

## El melodrama como pulso esencial. Una mirada desde la narrativa serial

*The melodrama as an essential pulse. A look from the serial narrative*

GIANCARLO CAPPELLO<sup>1</sup>

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7491>

<http://orcid.org/0000-0003-2908-6429>

Este artículo revisa la actualidad del melodrama como forma narrativa que modula el desarrollo dramático de muchos seriales contemporáneos, señalándolo como un impulso estético-creativo determinante al momento de explicar y evaluar la efectividad emocional que logra en el público. Estructuralmente, esta impronta se expresaría a partir de tres modulaciones particulares: la legibilidad moral potenciada por los mecanismos de la serialidad, el *manierismo* audiovisual y el abordaje particular que hace de las tensiones binarias propias del género, tales como lo masculino y lo femenino, el bien y el mal, el defecto y la virtud.

**PALABRAS CLAVE:** Melodrama, seriales televisivos, géneros narrativos, *manierismo*, afectos, emociones.

*This article reviews the present of melodrama as a narrative form that modulates the dramatic development of contemporary serials, indicating it as the determining aesthetic-creative impulse in assessing the emotional effectiveness it achieves in the audience. Structurally, this impression would be expressed from three particular modulations: moral readability, audiovisual mannerism and the particular approach that makes binary tensions typical of the genre, such as the masculine and the feminine, good and evil, defect and virtue.*

**KEYWORDS:** Melodrama, TV serials, narrative genres, mannerism, affections, emotions.

### Cómo citar este artículo:

Cappello, G. (2020). El melodrama como pulso esencial. Una mirada desde la narrativa serial. *Comunicación y Sociedad*, e7491. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7491>

<sup>1</sup> Universidad de Lima, Perú.  
[gcappello.f@gmail.com](mailto:gcappello.f@gmail.com)

Fecha de recepción: 31/05/19. Aceptación: 17/02/20. Publicado: 22/04/20.

## INTRODUCCIÓN

Es un lugar común señalar que el éxito que vive la ficción televisiva es consecuencia de una evolución espoleada por la tecnología, los negocios y las artes. La ampliación de la competencia, la necesidad de buscar imagen de marca a través de una producción de calidad, así como la sofisticación en la realización y distribución del contenido, han sido factores que contribuyeron decididamente a forjar el drama contemporáneo (Cascajosa, 2009). Sin embargo, de cara al público, la razón de este suceso descansa en las historias.

Si bien estamos ante producciones cuya permanente novedad elude las formalizaciones, existe consenso al señalar que la marca distintiva de estas ficciones gira en torno a la tensión dramática (Mittell, 2015). Ese zarandeo emocional al que someten al espectador a partir del suspenso y el desarrollo de peripecias fascinantes. Poco se ha indagado en la naturaleza de dicha tensión, en el rastro común y sensible detrás de su mecanismo que, lejos de revelarse como una inspiración del oficio, parece responder a los resortes del melodrama a través de una disposición estético-creativa que va más allá del exceso emocional y estilístico al que se le ha vinculado tradicionalmente.

Sugerir que lo melodramático opera como un influjo que define la poética serial televisiva puede contravenir muchas categorías críticas, pero no son pocos los autores que se han aproximado a este tópico (Herlinghaus, 2002; Mittell, 2015; Sepinwall, 2013) postulando que el melodrama se ha convertido en el fundamento de muchas formas de entretenimiento popular. Y es que a menudo se asume que lo melodramático pertenece únicamente a la expresión de los llamados culebrones, pero los géneros no son simplemente convenciones narrativas, son categorías culturales que agrupan textos dentro de contextos y circulaciones culturales específicas (Williams, 2012). De modo que resulta inútil seguir definiendo al melodrama como “exceso”, ya que la exageración no es la esencia de su forma ni aparece como necesaria para cumplir con el desglose de los sentimientos y las emociones esenciales.

