

La Negra Ester, El desquite y Nemesio Pelao: Teatralidad transculturada en la trilogía de melodramas dirigidos por Andrés Pérez



María de la Luz Hurtado

Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile*

El melodrama trabaja en estas tierras (latinoamericanas) una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni proyección posible del futuro que no pase por el imaginario.

J.M.Barbero¹

Cuestionamiento de identidades y lenguajes

La polémica no es nueva. A través de toda Latinoamérica, por lo menos de dos siglos a esta parte, la pregunta por *la identidad* atraviesa la discusión de artistas, intelectuales, políticos. Muchos han dedicado su obra a indagar en sus claves, a encontrar aquel punto de cruce capaz de capturar ese *algo* distintivo de los habitantes de una misma geografía. De los que, por haber sido arrojados a un espacio-tiempo articulado socialmente en y a través de una historia concreta, han ido elaborando sus posibilidades de ser, hacer y pensar (se) en base a experiencias compartidas con un grupo más amplio de personas de la que son o se sienten parte.

La percepción del mundo como un lugar de múltiples interconexiones sistémicas y la del individuo como un ente igualmente atravesado por dinámicas de diversa naturaleza y cualidad, ha reactivado la discusión sobre cómo se constituye el sujeto, tanto individual como social. La fase actual del capitalismo postindustrial, donde la información y el saber son un núcleo decisivo del poder, ha llevado a muchos a pensar en una desterritorialización de la cultura, en una globalización que hace irrelevante el lugar concreto desde el cual se accede al intercambio simbólico. El habitat de la mayoría en el globo ya es la ciudad, saturada por olas migratorias altamente móviles que in-

gresan en situación de desarraigo, y cuya sobrevivencia y pertenencia social está mediada por el acceso al mercado de bienes y de información mediatizada.²

Algunos teóricos de estudios culturales postulan que la heterogeneidad resultante y el cruzamiento de bordes y fronteras disolvería en primer lugar las identidades nacionales, como también las antiguas identidades comunitarias y de clase. Y, en esta situación de visibilidad de lo otro, la diferencia instauraría su posibilidad de ser y ejercerse, de rearticular otros ejes. Es decir, al no haber una lógica radical centro/periferia de jerarquización y expansión económica y de los elementos constitutivos del *desarrollo*, lo cultural no sería colonizable en la forma tradicional de imposición hegemónica de un solo lenguaje/visión de mundo. Otros elementos diferenciadores serían entonces potenciados como reconocimiento recíproco: la raza, el género, lo local, el subalterno, la opción por ciertas redes de producción/consumo, etc.

* Fragmento de un trabajo presentado en el Curso Teoría Crítica Latinoamericana Moderna a partir de 1970 dictado por el profesor Grinor Rojo. Postgrado en Literatura, Universidad de Chile, Diciembre 2000.

1. Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, México, 1987, pg. 243.

2. Martín-Barbero, Jesús: *Globalización y multiculturalidad*. En "Nuevas perspectivas sobre/desde América Latina. El desafío de los estudios culturales". Cuarto Propio, Stgo. 2000, pg. 17-29.

La desterritorialización delimitaría espacios de pertenencia simbólico/experienciales no marginalizables en un sistema de opciones variadas. Salta a la vista que esta postura, cercana a las vertientes postcoloniales y postmodernas, supone un efectivo funcionamiento de lo social en las coordenadas de lo postindustrial, y más aún, del mercado neoliberal, siendo en efecto su expresión cultural.³

Sin desconocer la ampliación vertiginosa del mercado y de lo urbano, importantes sectores de Chile y América Latina no sólo no acceden a ese mundo sino que aumentan la brecha respecto a las élites. La utopía de la homogenización cultural progresiva por la expansión de la sociedad de masas y la modernización ha sido desbaratada en este nuevo estadio, pero se está todavía lejos de la operación a una amplia escala de una heterogeneidad liberadora de la diferencia.⁴

Este quiebre de paradigmas explicativos, que vislumbra para el siglo XXI una nueva era postcapitalista o de acentuación de ciertos rasgos de crisis del capitalismo tardío, echa por tierra por ahora las utopías revolucionarias, o al menos de alternativas más justas y equitativas a la operación irrestricta del mercado, con su perpetuación de la exclusión y de la pobreza.

El optimismo ha sido desgastado también en el núcleo mismo de la teoría del conocimiento. Ha ido ganando terreno una tendencia que desuniversaliza y desencionaliza al lenguaje, con un escepticismo profundo respecto a su capacidad de acceder/construir significados que den cuenta de la realidad. Se postula que la realidad no es más que un discurso sin referente, o que las identidades son textos en ansioso intento de capturar una configuración que se plasma en un aquí y ahora nómada entre sus variadas posibilidades de alteridad.⁵

En este contexto, ¿tiene aún sentido la preocupación por lo identitario regional latinoamericano y/o nacional? ¿Cómo cabría plantearse en el campo de mi interés, el de la textualidad (escrita y representacional) de lo teatral?

Lo identitario latinoamericano: modernidad y transculturación

Los estudios culturales en Latinoamérica continúan una tradición de ensayistas y críticos que, desde el preguntarse por lo identitario latinoamericano como lo común de un conglomerado geográfico-cultural, fue indagando en la posibilidad de un proyecto modernizador revolucionario (Martí, Rodó), en la existencia de una producción literaria creativa, original y distintiva, con su propia tradición (Henríquez Ureña), o en el desarrollo en este continente de una perspectiva crítica, de una construcción y lectura de lo latinoamericano desde la visión y el soporte de *lo popular*, concebido como crítica del poder y motor de un proyecto democratizador, articulando creatividad y proyecto político transformador.⁶

Es Rama quien proyecta esa acumulación a un nuevo estadio. Problematisa el concepto de lo latinoamericano, reconociendo su diversidad y heterogeneidad fundamentales. La impronta cultural común –por la conquista española de los pueblos indígenas, por la hegemonización cultural a través de la imposición de una lengua y la operación de los aparatos del poder letrado, y luego también por la similar ola de proyectos de emancipación e independencia de raigambre ilustrada– exhibe también rasgos de una enorme heterogeneidad. Identifica Rama zonas culturales con delimitaciones diferentes a las nacionales o fronteras políticas, con variaciones interiores verticales y similitudes horizontales, en una heterogeneidad (aunque no necesariamente densidad) mayor en lo urbano que en lo rural.

En el plano de la literatura, Rama⁷ valoriza la expres-

lenguaje logocéntrico nos condena a una interminable búsqueda de la consumación del deseo, donde los elementos del lenguaje son accedidos como significantes vaciados de significado, en una cadena de desplazamientos signícos incapaces de hacer presente o convocar la realidad.

6. Mariaca, Gmo. 1993. *El poder de la palabra. Ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*. Casa de las Américas, La Habana.

7. Rama, Angel: *Rubén Darío y el modernismo*. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

3. Larraín, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. 1996, Andrés Bello, Stgo).

4. Como si es apreciable como tendencia en algunas sociedades centrales, remecidas no sólo por un neoliberalismo operante sino por el reciclaje de las migraciones masivas provenientes de las colonias de otrora, que reclaman su lugar identitario desde la exhibición de su bilingüismo pretendidamente transculturado (Mignolo, Walter).

5. Althusser reinterpreta el concepto de ideología de Marx en base a Lacan, sosteniendo que ‘habitamos la cárcel del lenguaje, Nietzsche concibe el lenguaje como una moral civilizatoria relativa e interesada; Lacan reinterpreta a Freud, diciendo que el lenguaje simbólico (de la conciencia) es la ley del padre que convierte en cultura (representación) la primera escena edípica; o, más aún, Derridá, que postula que esta misma expulsión hacia el



Los Tuo Tuo y Nemesio en **Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado?** Ivo Herrera, Yuri Cerda y Fernando Gómez.

sión subjetiva original y novedosa de los modernistas en el lenguaje, estructurador de una rebelde autoconciencia correlativa al estadio más avanzado de lo moderno latinoamericano, isócrono pero independiente a las manifestaciones centrales (o europeas).

Retomando a Mariátegui, en su ensayo de 1982⁸ se pregunta por el lugar de *lo popular* en América Latina, como potencia subversiva y crítica cultural a lo hegemónico. Polemiza con quienes proponen un indigenismo original o puro como singularidad y expresión *verdadera* de lo latinoamericano. La considera una postura ahistórica y retardataria: sería condenar lo indígena al inmovilismo y la marginalidad, considerando la primacía de la lengua castellana en el continente y el componente no desdeñable de la razón crítica de la modernidad, que tiende a la democratización de las relaciones sociales y a la humanización de la conciencia y formas de vida.

8. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México.

Propone en consecuencia a la *transculturación* como fenómeno cultural estratégico en ese encuentro dinamizador de lo tradicional con lo moderno, de ese incorporar selectivamente, desde los criterios de la propia cultura, elementos de lo nuevo o exógeno, dejando de lado algunos elementos de lo tradicional. Ello, resultando en una *neoculturación*: producción de un nuevo momento cultural, potenciador de la sobrevivencia de lo propio en un otro estado, más irradiador y compatible con el contexto circundante.

