenta y en qué entorno o época lo cuenta. No es lo mismo contar en el siglo XII que contar en el siglo XX, pues aunque sean los mismos sentimientos por el hecho de que se narre una raíz común, ¡caramba!, cuántas instancias existen entre una manera de relatar y otra. Eso se explica por la historia, por la

misma realidad y el pensamiento humano, por todo. La manera de contar fue primero lineal y, después, se impuso la interioridad humana, porque lo que uno lleva por dentro es un proceso posterior a lo que el hombre capta por fuera. El primer relato que hace el hombre es una acción externa del hombre. **La Ilíada** es un hecho externo donde va pasando una cantidad de sucesos que no pretenden ser analizados en el interior de los personajes, no se meten en la profundidad del alma, del espíritu, de la psique de Aquiles. Luego el hombre fue avanzando en el conocimiento de sí mismo y empezó a necesitar verse por dentro, vale decir, empezó a tener dudas del plan que lo colocaba en el planeta. En el Renacimiento, por ejemplo, el hombre necesitó verse por dentro, porque el renacentista se enamoró de sí mismo, se amó, se quiso, ¡lo más bello es el hombre!, y se vio con una figura más viril, con algo que tenía dentro de sí que le rebosaba y que se fue exteriorizando. Empezaron a aparecer las raíces de lo que después se llamó psicología hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y entonces se hizo patente una forma de contar una historia desde adentro del hombre que, evidentemente, estaba mucho más a tono con la sensibilidad de la época. Hoy, en el mundo intelectual, las preferidas son esas historias paralelas en el mismo capítulo y que son como una cadena de relatos. Es la técnica que usa cualquier hijo de vecino en las circunstancias actuales. Se relata tanto en línea como en círculo, tanto en Ia exterioridad como en la interioridad de la historia y lo que está ocurriendo dentro de ella misma. Esa técnica —no estamos inventando nada— es la más usual y normal de las maneras de relatar de los escritores de hoy en día. Un escritor como García Márquez utilizará todo el sistema narrativo y ni siquiera conscientemente, sino casi de una manera automática, sin reflexionar siquiera acerca de ello. Lo que me gustaría dejar bien claro en este momento es la idea de que narrar es una aptitud distinta de las otras y que, más que una técnica es una necesidad, pues si los hombres no apuntaran historias la vida sería infernal, espantosa.

Por supuesto es elemental que esta protagonista que vamos a colocar dentro de la telenovela sea tan grande como la exigencia que nos hace la audiencia. Aquel factor industrial vuelve a aparecer, por lo tanto, así que el argumento que se te ocurra debe estar colocado en unas dimensiones tales que tenga la suficiente capacidad de relato para soportar esa larga trayectoria. No es una decisión tuya, es una decisión de la industria, una característica del proceso industrial que te cae del cielo y que se te impone aunque no lo quieras.

TRAMA, SUB-TRAMAS Y MUTACIONES

Hice una telenovela que se llamó **La Señora de Cárdenas** en una época en que, en un foro organizado por un grupo influyente de damas del partido social cristiano, éstas llegaron a la conclusión de que la telenovela no debería durar tantos capítulos porque era un bochorno. Nunca entendí el por qué de lo bochornoso, ni lo bueno o malo dependiendo de la duración. Una cosa que dura 5.000 capítulos no necesariamente es mala por eso, pero bueno, a ellas se les ocurrió que el problema grave era ése y que las telenovelas tenían que tener un número tope de capítulos. La propuesta llegó al Presidente de la República y se convirtió en «el decreto de los 60 capítulos», al final ni siquiera se les fijó un tope, sino que el Presidente —en su estilo muy peculiar— llamó a los dueños de las televisoras y los arengó a producir «telenovelas culturales» y de más corta duración. Utilizaré esta telenovela como ejemplo para ilustrar este punto. La sinopsis de la historia es: una mujer tenía un matrimonio establecido y un día descubrió una infidelidad de su esposo con otra, se lo dijo en la cara y presenció cómo se le derrumbaba el hombre al que se había aferrado toda su vida. De pronto, esa mujer logra revivir de ese colapso, logra proyectarse, triunfar y derrotar a ese marido, separándose de él. Esa es la historia y esto era lo que ocurría. Fíjense en unas palabras que van a oír hasta el hueso de ahora en adelante y cuyas mutaciones o cambios son: 1. «Soy feliz». 2. «Mi marido me engaña». 3.

«Me hundo». 4. «Sobrevivo». 5. «Conclusión». Esa es la estructura brutalmente expuesta. Su eje es una de estas cuatro modificaciones, cuatro puntos donde la historia nunca cambia, no se altera. ¿Por qué le damos importancia? Porque el cambio es, obviamente, mis queridos
amigos, cuestión de sentido común, en cuanto que la historia cambie más se supone que durará más, y porque cuando los directores te fastidian recurres a la técnica de crear alteraciones: pasaba esto y ahora pasa esto otro. Si analizamos cómo se escribe una telenovela, un libro que tenga 150 a 200 páginas, observaremos un parámetro automático en el autor, quien se dice a sí mismo: iré de aquí hasta aquí a través de 10 páginas recurriendo a distintos artificios narrativos, porque la historia tiene estos límites; es decir la historia en el fondo es sólo esto y esto. Si el autor después se da cuenta de que no podrá con ese cargamento, con lo que ha puesto allí; entonces el ingrediente que puso en la olla no le dará para hacer una sopa muy grande, le daría para hacer una sopita escasa aunque extraordinaria, riquísima. Y la solución facilona será empezar a echarle agua, sencillamente. Acortarla tendría otra virtud: la de no abusar de la paciencia de los demás. Eso será necesario a la hora de pensar en una telenovela. La industria me exige 220 horas, es la realidad de hoy. Les voy a hacer una pregunta: ¿una historia que sea capaz de transcurrir en ese período cómodamente y cambiando con frecuencia a fin de que no se haga pesada, se puede resolver a base de agregar documentos y sucesos? Si Ia fórmula fuera tan simple como agregar nuevos sucesos a Ia historia, el mandado estaría hecho. Pero el problema es más grave, y ahora hago un dibujito que de ahora en adelante haremos casi ritualmente: el dibujito de la situación de alguien que arranca en A y termina en B. ¿Qué tengo yo aquí? La historia de él y ella que es el centro de la trama para yo poder interesarme; eso lo dijimos hace poco: es una historia de amor en que una pareja avanza de A hacia B. Tengo a mi favor una cantidad de episodios colaterales, intercalados a lo largo del relato, sobre

otras personas que no son él ni ella: la mamá de ella, el papá de él, el rival de él, la amiga traidora, etc., son personajes que van acompañando y agregan tiempo de la telenovela pero no son tan relevantes —es lo que en este lenguaje se llama subtrama, aunque no estamos hablando de eso todavía—. Para lograr mantener la atención sobre los personajes centrales y poder contar esta historia a lo largo de 220 horas, tengo que crear una gran expectativa acerca de él y ella, y tiene que ocurrir la suficiente cantidad de sucesos en la vida de ambos que logren mantener ese interés.

¿Qué sucesos son esos? ¿Que ella se rompió una pierna? ¡Nooo! ¿Qué le cayó una pared encima? ¡Nooo! Tienen que ser sucesos que provengan de su propio amor, de su propia historia, del sentimiento que ellos han establecido en la pantalla. Por ejemplo, el suceso es que ella se enteró de una deslealtad de él, es decir cosas dentro del amor que impacten la relación entre ambos, como que el villano le dijo: «ella te engaña!». ¡Esos son sucesos! Las cosas que van ocurriendo nunca pueden ser exteriores al personaje, sino que, proviniendo del interior del personaje, inciden sobre él. Lo que sucede dentro de la historia de amor surge de manera natural de ella misma. Esos cambios que van ocurriendo en la historia de amor, y que los necesitamos para que ésta sea amena y no repetitiva, tienen que provenir de ese mismo sentimiento e incidir sobre él. A tales cambios los llamamos «mutaciones» y se dividen en dos: grandes y pequeñas o, también, primarias y secundarias. Quiero distinguir que una mutación es un gran cambio, las mutaciones grandes de una telenovela son aquellas que alteran drásticamente la historia de amor, la revuelcan, la tuercen de una manera definitiva: hoy te amo y mañana te odio. Cuáles son las mutaciones pequeñas? El pan nuestro de cada día, aquellas que, incidiendo sobre la historia de amor, no la alteran lo suficiente, sino que sólo crean modificaciones dentro de ella. La estructura debe tener al menos tres mutaciones y una mutación final que es como un

regalo.

ARCO TENSIONAL

Las tres mutaciones que alteran de manera sustancial y definitiva la relación amorosa conforman lo que nosotros llamamos un arco tensional. Fíjense en esas palabras. Esa larga historia colosal y llena de sucesos descansa en cambios que contribuyen a mantener una tensión dentro de la trama. Mientras contamos un cuento, los que lo oyen están tensos esperando el final; si ese cuento lo resolvemos hoy mismo perdemos la sintonía. Esto es así a pesar de que algunos piensen que es una pesadilla o que se está haciendo algo estúpido. Necesito tener la suficiente cantidad de tensión en esta historia a través de las mutaciones. Tenemos otro recurso, que son las mutaciones pequeñas. La señora Fiallo —mi rival— es una escritora muy hábil utilizando la técnica de la construcción de mutaciones pequeñas. Tiene un sistema en el que utiliza tres capítulos con pequeñas mutaciones.

Mientras está contando la gran historia en el capítulo de hoy, por ejemplo, a la protagonista se le cae un zarcillo, y se enfoca la cámara en el zarcillo aunque nadie lo ha visto caer. En el capítulo siguiente puede ser que el novio de ella descubra el zarcillo, que se había quedado en la cama de otro por algún motivo inocente. Puede ser que se lo va a entregar en el tercer capítulo, que ella necesite el zarcillo perdido y no se lo devuelven. Esa no es la historia, atención, pero la señora Fiallo realiza un cambio en la historia grande porque allí radica el desengaño y se potencia la expectativa de la historia de amor con el suceso del zarcillo, porque la gente pregunta ¿qué pasó con el zarcillito? Es una pregunta pequeña, sí, pero lleva a la gran pregunta de qué va a pasar con ellos dos.

¿Cómo hacer para que una historia tenga tensión? La tensión es el resultado de la diferencia que hay entre lo que vemos y lo que deseamos. Ésa es la génesis de la tensión. Si se mete un ladrón en la casa cuando todos están durmiendo, alguien

de la familia siente un ruido y piensa: «deseo que no sea un ladrón, porque corre peligro mi vida y la de la familia». Pero la verdad es que la realidad me embargó y me está diciendo que presiento que puede ser un ladrón. Cuando baja la escalera para ver si es un ladrón, está tenso porque tiene una enorme contradicción entre su deseo y la realidad de este presunto agresor. Al aparecer el ladrón la tensión será ya otra: ¿qué me irá hacer? Porque deseo que no me haga nada, pero me puede matar. Ese choque tiene que ser la marca de fábrica de nuestros escritos: saber qué desea el televidente y cómo hacer para contrariarlo a fin de que permanezca tenso, pues ¡si lo complazco me hundo! Debemos pensar en un espectador que va a ver 220 horas de telenovela, no al que cae en el medio del capítulo 50 y pensamos que puede ser atrapado. Quien crea que un televidente va a apreciar un capítulo viendo un fragmento hay que ponerle la medalla de inteligente. Es verdad que le puede resultar simpático

«iqué gracioso, qué buen actor!», pero a ese no le importa ni el
capítulo total, ni le importa la escena para nada. Su fuerte deseo por ver la historia está ya culminado, porque lo que le interesa son los adornos, las salsas, los condimentos.
No quiero resultar un matón en esta conversación con el tema del lenguaje visual, el ángulo de la cámara y el uso de todas las técnicas, pero el verdadero problema está en que no se trata de un espectáculo contemplativo normal, sino de algo muy anormal, porque al espectador le están pidiendo 220 horas de su atención. Y se requiere de un verdadero encantamiento para que esa persona sea atrapada por la historia.

Parte III

Estudio de un modelo de telenovela

Capítulo 13

El modelo tradicional de telenovela

Quisiera hablar ahora de la telenovela que estoy haciendo en estos momentos, para utilizarla como un modelo que nos pueda ilustrar precisamente los problemas que encuentra una persona que está comenzando a escribir. Es perfecta como ejemplo para hacer un trabajo práctico, lo único que les voy a rogar es que, después de que les cuente él tema aquí, no lo comenten fuera (por lo que les dije antes, que una de las primeras cosas que hay aprender en esta industria es a cuidarse del «fusilamiento» de los temas, que es algo pavoroso. Yo digo algo hoy y mañana aparece en el libreto de fulano para hacer una telenovela o un «nuevo» personaje. Esas cosas pueden suceder, así que consideren esta telenovela como una cosa para uso interno).

Vamos a tratar de examinar ese tema y también vamos a poner trabajos al respecto. Sobre ese tema estructuraremos el libreto de la nueva telenovela de modo que, al mismo tiempo que lo escribo, me permito que ustedes me aporten ideas. Esto lo consideraré un lujo y un beneficio para mí, y cuando tengamos los derechos de autor nos los dividiremos.

Fíjense cómo nace una telenovela. Esto es importante. ¿Cómo nace ésta en particular? Surge de una etapa de la telenovela y obedece a un problema que se está viviendo en la televisión venezolana actual, de una reflexión que proviene de Ias circunstancias por las cuales está atravesando la televisión venezolana en el campo de la telenovela. Hasta los «rinocerontes» de la telenovela —personas impenetrables a un cambio de mentalidad—, han llegado a hacerse una primera reflexión, pues esta gente, como todo rico, cambia a los martillazos cuando el problema económico aparece delante de ellos, y es entonces cuando se produce un cambio. ¿Qué es lo que está pasando y para qué? Hay una cierta angustia

porque el modelo de telenovela que tradicionalmente hemos explicado y visto, ha empezado a entrar en una extraña crisis. ¿Por qué extraña? Porque esa crisis se está manifestando en la sintonía de los televidentes, que se está haciendo cada vez más frágil en todo ese bloque de telenovelas que uno ve a la una y a las dos de la tarde, y a las nueve y diez de la noche. Si uno analiza los espectros de sintonía empieza a observar cierta deserción del público. Sobre todo en el espacio de la 10 de la noche, la sintonía ha decaído mucho. El «encendido» —como se dice en el argot— de la audiencia, aunque tiene ratings relativamente altos, está construido a partir de que muchos televidentes apagan el televisor a esa hora. Esto quiere decir que a las 10 de la noche no hay una motivación fuerte para quedarse hasta las 11 de la noche. Hace un par de años esto no era así. Las 10 de la noche era un horario muy bueno, sólido y con un gran valor comercial. A la una de la tarde empieza a verse como una calma chicha en el espectro de sintonía. A esa hora hay dos telenovelas compitiendo en los dos canales principales: **Kasandra** y **Divina obsesión**. **Kasandra** tiene el control de la audiencia, pero si uno la analiza en comparación con la otra, observará que no entusiasma realmente a los televidentes aunque tenga buena sintonía para esa hora. Mucha gente ve la telenovela como por inercia: la señora está en su casa, va a almorzar o acaba de almorzar y la ve como una cosa de rutina familiar. Hago este inciso porque el dato sobre la audiencia es muy importante para el escritor de telenovelas: «qué hora es y quién la está viendo». Es bastante sensato pensar en eso a fin de eliminar cualquier abstracción mental sobre el público al que va dirigida. ¿Telenovela abstracta? ¡Nooo! Las telenovelas tienen su público y no se trata de que uno se imagine el tipo de audiencia para el que le gustaría escribir.