El melodrama es más un modo que un género, un enfoque de la emoción, la narración y la moral que atraviesa numerosos géneros y se manifiesta en una amplia gama de formas de medios (Mittell, 2015, p. 233).

Hoy los géneros en televisión atraviesan una crisis conceptual. Su habitual división en compartimientos estancos, como categorías puras, ha erosionado para dar paso a lo que García de Castro (2007) señala como una permanente hibridación, impulsada por la necesidad de ampliar mercados (Fiske, 2006; Nelson, 2008; Shimpach, 2010) y lograr la adhesión de públicos laterales de distintas edades y espacios geográficos. En esa línea, la habitual combinación de géneros, formatos y tópicos se ha flexibilizado, dando pie a una serie de préstamos y mixturas que dan como resultado ficciones mestizas y muy dúctiles para desarrollar narrativas serializadas de “mitologías complejas” (Thompson, 2007, p. XIX).

La ficción de este último tiempo se configura como un espacio de convergencia donde un conjunto de prácticas de producción y recepción de distinto género se unen, entrelazan, fusionan y reforman. En este contexto, el artículo que desarrollamos a continuación pretende rastrear los ascendentes melodramáticos tras los mecanismos de tensión de las ficciones televisivas de calidad (Cascajosa, 2009; Tous, 2010), verificando su pertinencia en registros tan diversos como la comedia, la ciencia ficción, los policiales, así como en relatos cuya hibridación de género conjuga más de un timbre emocional e intelectual.

## TIEMPO Y MELODRAMA

Tres momentos históricos definen el melodrama: 1) *el Renacimiento*, donde surgió como adaptación del espíritu trágico de los griegos, pero con verso y música que más tarde inspirarían la ópera y la melodía rítmica del teatro isabelino; 2) *el prerromanticismo* de la segunda mitad de 1700, cuando se acudió al término para describir la *comédie larmoyante*, muy popular por integrar declamación, pedagogía social, teatro y música; y 3) *el victorianismo* del último tercio del siglo XIX, que rotuló como melodramas los *thrillers* de misterio, terror y fantasía que, con una parafernalia de trucos, desde fantasmagorías hasta sombras chinas y una orquestación efectista, eran capaces de llevar a las plateas al llanto.

A partir de entonces, la promesa de un siglo XX positivista y pragmático relegó el interés por el género. De hecho, su naturaleza híbrida

jugó en contra frente a los espacios institucionalizados de la cultura: el acompañamiento musical lo dejó fuera del teatro de declamaciones, el texto hablado lo expulsó de las salas de ópera y su dimensión teatral lo apartó de los auditorios de concierto. Hasta que, como propone Faretta (2009), el cine resolvió su situación apátrida haciendo una síntesis que combinó el sentimiento trágico, el didactismo social de acentos emotivos de la *comédie larmoyante* y la espectacularidad del thriller.

En paralelo, la doxa periodística se encargó de inscribir el término como un rótulo peyorativo al señalar como melodramas las manifestaciones anímico-espirituales sobredimensionadas, patéticas y populares. Esta acepción desmerecida no tardó en endosarse a dos formatos específicos, las *soap operas* y las telenovelas, vistas su vocación masiva y los excesos retóricos en los que incurrieron. Y es que, a diferencia de otros formatos, telenovela y *soap opera* no son rótulos que deriven de sus elementos constitutivos de base, es decir, del conjunto de características de producción y realización que enmarcan y configuran una idea a través de la combinación de ciertos elementos como escenografía, reglas, dinámicas de funcionamiento, etc., sino que responden al humor despectivo acuñado por los comentaristas en la década de 1930 para burlarse de la yuxtaposición de alto melodrama con bajo comercio, dirigido a una presunta audiencia de amas de casa virtualmente poco sofisticadas (Mittel, 2004).