La obra transculturada es así dialógica: interpela tanto al aculturado en la modernidad como al aún mayormente integrado a su comunidad originaria, en una tensión entre reconocimiento y diferencia. Situación que, en el ejemplo peruano propuesto por Rama, el mestizo podría realizar más completamente por su desgarramiento radical de doble pertenencia y por su triunfo de comunicabilidad de una experiencia quizás hasta entonces innostrada. Porque en la forma de expresión artística radicaría esta

transculturación, más allá de que la intriga y los relatos, los asuntos y motivos de la obra traten también de las contradicciones sociales.⁹

Quisiera indagar justamente en algún proceso significativo de transculturación que haya potenciado dialógicamente lo popular en Chile. También, precisar el concepto de *identidad cultural* que manejo, alejado del anclaje en un pasado mitificado como también de los constructivistas, que reducen lo cultural a una circulación de discursos intercambiables desde identidades coyunturales y móviles. Adhiero a una conceptualización histórico-estructural que reconoce una dinámica de construcción y reconstrucción interactiva entre lo público y lo privado y, en especial, de afectación recíproca entre diversas tradiciones, lógicas e imaginarios, cada cual con su propio fundamento desde el cual reintegra los provenientes de la modernidad en función de un proyecto.

Las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historias. Pero como todo lo que es histórico, ellas sufren una transformación constante (...) están sujetas al continuo "juego" de la historia, de la cultura y del poder. Lejos de estar fundadas en una mera "recuperación" del pasado (...) las identidades son los nombres que damos a las diferentes maneras como estamos situados por las narrativas del pasado y a cómo nos situamos nosotros mismos dentro de ellas. (Hall citado por Larraín, op. cit., 219)

Asimismo, Johnson ubica este proceso en medio de relaciones de poder y al interior de biografías psíquicamente elaboradas y representadas (discursos e imaginario) por las personas ancladas en prácticas concretas:

La identidad nacional no puede reducirse a un discurso o narrativa. Cualquier producto cultural adquiere peso y una larga vida sólo en la medida que activa un tejido complejo y cambiante de discursos y narrativas que ya se encuentran en proceso en diferentes espacios públicos y privados. En estos espacios, las combinaciones de significado están siempre íntimamente conectadas con las historias, las memorias y las inversiones psi-

quicas y de otra clase de los individuos y grupos sociales. Estas asociaciones ocurren en conjuntos "biográficos" difíciles de predecir con anticipación... y... dependen de sus propias convenciones lingüísticas y de otro tipo (no están fuera del discurso en este sentido); pero están también ancladas en prácticas repetidas que constriñen la fluidez formal de símbolos y signos. (citado por Larraín, 216).

Creo que una de las experiencias de transculturación (en tanto transformación productiva y dinamizadora desde un espíritu de modernidad de formas tradicionales arraigadas en alguna zona cultural de valencia popular) más ricas ocurridas dentro de la práctica teatral chilena reciente es la trilogía de montajes dirigidos por el director chileno Andrés Pérez durante los últimos diez años en base a textos autorales de los también chilenos Roberto Parra (*La Negra Ester*, Cia. Gran Circo Teatro, 1988 y *El desquite*, Cia. El Sombrero Verde, 1995) y Cristián Soto (*Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasado?*, Cia. Gran Circo Teatro, 1999). A su dilucidación dedicaré este ensayo.

Representación: rito y fiesta ¿popular?

Para que se produzca, entonces, un proceso de transculturación se requiere activar con nueva energía exógena una expresión arraigada en lo popular y/o identitario de un amplio grupo humano (por no usar el complicado término *nacional*). En el caso de la obra de Pérez, mi hipótesis es que él recupera y transforma productivamente –estimulado por su contacto y aprendizaje en fuentes europeas contemporáneas y de una específica corriente teatral– el teatro como espectáculo popular multiexpresivo, articulado aquí en un género también de vasta raigambre en nuestro espacio cultural pero reiteradamente degradado: el melodrama.

Pero cómo identificar esa raigambre, cómo saber qué componentes de lo histórico o de las transformaciones estructurales más recientes de las formas de producción/reproducción cultural son las operantes en el Chile de este fin de siglo. En un intento de explicación de la dinámica cultural latinoamericana presente, García Canclini postula que ésta se ha ido conformando a partir de *residuos heterogéneos e innovaciones truncas* (aunque también, se corrige, de *residuos trunco e innovaciones heterogéneas*), resultando una hibridación que no permite pensar en raigambres nacionales, étnicas o locales puras. Canclini pre-

9. Arguedas habría sido el poeta y novelista ejemplar de esta transculturación, al trabajar géneros modernos como la novela, que suponen una subjetividad desarrollada, pero empleando un bilingüismo quechua-castellano y formas analógicas no codificadas simbólicamente, como el pensamiento mítico y el canto quechua. Ver Rama, Angel. 1982.



La Negra Ester, De Roberto Parra. Gran Circo Teatro, 1989. Dirección: Andrés Pérez.
En la foto: María José Núñez, María Izquierdo, Rosa Ramírez, Ximena Rivas y Willy Semler.

fiere el término *hibridación* sobre el antropológico de *mestizaje* para destacar la mezcla de rasgos que no se transforman, absorben o anulan completamente sino que se yuxtaponen o conviven como reservas de adaptación y conservación de un repertorio de alternativas posibles de ser reactivados, mas ya en estado de tensión con los otros componentes culturales con los que conviven.¹⁰

Jesús Martín-Barbero a su vez postula la teoría de las mediaciones, resaltando al imaginario popular como el lugar desde el cual se significa y se da valor a los textos dentro de un modo de recepción concreto, activo; textos entre los cuales están los transmitidos por los medios masivos. Textos, discursos y lecturas hacen parte de un imaginario formado históricamente como un acervo distinguible y específico, hibridado como diría Canclini, pero para Barbero, no azarosamente: tendría núcleos estructurantes que prefiere ligar a una tradición popular de larga data, los que informarían los modos peculiares y localmente definidos de relacionarse con los textos mediales y no mediales, con las prácticas sociales, políticas y económicas, etc. En este tipo de estudios culturales,

lo antropológico urbano tiene un lugar preponderante, junto al acucioso estudio de las matrices culturales operantes en dichos contextos.¹¹

Si vamos a la historia cultural y teatral de nuestro territorio, para descubrir aquellas hibridaciones e imaginarios, comprobamos que lo teatral nucleó frecuentemente la fiesta comunitaria, no sólo en el rito ceremonial que fuera también tan central en las culturas indígenas, sino durante la colonia y hasta bien entrada la república en ese barroco multiexpresivo y sensual de la fiesta religiosa y profana del autosacramental, la mascarada, el corso o la alegoría. Junto con su aspecto doctrinario, hegemónico de las insituciones del estado, la iglesia y la sociedad civil, su carácter participativo y representacional de lo cosmogónico permitió a otras vertientes culturales expresarse en alguna instancia de ese lenguaje abigarrado y heteogéneo, ya sea por el cuerpo en la danza o la gestualidad, el color y la forma en el vestuario, las máscaras o los íconos en rostros y estandartes, las canciones y los parlamentos voceados a viva voz.¹²

11. Ver: Martín-Barbero, Jesús, 1987, op cit.

12. Ver: Hurtado, M. de la Luz, *El barroco en el teatro iberoamericano*. Revista Apuntes N°109, 199 5, Stgo., Escuela de Teatro

10. Ver García Canclini, Nestor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1989, Grijalbo, México, 392 pgs.

Así, eventos que tenían como primera motivación mantener y ampliar la hegemonía de ordenes sociales y visiones de mundo llevaban en su seno la contradicción, la pluralidad de referentes e imaginarios de quienes eran parte de una sociedad desde y a partir de la diferencia (estamentaria, étnica, religiosa, cultural, lingüística, etc.). El espíritu carnavalesco medieval y renacentista (que también era parte de muchos ritos indígenas) se filtraba en lo oficial, adquiriendo una densidad dúplex que, a los ojos de sus propios propulsores, devenía en monstruoso.¹³ No por casualidad, en tiempos de crisis hegemónica (que suele coincidir con fases autoritarias o represivas) estas manifestaciones fueron censuradas o inhibidas, como ocurrió con la prohibición del autosacramental en el siglo XVIII o con el control y asfixia de las fiestas religiosas populares.

En la república y el siglo XIX, paradójicamente, cada vez fueron menos los espacios intersociales, a pesar de la explosión urbana y demográfica. Es que la ciudad latinoamericana siguió creciendo dentro del ordenamiento simbólico estamentario que le dio origen y la iglesia, el mercado y la plaza como lugar de encuentro erosionaron con la instauración del capitalismo. La secularización y la expansión lenta pero sostenida del alfabetismo y la razón instrumental, a la par de la formación de las capas medias hacia finales del siglo y la irrupción en la vuelta del siglo siguiente del proletariado, mantuvieron y profundizaron la segmentación de los lugares de encuentro, cultivo y entretenimiento: había un público exclusivo y excluyente para la ópera, la opereta y la zarzuela, el circo, la lira popular y el teatro obrero.¹⁴

En el siglo XX, y favorecido por el desarrollo de los medios de comunicación vial (ferrocarril y caminos), circularon por el territorio nacional y *transandinotroupes* de espectáculos musicales, de pantomima o malabarismo, de circo, de revistas o de teatro dramático. Se formó un campo de producción-consumo propio de una sociedad de masas, con espectadores de variada raigambre pero más bien de clases medias y populares. Lo que no obsta a que

el vasto campesinado no integrado a la economía de mercado siguieran cultivando una sociabilidad de rituales tradicionales, con música, baile, canto, payas, procesiones, representación de misterios, retablos, cuenteros populares, etc., con artistas populares que circulaban en mercados y ferias libres, en rodeos, cosechas, vendimias, cantinas, fondas, etc.¹⁵

Por cierto que la *ciudad letrada*¹⁶ de los cogollos intelectuales que circulan en torno al poder y trabajan con la palabra para asegurar y ampliar la hegemonía de su vertiente ahora ilustrada tienen que disputar el campo a estas y otras formas hegemónicas no articuladas en la palabra escrita. Porque al tiempo que en América Latina la población va teniendo progresivo acceso a lo literario, la industria cultural retorna a la hibridación lingüística; en diarios, revistas y tiradas populares de libros, la imagen o la *ilustración* es gravitante. Incluso, en la tira cómica o literatura ilustrada, la letra se confina a un pequeño globito sobre una imagen de grandes proporciones. La publicidad es fuertemente icónica y el cine hablado en español arrastra grandes masas en los barrios, en tanto la radio ya lleva la voz, la música y la ficción teatralizada al interior de los hogares. En los 60, la radio a transistor y en los 70, la televisión de alcance nacional, a color en los 80 y privatizada y con múltiples canales de acceso en los 90, multiplica la oferta de mensajes visuales y auditivos, de producción local o transnacional.