En conclusión: a la una de la tarde no hay emoción. No sientes el fenómeno, no dices ¡caramba, los personajes de **Kasandra** están interesando muchísimo y la gente los comenta en la calle! No hay ilusión. Por lo tanto, cualquier telenovela que

fuera demoledora, de gran impacto y que se colocara frente a **Kasandra**, vulneraría ampliamente la sintonía que ahora tiene.
A las 9 de la noche hay un fenómeno: **Por estas calles**. Es lo único que verdaderamente está teniendo gran fuerza y creando tensión en los televidentes. Se oyen diariamente comentarios de un montón de gente que está muy atenta a esa telenovela. Esta receptividad contrasta con lo que se opina de la telenovela **Piel**, colocada por el otro canal a la misma hora precisamente para tratar de amortiguar el horroroso hueco que tiene a las 9 de la noche: las proporciones de sintonía han llegado a ser de 73 a 19. Para ese canal se ha convertido en un problema de supervivencia, porque perder el horario estelar de las 9 de la noche es sencillamente perder. ¡Ahí te acabaste! Eso es axiomático en la televisión.
Los ejecutivos pensaron —con cierta razón— que **Piel** podía mejorar un tanto ese espacio y, dicho y hecho, subió de 8 a 9 punticos. ¡Qué horror!, sigue siendo una sintonía mediocre aunque no tan catastrófica como la que tenían anteriormente.
Por estas calles acapara la sintonía con un promedio de 70 puntos, o sea, ¡el 70% de los televisores venezolanos la están sintonizando! Esto es mucha gente, estamos hablando de 9 millones de personas. Entonces ahí está el problema. A las 10 de la noche en la pantalla aquello es un tedio, una cosa marchita, con unas telenovelas que no tienen ninguna fuerza. A **Por amarte tanto** no se le ve nada, y se salva porque ese horario es cómodo para el canal ya que va frente al Noticiero del otro. (Aquí opera lo que podríamos llamar «una desgracia sociológica femenina» y es que la mayoría de las mujeres se niegan rotundamente a ver noticieros: a la mujer venezolana no le gustan ni las noticias ni el deporte, lo cual es verdaderamente problemático porque el público femenino —que determina el control del televisor— a lo mejor ve por simple inercia la televisión a las 10, pero se duerme. Se siente eso en los sondeos de sintonía. muchos teléfonos repican y nadie toma el teléfono, lo que indica que esa familia se acosté

a dormir, o bien contestan malhumorados cuando se les pregunta por la televisión. Este cuadro refleja la realidad de hoy y, por más que hagamos toda la teoría del mundo en este curso, es bueno que sepamos dónde estamos parados. Esa es la realidad que tenemos que manejar y con este asunto la gran industria está manejando millones.

Cómo se te ocurre una telenovela? El 90% de los escritores noveles se equivocan en este punto, porque el secreto del éxito está en detectar lo que está pasando en la sociedad adonde se va a colocar la telenovela que pensamos escribir. El caso del poeta es distinto, el poeta parte de un ineludible compromiso consigo mismo y escribe sobre lo que a él le pasa, pero nosotros debemos estar pendientes primordialmente de las vivencias de la sociedad. Hoy se revela en la sociedad venezolana una profunda decepción y desilusión y la necesidad de una recomposición: el tema es el desencanto, la frustración y el deseo de honestidad y eficacia. Se quiere un cambio porque en el país ha colapsado todo un ciclo democrático de 35 años después de un período de dictadura de 10 años.

Al mismo tiempo escribimos intervenidos por la industria, y por tanto no somos dueños absolutos de nuestra obra. Por otra parte, nos condicionan todos esos millones de espectadores avezados a ver telenovelas: es imposible saltarnos la responsabilidad con la sociedad y, además, nuestra relación con la audiencia es clave. Hay que entrar en el río, es verdad, pero no guiados por el oportunismo. Puede haber oportunismo pero sólo para captar la ola, la dirección, sin olvidarse que la honestidad del escritor referida a la historia es anterior. La historia tiene que brotar de tu intimidad, de manera honesta, aunque lo materiales para la inspiración haya que buscarlos en la sociedad. El éxito de los grandes escritores reside en saber dónde está la fuente de su historia.

TEORÍA DE LA ATENCIÓN DE LA TELE AUDIENCIA

Por estas calles está por constituirse en un verdadero fenómeno y la utilizaremos para comentar este punto. El Dr. Moraña, un teórico de la comunicación que incursionó en el campo de la telenovela y que trabajó con Delia Fiallo, aplicó la «teoría de la atención de los espectadores» a la relación que puede tener un espectáculo cualquiera (televisión, radio, teatro) con la audiencia. Aplicó este esquema al caso de la telenovela y llegó a la conclusión de que su audiencia empieza por un círculo pequeño, que es el público que ve telenovelas de una manera militante; porque las ama sin importarle el autor, las ve de cabo a rabo —la que decide ver desde luego— y ¡se muere si no ve la telenovela! Éste es un público tan importante como el de las personas que van al cine sin importarles el título de la película: ¡vamos al cine el domingo! Luego hay un segundo círculo de público que ve la telenovela, pero sólo circunstancialmente. No lo hace con orden, con método, con insistencia, no es fanático y, si tiene que salir esa noche, no le importa perderse el capítulo. Cuando una telenovela tiene un éxito grande aunque normal, logra acaparar estas dos audiencias y alcanzar una muy sólida sintonía; y aunque tendrá su incoherencia, la tendencia seguirá siendo favorable. Sólo determinadas telenovelas —que son históricas dentro de la televisión— llegan a un tercer círculo, que es muy grande y desborda al público que ve telenovelas: se trata del público que ordinariamente no ve telenovelas. Cuando esto se da, sucede lo que podríamos llamar la sensación y emoción de una sociedad entera, de un país entero. Eso ha pasado pocas veces en la televisión y es un fenómeno fácilmente detectable y muy coherente. Cuando una telenovela se encarama —como se dice en televisión— en niveles de sintonía que pasan del 70%, hablamos de algo no acostumbrado en la televisión.

Yo también tengo mis récords. **La señora de Cárdenas** llegó a tener picos de audiencia de 88-89. Constaté que había logrado un récord de 88% porque sentí en la calle ese increíble fenómeno, ¡y es algo sobrecogedor! Durante la

transmisión de los 30 últimos capítulos, fueron a manifestar al canal un grupo de vecinas exigiendo que la señora de Cárdenas no se casara otra vez. Preguntaron por mí, las atendí y me amenazaron que si la señora de Cárdenas volvía con su esposo me atuviera a las consecuencias, ¡es un fenómeno! Cuando llegaba a un restaurante y alguien decía: ¡ese es el que escribe **La señora de Cárdenas**!, no me cobraban. Sentí que estaba metido en una cosa muy espectacular que englobó a los venezolanos totalmente, eran muy pocos los que no estaban viendo la telenovela: si paseaba con el automóvil a las 9 de la noche empezaba a ver las calles desiertas. El día del último capítulo de **La señora de Cárdenas** ¡Caracas se paralizó! Pido perdón porque esto halaga mucho mi vanidad, pero lo ilustro como una demostración rotunda de que habíamos alcanzado el tercer anillo

LA IDEA CENTRAL

Decíamos que **Por estas calles** es un fenómeno. ¿Qué manejó el escritor para construirlo? Es una pregunta bastante complicada de contestar porque el escritor, en efecto, escogió inicialmente un tema bueno, una buena historia, pero cuando estalló el intento de golpe de Estado del 4 de febrero y pasaron unos meses, el escritor —que es un intelectual al que le apasiona mucho la política y que vibra mucho con ella—, se percató de un nuevo fenómeno en la sociedad venezolana que él interpretó con mucho genio. Se dio cuenta de que el ambiente del país es una sola protesta, que el Estado venezolano necesita perentoriamente oír al pueblo que está bravo (por algo el himno nacional dice «gloria al bravo pueblo»). Después del 4 de febrero los venezolanos se irritaron y ahora hay una sensación, una necesidad en la gente de hablar pestes: ¡ustedes los políticos y los empresarios son todos unos crápulas, unos ladrones! La gente está indignada con tantos escándalos, el ciudadano medio tiene una crisis de indignación y un amplio escepticismo que desemboca en rabia.

Entonces al venezolano le da ahora por ser negativo, por considerar que esto no es vida, que esto es un basurero, y hasta por desear —al menos durante un tiempo— una intervención militar. Después de la segunda intentona del 27 de noviembre, el Dr. Caldera lo que hizo fue montarse en esa ola espectacular, sus partidarios lo sacaron prácticamente de la cueva y lo catapultaron al escenario político. El Dr. Caldera interpretó esa rabia en el discurso que dijo en el Congreso Nacional y que lo colocó de primero en el rating «no estamos hablando aquí de ningún pajuato que nos dio un susto, por eso, en nombre del pueblo venezolano, yo reclamo una pregunta: no vamos a resolver el asunto condenando a un militar por alzarse y después decir que aquí no ha pasado nada, ¡no señores!».

El libreto de **Por estas calles** interpreta esta protesta y crea personajes que se quejan, que chocan, que son irreverentes, que agreden a las instituciones, y la telenovela se lanza con la cámara al barrio de una manera muy brutal y descarnada. Por ejemplo, cuando capta al tipo aquel que hace campaña política en el barrio pero al mismo tiempo quiere oler a agua de colonia y aparece echándose perfume a cada rato. Y la mayoría de la audiencia comenzó a ver a las 9 de la noche una telenovela con diálogos especiales, que son como diálogos privados, como si los personajes estuvieran hablando frente a frente y en privado. Se imaginarán que los televidentes que ven **Por estas calles**, dada la peculiar estructura de esa telenovela, no tienen mucho interés en el relato en sí. Éste ya no tiene un gran significado, y si nos guiáramos por el «librito» teórico del guión, debería ser un escalofriante fracaso. Pero el escritor muy hábilmente colocó una cantidad de personajes secundarios de un inmenso encanto: bien sea por lo agresivos o lo populares; son gentes que operan en la ciudad como el *malandro* o el médico y que desmantelan el patrón convencional que siempre hemos visto. El *malandro* es un gran personaje que ha pegado mucho en la audiencia, aunque el venezolano medio, cuando lo ve, dice «esta lacra, este tipo

horrendo!».
Por supuesto, todas esas cosas que estamos expresando de una manera racional, son captadas por la gente común después de un análisis inconsciente. Pero lo importante es que la audiencia fue atrapada por esta especie de costumbrismo, de picaresca —lo cual es una noción muy querida por nuestra cultura y que tiene raíces muy antiguas entre nosotros—. **Por estas calles** tiene el corte de **El lazarillo de Tormes,** que fue escrita en un mundo donde no se veía esperanza: es el cuento del muchacho que aprende a ser un pillo y todos los seres que lo rodean son nefastos; el ciego por ejemplo, que debería inspirar piedad, es un crápula, un canalla que se la pasa averiguando cómo es que el lazarillo le come su comida. ¡Es una cosa horrenda!, una historia cruel, una novela muy brutal. Pero por eso pegó y en España en esa época la gente deliraba por esta obra.

LAS TENDENCIAS DEL MERCADO
El escritor estudia y modifica el cuadro existente, porque antes de lanzar una telenovela no se puede hacer caso omiso de la situación, de lo que está ocurriendo. El éxito de **Por estas calles** está creando una discusión en el medio, ya que al suceder este fenómeno hay que preguntarse qué es lo que traerá consigo. Y una de las cosas que trae es darle paso a una especie de realismo televisivo. Por lo tanto, al salir este fenómeno maravilloso, yo, que en mi caso vengo de escribir **Las dos Dianas**, ya no puedo seguir haciéndola porque la cosa se fue de allí, torció hacia otros rumbos. Esto no tiene nada que ver con la creatividad, la originalidad ni con la personalidad siquiera. Éste es un hecho que opera en cualquier industria del espectáculo: cuando hacen cine en los EEUU no siempre se hace la misma película. De repente surge **Arma mortal** que dispara un tema, un estilo, un concepto, y entonces el cuadro de producción de Hollywood se mueve, alguien dice: «¿qué pasó aquí?, vamos a averiguarlo». Por eso el cine se ha movido por olas,

modalidades, tendencias. En Europa fue igual, hubo un momento en que el neorrealismo fue lo que la gente aplaudía, era un nuevo cine que entraba con la realidad cruda en los temas e ideas, y que arrastraban a las demás películas como arrastra una locomotora a una cantidad de vagones. Más recientemente, **Atracción fatal** responde a este modelo. Es una película genialmente pensada, ya que los que la idearon la lanzan en pleno furor del Sida. El tema de **Atracción fatal** es el del «sida moral», el peligro de la relación extramatrimonial y la promiscuidad. Te acuestas con una tipa de una manera automática, como le pasa a este señor, y aquello termina en una catástrofe monstruosa. No se menciona la palabra Sida, pero el Sida es ella. El tema de la infidelidad cae «como pedrada en ojo de boticario» en ese momento en los EEUU, cuando se debate el tema de la promiscuidad sexual, se acaba de abandonar una «onda» promiscua desde el punto de vista sexual y se está enalteciendo la estabilidad en la relación de pareja por una razón de supervivencia. La película enaltece la fidelidad a través de un espectáculo —por supuesto— muy sabroso, emotivo, pintoresco y muy bien hecho. Esa película duró —como se dice— cuatro horas, y es una película simplísima, con un formato chiquito, sin pretensiones y está «arrasando» en las taquillas. Cuando esta película se impuso, a los demás productores que tuvieron la desgracia de no producirla, se le pusieron los ojos como tapas de Pepsi-Cola: mira a esos tipos que gastaron cuatro dólares mientras nosotros estamos aquí haciendo cosas increíbles y carísimas. Entonces se creó la moda **Atracción fatal**, es decir que la industria se disparó y empezó a examinar otros temas afines como modelos de producción, pues su influencia en Ia industria alteró los esquemas. Es lo mismo que sucedió con la crema dental cuando inventaron la tapita esa que no se quita: los competidores dijeron qué hacemos, por qué hemos sido

desplazados en el mercado por esta tapita? Imitaron la tapita inmediatamente para volver a barajar el mercado otra vez entre todos. Es verdad que **Por estas calles** no ha tenido éxito fuera del país porque es demasiado localista, pero esto responde a una estrategia del canal que, aunque sabe que no va alcanzar el mercado internacional, sí se consolida como el primer canal del país y eso vale muchísimo, cuidado si en este instante vale más que el mercado internacional. Una telenovela de este tipo, que sacude a un país, obliga a observar el fenómeno como parte del hecho industrial en el que la telenovela está incrustada. Esto no quiere decir que lo que vendrá ahora en la televisión deba ser una imitación de **Por estas calles**, ¡nooo!, pero hay que tomar en cuenta ese hecho que ha ocurrido.