Sin embargo, cuando los cambios sociopolíticos del nuevo siglo y las transformaciones promovidas por el paradigma digital obligaron a la industria audiovisual a replantear sus estrategias de imitación y fórmula, el melodrama supo convertirse en un fermento aglutinador, no a través de una hegemonía del género, ni de los efectos de su hibridación con otras convenciones, sino bajo la forma de un pulso narrativo capaz de obrar la empatía con una sociedad diversa, compleja y tironeada por distintos estímulos (Cappello, 2015). Es decir, cuando las prácticas homogeneizadoras dejaron de funcionar ante un auditorio cada vez más disperso e inaprehensible, los viejos resortes del melodrama se desplegaron como un modo efectivo de comunión a propósito del tratamiento sensible de las pulsiones fundamentales.

De ahí que la ficción televisiva constituya un producto sociocultural de especial interés, pues sus relatos no solo son altamente rentables

por las dinámicas productivas y de negocio con las que conectan, sino que se instituyen como espacios de intervención y campos culturales categóricos para la introducción de hábitos y valores. Como ya ha señalado Williams (2011), la televisión como forma cultural es expresión del proceso social que la produce: discutir un modelo de televisión –así como sus estrategias de recepción o formulación de contenidos–, es discutir también un modelo de sociedad.

La transformación del escenario audiovisual y el desarrollo tecnológico digital no pueden abstraerse de lo social. Martín-Barbero y Rey (1999) han observado, para el caso de América Latina, cómo el melodrama de la telenovela ha tenido la inmensa capacidad de sintonizar para contar historias, conectar sensibilidades y captar las dimensiones de la vida cotidiana (p. 115). Y esta misma condición, extrapolable a distintos ámbitos de la ficción, es la que parece asomar en las estrategias de narración de las producciones televisivas más notables de este tiempo. No estamos ante una telenovelización o melodramatización de los relatos, sino ante una normalización de sus recursos y técnicas narrativas que facilitarían la empatía y el compromiso emocional de la audiencia, más allá del género o formato específico que elijan las historias para contarse.

## LA LEGIBILIDAD MORAL

Entender las razones de esta conexión con la vida imaginaria y cotidiana del público pasa por recordar que los relatos son expresiones consustanciales a la transformación de las sociedades. Cuando Aristóteles observaba que los ritmos de la flauta y la danza daban cuenta de los caracteres de los hombres, entendía que “la razón de nuestro gozo está en aprender, en captar el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es así o de otro modo” (1963, p. 17) y que, en consecuencia, el desarrollo de esos hombres iba a ser también el desarrollo de las artes. Esta observación de un contenido sensible capaz de hacerse portador de una significación espiritual-universal es la que lleva a Cassirer a señalar que el arte no es una suma de sensaciones particulares dadas por el ojo, el oído o el tacto, sino el acceso que conduce a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. “No es imitación sino descubrimiento

de la realidad”, especifica Cassirer (1964, p. 36) y, de alguna manera, Burke (2003) apuntala la premisa al plantear que las historias son metáforas de la vida, dado que, como construcción dramática, presentan una elaboración simbólica de la realidad.

Los relatos son capaces de expresar eso que los alemanes llaman *zeitgeist*: el espíritu intelectual y cultural de una era. Y si aceptamos que este es un tiempo donde, como describe Bauman (2011), la erosión de postulados fundamentales sin reemplazo ha hecho que el hombre no solo pierda el centro, sino que deje de serlo, entonces no resultará gratuito que el recurso melodramático se alce como una vía efectiva para dar cuenta del mundo, dada su capacidad para ofrecer respuestas sensibles al narrar las tensiones fundamentales: vida y muerte, bien y mal, vicio y virtud, etc.

En ningún otro género lo social se recrea y penetra de manera tan efectiva como en el melodrama. No en vano Herlinghaus prefiere entenderlo “como una matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de los individuos y grupos sociales diversos” (2002, p. 23). Así, lo melodramático, en tanto estrategia de narración para contar(nos), moviliza un conjunto de experiencias “hechas de una materialidad particular: las escenas de la vida cotidiana, territorio en el que habita el sentido común de una sociedad” (Salinas Muñoz & Stange Marcus, 2017, p. 166).