Lo que deja en claro que los soportes de los textos que circulan profusamente por los canales comunicativos de la abigarrada y heterogénea sociedad se vinculan fuertemente al imaginario, no sólo al lenguaje simbólico. Y el aceleradísimo desarrollo de la era digital hacia el siglo XXI apuesta a una integración vertical de medios, facultando que cada aparato pueda procesar y ejecutar interactivamente al mismo tiempo palabras, imágenes y sonido. Es decir, son soportes de lo utilitario (razón instrumental) y de lo ficcional: de la fabulación, cualquiera sea su complejidad estructural y estética o su materialidad significativa.

de la Universidad Católica de Chile, pgs. 103-106 y Cruz, Isabel: *Ser-en-otro. La representación en la fiesta chilena del barroco*. En Revista Apuntes N°111, 1996, Stgo., Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, pgs. 61-67.

13. Sobre esta concepción de lo monstruoso en el barroco, ver Roberto González Echevarría, citado por Rojo, Grinor, *Diez tesis sobre la crítica*, 2000, LOM, Stgo.

14. Ver Subercaseaux, Bernardo: *La época de Balmaceda*. 1992. DIBAM, Stgo., pgs. 41-54.

15. Para el teatro de compañías móviles populares, ver los testimonios de Juan Pérez Berrocal, *Mi vida en el teatro*. manuscrito sin fecha. En cuanto a la cultura campesina, es deducible de la vida y trabajo de recopilación folklórico realizado por Violeta Parra, Acevedo Hernández o el mismo Roberto Parra.

16. Rama, *La ciudad letrada*, 1984, Hanover NH. Ediciones del Norte.



El desquite, de Roberto Parra. Compañía Sombrero Verde, 1995. En la foto: María Izquierdo, Carola Gimeno y Boris Quercia.

A pesar del continuo flujo informativo proveniente del centro globalizador, en América Latina la producción nacional informativa, dramática y de espectáculo es la que concentra por ejemplo la mayor audiencia televisiva de canales abiertos dentro de cada país.¹⁷ La globalización no ha mermado el interés (¿o identificación?) que sigue produciendo la telenovela, la música de raíz o fusión regional o la lectura de poetas, novelistas, cuentistas y ensayistas nacionales y latinoamericanos, sea o no por imposición del canon. Pero el mero consumo no es prueba de satisfacción de necesidades culturales; cuánto se ha abundado sobre el carácter encubridor, de docilización y pauperización cultural de muchos de los productos de dicha industria.

17. Siendo esa la tendencia, como decíamos, distan mucho las tecnologías informáticas e interactivas de ser un fenómeno que incluya a la sociedad en su conjunto, la que según recientes índices, tiene escasa capacidad de comprensión lectora, no tiene hogares acogedores a la lecto-escritura y se informa y entretiene con la televisión y la radio más que con la prensa escrita, los libros o internet.

Lo melodramático: un imaginario persistente

No cabe duda que a través de los dos últimos siglos, el melodrama ha tenido constante presencia en el ámbito cultural chileno y latinoamericano, desplazándose de un soporte expresivo a otro (texto dramático, obra en escena, ópera, folletín, radioteatro, canción —el tango y el corrido, por ejemplo, tienen claros nexos con esta visión de mundo— fotonovela y por cierto, telenovela). En ese desplazarse, se ha hido hibridando con las diferentes sensibilidades de turno, capturando o alejándose de los grupos sociales con los cuales se vincula. No obstante, es de los pocos géneros que ha mantenido una presencia constante en el ámbito cultural y convocando un público amplio y heterogéneo, muchas veces masivo y nacional.¹⁸

18. Ver Hurtado, María de la Luz: *El melodrama: género matriz de la dramaturgia chilena*. Revista Gestos N°1, Irvine, USA, 1986 y Teatro y sociedad chilena: el melodrama. Revista Apuntes Especial N°91, 1983, Santiago, Escuela de Teatro de la Universi-

Es claro que a fines del siglo XIX y en la primera mitad del XX, el melodrama era reconocido en tanto tal por sus autores y seguido por un público que se identificaba con él. J. R. Allende, Acevedo Hernández, Moock, Sienna, de la Sotta y tanto otros lo cultivaron, y *Almas perdidas* o *Golondrina* fueron montados innumerables veces por compañías vocacionales en las salitreras, los campos o los sindicatos. Sus montajes profesionales de grupos chilenos, transandinos o españoles recorrieron incansablemente el país en repertorios que además incluían melodramas de Discépolo u otros argentinos, de Discenta y la variada gama de españoles o franceses, junto por cierto a los infaltables sainetes como los exitosísimos Lucas Gómez (Grez-Lathrop), *Entre gallos y medianoche* (Cariola) o el mismo *Su lado flaco* (Hurtado).

Género preferido de los grupos vocacionales, de los públicos obreros, campesinos y de clases medias desde fines del siglo XIX, el melodrama se sedimentó en la cultura popular hasta devenir en una matriz cultural estructurante del imaginario, que opera como orientación en el mundo y que se activa en contacto con textos y discursos que lo contienen. Sedimentación que es parte de la identidad en tanto marca histórica.

Pero los sectores intelectuales, la academia, las elites no se reconocen en él ni se reconocieron en tiempos de su vigencia en la primera mitad del siglo XX: fue visto por las vanguardias como lo anacrónico, lo congelado, lo retardatario en la cultura. No tuvo el rango de otras creaciones que provocaron un remecimiento estético modernista ni ejerció una apelación vertical en la sociedad chilena. Quizás porque se desperdigó en muchos pequeños esfuerzos y no hubo ninguna puesta en escena clave, provocativa a la vez que pluralmente identitaria de un melodrama.

Frente a esta contradicción, Barbero llama a reconocer las profundas anacronías de las que está hecha la modernidad cultural latinoamericana, y la necesidad de sobrepasar el análisis sincrónico a la hora de comprender la sobrevivencia vital de estas matrices culturales, más allá de los contenidos o los códigos aparentes:

Porque decir matriz no es evocar lo arcaico sino hacer explícito lo que carga el hoy, lo residual (Williams): el sustrato de constitución de los sujetos sociales más allá de los contornos objetivos que delimita el racionalismo

dad Católica, pgs. 3-67. También, Seibel, Beatriz. *El teatro bárbaro del interior*. De la Pluma, Buenos Aires, 1984 y *Los cómicos ambulantes*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1982.

instrumental y de los frentes de lucha consagrados por el marxismo. Vetas de entrada a esas otras matrices dominadas, pero activas, se hallan en la imaginería barroca y en el dramatismo religioso, en la narrativa oral, en el melodrama y en la comicidad. (1987, 250)

La espectacularización del melodrama

La experiencia chilena de montajes de melodrama estaba trunca: su puesta en escena fue ya sea muy precaria, por haber antes de los teatros universitarios una profesionalidad sólo en ciernes, o, cuando con ellos se sofisticó su rango estético posible, no fue este precisamente el género elegido. Y, de serlo, se le aplicó casi invariablemente una estética realista-psicológica de tono menor.¹⁹

Por eso quizás el desconcierto académico ante *La Negra Ester*, que no reconoció en ella un melodrama. El texto de R. Parra pareció pobre, precario (Boyle), no original (Sepúlveda, Boyle), subordinado a la originalidad de la puesta en escena (de la Parra) o, más aún, totalizado por la puesta a un registro festivo, lúdico, de proyecto de cambio (Pereira) o definitivamente desencontrado con lo textual, al reducir su carácter de tragedia a un tono complaciente (de la Parra).²⁰

Es curioso como, a pesar de exaltar lo *novedoso* de la propuesta escénica de Andrés Pérez, se le sigue leyendo con los códigos ya establecidos en el ideario teatral chileno. De la Parra se sorprende positivamente por un teatro de personajes despsicologizados, por el empleo de la máscara como forma de tipificación, por el protagonismo de la música, etc., pero luego pide el logro de un registro trágico con la emocionalidad catártica clásica. Boyle prefiere abandonar las interrogantes al texto, las perplejidades de la puesta en sus excesos, para concluir que se la debe mirar como una pantomima naif, donde a la ficción no se le pide correspondencia con la realidad (o su deber

19. El montaje *Cabaret Bijoux* protagonizado por Tomás Vidiella, sobre texto del argentino Zemelman en adaptación de J. Pineda, fue una exitosa escenificación de un melodrama realizado con una estética de gran espectáculo.

20. Ver, en Revista Apuntes N° 98, Escuela de Teatro Universidad Católica, Stgo., 1989, el texto completo de *La Negra Ester* de Roberto Parra en adaptación de Andrés Pérez, 33-54 y artículos críticos de Catherine Boyle, M.A. de la Parra y Fidel Sepúlveda, 15-30. También, ver Sergio Pereira en Revista Apuntes N° Especial 1992, 166-175 y Revista La Escena Latinoamericana N° 3, 1989, Galerna, Bs. As, 19-28.

ser). En fin, Pereira, a pesar de realizar el más acabado análisis textual y dramático-estructural de la obra, a la hora del análisis de la escena circunscribe el texto espectacular resultante (obra más escenificación) a su dimensión festiva.