VIGENCIA DEL ROMANTICISMO O UNA TELENOVELA PARA EL SUBDESARROLLO

Los patrones románticos siguen vigentes en la telenovela, pues aunque ha cambiado a lo largo del tiempo hay algunos temas que siempre serán imprescindibles. Por ejemplo, la virginidad o la discriminación racial eran temas vigentes en 1940 pero hoy ya no lo son porque han sufrido profundas transformaciones, y, por lo tanto, no se pueden usar en una telenovela. Sin embargo el tema del amor sigue tan vigente como entonces. Las telenovelas brasileras han querido desafiar este concepto y en algunos casos lo han conseguido, pero porque son mucho más cortas que las venezolanas. Un caso parecido acontece con los unitarios y miniseries de la televisión.

El tema de la sublimidad del amor es profundamente inherente a este género. De esta manera la telenovela le paga un tributo al sentimiento romántico. Por ejemplo, Wagner en la ópera **Tanhausser** se inspira en la sublimidad que tiene la Virgen María

para Occidente. Se mantienen los conceptos básicos de amor y odio, de lo sublime y de lo trágico.
Una de las controversias de la filosofía y del arte es sobre la diferencia y jerarquía del fondo y la forma. Joyce acabó con esta polémica estableciendo que la forma determina el contenido y que no hay fondo sino sólo forma, porque ésta determina la idea. El acto de creación es un acto de elección de forma, de elección creativa de los contenidos, es una actividad estética. Un escritor no necesita ser profundo, lo que se le exige es la belleza. ¡La estética es lo nuestro! Se le permite ser frívolo porque su obra es la forma. Escribir un unitario para la televisión es distinto que escribir una telenovela, así como sucede entre escribir un cuento y una telenovela: hay una labor de síntesis que modifica el relato. Aunque la ética no prive en la obra de un escritor, sí es importante que esté presente en su persona; porque la telenovela no es para enseñar o aprender, sino es para entretener y ése es su valor. Esta relación entre la ética personal y la profesional tiene un amplio espectro de posibilidades. Hay escritores comprometidos ideológicamente y otros, como Borges, no-comprometidos. Jorge Luis Borges afirmó: «soy latinoamericano porque no soy autóctono».

¿CÓMO SE CONSTRUYE UNA TELENOVELA?

La primera elección es el tema inicial, que es una decisión vital porque debe incluir las limitaciones impuestas por el género, tal que sirva para una telenovela. Se exige del tema una adecuación a su propio formato porque hay temas que sirven para telenovelas y otros que no. Esto y el argumento es lo que contiene la sinopsis, que es lo primero que se le presenta al gerente de dramáticos de un canal de televisión. Si la sinopsis es aprobada, a continuación se hace una reunión para plantear más elaboradamente el argumento. La tensión de la historia no puede ser sólo una, de una sola situación o un solo hecho, porque se haría repetitiva, circular y avanzaría por cortas distancias. La telenovela debe tener una estructura

argumental, o un esqueleto, que lleve de A hasta B. Por ejemplo, en un programa que pasaron por la televisión sobre el día que se acabó el petróleo, el tema se centró alrededor de una familia que enfrenta la crisis. El programa duró dos horas y no dio para más, ¿por qué? Porque la tensión de la historia sería repetitiva, elíptica, sólo podía avanzar hasta cierto punto y por eso no serviría para una telenovela. Lo mismo sucede con **100 años de soledad**. ¿Qué estoy contando allí? Es una historia que no avanza, hecha a base de pequeños elementos. El énfasis se da en el entorno, las imágenes, la belleza de la palabra: no hay una estructura argumental sólida, una solución, una síntesis. En el caso de **El amor en tiempos del cólera**, aunque la situación es breve, el relato es más contable como argumento. Ésta es una clave importante: ser capaces de contar el cuento como una historia. El tiempo requerido para hacerlo es un indicio: si avanza, si es extenso, si hay complicaciones y tardamos mucho en contarlo, da para una telenovela, en caso contrario da más bien para un unitario. Un cuento es breve porque relata una sola situación. Aunque tiene principio, medio y final, todo es muy breve. Otro extremo, que además nos lleva a considerar «los hechos» dentro de la historia, sería la **Autobiografía del General Miranda**. Me considero una de las pocas personas que han sido capaces de calarse la lectura de una buena parte de los 50 tomos de esta obra monumental. Miranda se sentía predestinado para la gloria y por eso anotaba en su diario hasta las menores cosas que hacía y le pasaban: hoy cené con la Emperatriz Catalina de Rusia y le entregué cinco calzoncillos a la lavandera. El equipaje del General era algo mamotrético, no sólo por su extenso diario sino por su biblioteca enciclopédica, que hacía honor a la Ilustración. Si quisiéramos hacer una telenovela sobre la vida de Miranda, habría que comprimir la historia relatada, obviando los aspectos triviales y las divergencias que tuvo en su existencia, para llegar a una obra tal que destaque el significado de su vida y gesta. Lo importante es cómo contar su gran empresa y el sentido de esa vida y de esa empresa.

Miranda era un criollo, hijo de canarios. Era un resentido y por eso se fue a España lleno de avidez de grandeza. Volvió después de muchos años al país, lo nombraron «General en Jefe» del ejército patriota, fue derrotado por Monteverde y entregado a los españoles por un jovencito de nombre Simón Bolívar. Los realistas lo condenaron a prisión y murió en La Carraca. Es la historia de un derrotado y por eso lo llamamos «el Precursor» de la Independencia, pero es el icono del fracaso. En el caso de «novelizar» esta vida, además de despojarla de trivialidades, habría que ubicarla dentro de un esquema que sintetice esa vida y apunte hacia un significado. El reto estaría signado en que es un criollo humillado que busca el desagravio: Punto A (reto) - Punto B (fracaso).
La vida de la mayoría de las personas transcurre a lo largo de una vida en familia, donde comienza el aprendizaje, luego la instrucción formal, después el matrimonio y los hijos. El sentido de Ia vida se plantea notoriamente sólo en ciertas ocasiones. No tenemos significados evidentes en la mayoría de las cosas que hacemos, por eso no actuamos como personajes y, sin embargo, todos tenemos esos momentos en los que adquirimos «significado», por ejemplo si ayudamos a la policía a capturar a un asesino y salimos hasta en la prensa o la televisión. Entonces actuamos un poco más como personajes.
Es necesario estructurar la vida de una persona para que sirva para ser contada como historia y acomodar todo lo que quedará de la vida de alguien, definiendo claramente quién es el personaje y para dónde va; y humanizando el relato con pequeñas circunstancias que «aderecen» la historia. Quien narra necesariamente organiza y, quien no organiza bien, fracasa. Lo más importante es crear una acción dramática dentro de un personaje, buscar la especificidad dramática del relato. Por ejemplo, la vida y las biografías de Bolívar están hechas a base de «estampas», porque lo hemos organizado como personaje para entender rápidamente quién era y hacia dónde iba. La historia obedece a un «proyecto de vida», hay

un drama en su intención. Es la misma razón por la que la pasión de Cristo ha magnetizado a lo largo de la historia a toda la humanidad, desde los bárbaros hasta los pueblos más refinados. Es la historia de nuestras pasiones, injusticias, irreverencias, culpas, cobardías y traiciones. Es uno de los dramas más estupendos: hay una perfecta coherencia entre lo que hace y lo que predica, por eso se produce un choque entre los dirigentes judíos con sus afirmaciones y denuncias. Se dedica a hacer el bien y a cambio recibe toda clase de males hasta morir en la cruz, perdonando a los que lo clavaron en ella y ¡ese crucificado es Dios! Lo importante no es lo que se narra objetivamente, sino su significado: el Hijo de Dios fue maltratado y murió por nosotros. El lector o televidente que viera esta vida en la pantalla, la compararía con su propia vida y así entrarían en juego las pasiones y la reflexión, porque se narra la realidad humana. Cristo se comporta como hombre y el espectador se identifica con él porque se ve representado. Entonces entendemos profundamente el significado de la historia, no sólo lo que pasa, sino por qué pasa y hacia dónde se dirige. El relato adquiere dimensión dramática y se convierte en una historia atractiva.

Visto de otra manera: la historia no depende de una cantidad de sucesos, por muchos e interesantes que éstos sean. Si no entendemos el significado no hay una historia. Volviendo al caso de Bolívar, se conocen muchos hechos de su vida (algunos son titánicos y apoteósicos), que si se contaran darían para muchas buenas escenas, pero el verdadero problema de estructurar su historia radica en: ¿quién era?, ¿qué se va a narrar y qué interesa de su vida? Hay que buscar el esquema A hasta B para evitar la acumulación de sucesos que no generen expectativas. El punto A sería el juramento de luchar sin tregua hasta lograr la independencia de Venezuela, realizado en el Monte Sacro y en compañía de Don Simón Rodríguez. El punto B sería el logro de esta meta o su fracaso posterior, ya que muere pobre y destruido en Santa Marta, Colombia. La sinopsis del drama sería: un joven eufórico al

inicio y un hombre fracasado al final. Cuando se narra la historia de un héroe, por lo general se organiza así. Para los venezolanos Bolívar es una persona sublime que se sacrificó por ellos enteramente hasta la muerte para lograr su independencia de la corona española y a quien después le hemos pagado muy mal. Porque toda historia tiende a tener un significado ético, como dijimos al principio. Para que todos entiendan la organización de la historia, debe estar claro «que propende a...», y los datos relevantes serían: el sentido, el plan general y el orden de los sucesos. Una estructura perfecta como referencia es la de **El Conde de Montecristo**, de Alejandro Dumas. Es un modelo triunfador que ya está probado multitud de veces porque es bueno. No lo copiaremos sino que estudiaremos los pasos dados y el orden en que se siguen, para que podamos meter nuestra propia historia dentro de este modelo y así probar su consistencia. Les recomiendo que primero la lean con actitud de análisis de la estructura, siguiendo la línea argumental capítulo por capítulo, en un momento pre-literario. Como la novela es tan buena, seguramente después querrán leerla de nuevo con actitud *naif* y será como comerse una «perita en dulce». Las grandes mutaciones de la historia son: 1) El agravio al inocente, Edmundo Dantes es arrestado (punto A). 2) La condena de 17 años en la prisión del Castillo, durante la cual recibe el dato sobre el tesoro escondido. 3) Encuentro con Farías. 4) El escape y el encuentro del tesoro. 5) El Conde de Montecristo y la venganza. 6) El perdón a Mercedes y el desagravio (punto B).

1. Dantés, marino a bordo de un barco, es denunciado en Marsella por sus enemigos con cargos falsos y es encarcelado.
2. Dantes es condenado a 17 años de prisión en el Castillo de Ives. Se describe el ambiente sórdido y sucio del Castillo, donde al cabo Dantes pierde su humanidad, la memoria, etc. 3. Dantes conoce a Farías. Este contacto con otro ser humano le hace renacer la esperanza. 4. Muere Farías, Dantes escapa y encuentra el tesoro (el lector pega gritos de júbilo al leer esto).

5. Dantes se convierte en El Conde de Montecristo, llega rico a Marsella y comienza el proceso de su venganza silenciosa.
La línea argumental va del agravio al desagravio. Es un esquema ideal para estructurar una telenovela porque tiene el aliento y alcance de una larga historia. El aliento recorre la distancia argumental de esta carrera de caballos de larga distancia que es la novela. En esos 5 bloques Dumas ha logrado magistralmente mantener la tensión del lector desde el comienzo hasta el final. Hay que aprender a reconocer este modelo. ¿Por qué se conduce de forma magistral? Porque la historia muta 5 veces a lo largo del relato. Son momentos en que se dispara para renovar la atención, bien por lo que le ocurre al personaje, o por cambios drásticos que transforman la historia del blanco al negro.
La historia arranca y va claramente dirigida al punto B, pero muta durante el recorrido. Así Dumas logra un poder atencional porque es una historia «crujiente», como un cepo que mantiene atrapado al lector. Parte del genio de Dumas es la expectativa que crea hacia la satisfacción del deseo de la conclusión de la historia, del desagravio, con lo que imbuye al lector y lo implica emocionalmente. Este estímulo es muy poderoso y determina la necesidad de una catarsis. Lo que se siembra en las primeras de cambio necesita una compensación: necesito que el libro termine para satisfacer mi intenso deseo de conocer el final. Se pueden cambiar los argumentos, las intensidades, pero es bueno notar siempre ese esquema y sus mutaciones.
En el caso de la telenovela, el argumento no puede ser una cosa rígida a la que se le insertan unos personajes. Éstos deben tener vida propia hasta el punto de que no encajen con lo que se les manda. La telenovela **Por estas calles** es el triunfo del entorno, de la cotidianidad de personajes inolvidables. Es un híbrido de telenovela con «picaresca» que ha sacudido, ha volteado la tortilla. Por eso, la primera idea para un argumento puede ser un tema de barrio, pero no algo cínico sino que hable bello de la gente, en lugar de hablar mal

de los ricos y los políticos. Una telenovela es la sabia combinación de una estructura argumental y los personajes que se adecúan a esa estructura. La telenovela tiene una estructura modular, es como un modelo matemático y, por eso, siempre conviene pasar la idea inicial por ese modelo. Esto también servirá para medir y calcular su tiempo de duración, de esa forma nos daremos cuenta si la historia decae, por ejemplo, en el capítulo 5. La estructura principal de la telenovela es el «arco argumental». Este arco permite luego hacer variaciones de esquemas en el argumento; para así renovarlo, transformarlo y conducirlo en el tiempo de la forma que convenga: un buen ejemplo de ambas estrategias está en **El Conde de Montecristo**, que establece claramente los pasos del juego para crear una historia larga.