Martín-Barbero (1987) ya había dado buena cuenta de esta cualidad al estudiar el melodrama en relación con las migraciones obreras de la revolución industrial. De acuerdo con su revisión, en un mundo ajeno a los viejos lazos comunales, donde el percance moral y físico acechan, el melodrama ofrecía la fórmula contra el extravío al desarrollar la práctica de la virtud como modelo de supervivencia.

Esta afirmación de una trascendencia honorable en un universo desacralizado es la misma que observa Williams (2012) cuando señala que buena parte de las producciones movilizan los afectos alrededor de un mapa compartido de valores que acaba generando un sentimiento de complicidad. A propósito de la serie *The Wire* (HBO, 2002-2008), Williams observa que el relato presenta un “sentimiento bueno” compartido alrededor del ideal de Baltimore como ciudad justa y funcional, y proporciona ganchos emocionales suficientes para que el público se

preocupe por todo aquello que se ha perdido en esa espiral de injusticias derivadas de las drogas, el capitalismo global y la corrupción política (Williams, 2012, pp. 538-539). En *The Wire*, el melodrama fluye en tonos discretos, pero las respuestas emocionales tras todos esos relatos de redención personal y fracaso institucional resultan tan poderosas como cualquiera de los giros melodramáticos más reconocibles, como una tragedia familiar o un romance traicionado.

Si algo caracteriza a las mejores producciones de este tiempo es que conciben la tensión dramática desde la aficción, desde la dramatización moral de personajes y acontecimientos que permiten una respuesta emocional. En cualquier caso, los valores orbitan alrededor de preceptos de base, como la familia, la comunidad, las relaciones interpersonales, el poder, el amor, la justicia, etc.

Esto puede comprobarse en producciones de distinto cuño. Pensemos en *Empire* (FOX, 2015-2019), una saga familiar ambientada en el mundo de la música hip-hop, que sigue la lucha por la conquista de la empresa Empire Records entre los hijos, la exesposa y las varias amantes de Lucious Lyon, el fundador, afligido por una enfermedad incurable. O *The end of the fucking world* (Channel 4, 2017-2019), una comedia negra en la que un muchacho convencido de ser un psicópata quiere cometer su primer asesinato, pero su capricho homicida se desarma al conocer a una chica que le despierta sentimientos desconocidos. Es la historia de dos personas dañadas, uno huérfano y la otra hija de padres ausentes, pero más allá de las peripecias rocambolescas y el aire *road movie* que definen su estilo, aquello que sostiene a los personajes y al espectador es la inquietud de no saber si debajo del piso que andan no hay otro, acaso más pestilente y más solitario. Las miradas y silencios entre James y Alyssa, la expectación, el interés y la vigilancia que se dedican, no son más que la expresión de las pulsiones básicas que atraviesan de la historia: la muerte y el amor.

## LA SUSPENSIÓN DEL PLACER

Este acento en la moralidad se intensifica y logra un alto compromiso entre la audiencia al explotar las posibilidades de la postergación y las pausas entre episodios, haciendo de la serialidad un mecanismo vivo.

De ahí que la estructuración del tiempo de pantalla, basada en cuotas con brechas temporales significativas entre capítulos, resulte esencial para la definición de las formas específicas en que los seriales cuentan sus historias.

Desde los folletines del siglo XIX, la interrupción regular y sistemática de la historia, así como la consecuente suspensión de su lectura, han forjado lo que Buonanno (2002) señala como la primera relación institucional entre el lector y el texto, basada en la expectativa y la promesa generada por la postergación; es decir, una relación fundada en la suspensión del placer de la lectura en los momentos de mayor intensidad, y en la tensión que consecuentemente se instala y perdura hasta el inicio del siguiente episodio. El gran acierto del folletín –y que permanece hasta nuestros días televisivos– consistió en explotar la idea que sugiere que los intervalos, antes que significar pausas o estancamientos, constituyen espacios de trabajo para la imaginación de quien sigue la historia.