Quiero postular una más adecuada explicación de la resonancia de *La Negra Ester* en un público amplio y heterogéneo, así como su impacto en el propio medio teatral, al ampliar la mirada hacia la matriz cultural que propongo está aquí activada: la de la *imaginación melodramática*. (Brooks).²¹ Esta misma matriz, como dije antes, opera en los otros dos montajes más exitosos de entre los más de doce estrenados desde 1988 a la fecha por Pérez: *El desquite*, también de Roberto Parra, 1995, y *Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?*, de Cristián Soto, 1999, justamente los únicos otros asimilables a dicha matriz cultural.²² Creo que su capacidad identitaria nacional y latinoamericana radica en dicha matriz, presente a la vez en el texto dramático y en el espectacular, y no parceladamente en su lenguaje *típico* chileno, en su tema y ambiente campesino y suburbano o en su novedad y ritualidad escénica.

Lo que ocurre es que el melodrama, en su tradición originaria francesa, es a la vez algo más que teatro y algo menos que teatro (Brooks), y sospecho que Pérez heredó mucho de esa tradición en su estadía en el Teatre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, en la segunda mitad de los 80.

Es algo menos que teatro porque el melodrama clásico tiene un texto escrito reducido, económico, que favorece la acción sobre la explicación o la reflexión. Al decir de su creador, Pixérécourt, a fines del siglo XVIII, él escribía para los que no sabían leer, para los analfabetos, y sacaba su material de la plaza, del mercado, de los relatos populares, de sus leyendas y cuentos. En ese sentido, retornaba lo teatral a la tradición oral, por ende popular, en contraste con la tragedia imperante de Racine o Corneille, ampulosa, retórica, de extenso desarrollo textual.

El melodrama, asimismo, es algo más que ese teatro, porque a la estereotipada forma actoral recitativa, recluida en la pompa de los teatros oficiales a la italiana, oponía una espectacularidad extravagante, hiperbólica, de

recursos escénicos múltiples y llamativos en espacios teatrales para públicos masivos. Aprovechaba todas las formas de espectáculo que se engarzan con lo popular: el circo, la pantomima, la magia, el espectáculo fantástico, las casas del horror, los títeres y el guignol de feria, la parodia y el sketch, la música y la danza, los grandes aparatos escenográficos.

Porque el género imprimió en su estructura la huella del momento en que surge: el fragor de la Revolución Francesa. Epoca en que el pueblo vive experiencias intensas, emotivas, movilizadoras de fuerzas potentes y no siempre claras en su procedencia y destino, con un protagonismo sin antecedente y difícil de orientar, dramáticamente expuesto a la prueba y al error.

Es el tiempo de la burguesía clausurando el orden monárquico de legitimación divina y entrando a la historia secularizada, por tanto, moderna. La modernidad, entonces, constituye al melodrama en oposición a la tragedia, que vive de más excelsas y míticas o sagradas fuentes. Es la burguesía y lo popular ejerciendo el derecho al teatro, a dramatizar el teatro de la historia.

El teatro y el espectáculo en Francia, en los finales del Antiguo Orden, estuvo muy controlado. El teatro de texto sólo era posible en los teatros oficiales; los demás estaban sometidos a estricta censura, se autorizaban sólo cortos parlamentos o ninguno en absoluto. Los teatreros buscaron modos de seguir existiendo, más aún cuando las ciudades tenían una sociabilidad que los acogía y sostenía económicamente. La pantomima en especial, el teatro gestual y corporal, la danza, el títere, la música dramatizada se desarrollaron fuertemente, aprendiendo actores y dramaturgos a contar historias cada vez más complejas por este medio, apoyándose en la ilusión óptica y la espectacularidad.

Fue esta rica tradición la que irrumpió al centro de los escenarios cuando la República levantó la censura teatral, liberando sus formas. La que incorporó Pixérécourt y otros dramaturgos que, junto a la escritura, conocían o desarrollaron el arte de la dirección escénica. Los textos funcionaban como los actuales guiones de cine: se sabía que los espacios, los huecos e intersticios iban a ser copados, rebalsados por el espectáculo. Que allí tendrían su plenitud de signos, que allí la retórica metafórica y metonímica se haría presente. Sabían que el texto verdadero del melodrama era el texto espectacular. Es ese el que finalmente empalma con, y activa, el imaginario popular. El que se hace cargo de las necesidades de guía, expresión emocio-

21. Ver Brooks, Peter. *The melodramatic imagination*. Yale University Press, 1976, 235 pgs. y Thomasseau, Jean-Marie: *El melodrama*. FCE, 1989, 159 pgs.

22. Ver texto de *El desquite* en Apuntes N°111, 1996, Stgo., 15-40 y de *Nemesio Pelao* en esta Revista Apuntes N°119, 2001.

nal y cultivo de una sociedad que está viviendo un terremoto histórico, un profundo cambio de organizar y pensar la realidad.

Es significativa la coincidencia de este contexto con el de la génesis de *La Negra Ester*, en Chile 1988. Tras ya quince años de dictadura militar en los que el teatro, como el resto de las artes y la sociedad democrática, estuvo sometido al control, la censura, la marginación de los circuitos de llegada al público, la inaccesibilidad a los canales oficiales de expresión, y creó lenguajes y códigos que se sustrajeron a la palabra directa, que favorecieron la metáfora y lo parateatral, advienen tiempos de mayor apertura gracias a la presión popular y al desgaste del sistema represivo. Es entonces cuando un director teatral –Andrés Pérez– realizó una adaptación dramática de *Las décimas de la Negra Ester* de R. Parra, un texto de poesía popular que circulaba artesanalmente en mercados, plazas y bares y, para su escenificación, convocó a diversos grupos teatrales que, como él mismo en los inicios del 80, hacían teatro de calle, de mimo, de gestualidad corporal, en clara disidencia a lo oficial y para dar cabida al sentimiento popular. Con esos recursos expresivos, transculturados con su adquisición en su estadía francesa con la Mnouchkine de métodos herederos del teatro francés y oriental, genera un espectáculo de teatro total, melodramático, que logra irrumpir en el centro de la sociedad chilena en un clima libertario.²³

Fue ese un momento estratégico, único, de confluencia de elementos favorables. Las siguientes puestas en escena de la trilogía conservaron mucho de esa energía inicial, pero ya no tuvieron la resonancia inusitada de la primera experiencia (Hasta el 2000, *La Negra Ester* habría tenido un público total en Chile y el mundo cercano a los cinco millones de espectadores. *El desquite*, 88.500 y *Nemesio Pelao*, 57.500). No creo que la explicación de esta diferencia de público se deba a una cualidad artística igualmente desnivelada, sino más bien a que nuestra sociedad del siglo XXI tiene incorporada la exigencia vanguardista de la originalidad y la novedad para cada acto creativo. Habiendo ya *La Negra Ester* desplegado con fuer-

za su propuesta estética, reconocible en las siguientes experiencias, no habría sostenido su primer nivel de convocatoria, lo que no ocurría en otros tiempos: el público del melodrama tradicional gozaba con el reconocimiento y la reiteración de la misma estructura. También podría explicarse esta diferencia en que *La Negra Ester* es un melodrama romántico, cercano a una sensibilidad contemporánea, en tanto *El desquite* y *Nemesio Pelao* son deudores del melodrama clásico, más restaurador y triunfalista.

En todo caso, la trilogía en su conjunto despega llamativamente sobre el promedio de público de los espectáculos en cartelera del teatro profesional chileno, que considera un éxito sobrepasar los 10 mil espectadores.

El imaginario melodramático

El melodrama es un cierto sistema ficcional para dar sentido a la experiencia, crea un específico campo semántico de fuerzas. Según Brooks, se funda en una imperiosa necesidad no de encontrar una identidad (la que se sabe se posee) sino de su reconocimiento. Es en este factor que Barbero encuentra una explicación de su vigencia y sobrevivencia en la cultura popular de América Latina, permanentemente expuesta a embates hegemoneizadores de las metrópolis y elites dominantes.²⁴

En el melodrama, la realidad se vive desde un sentimiento paranoico: el ser humano se siente amenazado por fuerzas aniquiladoras que lo pierden a los ojos del mundo dejándolo expuesto al sufrimiento y al abandono: a morir física, social y espiritualmente. Es una visión secular: el individuo no cuenta con un manto protector divino ni de instituciones comunitarias (feudal, por ejemplo); se siente solo y desprotegido en la modernidad, sin capacidad para comprobar y vivir como quien es *verdaderamente*.

La intriga se despliega en una sucesión de hechos y actos no causales (de ahí la primacía del azar y la coincidencia, refractarios a una mentalidad lógico-positivista), que actualizan brutalmente esa sensación de amenaza del

23. Ya esbocé esta interpretación en dos artículos anteriores, intuición que ahora quiero desarrollar. Ver Hurtado, M. de la Luz: *Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90*. Revista Apuntes N°112, 1996, Santiago, Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile, pgs. 13-30, y *Devenir y realidad del teatro chileno*. Revista con Eñe, Cexeci, Cáceres, España, 1998.