EL MODELO TRADICIONAL DE TELENOVELA Y LAS NUEVAS REALIDADES

Hoy en España ninguna telenovela está acaparando los puntos de sintonía que acaparó **Cristal** de Delia Fiallo o mi telenovela **La dama de rosa,** sino que ha descendido al punto de que la telenovela que tiene más éxito en España —que es **Abigail**— es vista sólo por 600.000 televidentes. Ha tenido éxito, sí, pero no tan grande, ¡no comparable al que había! Esto quiere decir que ha habido cierto agotamiento del mercado español y. en el mercado italiano, que había empezado a ser muy fuerte para la telenovela venezolana, se comienza a oír: es bonito, pero es lo miiismo. Todas esas cosas te ubican y te sitúan aparte del estímulo que puedas tener en tu vida, aparte de tu propia creación, tu propia creatividad y tu propia angustia. Estás viviendo en una realidad, una vez más hay que decirlo. Estás haciendo un producto que pasa por la industria; tú estás metido dentro de un proceso industrial, eso hay que entenderlo.

Desde hace tiempo vengo con la idea de hacer una telenovela alrededor de un asunto que he venido debatiendo dentro de mí. Pienso que la telenovela —o por lo menos me nace o me

gusta pensar y tengo ciertos argumentos para demostrarlo— que se hizo en los años 70, como **La señora de Cárdenas**, tiene el límite concreto del tiempo, es una telenovela corta con una temática corta. Dado que la telenovela ahora ha vuelto a hacerse más larga, con ese formato —o esa condición— de 200 capítulos, creo que habría que reflexionarla. Evidentemente sirve para descartar unos temas y preferir otros. Cuando las telenovelas pasan de las 200 horas, la necesidad del melodrama aparece, porque es la única manera de sostener una historia con el interés en vilo durante tanto tiempo. Pero mantener una «cuota» de realidad durante 200 horas sin que pasen peripecias es sumamente peligroso, puede ser fatal en una telenovela, de hecho, es casi seguro que lo sea. Yo había escrito de acuerdo al modelo tradicional durante ese período, pero después escribí una telenovela que inició para mí otro discurso: **La Dueña**. Con ella me dije a mí mismo: por qué tengo que andar con el realismo y por qué no hacer un espectáculo del sentimiento simplemente sin acomodarlo a ninguna realidad? **La Dueña** tuvo para mí ese significado. He venido manejándome dentro de ese terreno, con una tendencia hacia el melodrama —que a veces se me ha hecho excesivo—; y me he ido viniendo hacia acá, hacia la parte tradicional, hacia el origen de la telenovela misma, en desmedro de una parte realista y contemporánea, hasta el punto de que en un momento determinado dudé si no me habría equivocado, pero llegué a la conclusión de que no se trata de errores sino simplemente de etapas de un ser humano. Decidí entonces que me gustaban más las adaptaciones. Pensé en **Las dos Dianas** —una novela de Dumas—y la adapté. Modifiqué mucho, pero en el fondo estaba respaldado por el viejo maestro. Siento que con esta nueva telenovela que estoy pensando no puedo volver a hacer eso. Además, ¡se me ha retado! Tengo mi orgullo y mi corazoncito y no me da la gana de que mi rival actual se apodere de la bandera del «libertador de la telenovela». Estas cosas que pasan entre los escritores son muy normales, y no es propiamente envidia: en

este caso se trata de un escritor muy querido por mí y en tal circunstancia sería «sana envidia», pero a la vez sería «sano horrendo» si yo le cediera mi terreno sin pelear, aceptando que ahora yo soy el «viejito» al que ponen bien atrás para darle paso al muchacho campeón que me ganó. Ni tampoco he aceptado lo de la «generación de relevo» todavía. A mí no me releva en este momento ni siquiera Leonardo Da Vinci, le hacen falta aún años para relevarme.
Me dije: vamos a hacer algo distinto. Voy a tomar en cuenta esto que está pasando en el país y a lanzar una historia. Y necesito que esa historia —estoy trabajando para una compañía cuyo fundamento es la exportación de telenovelas— atienda esa necesidad. A esa productora de televisión el rating local no le importa, lo que le importa es su venta en el exterior; pero a la vez esa productora está sumamente interesada en este instante en producir un «batacazo» en Venezuela. ¿Por qué? Porque con sus dos últimas telenovelas no le ha ido bien y necesita afirmarse. Si tú vas a vender una telenovela en el Ecuador, Perú o México y dices: «aquí está esta telenovela, ¡mira el primer capítulo, qué bonito es!, ¡y tuvo un rating de 80 puntos!», inmediatamente te ponen la alfombra. Pero si dices «aquí está la telenovela **Piel**, es muy bonita, es buena aunque tuvo 23 puntos y la otra 70», ¡ayayay! No vale de nada explicarle al cliente que la razón es que la otra telenovela es un fenómeno por la revuelta militar del 4 de febrero y que todo eso tiene sus explicaciones. Un gerente de la televisión chilena o española no te entiende nada de eso.

Parte IV

El oficio de la escritura de telenovelas.

Capítulo 14

Argumento propio de una telenovela.

Vamos a dar una información complementaria clave respecto a la telenovela que vamos a empezar a escribir porque estamos entrando en el punto fundamental: entender y reconocer un argumento de telenovela. Se podría decir que la proporción que pueden tener los componentes de existencia y de éxito de una telenovela cumplen con una distribución tal que un 60% dependerá del argumento y un 40% —por dar una idea que nos sirva como comparación— de la realización del libreto. Estoy tratando de llamar la atención, al establecer este balance, sobre lo importante que resulta el argumento en una telenovela; sobre el esfuerzo que una persona que escribe una telenovela debe invertir en la construcción del argumento. En esa fase estamos ahora. La próxima fase, una vez que terminemos este proceso del argumento, sería ir exactamente al libreto, y entonces sí estaríamos listos para un análisis práctico. He pensado que en ese momento podremos ver algunos videos de **La Dueña**. Ver, en dos o tres sesiones, dos o tres capítulos para analizar e ir observando la construcción de la telenovela, pero para que lleguen bien armados allí, vamos a invertir ahora un rato en hablar del argumento: tratemos de identificar bien, de sentir bien el tema de una telenovela y las características que debe poseer esa idea, esa historia que podemos tener en nuestra cabeza. ¿Cómo se nos ocurre? Ya lo hemos dicho: porque hemos leído un libro y se nos ocurre adaptarlo; o porque ese libro nos estimula una historia parecida. Se nos ocurre porque vemos una película y hay algo en ella, una situación que vuelta a tratar se nos antoja que podría dar pie para una telenovela. En fin, los estímulos son muchos y muy variados. Ahora, ¿por qué no se nos ocurre algo de la vida, de la propia vida, de nuestra propia experiencia? Es difícil. Nuestra propia experiencia de vida, la historia que conocemos, las cosas que nos han pasado o que otros seres humanos nos han contado, evidentemente tienen un valor dentro de una telenovela, pero terminan casi siempre convertidas en historias cortas, en subtramas, porque es muy difícil, por no decir imposible, que exista un ser humano al que

le haya pasado lo que le pasa a un personaje en una telenovela, en forma global. Puede haber seres humanos a los que les pase algo de lo que le ha pasado a una heroína, pero no todo. Y para las telenovelas necesitamos todo, necesitamos la historia completa, larga, repleta de sucesos que se encadenan en ella, que provocan ese transcurrir del tiempo dramático.

UN EJEMPLO TOMADO DEL CINE

En estos días volví a ver una película alemana clásica, muy hermosa, de principios de los años 30: **El ángel azul** interpretada por Marlene Dietrich. Analicemos por un momento esa historia para tomarla como ejemplo y ver qué pasaría si se nos ocurriera que pudiese servir para una telenovela. ¿Qué hay en **El ángel azul**? Es la historia de Rath, un muy digno profesor, un hombre pomposo y a la vez un gran docente, serio, muy severo con sus alumnos. Rath vive solo —es soltero de toda la vida—, con una señora que atiende la casa y que todos los días a la misma hora le hace el desayuno y le pone un traje para que camine de su casa al liceo. Es profesor de un liceo de estudios superiores —no es un instituto universitario— en un pueblo de provincia en Alemania. En el liceo es especialmente severo con sus alumnos, y éstos lo detestan por intransigente y exigente. Un día, Rath observa en el pizarrón que los alumnos han escrito unos dibujos y unas palabras que aluden a una tal Lola. La pintan como una mujer bella, atractiva, un poco prohibida y él empieza a darse cuenta de que algunos de sus alumnos van a un cabaret de pésima reputación que queda en las afueras de la ciudad, donde Lola baila y canta canciones pícaras. Sus alumnos adolescentes están enamorados de Lola, la desean, la aman, porque es como una especie de símbolo sexual de esta vida provinciana. Entonces Rath decide, imbuido de su autoridad, ir a pescar a algunos de sus alumnos cuando vayan a ver a Lola en el cabaretucho. Va al local una noche, con su abrigo y con su actitud de profesor serio, ve a los alumnos de lejos y trata de

perseguirlos para identificarlos, pero apenas él los medio ve, ya ellos corren a esconderse armando un estrépito. Se enreda la cosa cuando el dueño del cabaret se entera y le reclama que le está saboteando su negocio al crearle un problema con la clientela. Total que en medio de ese lío Rath ve a Lola —la Dietrich en sus años de apogeo—, que está interpretando una canción muy romántica, y siente un inmediato atractivo por ella. Esta mujer es terriblemente atractiva, poderosamente bella, de una simpatía desbordante y de una sensualidad tremenda. Contrasta con el mundo al que está acostumbrado Rath, lleno de personas grises. Antes de irse se dirige al camerino con la intención de agredirla, dé decirle que deje en paz a sus alumnos, pero ella se burla de él y se ríe con tal simpatía y con tal malicia que el profesor queda desarmado y, a continuación, empieza a sentirse atormentado por la imagen de esta mujer. Cuando regresa a su casa sueña con ella y al día siguiente se distrae en clase porque la imagen de esta mujer lo perturba. Con la excusa —ahora es excusa— de perseguir a sus alumnos, él va al cabaret cada vez más seguido. La muchacha empieza a mostrar gran simpatía por este ya maduro profesor y lo trata como nadie lo ha tratado antes: se burla de él con gran ligereza y gran soltura, le dice cosas pícaras que él no está acostumbrado a oír, es decir, le desmantela su jerarquía de gran profesor. Un día ella le dedica a Rath una de las canciones del show. Él está colocado en un balconcito, muy disimulado para que no lo vean en el cabaret. Mientras oye la canción ríe, sueña y se siente atrapado y fascinado por la canción que Lola le ha dedicado. Como ya no puede más se presenta con unas flores al camerino de Lola, muy avergonzado, y muy tímido. Lola exclama: ¡qué bellas las flores!, y le da un beso y lo mima. Total, Rath termina declarándole su amor. Ella lo acepta y a partir de ese momento se hacen amantes. Rath se queda toda la noche con Lola. Cuando despierta, ya amaneció y será la primera vez en su vida que llegue tarde al liceo. Los alumnos lo han pillado en sus andanzas con Lola y le han escrito en el pizarrón frases

alusivas a su amantazgo. Cuando Rath llega, se encuentra allí al decano del liceo, quien ve las frases que confirman los rumores que le han empezado a llegar, y le pide a Rath que deje de ir a ese lugar. Rath se enfurece y le responde gritando que él no ha ido allí a hacer nada malo, que lo ha hecho por su trabajo, pero el Decano le dice: no señor, tú tienes ahí una cosa con Lola y vamos a averiguar qué es. Al verse perdido, Rath renuncia al liceo en un tono orgulloso y altivo, se va a vivir con Lola, le ofrece matrimonio y, contra lo que se podría esperar, ella lo acepta. Se casan y él se integra a la vida de Lola que consiste en ir de pueblo en pueblo con su espectáculo, contratada en distintos cabaret. Además de ellos dos los acompaña el empresario de Lola, quien no se acostumbra a la presencia de Rath porque llega un momento en que empieza a ser impráctica: ocupa un lugar pero no hace nada. De repente a Lola se le ocurre una idea: invitarlo para que la acompañe en su actuación. Así que Rath acepta —casi como en broma al principio— que Lola lo disfrace como payaso y le enseñe algunos chistes. Contra lo esperado, al público le gustó cómo lucía en el escenario con Lola. El acepta aquello y se lanza por la degradación de convertirse en un payaso, es algo realmente patético. (El film está hecho con unos de los actores más grandes de este siglo, para el gusto de hoy en día los encontraríamos un poco sobre actuados, pero ¡caramba, qué grandes actores que fueron!). Lentamente Rath empieza a integrarse a esa vida, empieza a beber, y se va consumiendo. Pasan los años y un día regresa a la ciudad donde él era profesor. Lola lo anuncia como artista del show y los vecinos que conocían al profesor Rath, y sus ex-alumnos que lo llamaban «basura», vieron esta presentación como un espectáculo realmente insólito. Es como si viéramos un día al Dr. Arturo Uslar Pietri presentándose en un show vestido de payaso. ¡Sería algo de no perdérselo!, una experiencia única en la vida. Están allí esa noche sus ex-alumnos y todos sus conocidos. Poco antes de que salga al escenario vemos a un Rath ya viejo, un hombre venido a menos y destrozado, que

descubre que Lola no solamente no lo ama ya, sino que se ha enamorado de otro tipo. Y los ve besándose justo cuando tiene que empezar a actuar. En una parte del show Rath tiene que hacer como un gallo, pues ha aprendido a imitar el canto del gallo. Es patética esa escena. Porque él ve desde el escenario a Lola besándose con el tipo en las escaleritas y empieza hacer como un gallo, pero de repente se llena de ira y quiere matarlos. Todo termina con la muerte de Rath. A continuación nos muestran el liceo con aquellas aulas vacías, como un interrogante sobre lo que pasa en la vida de un hombre que se ha metido en un pozo y que termina hundiéndose para siempre: en contraste con lo que fue su solemnidad, su carrera magisterial. La película termina por ser irónica, por contrastar cuan frágil es la solemnidad humana. Es una obra de arte.