La imaginación, llevada al límite entre lo que ha captado de una historia y la promesa de lo que captará, se sobrecarga en la espera y se amplifica, anticipándose a los nuevos descubrimientos que llegarán con el regreso al flujo narrativo (Buonanno, 2002, p. 22).

Así, la postergación ofrece la posibilidad de saborear la historia con anticipación, lo que representa en sí mismo una fuente de placer muy bien aprovechada por las ficciones televisivas. Incluso la otrora favorita del *prime time*, la serie –caracterizada por una narrativa autoconclusiva, de episodios cerrados, estructura cíclica y reinicio permanente–, ha empezado a exhibir formas distintas que Innocenti y Pescatore describen como “la serialización de la serie”, que consiste en el surgimiento de relatos que someten sus fórmulas narrativas a un proceso de hibridación donde cada episodio puede mantener un cierto nivel de autosuficiencia, contando siempre una historia central que concluye con el episodio [el llamado *anthology plot*], pero añadiendo “un elemento de progresión temporal y de parcial apertura narrativa que se extiende a lo largo de varios episodios [*running plot*]” (2011, p. 34).

Evidentemente, no estamos ante un aporte o recurso exclusivo del melodrama, pero sí es posible señalar, junto a Pérez (2011), que la



persistencia, el alcance y la popularidad de formatos como la telenovela y la *soap opera*, así como los seriales cinematográficos que luego derivarían en las llamadas sagas –*The Godfather*, *Star Wars*, *Rocky*, la tetralogía *The Avengers*, etc.–, fueron animadores esenciales para familiarizar al espectador con los momentos de incertidumbre que, sobre el final de cada capítulo, adquirirían forma de suspenso e inducían a más suspenso.

*The Shield* (FX, 2002-2008) es uno de los ejemplos más depurados de la conjugación entre *anthology plot* y *running plot*. Su cuidada composición ofrece, además de casos que duran un capítulo, historias que abarcan tres o cuatro episodios, incluso conflictos que sus protagonistas padecen durante siete temporadas. Piénsese también en la relación tormentosa de la detective Lilly Rush con su madre a lo largo de *Cold Case* (CBS, 2003-2010), o en las diferencias familiares, las luchas parricidas, los problemas raciales y los conflictos mineros que atraviesan *Justified* (FX, 2010-2014).

Como se ve, entonces, una definición más amplia de lo melodramático debe llevarnos a considerar su práctica como un modo narrativo, una “tecnología narrativa de género”, según el modelo de Warhol (2003), que utiliza la progresión serial y el suspenso para representar una “legibilidad moral” (Williams, 2012, p. 526) que ofrece respuestas afectivas ante distintas impostaciones en conflicto.

De este modo, también, entenderemos que si acaso existe alguna “evolución” entre las ficciones más celebradas de la televisión y la telenovela o la *soap opera* –como se pregona a menudo desde el sentido común– esta tendría que ver con el despliegue de estrategias de dosificación de información y narración, y no con quiebres relacionados a la sofisticación temática o la contención de sus excesos.

## EL MANIERISMO MELODRAMÁTICO

El melodrama como género describe una serie de convenciones. Más allá de personajes maniqueos que ofician de víctimas y villanos –para permitir la relación de la experiencia con los arquetipos, diría Eco (1981)–, más allá de sus amores trágicos, de sus causalidades laxas y sus casualidades convenientes, de sus finales consoladores y

muchas veces forzados, de su retórica explicativa y su estética abigarrada (Bordwell, 1996; Brooks, 1995; Faretta, 2009), aquello que compone su centro nervioso es la condición telúrica de las emociones, “esa naturaleza orgánica tan implacable ante la que hombres y mujeres se muestran incapaces de acceder a la tabulación lógica de sus pasiones” (Faretta, 2009, p. 36).