24. Lo que constituye el verdadero movimiento de la trama (del melodrama) es el paso del des-conocimiento al re-conocimiento de la identidad, "ese momento en que la moral se impone". (...) Cabría entonces la hipótesis de que el enorme y tupido enredo de las relaciones familiares, que como infraestructura hacen la trama, del melodrama, sería la forma en que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales. La anacronía se torna así metáfora, forma de simbolizar la realidad. (Barbero, 1987, 131)



Nemesio Pelao, *¿qué es lo que te ha pasado?*, dirección: Andrés Pérez.
En la foto: Gala Fernández y Fernando Gómez.

protagonista o héroe melodramático. El mundo, los otros y él mismo están enmarañados en imágenes, caretas y trampas del *mal* que le impiden desenvolver y manifestar armoniosamente su identidad de persona buena. Por eso, la intriga se resuelve en un acto final de reconocimiento, y en tanto tal, moral y restaurador, celebrado festivamente y con gran emoción por todos los implicados.

A diferencia de la tragedia, que opera desde el sentimiento de la compasión hacia el ser dividido-esquizo-frénico, animado por fuerzas interiores contradictorias e irresolubles que le hacen vivenciar el mal en el bien y viceversa, el melodrama opera sobre todo desde el horror, el miedo profundo a ser dejado en el sitio del mal o a ser cooptado por él. Y el horror no puede más que expresarse

en la desproporción, el exceso y la sobrerreacción violenta.

El público en el melodrama vibra con la representación del mal, de la amenaza, sacando afuera su miedo al ver cómo el héroe inocente, desprotegido, es abusado por un villano magnífico y seductor; al ver cómo es arrastrado por las fuerzas inmisericordes y violentas de la naturaleza, la fatalidad o la sociedad (desastres naturales, revoluciones, refriegas, etc.). Y su consolución momentánea se produce, junto con el reconocimiento del bien, con el castigo o control del mal. Es un género, en ese sentido, afirmativo, de confianza en la justicia.

El surgimiento impetuoso de este género en tiempos de la Revolución Francesa expresa ese sentimiento de las gentes de que el mal existe, ronda y actúa y que, en esos tiempos de cambios violentos, es posible confundir quién es el enemigo y quién la persona apreciable, en suma el bueno y el malo. Que hay señales que finalmente evidencian quién tiene derecho a vivir dignamente con el respeto popular y quién debe ir ajusticiado a La Bastilla; y que hay muchos individuos (marginales, oprimidos) que ahora postulan al reconocimiento tras haber sido por largo tiempo confinados al lugar de lo despreciable.

La acción en el melodrama se da en el cotidiano de individuos concretos, coherente con el concepto de un bien y un mal no

escatológico. Los encuentros y desencuentros se, dan en el ámbito familiar: esposos, padres, hijos, parejas de novios o amantes, etc. La heroína o el héroe es con frecuencia un ser desvalido e inocente empujado hacia la carencia desde afuera (a diferencia de la tragedia, donde de alguna manera éste labra por sí mismo su desdicha): niños o padres son separados de sus respectivos padres o hijos, o bien éstos son desconocidos o están equivocados; hay mujeres abusadas o abandonadas; personas honestas calumniadas, inculpadas de crímenes ajenos, sujetas a ambientes viciosos, etc.

El reconocimiento del protagonista por este sistema social/familiar es el objetivo dramático del melodrama, y el restablecimiento de las relaciones verdaderas pasa por la

valoración del matrimonio, las parejas fieles y el regreso al hogar filial. ¿Anacronismo en una era post-moderna? Habría que responder de cara a la sociedad latinoamericana, cuya modernidad heterogénea ha reordenado de modo diferente las relaciones familiares que en la Europa o Norteamérica más individualista.

¿Temas privados los del melodrama, entonces, pequeños, de seres corrientes sin proyección histórica, como dicen algunos críticos respecto a *La Negra Ester*? Y si así lo fuera, ¿por qué esa estridencia aparatosa e inverosímil en su escenificación, esa reducción de la complejidad psíquica de los personajes simultánea a la ampliación emotiva de sus vivencias, hasta el límite de lo espectacular y morboso? ¿Se sale con eso, como dice Boyle, de la realidad para situarse en la pura ficción?

Brooks aventura que la estética naturalista burguesa se siente cómoda en lo privado como mundo total, y lo llena de pequeños detalles de su entorno, mientras los personajes reprimen con templanza sus sentimientos profundos. Por eso sus seguidores se incomodan con el melodrama, que es un lenguaje de lo psíquico manifiesto, sin la densidad de lo que se alude o se adivina oblicuamente. Esta estética de lo denotado constituye un lenguaje del exceso, no por la sobreabundancia de peripecias (que también las hay) sino porque todo está dicho y mostrado explícitamente. Incluso el sentimiento, la emoción, se muestra: no se vive a la manera del drama realista o de la tragedia.

En vez de sofocar lo reprimido, el melodrama lo vocea, lo magnifica, hiperboliza esa realidad psíquica. Lo hace con el lenguaje del sueño, incluida la pesadilla, con significantes que, en tanto jeroglíficos yuxtapuestos (de ahí el carácter episódico, disperso y no consecucional del género) trabajan como instancias desbloqueadoras. En ese sentido, sería más *real* en relación a lo cotidiano moderno que el naturalismo, al manifestar los procesos psico-sociales paranoicos que los miembros de la sociedad actual viven de día y de noche.

Por eso el melodrama suele ser narrativo: el héroe o el villano y los múltiples personajes de las tramas paralelas, cuentan, *dicen a* (sí mismos, al público, a un otro, a Dios) cómo están situados respecto a sí y los demás, cómo creen ser vistos o tratados, qué quisieran obtener de los otros y cómo, etc. Al decir de Brooks, lo primario aparece sin censura, en su potente imaginario, como si la mente y el inconsciente fueran un libro abierto: los deseos de venganza, de poder y placer; los odios, las necesidades amorosas, las deudas afectivas, las transferencias y sublimaciones.

Por eso, la exacerbación del arte del mostrar enarbolando todos los recursos retóricos posibles:

Los críticos de teatro no salen de su escándalo: las palabras importan menos que los juegos de mecánica y de óptica. Una economía de lenguaje se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza. Y donde la música y los efectos sonoros son estudiadamente fabricados. (...) el efectismo de la puesta en escena se corresponderá con un modo peculiar de "actuación" que está basado en la fisonomía: una correspondencia entre figura corporal y tipo moral. Se produce así una "estilización metonímica" que traduce lo moral en términos de rasgos físicos, cargando la apariencia, la parte visible de los personajes, en valores y contravalores éticos. Lo que es coherente con un espectáculo en que lo importante es "lo que se ve", pero que a su vez nos remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular. (Barbero, 1987, 126 y 127).

Situado de lleno en los arquetipos de la cultura popular, el melodrama rescata lo carnavalesco, presente en las fiestas y ritos sagrados y profanos europeos y revitalizados en América con su contacto con rituales similares de los pueblos indígenas. Si no, ¿cómo entender el componente bufo, cómico y también fuertemente grotesco del melodrama, en un género que aparentemente tiende a lo sublime, a lo doloroso, a una moral de costumbres y valores consagrados? Se tiende en la actualidad a considerar estas inclusiones como divertimentos que alivianan el drama, que operan como gancho comercial gratuito, o también, con una tosquedad innecesaria (¿Por qué hacer juegos satíricos respecto a los atributos sexuales de los negros?, se pregunta Boyle, o ¿por qué una escenificación tan divertida?, dice de la Parra). O en el otro extremo, el atractivo de dicho juego escénico lleva a leer su ludicidad festiva como discurso hegemónico del texto espectacular (Pereira).

En este nivel aparece otra faceta del carácter popular y crítico del melodrama. El espíritu carnavalesco, lo cómico en ese contexto, según Bajtin, es fuertemente liberador de las estructuras de poder y de las represiones sociales: reintegra cosmogonías disociadas y alcanza lo escatológico. Era democratizador porque lo cómico surgía de la sátira e incluso de la parodia de las ceremonias, ostentaciones y codificaciones de lo oficial, de las figuras de poder políticas y religiosas. Desacralizador, igualaba en lo



La Negra Ester, Gran Circo Teatro, 1989. Dirección: Andrés Pérez.
En la foto: Ximena Rivas, María José Núñez y María Izquierdo.

humano a todos los miembros de la sociedad y, por ende, también se le atribuía a las autoridades lo negativo, lo pretencioso, lo *malo*, lo *tonto*. Y esa revelación no salía del más docto sino del que tenía una perspicacia popular, o más aún, una minusvalía: el sordo, el ciego, el enano, el niño, el pobre.

Asimismo, todo lo relativo a lo humano era celebrado en sus polos: la vida y la muerte, el nacimiento y la vejez, lo lozano y lo degradado, lo luminoso y lo tenebroso, lo alto y lo bajo. Lo bajo reprimido salía a la superficie: los cuerpos en su crudeza, los genitales desproporcionados, el lenguaje procaz y grosero, las morisquetas y distorsiones. Como en el melodrama, en el carnaval lo reprimido se convierte en fiesta colectiva al espectacularizar lúdicamente sus signos. Y como tal, también, los incluye a todos como objeto parodiable y sujeto parodiador, en una comunicación realidad-cultura y espectáculo-participantes.

Ese ambiente propio de *lo popular* es el que se logra en esta trilogía dirigida por Andrés Pérez, al activar su puesta en escena dialógicamente las matrices del melodrama clásico.

Por qué son melodramas las obras de esta trilogía

Celebro la riqueza textual, en especial del texto espectacular, de las aludidas obras dirigidas por Pérez, de la multiplicidad de discursos e identidades poéticas que alberga. Sin embargo, concuerdo con Rojo²⁵ en que todo texto poético, aun estableciendo relaciones intertextuales de acuerdo, disputa, disención o consonancia con otros textos y discursos disponibles en la cultura, tiene un principio articulador hegemónico que lo organiza. En este caso, reitero, me interesa indagar en el de la imaginación melodramática.