ADAPTACION DE UN ARGUMENTO TOMADO DEL CINE

¿Qué pasaría si convertimos esto en telenovela? Tenemos un tema que recorre un tiempo. No es una estación corta, se trata de una historia que tiene justamente lo que habíamos hablado en la anterior oportunidad: mutaciones. El profesor es severo, se enamora, deja de ser profesor, se convierte en el amante y luego en el marido de Lola, después en payaso y muere. El personaje recorre una distancia, pero ¿qué es lo que falta aquí para que esta historia sea una telenovela? Que es una sola historia, y es una historia que —observen bien— prácticamente es la misma situación:
son variaciones sobre un amor desesperado e imposible entre una bella mujer y un hombre que no hace pareja con ella: en el fondo es una historia monótona, en el sentido del mono tono. Aparentemente hay subtramas, pero realmente no las hay y ese es otro problema. Hay personajes secundarios, pero ninguno de ellos constituye una vida para ser contada. A esta historia también la podríamos llenar de sucesos utilizando la imaginación, pero el problema de fondo permanecería: ¿cómo modificar este drama para que se parezca a una telenovela?,

¿qué nos está faltando? El hecho de que el final sea predecible tampoco es una diferencia. En muchísimas telenovelas el final es predecible: ella se casa con él, ¡más predecible imposible! Otro problema es que tal vez no resulte atractivo el final. Una alternativa para modificarlo, dentro de muchas, podría ser por ejemplo que Rath matara al amante de Lola y ella quedara como la culpable de su muerte. Habría que ver cuál final sería más telenovelesco en el sentido que rinda más tiempo dentro de la historia y cree más conflicto. Esto podría ser acertado, pero no nos estamos centrando ahora en tener buenas ideas, de lo que estamos hablando es de reconocer las ideas propias de una telenovela, lo que importa es que vayamos sintiendo este problema para poder dar en el clavo. Entonces sentiremos la necesidad instintiva de colocar un precedente, por ejemplo, que ella tenga un novio y el profesor se meta en esa situación; así que cuando ella deje al novio creará una expectativa en la trama. Si hemos sembrado a ese novio como un personaje interesante, estamos entonces ante un agravio, pues al ella dejarlo, el espectador se preguntará interesado: ¿qué irá a pasar? ¿este hombre va a vengarse, luchará por el amor de ella? El punto es la necesidad de alargar la trama —pero no sólo por añadir capítulos—; es «estirar» la trama de forma tal que ésta propenda hacia lo largo, hacia la longitud dramática en términos de «tiempo humano». Éste es el instinto necesario, el instinto que dice: falta longitud falta recorrido. Pero atención: el recorrido no se hace porque pasen cosas —incendios, caimanes que se la quieran comer—, esos serían sucesos visuales, pequeños sucesos que no formarían parte de la trama. El recorrido se hace porque pasa una sola cosa pero, ¡es la cosa! Lo que nos está interesando ahora, y eso sí está en la trama, es un hombre enamorado de una cabaretera que, para estar con ella, se suma al cabaret y es agraviado. Eso suena largo y tenso, no es largo por largo, es largo por tenso. Tenemos que entender este punto, porque aunque la historia que hemos contado tiene situaciones evidentemente

encantadoras, es una película con una longitud de dos horas. El profesor va a ese camerino tres veces en la película, ocupando 18 o 20 minutos de la película en él, y, en esas tres veces, la situación no es igual pero es parecida. Como nosotros estamos ante un programa que dura 200 horas, qué elementos tiene esta historia para no hacerse espantosamente reiterativa y por lo tanto fastidiosa? De modo que, una vez que nos hemos plantado ante este monstruo que es la telenovela, después de que el profesor la ame, vaya al camerino y le proponga matrimonio, qué otro interés dramático habría? El profesor se degrada, ¿pero cuántos capítulos vas a hacer sobre el profesor degradado? Comenzarías a girar sobre lo mismo y el público te aguantará tres, cuatro capítulos, hasta que el profesor se ultradegrade. Pero la audiencia diría: ya sé que se degradó, ahora necesito algo más. El monstruo está exigiendo más trama y lo que tenemos es una bella historia, muy pura como tal, pero es una situación que se cuenta tan simplemente como lo hicimos antes: ra, ra, ra. La telenovela no puede ser así, la situación tiene que ser extensa. Aquí les estoy hablando del meollo de la telenovela. La trama es un suceso, un hecho, pero ése es el que cuenta porque es el arco central de la historia, el pivote donde ella descansa. Hace falta el pivote porque, si no, es una acumulación de sucesos incoherentes, desordenados, que no obedecen realmente a nada. Puede ser un hilo central aunque sea muy débil.

La película **Indiana Jones en el templo de la perdición** es perfecta para ilustrar lo que estamos diciendo. Indiana llega a un pueblo miserable donde todos los niños se han ido, y lo recibe una especie de gurú espiritual en todo un ambiente exótico, y le dice que los niños se han ido porque unos malvados se han robado la piedra sagrada del pueblo y se la han llevado a un castillo. Indiana va hasta el castillo, pelea con los malvados, rescata la piedra y los niños felices regresan al pueblo. Ése es el arco. Ahora, ¿qué hace, aparte de eso, Steven Spielberg? Empieza a meter cantidad de sucesos: Indiana Jones se enfrenta contra una culebra, lo quieren

envenenar, se mete en un avión y los pilotos se lanzan y lo dejan solo.., y así sucesivamente a través de situaciones realizadas con gran simpatía visual y sentido del humor. Indiana nos va divirtiendo, pero el espectador necesita primero de ese gurú que le dice: «tráiganos a los niños». Si no, sería una colección de golpetazos que se da Indiana contra unas personas y eso, por sí sólo, no nos interesaría para nada. Necesitamos insertar un hilo conductor, una expectativa. El espectador que está viendo la película y ve los cocodrilos que se quieren comer a Indiana disfruta mucho, pero si está atrapado es porque Indiana tiene que traer la piedra para que los niñitos sean felices. Si no colocamos eso, no tenemos nada. Lo que tendríamos sería como un trailer de una película, una colección de imágenes rocambolescas, espectaculares y estupendas, pero que no te producen expectativa, sentimientos, deseo de llegar al final..., y además me temo que después de 15 minutos serían insoportables.

LA TÉCNICA DE «CULEBRONIZAR» UN ARGUMENTO

Si pensamos en la típica historia sacada de la vida real, de una muchacha pobre que trata de superarse en un medio donde pretenden impedirle su educación y un hombre rico que se casa con ella para ayudarla, tendremos una historia muy lineal. Para que
sirva habrá que «culebronizar» el argumento. Nos encontramos con una situación encantadora que promete mucho por ser la lucha de una persona contra la sociedad, contra la gente que la quiere humillar, pero tendríamos que «personificar» por qué la quieren humillar, quién la quiere humillar y qué ha hecho ella para que la quieran humillar; y también por qué se quiere graduar ella y qué oculta él. Necesitaríamos tener motivos para un «culebrón». Diríamos —por ejemplo— que ella tiene un hijo que ha tenido de un hombre rico que la abandonó. Ella ahora se está muriendo de hambre y necesita trabajar y por eso se mete a «cachifa». Se dice: «quiero que mi hijo llegue a ocupar la posición que tuvo

su padre, que era dueño de la mitad del Estado Aragua, y necesito educarme para ayudar bien a mi niño para que alcance su destino». Entonces ella enamora al Vice-Ministro de Educación, un muchacho rico y honorable, lo seduce para que él se fije en ella y, cuando el muchacho le propone matrimonio, ella le esconde lo del niño. He ahí un problema, le esconde el resultado de aquel amor turbio. ¿Qué estamos buscando al culebronizar esta historia? Tratando de despertar el «instinto de la magnitud». La historia no basta con los elementos de que ella quiera estudiar y se case para lograrlo. Eso es magnífico, pero sería sólo la llave para encender el automóvil y lo que viene después tiene que estar «armado» en la historia. Una vez que tengamos al amante que le dio ese niño y a la gente que se quiere vengar de ella y la quiere destruir, una vez que tengamos eso en marcha y en acción, ahí sí puede venir el encanto, ese montón de situaciones que la telenovela puede examinar y denunciar, y que es donde está —para decirlo de una vez— la gran fuente de posibles beneficios sociales de una telenovela. Porque puede dar grandes beneficios, uno sobre todo: conocer, saber. Tengo esta historia que es el anzuelo, y he logrado el embeleso en esta historia extraña, con una cantidad de personajes y de subtramas donde puedo expresar un montón de circunstancias que el equipo de escritores decide incluir porque constituyen graves problemas de este país.

Me pasó hace poco con una telenovela que un grupo de psiquiatras muy respetados por mí y que trabajan muy abnegadamente en los barrios de esta ciudad, un día me dijeron: el problema del embarazo infantil en Caracas es gravísimo, muchachas de 11 años embarazadas, ¿qué hacer? Si una muchacha sale embarazada a los 11 años crea realmente una circunstancia terrorífica en una sociedad. Me dijeron: por qué no colocar esa situación en la telenovela? Resaltar por ejemplo el trato de esa madre con su hija, porque a una madre marginal lo primero que se le ocurre es caerle a patadas. Es el instinto de una madre de barrio cuando la niña

le sale con una barriga en un mundo marginal. Imagínense el horror que tiene que sentir una señora que está tratando de levantar una casa en medio de tantos problemas y de repente se le presenta una niña con una barriga a los 11 años, su hija. Qué vergüenza pero a la vez qué desastre. La señora querrá matar al padre de la criatura, pensando evidentemente que es un vil seductor. (Me dijeron también que era frecuente que los progenitores fueran muchachos de 15 y 16 años). Esta niña estudiaba primer año de bachillerato. Si decide seguir estudiando, las otras niñitas que están con ella, cuándo en la vida van a ver con naturalidad que una compañera ande con una barriga? A pesar de que un caso así nos toca la fibra, no constituye una telenovela. En primer lugar, porque sería extraña una telenovela protagonizada por una niña de 11 años. Pero en segundo lugar porque, aunque evidentemente sea una situación única, concreta, que denuncia un gran problema, no sirve para lanzar una telenovela. Sin embargo sí puede servir como subtrama porque éstas sí reflejan el vasto mundo donde una telenovela puede captar la realidad. Las subtramas son de longitudes variables, pero en general son cortas, no son necesariamente opresivas como la trama central y en ellas nos permitimos una gran libertad y grandes posibilidades. Se puede decir mucho y muy bello para una sociedad dentro del mundo de las subtramas... En **La dama de rosa**, una de las subtramas era el amor de esta señora, interpretada por doña Amalia Pérez Díaz, por aquel personaje que se llamaba Benavides. Era una señora de 64 años que se enamoraba de un hombre de su misma edad aproximadamente y era un amor bello. Siempre me acuerdo de una anécdota que puedo contar porque no compromete la imagen de ninguno de los actores. Cuando esa subtrama estaba en el aire, doña Fedora Alemán, nuestra gran cantante lírica, estaba por casarse. Su esposo había muerto y ella dudaba si casarse con un señor que la cortejaba y que había estado enamorado de ella toda la vida. Ella le decía «pero a mi edad, si yo soy una vieja —ella tenía entonces 70 años y sus hijos ya eran grandes— sería como

ridículo». Él era también un señor ya mayor y, a pesar de las negativas, la seguía invitando a cenar en los mejores restaurantes. La hermosa mujer que fue toda la vida doña Fedora y lo deliciosamente coqueta que era —una mujer acostumbrada a ser bella y a ser cortejada desde niña— ve esta telenovela y me llama para decirme que no sabe cómo, agradecerme humanamente esa subtrama. «Al verla decidí que ese matrimonio no me podía avergonzar delante de mis hijos, sencillamente yo quería amor a los 70 años y se vería raro por un convencionalismo social, pero ¿por qué no puedo quererlo?». Y todo resultó en un amor muy bello, muy noble, muy dichoso.

Este resultado te justifica como escritor. En el caso de doña Fedora, fue casi un servicio privado que la telenovela le dio a un ser humano. Pero el concepto universal de que un hombre o una mujer a los 65 años no es un deshecho social, ejemplificado en el amor, sirve también para identificarlo en el trabajo, en la dignidad de Ia vida del anciano, del hombre que avanza hacia —o que está colocado en— la tercera edad. Lo puedes ejemplarizar con el amor y le estás diciendo: tu vida no se ha terminado, no ha concluido, piensa que existen esas posibilidades. Pero a la vez le estás encantando a través de ese mito. El amor actúa como un mito. A Ia persona le ayuda a entender que hay una vida por delante, que hay planes que hacer y que no se debe hablar de la edad como un presupuesto del problema. En otro caso, le estás diciendo a una señora que se puede inscribir en la Universidad Central a estudiar aunque tendrá que esforzarse, y se lo estás diciendo a través del ejemplo del amor («si esta mujer ama así, yo siento que puedo ser como ella»), porque los personajes de televisión actúan como íconos en una sociedad, son sus paradigmas. Es distinta la telenovela moralizante. Yo detesto el concepto moralizante en una telenovela, ese sesudo aconsejador de la sociedad que dictamina. ¡N000!, las telenovelas sirven como estímulos y esto se consigue a través de los diálogos, pero no puedes tener un personaje que se

pase de sabio. El que obtiene algo es el que duda, el que pregunta dudando, el que tantea, el que dice «esto nos está pasando, ¿qué será?» y no el que actúa impositivamente. Por ejemplo, en las subtramas de **La dama de rosa**, se llevaban presa a la hija de doña Amalia, y entonces uno veía que el barrio enfrentaba a la policía con una actitud aguerrida en defensa de esta señora. Eso es un valor cuando la gente lo ve: es la solidaridad humana, el amor desinteresado a nuestros semejantes, la solidaridad que tiene que haber en un barrio porque es un lugar con circunstancias de vida difíciles: es exaltar la solidaridad de esos seres humanos y hay una cantidad de otros valores inmensos que se pueden exaltar así.
Tengo escrita una sinopsis de una telenovela que se va hacer en Santo Domingo. No la voy a escribir yo, pero di el argumento. Es sobre el problema del analfabetismo. Un grupo de personas influyentes en Santo Domingo que está aterrado ante la cantidad de analfabetas que hay allí vino a hablar conmigo porque me conocían de nombre. Me dijeron: necesitamos una idea para una telenovela sobre el problema de los analfabetas, porque estamos seguros de que nosotros con esa telenovela vamos a hacer cien veces más que el Ministerio de Educación. Al final quedamos en la historia de una muchacha —tiene que ser una muchacha— muy pobre que se tuvo que venir a vivir a Caracas para trabajar con una familia. Resulta que ella tiene una herencia del padre —es una fortuna inmensa— y lo ignora porque no sabe leer. Tienes que presionar a ese ser humano, para que el televidente concluya: ese tremendo problema es porque no sabe leer. Primero el televidente popular la tiene que amar, por torpe y por «chambona», para que se identifique con su personalidad. El pueblo tendrá esa sensación emocional por dentro, sentirá que la ama; y entonces les aseguro que ese televidente, si es analfabeta, empezará a estudiar, a aprender a leer, porque querrá imitar el esfuerzo que ella hace en la pantalla.
Les pregunté por curiosidad cómo se originó esto de hacer la telenovela. Me contestaron que sólo por el deseo de que en

Santo Domingo la gente mejore, no tenían ninguna expectativa comercial. ¿Y cómo conseguirán el dinero?, pregunté, porque una telenovela cuesta muchísimo dinero. Como no habían pensado en eso, al final les propuse: haremos una telenovela convencional para que sea transmitida de 9 a 10 de la noche y, a las diez y cinco, transmitan un programa de 10 minutos, con un curso de aprender a leer: entonces el mandado estará hecho. Esa es la verdadera televisión educativa, una cosa que no suene didáctica o pedagógica sino que suene a historia apasionante y humana, donde además colocamos el problema del analfabetismo.
Regresando al punto, en este argumento, que estamos acostumbrándonos a reconocer, tiene que haber este componente: hay que extender, culebronizar. Una historia de telenovela es un culebrón, ¿por qué es un culebrón? Porque tiene que tener ese sentido pintoresco y llamativo de la Vida, esa complejidad de una situación y de un personaje. Si no lo tiene, falta algo clave. Por ejemplo el «unitario» reciente de Leonardo Padrón, **La Madama**, es un tema extraordinario porque está rodeado de una cantidad de cosas, pero sigo insistiendo en que habría que crearle al televidente la expectativa central de **La Madama**: ¿qué quiere ella y hacia dónde se dirige?, ¿necesita una reivindicación, una venganza? Necesita el objetivo en la historia. Una vez que mostremos eso, viene el montón de cosas que le pueden suceder. Las subtramas son para los personajes colaterales de la historia, y para contar esa gran trama, se necesitan las microtramas que atraviesen a los protagonistas, situaciones pequeñas de las cuales iremos hablando.