En su estructura más recurrida, el ciclo narrativo del melodrama inicia con una falta, un defecto, un error (la hamartia griega) que recae sobre el héroe por acción propia o por obra del destino para, desde ese momento, someterlo a un sufrimiento desdichado que derivará en una revelación (anagnórisis) que afecta su conducta y le permite lograr una idea más exacta de sí mismo para labrar un desenlace o futuro reparador, acaso feliz, asentado en los valores tradicionales (Pérez Rubio, 2004; Thomasseau, 1984). En lo que se refiere a la forma, cumplen una función significante la música, la clave de actuación, los claroscuros escénicos, las locaciones (hospitales, cuarteles, casas muy modestas en oposición a la vitalidad y libertad del campo), los objetos (relicarios, cartas, imágenes fotográficas) y cuanto ingenio grafique el dolor, la esperanza, la fe.

Todas estas marcas y convenciones se traslucen y operan como referentes que modulan la serialidad contemporánea. Es decir, narran bajo aquellas formas reconocibles, –a la *maniera* del melodrama– en su empeño por lograr un interés creciente y un vínculo afectivo con la audiencia.

El melodrama, que por mucho tiempo se circunscribió a los predios domésticos y familiares, rizando el rizo de las fidelidades primordiales y el sufrimiento que generaba la traición de los lazos esenciales, ahora se desborda hacia todos los ámbitos posibles. Las ficciones seriales hoy apelan al corpus social como una representación familiar extendida, pero figurada puntualmente a través de los compañeros de oficina, los códigos amicales, las convicciones políticas, etc. Así, el mundo contemporáneo y sus distintos ámbitos se hacen metáfora para simbolizar lo social.

Los personajes que habitualmente han poblado la pantalla chica, hombres de ley, doctores, investigadores privados, en fin, todos aquellos héroes, subsisten en la pantalla contemporánea, pero con rostros

desdibujados. *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005) es una historia de policías, pero también un drama familiar que explora las relaciones de sus personajes: la investigación procedimental fluye en segundo término para describir, por ejemplo, la búsqueda espiritual y la redención de Bobby Simone. *Deadwood* (HBO, 2004-2006) no es el western patriótico de los años cincuenta, no es *Bonanza* (NBC, 1959-1973) ni *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), no hay *sheriff* salvador; en *Deadwood* los buenos solamente son en verdad menos malos. Los protagonistas de *Nip/Tuck* (FOX, 2003-2010) son cirujanos, sus vidas discurren en un ambiente médico, pero en esta serie la autodestrucción se impone sobre la salvación, aquí los médicos no salvan vidas, por el contrario, sus vidas se desmoronan a causa del estrés, la envidia, la lujuria y el crimen.

Cuando los géneros optan por poner las tildes sobre del desarrollo de los personajes y sus relaciones, la modulación melodramática emerge a la línea de flotación. En las comedias románticas esto es particularmente evidente. Si Woody Allen redefinió el género dejando atrás aquello de “historias de amor con *gags* y chistes” para acercarlo al estudio sociológico y psicoanalítico, con personajes alejados del estereotipo dominante y, más bien, prefiriéndolos imperfectos y sometidos por sus impulsos, el cine *indie* de fines de los años noventa y comienzos del siglo XXI le otorgaría un nuevo aire, descartando a los príncipes azules, las mujeres ideales y los azares que unen y separan con la misma rapidez e intensidad de un flechazo. Sin todo ello, lo que se abre delante es una realidad tan honesta y dolorosa ante la cual resulta inútil oponer resistencia. *Love* (Netflix, 2016-2018) grafica muy bien esto cuando el personaje de Gus arroja por la ventana del auto todas sus películas al grito de “¡Mentira!” porque, como él mismo explica a propósito de *Pretty Woman*, las prostitutas no se enamoran de ti, te roban lo que pueden para comprar cocaína.