A nivel de la estructura dramática, *El desquite* es la obra que más evidencia su condición melodramática por corresponder cercanamente a la forma clásica. En tanto, *La Negra Ester* tiene como trasfondo dicha matriz, aunque la del melodrama posterior o romántico, la que A. Pérez reforzó en su adaptación para el teatro desde Las

25. Ver en Rojo, op. cit, tesis N°4 sobre la crítica.

décimas...²⁶. Finalmente, Nemesio Pelao, en su también clásico melodrama, se nutre del cuento fantástico, una de las fuentes de narración popular usual de este género.²⁷

En las tres obras, el campo es el lugar originario de los héroes o heroínas, metáfora de una cierta inocencia aunque, en el caso de *El desquite* y Nemesio Pelao, hay una opacidad fundamental respecto a la filiación. En la primera, la heroína es huérfana y el misterio se cierne sobre su identidad: sus papeles están encerrados en un cofre retenido por sus sucesivos padres adoptivos. Esta incertidumbre por carencia en el caso de Nemesio Pelao es por abundancia: dos padres se disputan la progenitura del niño. En *La Negra...*, tanto Roberto como Ester son hijos de familias campesinas integradas y es la pérdida de ese modo de vida lo que confunde su identidad.

Ello, porque el segundo espacio de todas estas obras es la cantina y el prostíbulo, emblemático en el melodrama, lugar justamente de la degradación y la prueba de la inocencia identitaria de los héroes. Estos metaforizan la violencia, el vicio, las pasiones desbordadas, el juego por dinero, la reducción de las personas (en especial de las mujeres) a mercancía. Incluso, el melodrama romántico fue el primero en la literatura moderna en abordar desde dentro (no en una mirada exterior, voyerista o turística) este mundo popular.²⁸

Barbero resalta que en estos ambientes degradados el melodrama sintetiza el imaginario del

terror urbano... sucio y violento, lo que geográficamente se extiende del suburbio a la cárcel, pasando por el internado de locos y las casas de prostitución... Sentimentalizado ciertamente, pero no por eso invalidado, el folletín da testimonio de los oficios infamantes a que son sometidos las mujeres y los niños, obligados a trabajar en lo más duro, abandonados y secuestrados. El folletín plantea la relación entre prostitución y

miseria obrera, y los prejuicios de casta que condenan a tantas mujeres a un matrimonio que no les aporta más que esclavitud y desgracia. Hay en el folletín una pintura de la condición femenina que recoge una bien diferente a la del bovarismo. Pues, además de divorcios y adulterios, hay incestos y abortos, madres solteras y obreras seducidas por patronos de los que ellas se vengán cruel y fatalmente. Hay moralismo pero ligazón también de la represión sexual a las condiciones de vida. (150).

El texto de *El desquite*²⁹ se ajusta perfectamente a esta perspectiva del *terror*: la huérfana Anita es seducida (y se deja seducir, lo que abre una interesante posibilidad de análisis desde el psicoanálisis) por el patrón. Luego, él la abandona a la muerte para matar en ella al hijo ilegítimo engendrado, de lo que la joven se venga luego despiadada/amorosamente en su nuevo hogar adoptivo: la taberna. Su cómplice es Carmen, la joven homóloga pero inocente, hija del tabernero, obligada por su padre a entretener a los clientes y que evita, por una estratagema de ocultamiento e intercambio de identidades con la desechada Anita (por estar enamorada del otro joven virtuoso de la obra), la consumación de la venta de sus favores

26. Pereira (1989) es el único que ha hecho una comparación entre ambos textos, aunque no clarifica las matrices que sustentan la adaptación. *Las Décimas de la Negra Ester* están publicadas en Ed. Taller Nuevagráfica N°4, Stgo, 1980, 32 pgs.

27. Barbero (1987) vincula al melodrama con las leyendas y cuentos de miedo y misterio, en los que está en juego el enigma del nacimiento, los hermanos gemelos, etc. Nota 178, pg. 281.

28. De ahí la identificación que provocó en dichas audiencias, situación comparable a la primera literatura indigenista latinoamericana, vista desde fuera, y a la segunda fase, trabajada desde el interior. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, 1982. Siglo XXI, México.

29. En *El desquite* la heroína es una huerfanita campesina, inocente al inicio de la obra, cuya identidad es un misterio encerrado en un cofre que nunca se abre. Sin techo ni paredes, transita por tres familias o padres adoptivos. Los primeros son viciosos (borrachos) y la venden a un matrimonio de hacendados. En especial la esposa la acoge como hija y, al morir, la alerta respecto a su marido que es muy bueno y muy malo. Este la mimó y la deja crecer, seduciéndola cuando ya es mujer. Al enterarse de su embarazo la expulsa a la muerte. Sobrevive milagrosamente y llega a su tercera familia, esta vez de cantineros. Allí se encuentra con la hija del cantinero, homóloga a ella en edad y atractivos, huérfana de madre.

Es interesante el mecanismo empleado, en que esta joven es ahora la pura inocente, en tanto la anterior, ya madre y experimentada, tiene una definición ambigua. La historia de la nueva joven ahora es la del melodrama clásico, cuyo padre la quiere vender a cambio de sus favores sexuales al mismo hacendado-seducidor (el villano). Las mujeres y los hombres inocentes ligados a la casa (el bobó y el joven enamorado) desarrollan el plan de encubrimiento primero de la identidad de las jóvenes, que se cambian entre ellas, y del desenmascaramiento del villano y del padre, que mueren en una violenta refriega. La pareja inocente celebra feliz su descubrimiento de tales y contraerán matrimonio. La otra joven, cuya verdadera identidad queda encerrada en el cofre, expía la culpa de su pasión (incestuosa) por su cuasi padrastro, el villano.



El desquite, de Roberto Parra. Compañía Sombrero Verde, 1995.
En la foto: Carola Gimeno, Willy Semler, Daniel Muñoz y María Izquierdo.

sexuales realizada por su ambicioso padre al mismo patrón-villano.

La taberna en *Nemesio Pelao* también es el lugar de la prueba de su inocencia. Allí impera el desborde de lo corporal, su degradación, en medio de identidades invertidas y disfrazadas, de trucos y engaños. Sometida al poder del villano, un militar de alto rango, nuevamente con la complicidad de un progenitor en apuros económicos (esta vez la madre), el villano compromete en matrimonio a la niña virtuosa (*Elenita, la mejor de todas*), que es la enamorada de Nemesio, el héroe.

La definición del villano como miembro de las clases dominantes (patrón de fundo, general de ejército) es una clave que viene desde el melodrama romántico socialista (Brooks, 86). Asimismo, el que las protagonistas virtuosos (Elena en *Nemesio*, Carmen en *El desquite*) sean hijas de padres insertos en un sistema de explotación social y económica manipulado por los villanos, al que ceden corruptamente, empujando a las hijas a la degradación.

En el caso de *La Negra Ester*, melodrama romántico,

las oposiciones son menos polarizadas. Aunque el héroe Roberto es un personaje completo, íntegro, que no sufre cambio dramático como le ocurre al héroe trágico, característica identificatoria del melodrama³⁰, es un personaje paradójico: es el héroe/villano que aúna al bandido, marginal (*outlaw*) y al pecador penitente (Brooks, 86).

Asimismo, el héroe se define por su condición de enamorado, de estar sujeto a una poderosa pasión amorosa, lo que en el melodrama clásico no ocurre porque lo amoroso no era un repertorio posible para quienes encarnaban la virtud. (Este carácter lo tiene también Anita, la primera heroína de *El desquite* la que, al enamorarse del villano que la seduce y degrada, es sometida al rigor del melodrama clásico y pierde su calidad de heroína virtuosa, delegándola en Carmen).

En efecto, ¿cuál es verdaderamente la matriz dramática de *La Negra Ester*? Para Pereira (1989), es la del dra-

30. Heilman: *Tragedy and melodrama*. En "The life of drama", Atheneum, 1964, 253-257.

ma amoroso: amor no correspondido, conquista, pérdida, logro de la correspondencia amorosa, abandono, restauración momentánea de la relación, entrega en matrimonio de la mujer a otro, sufrimiento por la pérdida definitiva. Esa es, a mi juicio, la trama evidente. La pregunta por su condición de melodrama nos lleva a otro campo: al de la identidad y el reconocimiento como moral. También, a cuál es la amenaza, el mal: ¿quién es aquí el villano?

Pérez, en su adaptación dramática de *Las décimas...*, precisa lo melodramático de la obra al abordar su punto moral en relación a la identidad. Roberto participa de un ambiente de bajos fondos *huachaca* y sufre una tensión entre esa vida de borrachera, sexo, peleas, robos, comilona, mal comer, mal vestir y mal dormir (duerme en la playa o en un sucuchoapestoso debajo de una escalera) y su origen digno, su infancia campesina. Cuando está *botado*, recurre a esta imagen de sí:

*yo me jui para la playa
sedoso como papaya
pensando en aquella huerta
y en la esperanza tan cierta
de loh añoh de mi infancia
anteh que la vida rancia
me trajera la realidá
de loh artistah y su verdá
queriendo apagar mih ansiah. (35)*

Luego, su relación con Ester es de una bohemia prostibularia que, si bien *apaga sus ansias*, también lo hastía y aniquila hasta el borde de la muerte. En el límite, realiza el retorno salvífico al origen, típico del melodrama latinoamericano: el del hijo pródigo.³¹ Allí, se baña, se limpia, se viste de caballero, se dignifica y recibe el perdón y el afecto maternos en medio de la oración familiar, la que le otorga la gracia redentora que da la madre/Mirgen María a los penitentes:

*Doña Clara: ahora sí que te quiero
blanquito como salero
bueno y sano como el aire
...
se abrieron todah lah tranca*
*Roberto: Llegamoh a lah raíces
olvido las cicatrices*
Doña Clara: La mamita por encanto

*ya no hay ningún quebranto
te perdono lo que hiciste. (...)*

Nicanor Gloria al padre

Doña Clara: gloria al hijo

Nicanor gloria al espíritu santo (48-49).