EL DESEO DE ESCRIBIR Y LA ACTITUD DEL ESCRITOR

Estamos en el preámbulo del inicio de la escritura propiamente de la telenovela y es oportuno que dediquemos unos minutos a considerar este tema. Malraux hablaba del «diálogo consigo mismo» en el origen del escribir. Es el momento cuando el escritor se siente «él» más que nunca y es un proceso paralelo

al acto de escribir. Por eso puede darse el caso de que el escritor esté en paz consigo mismo y escriba algo sombrío y viceversa. Por otra parte escribir es como un juego consigo mismo, algo hermoso y creativo que a la vez se adecúa a un plan. Es un proceso inconsciente porque hasta el final no sabremos claramente, por ejemplo, de dónde sacaremos la solución al drama de esas vidas entramadas que hemos creado. Los grandes diálogos salen de la oscuridad y no de la conciencia, son escritos desde nuestra intimidad y riesgo. Nunca debemos tratar de «objetivizar» en el mismo momento lo que hemos hecho creativamente. Es mejor hacer la crítica de lo escrito a posteriori. Por ejemplo, a nadie se le ocurre ponerse a criticar el acto de amor, durante. Eso le haría perder todo su valor intrínseco y mataría toda espontaneidad. Escribir es un acto que reconocemos como especial porque proviene de nosotros mismos y nos sorprende: Cuando esto sucede, es indicativo de que nos estamos instalando en algo que promete ser halagador. Entonces hay que lanzarse y creer en uno mismo, aunque siempre habrá un miedo recurrente. Los picos de creatividad normalmente coinciden con los momentos en que obtenemos algo que no sabíamos de nosotros. Hay siempre partes previsibles en toda telenovela, pero no debemos quedarnos nunca en lo obvio sino crear lo caprichoso, lo oscuro, lo imprevisible, y así habrá siempre un encanto especial.

El escritor debe pensar siempre en los actores. Decía Sir L. Olivier que no sólo se debe ser un buen profesional sino que, además, «hay que hacerle creer a los demás que se es un gran actor». Una vez que él estaba ensayando **Otelo**, pasó de la absoluta gravedad a un ataque de risa y luego al desmoronamiento, de esta forma hizo una proposición no obvia, algo que no se esperaba, un cambio de fórmula. Para buscar la creatividad lo mejor es recurrir a nosotros mismos, a nuestras zonas oscuras, presionarlas y usarlas así, en bruto.

Saltarse la fórmula «de acuerdo a los parámetros» y expresar nuestro ser de adentro. Por ejemplo, el estado de amor no es en absoluto algo racional.
¿Qué es lo que le ofrecemos nosotros al público? ¡Vida! Y el actor es ese intermediario que encarna a partir de la letra, es el portador de nuestras ideas, nuestro aliado con todas sus capacidades y limitaciones. Si no le damos actos «vitales» naufraga, porque es un creador de vidas. Además el actor siempre lo agradece, porque entre otras cosas lo ocupas mientras habla o gesticula. Nuestro arte se mueve en el código de la vida: es aceitoso y amargo. Nuestros estados de concentración al escribir siempre son inferiores al 100%, nos distraen imágenes y ruidos tanto internos como externos y hay que tratar de apagar esos ruidos rutinarios. Para crear de verdad hay que colocarse «fuera de sí». La referencia es la locura porque la emoción brota del inconsciente. La fuente primaria es lo oscuro e instintivo, por eso aunque sea con buen o mal gusto es preferible escribir siempre algo legítimo. Éste es el terreno donde primordialmente tenemos que triunfar, la razón en nuestro oficio es menos importante, lo importante es lo que tú eres. La obra de todo escritor al final es un registro de sí mismo: nos pasan cosas o recordamos cuando nos pasaron. Toda obra tiende a ser una reflexión sobre la propia vida y el mundo en que vivimos, desde un ensayo filosófico hasta un folletín. La ética forma parte de nuestro mundo de pensamiento, y la forma de vincular nuestros conceptos éticos a las obras es ponerlos en la vida de los personajes para que surjan espontáneamente —y no forzados—. Así los espectadores reaccionan naturalmente, los entienden viéndolos como sucesos de esas vidas que hemos creado. Los estereotipos algunas veces son eficaces pero no son creativos. No tener miedo a vivir, hay que creer en sí mismo para escribir, hacerle caso a ese personaje que eres tú. Por ejemplo, para

escribir la parte de una «mutación» en la historia —que debe ser muy creativa— hay que romper la cáscara del pensamiento lógico, buscar las ideas dentro de sí en el mundo sensorial, porque ¡no estamos describiendo algo que vemos! Entonces las ideas, por ejemplo, sobre sudor y sangre, tienen que ver con las palabras que escribo. La experiencia sirve, pero para no darse cuenta de ella. Escribir cada escena como algo «sabroso», sintiendo los personajes, desdoblándonos para verlos vivir, amarse, odiarse. Primero los veo y me emociono y al final escribo.
Hay una tendencia en los escritores en eliminar rápidamente las perturbaciones emocionales, pero ciertos diálogos no pueden equilibrarse tan pronto para volverse informativos, necesitan un tiempo mínimo antes de estabilizarse. Esto también tiene el beneficio de que le da tiempo al actor para hacer su show. Para pensar en los actores es una buena práctica «actuar» mientras escribimos. La experiencia dice que un diálogo, mientras más rápido se escriba, mejor será. Es lo más parecido a la poesía, que se escribe de una vez para atrapar la sustancia y después se retoca. Escribí hace años una obra de teatro sobre Carlos Gardel en dos días. Sentí que tenía una buena idea central y, cuando empecé a escribir, los diálogos comenzaron a fluir espontáneamente y todo hizo sentido. La intensidad temporal hizo que no se diluyera el encanto, el genio, la emotividad en la obra, que es lo que más seduce: el biorritmo vital debe ser el mismo. Escribí 50 páginas, las dejé reposar una semana y luego las pulí.

El sentimiento es el que da el ritmo; luego la diferencia estará en el talento. La euforia viene de la velocidad, el buen diálogo requiere un vuelo que no debe frenarse para que fluyan las ideas, que estallen sin aparente lógica. Al estar embebidos en un tema, es natural que se nos ocurran cosas al ponernos a escribir. Entonces, no tener miedo a lanzarnos a ciegas y sin

pensar, así no perderemos el sentimiento que es la clave. Para escribir una escena, el único requisito previo es tener claro el objetivo del diálogo. Es necesario para mantener la idea y el mismo clima dramático a través de todo el diálogo. Ayuda a precisar el objetivo elegir un adjetivo que defina ese momento o situación.

ARGUMENTO DE UNA NUEVA TELENOVELA: «EL PASEO DE GRACIA DE DIOS»

Ahora iré directamente al tema. Todos estos precedentes se deben simplemente a que me gusta compartir la reflexión real completa, antes de ir adonde está verdaderamente la cuestión, porque veremos que escribir una telenovela no son actos de: ¡ohh..!, ¡ahh...!, se me ocurrió algo genial, sino resultados que van dictando una realidad. A la nueva telenovela que estoy comenzando le he puesto un título que a mí me ha gustado y no sé si terminará de gustar, aunque me asombra que nadie haya chistado: se llamará **El Paseo de la Gracia de Dios**. Cuando solté el título en la reunión con los productores se oyó primero como un bramido y pusieron como cara de asombro, porque les pareció que era raro. Después les pareció que reflejaba una telenovela diferente. ¿Por qué? Porque están hartos del fenómeno de la telenovela repetitiva. Si yo hubiera titulado a la telenovela Laura, inmediatamente hubieran dicho, ¡eso es más de lo mismo! En cambio El Paseo se sale de ese estribillo y la gente piensa que esto puede ser algo distinto. El argumento se los explicaré en dos platos, como lo expliqué ayer en otro escenario y en otras circunstancias: empezamos ahora un curso práctico sobre «cómo hacer una telenovela en 22 lecciones», ¡más práctico imposible! El argumento parte de dos personajes, uno se llama Erasmo y el otro Antonio. Estos dos son hermanos. Son hijos del mismo padre y de distinta madre. Antonio es lo que podríamos llamar el hijo usualmente llamado «legítimo», el hijo del matrimonio, y Erasmo es el hijo de una aventurilla extra matrimonial del padre, acaecida dos años después de su boda. El padre de ellos se llama Tito.

Éstos son los «Trenard». Antonio tiene el apellido Trenard pero Erasmo no, porque es un hijo natural y el padre nunca le puso su apellido, así que tiene el de Alfonzo, como la madre. Analicemos rápidamente este núcleo, que se llama «núcleo de personajes»: las vinculaciones familiares que tienen unos personajes y que constituyen un bloque, pues nunca son ellos solos, aislados. La historia de estos personajes es la siguiente: Tito Trenard es un músico popular —piensen ustedes en alguien como Billo Frometa—; un músico sesentón que aunque es de origen dominicano o cubano, es una gloria de la música popular, sumamente querido y respetado por la sociedad, como lo fue Billo en los últimos años, que fue un señor sumamente respetado por todas las instituciones. Tito ahora no toca, ya no tiene una orquesta. A veces accede a empuñar su batutica, pero en homenajes que le hacen porque ya es un hombre que pasó todas las glorias y tiene mucho dinero. Está casado con una señora que fue una estrella de boleros que se llama Evarista Elizondo, que es la «legítima». Tuvieron a Antonio, pero después Tito tuvo una aventurilla con una cantante jovencita de su orquesta que llamaban «Almendrita». De ese desliz nació Erasmo. Esto se descubrió, Evarista se enteró de este hijo y se armó un lío espantoso. Tito logró manejar el problema, disolvió su relación con Almendrita, el trauma fue superado y el matrimonio siguió para adelante. Quedó Erasmo, a quien Evarista le tiene particular rabia y odio, por ser el hijo de una mujer que estuvo a punto de quitarle su marido. Y, por supuesto, si le mencionan a Almendrita ¡es el horror!, a pesar de que esto pasó hace muchos años y las dos son un par de viejas. La prehistoria de estos dos hermanos, que es lo que cuenta ahora para la telenovela, es la siguiente: Antonio se graduó de abogado *summa cum laude*, después de que su padre invirtiera mucho en él al verlo un estudiante tan brillante y que podría llegar a ganar mucho dinero. Se convirtió en un hombre que ha llegado a tener un prestigio inmenso como abogado: descubrió una misión en su vida —en los últimos años—y se convirtió en una especie de campeón

contra la corrupción. Ha denunciado escándalos por la prensa y por la televisión sumamente terribles, como «la repotenciación de las fragatas», que involucra a los militares más pesados. Es de esos abogados bien informados, tiene todo un parapeto informativo y todo un equipo. Por otra parte, es el tipo de hombre que no milita en ningún partido. Es un francotirador contra la corrupción, que desde su bufete ha tomado esta causa porque le duele el país, le duele la corrupción y por esta razón es un hombre muy querido y muy admirado por las grandes mayorías. Antonio está casado con Laura. Ella es una muchacha que nació en Cuba, sus padres se fueron a vivir a Miami por la cuestión de Fidel, cuando ella tenía 3 años. No nació con la Revolución sino después, y su exilio es posterior. En Miami conoció a Antonio, se hicieron novios, se casaron y se vinieron para Venezuela. La familia de Laura está en Miami. Antonio y Laura tienen una hija con un nombre muy poético —a mí me gusta mucho—: Doñasol. La llamaron así porque es muy bella, y ahora tiene 6 años. La telenovela comienza cuando Antonio regresa de un par de días de vacaciones en la playa, está llegando a un lujoso apartamento en la urbanización Altamira, en esos edificios que tienen un apartamento por piso. Cuando llega al estacionamiento del edificio encuentra que no hay luz y se sorprende, y de inmediato aparecen tres tipos armados que salen de dos automóviles allí estacionados y que lo han estado esperando. Estos tipos disparan sobre Antonio Trenard y la esposa, con ametralladora y todo. Laura muere y a Antonio lo dan por muerto aunque en realidad está gravemente herido. Con una bala alojada en un pulmón y otra que le interesó la base del cerebro, está en condiciones alarmantes y gravísimas, y sufre una hemorragia cerebral que puede ser fatal en su caso. Unos vecinos lo llevan al Hospital Universitario, que es lo que encuentran más cerca, y ahí lo internan de ultra emergencia. Todo el mundo lo conoce y sabe de quién se trata, es un señor muy famoso así que, por supuesto, se movilizan para intentar salvarlo. Por otra parte

Doñasol, instantes después de haber perdido a su madre, tiene un trauma pavoroso, y aunque apenas hace 10 minutos presenció la balacera, abre la puerta del carro, ve a su mamá, ve a su papá corre hacia el ascensor, sube al apartamento donde le abre la muchacha que la cuida y comienza a gritar ¡Berta, Berta, Berta! A este escenario, en este clímax, llega un policía que se llama Adalberto Galindes, un comisario a quien le perturba muchísimo lo ocurrido allí, cuando se da cuenta de que han matado a Trenard o de que está muy gravemente herido. Piensa que es un crimen político, que los militares se van a alzar y hasta puede caer el gobierno. Decide asumir personalmente la investigación sobre lo que pasó para averiguar quiénes fueron los asesinos. Se pone al frente, como ocurre con un buen policía, llama al Hospital Universitario con la intención de averiguar en qué estado está Trenard y contacta al propio médico que acaba de iniciar la operación, quien le dice que Trenard está muy grave, que a veces recupera el conocimiento pero después se va, y que el problema de la bala alojada en el cráneo es sumamente preocupante. Le pregunta si ha dicho algo y el médico le contesta que lo único que ha dicho ha sido el nombre de su hermano Erasmo.