El chute Robeto vuelve a buscar a Ester, ya *con pinta de caballero*. (49) Pero nada es como antes: ahora Ester sí está con un villano-cafiche y, en la pelea resultante, mata a Esperanza (nótese la figura nominativa), la puta travesti, y este abusador de mujeres también muere, ajusticiado por la policía. Tras estos excesos, Roberto no se siente capaz de seguir en este ambiente tortuoso junto a la Negra y planea rescatarla de esa vida: armar su casamiento provechoso.

Ester, en la versión teatral, corresponde plenamente al arquetipo melodramático. Por una parte se enfatiza su condición de mujer degradada (*Escoria humana*), y hay personajes que la califican de este modo. Pero, a la manera romántica, se la ve como víctima de su condición femenina y pobre: se dan antecedentes de su llegada a la prostitución (el engaño de su primer amante), la necesidad económica y su ansiedad amorosa insatisfecha

*Ester: puta soy pa qué negarlo
plata, amor, cómo juntarloh ...
la primera vez que amé
amando me jui a la cama
por qué se apagó esa llama
por qué se jué diga usted...
qué importa entonces acostarse
sí pagan pueden quedarse (47)*

El concepto de pasión del melodrama clásico lleva a la pérdida. Es lo que le ocurre a Ester:

*Pierdo seso en la pasión
mezclo amor y adoración
me enredo en la celosía
del amor yo guardaría
amor que abre la visión. (47)*

Ese amor a Roberto es el que la lleva al robo, al alcoholismo y, con su otro amante-villano, a ser marcada físicamente en el rostro (seña de identificación) y finalmente, a ocasionar el asesinato de su amiga y de su amante.

Ester acepta el trato que le ofrece Roberto tanto por amor y sumisión como por deseo de redención: busca un amor que abra la visión (no pasional) y vivir en paz con su conciencia:

31. Ver Hurtado, 1983.

*Ester: Yo respetaré el tratado
para que Dios me perdona
quiero una vida tranquila
no me salgoh de la filah
yo no tengo pretensioneh. (52)*

La obra finaliza con el esclarecimiento de identidades, con el reconocimiento. La comunidad que rodea a los protagonistas, las prostitutas también regeneradas, imitan el gesto de enmienda de Ester (su hermana, ya madre soltera, vuelve con el hijo al campo; Nacho y María, compañeros de juega de Ester y Roberto, se casan) y el mismo Roberto narra, confirmatoriamente, las virtudes de Ester y su sufrimiento expiatorio:

*Roberto: Señor pa siempre te pido
que ayudeh a la Negra Ester
sufrió tanto esa mujer
de tan buenoh sentimentoh (53)*

Al momento de este reconocimiento, aumenta su carga de sacrificio: Ester muere, hecho de rigor en el melodrama latinoamericano cuando la heroína ha sido prostituta; es su única posibilidad auténtica de expiación.³² En el texto espectacular elaborado por Pérez, es éste el momento cúlmine de emoción solemne y de alivio de tensiones, al realizarse un rito de homenaje reservado a héroes y grandes personajes, que incluye activamente al público: en contraste con la animación espectacular de la obra, se pide a todos *un minuto de silencio por la Negra Ester*.

Con esto se revela, entonces, que ella es la auténtica heroína, a pesar de las señas sociales que la ubicaban en un lugar de desconocimiento de su valía. Por su parte Roberto, tras su periplo de recuperación de identidad de *caballero* en los brazos maternos que lo faculta a salir de la degradación pasional y de sus otros vicios (alcoholismo en especial), tiene una gran caída en relación al héroe romántico ideal: no es capaz de casarse con Ester y ser el artifice de su regeneración. ¿Habrán pesado en él motivos sociales, un caballero casado con una prostituta, tema melodramático por excelencia? Realiza así la entrega de la amada a otro, un hombre de pueblo (zapatero), en idéntico acto de potestad abusiva de los padres perversos de *El desquite* y de *Nemesio Pelao*, al imponer un matrimonio por interés y no por amor. Por ello, la muerte de Ester

le rebota a Roberto en contra y lo deja finalmente a sus ojos y al de los demás convertido en villano. Aunque en un villano que no hay que ajusticiar físicamente, ya que su sufrimiento será su castigo eterno.

Por cierto que, en tanto melodramas clásicos, en *El desquite* y *Nemesio Pelao* el reconocimiento final no contiene esta paradoja. Claros y triunfantes, coronan la tensión máxima, cuando el villano estaba por realizar la amenaza de apoderarse del inocente. En ambas obras, es de los momentos más espectaculares, donde se vuelcan todos los recursos: pantomima, actuación gestual exacerbada, ilusión óptica y sonora, engaños sensoriales y simulacros de triunfo del mal y de pérdida del héroe. En *Nemesio Pelao*, por ejemplo, se cree que el hogar campesino de Nemesio ha sido destruido y que el villano lo ha asesinado, apoderándose del bebé en disputa, todo, en medio de la tormenta y prodigios de la naturaleza.

El reconocimiento final de la identidad verdadera de Nemesio y la de su hijo es apoteósica: el villano es reconocido guiñolescamente como hijo de Satán, quien se lo lleva al infierno, Nemesio resucita y recupera a su hijo, en tanto encuentra el camino a casa que sigue siendo un vergel. Es festivamente recibido por los vecinos y su familia, ahora completa: su abuela-madre se ha casado con la autoridad patriarcal de la zona, dándole plena legitimidad social en su comunidad. Los Nemesios (hijo y bebé) ya tienen el nombre de un padre, el que podrán transmitir a su vez a sus hijos. Y lo han logrado tras sobrepasar exitosamente todas las pruebas que los distintos villanos y ambientes viciosos (taberna) le pusieron en el camino de su individuación hacia la adultez, realizando así su identidad, antes ocultada pero siempre presente.

Es por eso que *Nemesio Pelao* no es un drama de amor sino un melodrama clásico, de reconocimiento final triunfal y moralizante. Las obras de Roberto Parra, en cambio, siendo también de reconocimientos morales, tienen un final de muerte del héroe (Ester) y oscurecimiento de la identidad de la heroína (Anita), engarzadas en el ethos romántico de pesimismo respecto al juego de las pasiones en una sociedad de poderes opresivos. Sensibilidad, creo, más cercana a la de la crisis identitaria y al malestar de la modernidad de nuestra época. Ahí hay una clave interesante de la enorme identificación que provocó *La Negra Ester* en el público chileno y latinoamericano.³³

32. Ibid.

33. Al respecto, creo del mayor interés los comentarios de Boyle respecto a las dificultades de comprensión y traductibilidad de

Texto espectacular y visión carnavalesca: claves de una transculturación tensionada en la trilogía de Pérez

Hasta aquí está claro que estas obras, en cuanto forma textual, están vinculadas a elementos de la cultura chilena en alguna medida en forma original pero en absoluto novedosa. En la tradición teatral chilena postuniversitaria, hegemónica en Chile en la segunda mitad del siglo XX, como decíamos, lo probable es que hubiesen sido montadas de modo realista, por lo que el aporte extraordinario de Pérez es haber rescatado en su puesta toda la potencialidad del melodrama popular europeo y de algunas de sus vertientes latinoamericanas que mantuvieron la ligazón con el teatralismo del carnaval y el circo (argentina, brasilera, colombiana, mexicana).

Los textos base, en efecto, son extraordinariamente sintéticos: en sólo un parlamento pueden transcurrir meses y hasta años de tiempo, cambiar radicalmente las circunstancias y estado emotivo de los personajes e, incluso, pasar sin transición de un hablante y de un espacio a otro. También, son textos narrativos; prima el monólogo y el relato de la acción y los personajes describen sus estados emotivos con calificaciones crudas de sí y de los otros. En ese sentido, cumplen con la propiedad del melodrama de ser jeroglíficos de lo psíquico.

La metodología de dirección y concepción escénica de Pérez, entonces, que inició en el segundo lustro de los 70 y comienzo de los 80 en el teatro callejero en Chile, en sus trabajos de danza y coreografías, y que completó y precisó en Francia con la Mnouchkine, gran investigadora del teatro popular y gestora de técnicas interculturales nutridas con el teatro oriental, más la experiencia de los otros miembros de la compañía en la pantomima, el mimo y el teatro de calle, el trabajo con los músicos durante los ensayos y la estética finalmente expresionista, despsicologizada y narrativa que cuenta y muestra al personaje más que encarnarlo psicológicamente, que ilustra y hace visible lo que se dice y lo que no se dice (*la expresión de lo mudo*: Brooks), corresponden fielmente al requerimiento del espectáculo del melodrama. Aquel que le diera al género su proyección y arraigo en los grandes públicos durante el nacimiento de las repúblicas modernas.

La Negra Ester en el contexto del público europeo, específicamente, del escocés.

Imaginario melodramático vs. matriz carnavalesca

En este punto, me parece importante destacar la tensión que se produce entre el imaginario melodramático arriba descrito en relación a la trilogía (con su núcleo dramático puesto en el reconocimiento de la identidad ubicado en un lugar preciso de una moral), y la matriz carnavalesca premoderna que se filtra permanentemente en los textos, especialmente en *La Negra Ester* y *Nemesio Pelao*, y que impregna fuertemente el espíritu de los tres textos espectaculares.

Porque la atmósfera *devicio* de la taberna y el prostíbulo, que la estructura dramática sanciona en ese mismo sentido, es arrasada muchas veces por lo carnavalesco de la fiesta como rito de reintegración cósmica a través de lo cómico y lo grotesco. La relación festiva con las *partes bajas* de lo humano es permanente: hay mujeres embarazadas en escena, partos, coitos, comilonas, tomatinas, exhibición de la anatomía humana, ya sea en sus formas sublimadas o, lo más frecuente, grotescas. Verbalmente, el garabato, el insulto, la imagen soez abunda dentro del mismo espíritu de reintegración de la totalidad, de hacer aflorar públicamente lo reprimido y celebrar este acto de liberación.

Mientras el melodrama pone en relación los ejes de lo claro y lo oscuro, del horror y de lo sublime, de lo que nace y de lo que muere, de lo puro y de lo corruptible, de lo recién nacido y de la senectud para hacer triunfar uno sobre el otro, lo carnavalesco manifiesta esta dualidad para asegurar su continuidad y reintegración de uno en otro; hace circular estos conceptos y estados, no los fija como características esenciales de identidad, inamovibles e íntegras, opuestas por lo irreductibles, como propone el melodrama. En lo carnavalesco, lo cómico surge precisamente de ese juego ambivalente de intercambio de oposiciones: el sabio realmente convertido en burro, el dignatario en el último de la procesión, el cura reconociendo su sensualidad y *partes bajas*. Porque en lo carnavalesco,

La abundancia y la universalidad determinan el carácter "alegre y festivo" (no cotidiano) de las imágenes referidas a dicha vida material y corporal, cuyo principio es la fiesta del banquete y la alegría, de la "buena comida": ... El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la "degradación", o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, ideal, espiritual y abstracto, de las ceremonias y ritos...



Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?

Mariana Muñoz, Manuel Peña y Soledad Yáñez.

Rebajar consiste en aproximar a la tierra: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar es ambivalente: significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un "nuevo" nacimiento.³⁴

Una de las principales formas de degradación en lo carnavalesco son la parodia y lo cómico: *No sólo la parodia en el sentido estrecho del término sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. ... La risa degrada y materializa.* (Bajtín, 25).

El melodrama, en especial en su momento espectacular, recoge esta tradición grotesca profundamente enclavada en la pantomima, en la danza popular, en el circo y en la música popular. Y el público la reconoce, pide su exacerbación sin censuras. Pero el melodrama clásico, de

origen burgués y secularizado al fin, le tiene terror a la confusión de identidades, a esa inversión que lee como enmascaramiento de una condición única e irreducible de cada sujeto.

Ese espíritu sagrado de la fiesta carnavalesca es derrochado con fantasía y comicidad paródica por Pérez, y esa degradación se resiste a ser juzgada moralmente por la lógica del melodrama. En sus espectáculos, el público también es incitado a comer y a beber porque así reconoce que tiene un cuerpo que satisfacer junto con su imaginación y su entendimiento. En el texto espectacular, Pérez nos muestra feliz a la madre soltera con su bebé, a la mujer con su vientre abultado de embarazada ya con los dolores del parto, a la pareja en el lecho amoroso, aunque sea una pareja sin la bendición del matrimonio. Feliz la madre que da a luz, aunque sepa que muere en ese acto (Nemesio Pelao), aunque la lógica dramática del melodrama nos revele que esa muerte es en expiación por no darle a su hijo un padre identificado. Nemesio es llevado carnavalescamente por los Tres Curaítos a la casa de prostitución y la puesta en escena juega picarescamente esta situación. Pero luego la trama revela que en ese acto violó un tesoro que debía resguardar y paga caro su caída, con sufrimiento y sacrificio.

Es justamente el espíritu paródico el que enmarcó el espectáculo de *La Negra Ester*: como obertura, los acordes de la Canción Nacional chilena con toda la carga de identidad y homenaje. El público espontánea y respetuosamente se pone de pie; entonces, adviene la ruptura melódica convirtiéndola en un jazz *huachaca*, que evidencia una nacionalidad en cuestión, una solemnidad oficial ajena a lo popular, la distorsión desde dentro de los códigos que dan paso a una otra cosa, festiva e irreverente. Más irreverente aún en el contexto de la dictadura militar, que sacralizaba estos emblemas patrios con énfasis en la Canción Nacional.

Proyecciones de una tensión interpretativa

Las últimas reflexiones son inquietantes porque alteran los criterios rígidos respecto a qué es lo originario y lo nuevo, qué lo moderno y lo premoderno o aun lo postmoderno, qué lo libertario y qué lo restrictivo, cuando, por ejemplo, el tipo de puesta en escena de Pérez para estas obras, entendida por la crítica como muy novedosa, corresponde con pertinencia al melodrama de hace dos si-

34. Bajtín, Mijail. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid, 24 y 25.

glos. Cómo precisar lo originario latinoamericano, sus sedimentos en lo popular y el rol en ellos de lo metropolitano modernizador, cuando por ejemplo fue necesario que Pérez afinara su propuesta teatral en su aprendizaje en Francia, donde también hay quienes investigan y renuevan el teatro desde lo popular y tradicional.

Tampoco creo posible, a estas alturas, insistir en interpretaciones ideológicas o de contenido respecto a propuestas textuales espectaculares de este tipo. El melodrama, por ejemplo, ha sido reiteradamente tachado de reaccionario, aún cuando, como corrobora Heilman, *raramente está desprovisto de ideas. ... En un siglo y medio, su color ha sido variadamente revolucionario, democrático, patriótico, antitotalitario, reformista (anti-vicio del juego de apuestas, esclavitud, alcoholismo, drogadicción, etc.)*. (op. cit., 253).

También se le ha calificado de anacrónico cuando es un género esencialmente moderno. Degradado con frecuencia y degradable, está visto que por él pueden circular en tensión, como en el caso de esta trilogía, formas premodernas carnales, libertarias y democratizadoras dentro de su sentido de ritual sagrado, como formas muy actuales de imaginar y vivenciar el ethos social marginal y popular dentro de la modernidad y el capitalismo, junto a formas de espectacularización que sólo el teatro más contemporáneo, con una disciplina más diversa y rica en profesionalidad, puede históricamente realizar en nuestro medio. Y al hacerlo, paradójicamente, actualiza una potencialidad latente en un imaginario extendido socialmente que, al menos en el teatro del último siglo, rara vez había alcanzado como espectáculo el nivel de plenitud que lograron las experiencias de Pérez.

La historia cultural es la del ser humano como creador de sistemas de signos que construyen sentido (*sense making*): el estudio de formas estéticas –modos de expresión y representación– me interesan justamente porque pueden ser útiles en situarnos a nosotros mismos. (Brooks, 206) En el entendido, claro, que ese *nosotros* exista con un mínimo nivel de realidad. Mi interés por el melodrama tiene que ver con esa pregunta de la construcción de sentido en relación a algún sujeto con una identidad enraizada en lo social y con proyecto de humanización democrática, en el contexto del estadio actual de la modernidad neoliberal y globalizante. Mariátegui apostaba a que

sólo una indeterminada cultura popular es la que sobrevive en los intersticios de la discursividad homogeneizante de la modernidad. ... La lengua de los oprimidos guarda una memoria que plantea su experiencia

distinta en el pasado; no el progreso desde la barbarie sino la utopía de los orígenes. (citado por Mariaca, op. cit., 71)

Orígenes que, en el melodrama, siempre tienden a encontrar su reconocimiento identitario. Como en el caso del joven Nemesio quien, a caballo del mito y del cuento fantástico, salva del asedio del diablo de guignol, de los maleficios y las tormentas, y logra llegar al hogar recuperado con una nueva fuerza conquistada en su periplo: la de demostrar que es un hombre con derecho a pertenencia plena a una comunidad, derecho antes usurpado por el desconocimiento de su identidad, derecho que ahora puede transferir a y compartir con su niño. Lo que en otro plano, por ejemplo, puede leerse como la necesidad de los chilenos exiliados y marginalizados durante nuestra historia reciente a ser reconocidos y a recuperar su derecho a vivir y desarrollarse legítimamente en estas tierras, sus tierras.³⁵

Porque el melodrama, como otras matrices imaginarias, puede metaforizar, evidenciar en signos y jeroglíficos, lo reprimido por otras instancias de la mente, la cultura y la vida social. Su viva ligazón a lo humano no permite agotar en este u otro análisis su dosis de misterio. Una aproximación a estos mismos relatos con herramientas del psicoanálisis, por ejemplo, que pienso abordar próximamente, probablemente alumbre otras zonas y discuta lo aquí planteado.

Por ahora, quiero rescatar esa mediación que Barbero (1987) visualiza entre el tiempo *de la vida* y el tiempo *del relato*, no en el sentido de transplantar al relato las cosas de la vida sino *en el de la elaboración de una cierta generalidad que mira para ambos lados y le da consistencia tanto a los datos particulares de lo real como al mundo ficticio*. En el caso del melodrama, entre

el tiempo de la vida de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y hace posible a las clases populares reconocerse en ella.

Y desde ella, melodramatizarlo todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida, de la exclusión política y la desposesión cultural. (244 y 246).

35. Ver en este sentido el análisis y testimonio del actor Fernando Gómez que encarna a Nemesio en *Nemesio Pelao*, en la dirección de Pérez, Revista Apuntes N°119, Escuela de Teatro U. Católica, Santiago, 2001, págs. 118-119.