En esa escena cortamos y aprovecho para recordarles que, en el lenguaje técnico, eso es lo que se llama un link. Erasmo es todo lo contrario a su hermano. Si Antonio es un triunfador y un hombre con una misión, Erasmo es la derrota personificada. Un tipo sin norte ni rumbo. Tiene un camioncito en sociedad con un amigo que se llama «el Carite». Es un camión malísimo con el cual hacen mudanzas para el interior. Justamente, el problema de esa noche es que ellos iban a hacer un transporte para Barquisimeto y el camión se les echó a perder en el peaje, así que están regresándose porque hay que reparar el carburador y ha sido un gran problema mover el camión del peaje. Erasmo vive en Los Chaguaramos, en el noveno piso de un edificio de esos viejos de la época de Pérez Jiménez, que no tiene ascensor y, encima de eso, ahora la

junta del condominio corta la luz a las 9 de la noche... O sea, este tipo llega muerto de la rabia y tiene que subir 9 pisos a oscuras, dándose topetazos con la gente que baja y que se ha tomado por lo menos 6 cervecitas, gente borracha. Erasmo es un miserable pero de buen humor. Vive de concubino una vez más: ésa ha sido siempre su historia en las relaciones de pareja. Ahora está viviendo, como desde hace 3 meses, con una muchacha a la que le dicen «la China». Es una pareja que no va para ninguna parte, ni la China cree en él, ni él cree en la China. Mientras Erasmo sube por las escaleras se dice a sí mismo: la China se va asustar cuando me vea, voy a tener cuidado de no asustarla. Pero entra y la encuentra ¡con otro hombre! Está con el boticario Salvador Poblete, quien a veces visita ese barrio porque tiene su familia por ahí cerca. Es un hombre como cincuentón, viudo, que se ha enamorado de una manera muy hermosa y constructiva de la China. Le ha planteado que deje a Erasmo, que es un «tarambana» y un desastre, y que se vaya a vivir con él. Hay entre ellos dos una relación de atracción física, pero también paternal. Él siente que la puede proteger y la anima para que estudie: es un amor muy cómico y lleno de verbosidad, porque él habla muy bonito. Cuando llega Erasmo, se encuentra a la China en pleno apogeo. Pero como ella se da cuenta de que Erasmo está abriendo la puerta (en plena oscuridad la llave no es muy precisa y se tarda un rato), el boticario tiene tiempo para correr hacia el lavandero del apartamento y esconderse allí por un momento. Pero Erasmo pesca a la China con un brassier en la mano a las 2 de la mañana y le pregunta: «qué haces tú con eso?», «es que yo iba a lavar». Erasmo se percata rápidamente de que allí ha estado alguien y comienza a enfurecerse, entra al cuarto y consigue un reloj marca «Tissot» —que no es de la China— sobre la mesa de noche y ahora sí se arma el zafarrancho del siglo. Erasmo quiere medio matar a la China de la rabia que le da. En eso, se oyen estrépitos al lado, Erasmo va para el lavandero y descubre al boticario que está intentando fugarse del apartamento con una

sábana. En ese instante, cuando están en este espantoso lío, llega el comisario Galíndez, quien se ha enterado por Berta dónde vive Erasmo, que va a avisarle que su hermano está gravemente herido y se encuentra con semejante problemón. El comisario somete a Erasmo y le dice a la China y a Poblete que se vayan. Para Erasmo es una noche de pesadilla: la mujer le puso los cuernos con el boticario, al hermano se lo ametrallaron..., todo un desastre y él se siente como una nada. Erasmo va en el automóvil con el comisario para la clínica y, cuando van pasando por la plaza de «Las tres gracias», en la avenida Roosevelt, ve a la China, parada solita en una esquina. Erasmo se enciende de furia al recordar el agravio, se tira del carro en pleno movimiento y se le medio pierde al comisario, quien tiene que frenar porque está a punto de chocar con una gandola, y vuela detrás de la China para agarrarla con la intención de caerle a «cipotazos». En ese instante, un automóvil pequeño y lujoso se detiene donde están ellos y asoma la cabeza quien será la protagonista de esta telenovela: una muchacha que se llama Ismenia y le dice: ¡suelta a esa tipa! Erasmo le contesta con una grosería, Ismenia se baja del automóvil y le repite que la suelte, pero Erasmo la enfrenta con desprecio. A continuación Ismenia le lanza seis patadas y lo lanza por el suelo. Ismenia es el compendio de las artes marciales, una máquina imposible de detener. El tipo queda desbaratado en el piso y la China aprovecha para salir corriendo mientras Erasmo se registra y ve que tiene la boca partida. Ismenia se burla de él, le dice: ¡me llamo Ismenia para que no se te olvide nunca más!, se monta en el carro y se va. Ella en realidad pensó que Erasmo iba a violar a la China y actuó en defensa de la muchacha. Ésa es su convicción. En ese momento el comisario alcanza a Erasmo y le dice: «ve lo que le pasó, eso es por estar tirándose del carro», y Erasmo contesta: «sí, fue al caer del carro, claro». No puede aceptar que una mujer le haya dado esa paliza. Queda con ese reconcomio, pero como el

problema de su hermano es más grave, va al hospital donde Antonio le logra decir —en medio de su gravedad— unas pocas palabras, que básicamente son: «cuida a mi hija, tengo miedo», en segundo lugar «busca adentro de Ulises» y, en tercer lugar, «lo que me pase es culpa de Soledad Mendoza». Son las tres informaciones que, de una forma sumamente incoherente y fragmentaria, Antonio le logra transmitir antes de perder el conocimiento. Erasmo sale del hospital muy abatido y va al apartamento del hermano para cumplir la primera instrucción, ya que Antonio teme otro atentado. Encuentra a varios vecinos y pasa inmediatamente a ver a Doñasol, que está en un estado de colapso. Se sienta al lado de la niña, la acaricia con ternura y se nota que la quiere mucho. Nos hemos enterado antes, por la criada, que Antonio y Erasmo son aceite y vinagre, que Antonio ha despreciado toda la vida a su hermano, lo trató como a un fracasado, lo aconsejó pero con desprecio: yo soy un triunfador y este tipo es un don nadie. No obstante, Erasmo quiere a Doñasol. De repente empieza a ver en la bibliotequita de Doñasol unos libros infantiles de Walt Disney, cuando entra Berta y él le pregunta si ha oído a Antonio hablar de alguien llamado Ulises. Berta le dice que no y entonces él se fija en un libro grande que no parece infantil, lo saca y ve que es el **Ulises** de Joyce. Lo abre y encuentra adentro una carta. Entonces se da cuenta de lo que el hermano le ha dicho «adentro de Ulises». La carta, que está dirigida a él, dice: «siempre hemos peleado, pero en este instante tengo miedo por mi familia y a pesar de todas las medidas de precaución que he tomado, la única persona en la que yo creo de verdad eres tú, Erasmo. Eres mi hermano, sea lo que sea, perdóname los maltratos y las discusiones, yo creo en ti y por eso, si me llega a pasar algo, encárgate de mi hija y no dejes que les pase nada ni a ella ni a mi esposa. Busca en la caja fuerte de mi despacho, hay bastante información sobre Soledad Mendoza». Después de leer la carta, calla, no le dice nada a la policía.

Cuando amanece va al despacho del hermano. La policía acaba de irse y como él tiene la combinación de la caja fuerte en la carta, la abre y ve una carpeta que dice Soledad Mendoza. Allí ve sus fotos y un papel donde dice «Soledad Mendoza, Paseo de la Gracia de Dios, fábrica de cosméticos». Aquí cortamos y hacemos un link con Soledad Mendoza: está casada con un prestigioso ex-animador de radio y televisión —piensen en alguien como «musiú» Lacavalerie como imagen—, tiene dos hijas, Ismenia y Clara, dirige una fábrica de cosméticos que queda en el Paseo y es una mujer con dinero.

Hagamos ahora una breve reflexión sobre lo que estamos estructurando. ¿Qué tenemos hasta el momento? Tenemos un punto de partida. Hemos establecido unos personajes y hemos visto lo que deben ser las características de un primer capítulo en una telenovela, que es la exposición de los personajes pero en acción y en conflicto. No tendríamos tiempo de hacerlo de otra forma, porque además sería aburrido y tedioso un primer capítulo descriptivo: Erasmo está aquí, míralo como vive, veo que él vive con la China, o que ésta es una familia feliz que ahora está desayunando. Si hiciera eso estaría metiendo la pata, porque lo que haría sería sencillamente describir unas personas, y por más ingenio que pueda tener el diálogo, por más pintoresca que pueda ser la actuación, el televidente no atraparía nada de esto, sólo estaría viendo a las personas que aparecen allí.
En un primer capítulo —eso siempre lo tendremos que insistir— la necesidad y el problema están en que hay que explicar quiénes son los personajes y contar sus relaciones: éste es hermano de éste, ésta es la esposa que se muere..., para que el televidente entienda las vinculaciones y se ubique en la historia. Pero para saber quiénes son, el televidente necesita saber también qué están haciendo, porque vamos a transmitir una hora de televisión y no podemos dedicarnos esa hora a exponer el tema, ¡nooo! El tema entra junto al conflicto. Estoy convencido de que, si en el minuto 20 están matando a

la esposa de Trenard e hiriendo gravemente a Antonio, algo importante ha ocurrido en la pantalla y puedo confiar en que el televidente que vea esto se enganchará en la historia. A la vez estoy estableciendo los vínculos: el policía llega, el comisario se entera de que Antonio llamó al hermano, averigua quién es el hermano, luego éste aparece... Tengo que establecer inmediatamente ante el espectador lo necesario para que diga: este tipo es un perdedor, no va para ninguna parte, el camioncito está dañado, todo destartalado, vive en un edificio viejo, no hay ascensor...; en fin, no luce como alguien que viva una vida brillante; y encima de eso, al llegar, encuentra a su mujer con el farmaceuta. Es un tipo caótico con una vida caótica. En medio de esto, le sucede el incidente con Ismenia. Por qué es importante este incidente? Porque de alguna manera el televidente tiene que recibir un código ahora, que es el código del amor. Si establecemos esa entrada donde Ismenia le da seis patadas a este hombre altísimo, el televidente avezado a ver telenovelas dirá: algo va a pasar entre estas dos personas. Si esta mujer le da esos golpes a Erasmo y encima le dice ¡me llamo Ismenia, para que no se te olvide, desgraciado!, ¿qué irá a pasar?,
ese tipo la volverá a ver? Ha quedado establecida una relación fuerte, porque es muy importante que, cuando el protagonista y
la protagonista se conozcan en una telenovela, lo hagan de una manera inolvidable para el televidente. Y ésta es una de esas maneras: se conocieron y ya ella le cayó a patadas. Es algo insólito para el televidente. ¿Erasmo querrá después a una mujer que le cayó a trompadas? Estas cosas hacen que el televidente quede atrapado. ¡Así se lo pido a Dios!, que quiera seguir viéndome, ese es todo el problema y la necesidad de un primer capítulo, y un segundo y un tercero..., hasta la docena, por citar una cifra —sin que eso sea una fórmula estricta—, ¡hasta que sea atrapado! El televidente no sabe aún nada de esos personajes. Es como un libro en blanco, sintonizó la telenovela, comienza a verla y, como Sherezade,

tú te estás jugando la cabeza como escritor porque si el televidente decide cambiar de canal —lo que hoy es más fácil con ese aparatico electrónico, que es nuestro enemigo más mortal, porque antes la gente tenía que pararse de su sillón para cambiar de canal— es probable que se te escape. Siempre estás apostando realmente a que tu Director cree imágenes impactantes, que esa balacera luzca terrible: son ganchos, cohetes, como para decirle desesperadamente al televidente: ¡epa, estoy aquí!, ¡mírenme! Después llegará no el reposo, porque en una telenovela no hay reposo, pero sí el momento en que puedes confiar en que el televidente ha entendido dónde está ubicado y a presentir las relaciones. En ese momento todavía no aflojes demasiado, uno tiene que mantener ese «coheteo» a lo largo de toda la telenovela, pero ya puedes confiar un poquito en que las personas empezaron a querer tu historia. En los primeros instantes no la quieren ni la odian, están en blanco, esperando, no los hemos enamorado aún y ésta es la tarea del embeleso. La nuestra es la tarea de enamorar y de comunicar: ¡mira qué bonito!, ¡ahh!, y entonces la gente queda embelesada.

Tenemos esos elementos, se ha sembrado un problema, hay una mujer que se llama Soledad Mendoza, de quien solamente conocemos el nombre, pero apenas la veamos en la pantalla invocaremos ese nombre. Es una mujer poderosa, bella, de 45 años, y su hija es la que agredió la noche anterior a Erasmo. Si Erasmo fatalmente va a cumplir la promesa al hermano, tendrá que enca minar su vida hacia Soledad y su próximo paso será conocer a Soledad Mendoza. Ya conocemos a su hija Ismenia, con quien se creó este gran conflicto, así que podremos confiar en la Providencia —como decía Bolívar— de que el televidente haya quedado «enganchado», pues como esta muchacha le dio unas patadas a Erasmo, al televidente le tiene que parecer que ella es «alguien». ¡Fijense en el problema!, ¡miren cuántos problemas! Al tipo le ponen cuernos, pero ¿por qué ese recurso no sirve por sí solo? Porque aunque presenta al

protagonista de una manera —por cierto nada convencional— no refiere directamente a la historia de amor central. Es la primera vez que veo que ocurra esto: quien se supone que es el protagonista de la telenovela, empieza en una situación desairada absolutamente antigalanesca, una situación patética y triste. Erasmo es lo contrario de un galán, si le ponen cuernos no es galán y el estereotipo se va al diablo. A la vez, estamos tratando esta situación con simpatía, con precaución, ¿por qué? La China le está haciendo esto a Erasmo porque es un tarambana; pero el boticario no es un Robert Redford, si así fuera estaríamos perdidos, porque tendríamos el caso de un hombre que en buena lid —lid de machos, que pega en el televidente— conquista a la China. El boticario es lo contrario: es un señor gordito, bonachón, lo que pasa es que tiene «real» y la quiere, cosa que Erasmo no ha sentido con la China. Aquí lo que hay es un ultraje a la cuestión de la honorabilidad, pero se exonera al protagonista de un exceso de vergüenza y podemos creer todavía que ese hombre pueda tener una recuperación, a la vez lo estamos presentando como un fracasado. Le tenemos que crear esa imagen por la naturaleza misma del tema que a continuación explicaré.

La idea en esta telenovela es el crecimiento de este hombre, que pasa de ser un derrotado —al cabo de una cantidad de peripecias y por el hecho de la investidura de su hermano—, a tener que ocuparse del mundo de su hermano e irse transformando en otro hombre. Y vamos a asistir al proceso dinámico mediante el cual un ser parte de una situación negativa hacia un mundo que lo irá ascendiendo positivamente. A la vez estamos sembrando que este tarambana es un hombre de buen corazón, porque el televidente no va aceptar jamás que el protagonista o la protagonista —ahora vamos a recurrir a la teoría que hemos venido exponiendo sobre el origen del melodrama y las categorías absolutas de la bondad del protagonista: bueno por todo el cañón, o bueno en el fondo— sea una crápula, un desastre humano hasta el final. ¿Cómo hacemos para demostrar que este tipo es bueno? Lo

haremos cuando llora por su hermano, se le parte el alma cuando ve a la niñita y asume la riesgosa empresa que le pide su hermano. Ahí entendemos que tiene sentimientos, que no es una rata a quien nadie le interesaría.
A Ismenia, la protagonista, la hemos sembrado como una mujer insólita e inolvidable para el televidente. Es importante, en la construcción de una historia, que él y ella sean presentados de una manera inolvidable en una situación muy peculiar; en todo caso los protagonistas no pueden entrar como «tirados» de repente o por azar, pues la gente no captaría que allí están ellos; ellos son sagrados en una telenovela porque representan algo sublime y superior. Nos anotamos una buena idea, pero ¿por qué Ismenia le cae a patadas? Porque presumía que estaba violando a la China aunque esta actuación de la protagonista la hace ser convencionalmente poco femenina, reacciona así por una causa noble —equivocada sin lugar a dudas— actuando en defensa de una mujer indefensa. Así luce como un ser del cual vale la pena hablar porque es un ser decente. Eso es lo que estamos viendo y es muy importante, ¿qué pasa inmediatamente después? El Carite está abajo esperando a Erasmo en el camioncito. Después que él ha visto los documentos sobre Soledad, baja y le dice: vamos al Paseo de la Gracia de Dios. Pasemos a examinar lo que a lo largo de este segundo capítulo ya venía ocurriendo. Vemos a Ismenia en el automóvil, saliendo de la casa con la madre. Van al acto de premiación de unos obreros de la fábrica, están esperando a su hermana Clara, pero no la vemos todavía. Ahí nos estamos enterando de que Soledad es la dueña de una fábrica de cosméticos, nada *boom*, no es Rockefeller, pero sí una persona que se toma en serio su actividad. Su marido, de apellido Delfino, es un hombre millonario, cuya fortuna proviene del medio de la televisión y la radio y ahora ha creado una agencia de publicidad, pero está a punto de retirarse. Adora a su mujer, él es muy respetado por ella y tienen estas dos hijas. Soledad le pregunta a Ismenia: «¿qué

pasó anoche?, pasé a las dos de la mañana y estaba la colcha de la cama sin una arruguita». Ella le contesta: «no podía dormir y salí, estaba probando el carro que tenía los frenos largos, por cierto que le tuve que caer a cipotazos a un tipo que estaba por violar a una mujer». A Soledad le enfurece lo que le cuenta su hija, porque le parece una conducta impropia de una Delfino y también que se ha arriesgado a un problema muy grave. Muestra inmediatamente una profunda antipatía por la hija, por la manera como le reclama eso en el automóvil. Le corta el diálogo y le dice al chofer: «no se mueva!», y a Ismenia: «entremos a la casa!». Pasan al despacho de Soledad, donde ella ultraja a la hija diciéndole todo tipo de horrores: ¡marimacha!...» La hija se enfurece y la amenaza con irse de la casa. Soledad le contesta: «a mí no me vas a amenazar con que te vas de la casa, ¡haz lo que tú quieras!». Las dos son caracteres fuertes, dos basiliscos que pelean. Ismenia le tira un cenicerazo —que rompe un premio «Ondas», colgado en la pared, que le habían regalado al marido— y le dice: «¡me voy, se terminó, no te vuelvo a ver más!». Mientras sale de la habitación, Soledad le dice: «Clara es mil veces mejor que tú». Ismenia se va donde la vecina del Paseo, una viejita que tiene eso que llaman «hogares de cuidado diario». Es la señora Josefita, a quien Ismenia le llevó una penca de cactus porque Josefita le había prometido que a cambio le haría un té. Conocemos a la muchacha del bar, quien quiere mucho a Josefita, es muy popular y le gusta mucho esa gente. Nos estamos enterando de otros datos. Ismenia está estudiando el último año de ingeniería, pero a la vez es propietaria de una pequeña empresa de movilización de terrenos que el padre le dio. En ese instante llega la junta de vecinos diciendo que un tribunal está en el Paseo embargando a una viejita que llaman «la Rosada», y que vive a pocas casas de allí. Ismenia se toma esto a pecho por su carácter explosivo, sale a enfrentar el tribunal y lo hace de una manera muy violenta: se pelea con el comisario, lo desarma y tira la pistola al suelo. La Juez ordena a la policía que la detengan y

la metan presa por irrespeto al tribunal. En ese instante llega Erasmo en el camioncito del Carite. Ven la poblada de gente en la calle y dicen: aquí hay lío. Como tienen miedo de que le rompan el camión intentan irse, pero Erasmo ve a Ismenia y se queda alelado viendo que la misma mujer que le cayó a patadas la noche anterior está siendo arrastrada en estos momentos por la policía hacia una patrulla para llevársela presa. Inmediatamente sonríe porque ve una gran oportunidad de vengarse del ultraje de la noche anterior. Baja del camión, se acerca, Ismenia lo reconoce y le dice: «aquí estás otra vez desgraciado, abusando de otra pobre mujer». Ella cree que el camión es para llevarse los corotos de la viejita y piensa que Erasmo no sólo es un violador sino que encima se dedica a embargar a la gente. A Erasmo se le ocurre «ponerle una piedra» a Ismenia y le dice a la policía: «a ésa yo la conozco, es el terror del barrio, es la jefe de la banda de los "guaraguaos", una tipa terrible, anteayer iba quemando a la mamá porque no le quiso calentar una sopa». Pone a esta mujer por el suelo por venganza y hace una burla de ella. Así ha quedado sembrado este polo en que ambos se detestan, chocan, pero a la vez estamos ante dos caracteres parejos porque Erasmo no es tampoco apocado: él la desafía y ella también. Estamos logrando una tensión inicial en la pareja. Es una pareja de caracteres rudos, fuertes, por lo tanto es presumible que el televidente ya a estas alturas sepa que ésta será la pareja, no solamente porque la telenovela la protagonizan fulana y sutano, sino porque la propia historia lo invoca. Es como en un juego de fútbol, la gente ya sabe muchísimo e inmediatamente piensa: ahora estos dos se odian. Estás invitando al televidente a ver cómo se resuelve esta discrepancia aparentemente irreconciliable entre los dos. Continuamos con la escena. Cuando se llevan presa a Ismenia, la hermana Clara aparece por primera vez: una muchacha sumamente bella, muy hermosa, que atraviesa la calle. Como ella ha visto que Erasmo estaba hablando con los de la patrulla cuando se llevaban presa a la hermana, le pregunta

por qué se la llevaron presa y Erasmo le contesta que parece que es una loca y no sé qué cosa. Clara le dice que es su hermana, llega Josefita y dice, ¡ay caramba!, voy a hablar con tu mamá que es la que puede sacarla de allí. En eso Erasmo le dice a Clara: vengo a hablar con la señora Soledad Mendoza. Con esta frase el tipo queda atrapado y se enreda el problema. Por una parte Erasmo piensa: ahh, ésta es la hija de la mujer a la cual es atribuible la muerte de mi hermano, y por otra parte Clara piensa: ¿qué tiene éste que ver con Soledad? ¿Qué estamos haciendo?, ¿cómo hacemos la telenovela? Fíjense cómo el mundo inmediatamente se pone circular. Es como si todo sucediera dentro de un cuarto, y es que si no fuera así la historia se desparramaría y, por supuesto, las tensiones se aflojarían. Estamos invocando un elemento de azar, cayéndole a patadas al realismo, porque ¿qué casualidad es ésa de que coincidan ésta y éste? Ése es el género y ahí está la sustancia del melodrama. Estos personajes, que yo he venido colocando en la mente del televidente, están vinculados, unidos. En el mundo de las telenovelas —como decía un gerente de este negocio— la telenovela ideal es aquella que transcurre en un motel, donde todo el mundo se encuentra en los pasillos, porque todos están necesariamente interconectados. Ahora vemos la interconexión de todos estos personajes. No están lanzados al azar, están lanzados para ser inmediatamente interconectados. Vemos que Erasmo acaba de conocer a Ismenia, y a la hermana de Ismenia, a quien presentamos como bella, atractiva y muy dulce. ¿Qué estoy tomando allí? Estoy tomando como fuente de inspiración esta bella obra de Shakespeare, **La fierecilla domada**, con el argumento de la hermana buena y mansa y la otra que es una cuaima, un horror. ¿Adónde quiero ir finalizando esta exposición? Quiero ir a una trama con una historia de amor central, pero el plan que tengo con esta telenovela es hacer como un autobús: meter decenas de pequeñas historias, de subtramas. Es el estilo que le quiero imprimir a esta historia —aunque todavía

no he colocado una sola subtrama—. Ahora necesito disparar el gancho hacia el público y al corazón de la telenovela, que es la historia de amor. Allí es donde estoy ubicándome y trabajando inicialmente, después me tocará abrirme hacia todo ese barrio del Paseo. Hay chorros de historias que tengo en la cabeza y que me parecen buenas, muchas de ellas para subtramas en ese autobús largo que es una telenovela.

La empresa productora está —por primera vez en nuestra televisión— construyendo una calle completa que parece una calle de fachadas, muy larga y que opera en un galpón que se alquiló para ese fin. Queremos que ese Paseo de la Gracia de Dios, que en la realidad está ubicado en el barrio de Catia, sea el punto de encuentro de mucha gente, un sitio muy bello poéticamente. Como escenografía lo podemos hacer. A la vez, este elemento sintetiza mucho la producción y por lo tanto rebaja los costos de exteriores, así que podemos plantearnos el reto de construir un inmenso decorado en donde puedan entrar dos patrullas de policías y un camión. En fin un decorado verdaderamente grande, y todo en un estudio, con el fondo blanco para poder hacer tomas y con una gran parrilla de iluminación para hacer maravillas con todos los efectos: para que pueda llover y para que pueda ocurrir de todo allí a capricho nuestro. Es un gran gasto. Solamente la escenografía —que le está dando un carácter visual especial a esta historia— no es desestimable.

¿Adónde vamos ahora? Erasmo tiene un objetivo importante en su vida que será el desencadenante de lo que a continuación va a ocurrir. El objetivo es: mi hermano se está muriendo y me ha dado un encargo grande, me ha dado una causa, que es averiguar sobre esta Soledad Mendoza, a la cual mi hermano acusa de ser la responsable de este asunto. No hay pruebas en ese documento, pero tengo que averiguar todo sobre esa mujer. ¡Esa es la dirección! Esto es importante, porque si el personaje a estas alturas —estamos entrando ya al segundo capítulo— no tiene una dirección, un por qué, iríamos dando tumbos, avanzando aleatoriamente. El

personaje en este caso está involucrado en una causa que el televidente comparte. Es un secreto entre el televidente y él. Eso no lo sabe ni Soledad ni Ismenia, lo sabrán cuando se conozcan. Eso lo sabemos nosotros y el protagonista. (Un día tendremos que hablar de los secretos de las telenovelas, de lo que el televidente tiene que saber y lo que los personajes tienen que ignorar, pero en general la fórmula es que el televidente debe saber más que los personajes, porque así es más divertido. Si el televidente sabe menos que los personajes se confunde y se enreda). En la telenovela, debo decirlo como una breve acotación para que ustedes vean lo que es la vida, no funciona el suspenso, el esquema de decir quién es el asesino al final y por qué lo mató. Piensen en las novelas de Agatha Christie y en Mr. Poirot, reunido en la biblioteca con todos, diciéndoles: «ahora voy a decirles quién mató a Lord Carrington, fue fulano», y señala con el dedo. Eso está muy bien en el género policial, pero en la telenovela, por el contrario, el televidente quiere saber desde el primer capítulo quién fue el asesino. ¿Por qué? Porque quiere ver cómo lo capturan y cómo lo castigan. Es el proceso en la telenovela: al televidente le encanta el proceso más que la información detonante y sorpresiva. Ésta no lo conmueve demasiado, no es que no se use, pero no es tan legal ni tan idónea. En nuestro caso el televidente sabe que Erasmo se ha negado a decírselo a la policía. Es un hombre que tiene un gran caos en la cabeza: ¿por qué esta mujer?, ¿cómo abordo yo este problema?, ¿qué voy a hacer? Va a meterse en la fábrica para ver a Soledad en el acto de premiación y va a conocer mejor a Clara, a quien conoció en unas circunstancias fortuitas. Erasmo piensa: la única manera como puedo entrar allí es conquistando a Clara, de esa forma me meto en la casa y averiguo todo. Mucho más adelante —estamos en un «vuelo de pájaro» sobre el argumento— evidentemente Ismenia saldrá de la cárcel y descubrirá con rabia que Erasmo es el novio de su hermana, y después de múltiples peripecias sucederá lo que parecía imposible: Erasmo terminará muerto

de amor por quien le había caído a patadas y cuando todo parecía imposible.