*Love* es la historia de Gus y Mickey, una pareja joven, inestable e incompatible, pero entre quienes titila algo que parece ser suficiente para mantenerse juntos. Al no tener que ocuparse de la realización amorosa, *Love* opta por la búsqueda individual que permita darle sentido a esa relación de pareja. Aquí el equivalente al príncipe azul es una utopía desconocida, lo que se inflama aquí no es el amor romántico desesperado, sino la desesperanza, el absurdo, el extravío. Sus protagonistas viven en

situación precaria, trabajan en cosas que no los hacen felices o donde no existe mayor proyección. La hamartia, el error trágico que parecen delatar, consiste en el hecho de haber nacido en una postmodernidad sin rumbo que les impide superar los sentimentalismos adolescentes y, por ello, dinamitan sus relaciones con una mezcla pasivo-agresiva de dejadez y lágrimas.

Como ocurre en producciones tan distintas como *Girls* (HBO, 2012-2017), *After life* (Netflix, 20199) o *BoJack Horseman* (Netflix, 2014-2020), cuando las historias dejan de responder a la necesidad de hacer vivir a los personajes para ocuparse de ellos en medio de la confusión en que se desenvuelven, el relato se orienta a la exploración de los lazos esenciales –las pulsiones básicas a las que nos hemos referido antes– y, en esa tarea, las claves del *continuous serial* asoman como moduladores ideales.

Si como señalaba Allen (1985), las telenovelas adoptaron una poética de la redundancia, producto de tener que actualizar permanentemente los eventos al espectador, y la convirtieron en una forma de arte, este manierismo apuesta por una actualización progresiva de los efectos de dichos eventos para generar nuevos eventos. Es decir, articulan su serialidad apelando a la familiaridad de viejas formas y a la madurez de un público ya curtido en los ingenios audiovisuales.

La quinta temporada de *The Good Wife* (CBS, 2009-2016) es un buen ejemplo. Cuando el bufete ha sido dividido, con Lockhart & Gardner en una esquina y Florrick & Agos en la otra, el relato se amplifica multiplicando las combinaciones en cada línea de acción: el gobernador de Chicago, la fiscalía, el buscador Chumhum y sus conflictos con China, etc. La trama parece perder equilibrio, pero el relato no retrocede y problematiza las relaciones amorosas y la tensión entre los personajes. Y así, sin previo aviso, Will Gardner, el socio que era la apuesta firme como compañero de la protagonista, Alicia, muere. Un golpe radical, sin ambages. Pudo ser un valioso *cliffhanger* entre dos temporadas, pero no, *The Good Wife* y su manierismo apuestan de otro modo. El asesinato de Will se instaura como *middle point* de temporada y despliega efectos perturbadores: los tonos se oscurecen, se explora en el dolor, el vacío, y el final de temporada deja expuestas derivas inevitables.

## LAS FORMAS DE LA PASIÓN

Uno de los desbordes más señalados del melodrama tiene que ver con el desarrollo moroso y sobredimensionado de momentos felices e infelices que acaban instalando tonos que frisan lo tolerable. Se trata, sin embargo, de un rasgo fundamental de la construcción melodramática que guarda correspondencia con distintas formas de representación en el tiempo. La agonía, el padecimiento espiritual que socaba la interioridad de los personajes, repercute en el espacio de representación dramática, y viceversa. Así, el padecimiento y la tragedia tienen correlatos físicos –arrancarse los ojos, no poder concebir, suicidarse–, naturales y sociales –pestes, animales, guerras– que operan como extensiones y amplificadores de los humores y sentimientos más exacerbados.

Esta urgencia tan cara al género por expresar los sentimientos más ardidados había subsistido durante el positivismo en los márgenes, o se había explicitado a través de patologías que otorgaban razón y ciencia a las pasiones, saltándose y evitándose lo patético. Pero, acomodados en el siglo XXI, el manierismo va a recuperar, trasladar y traducir estas pasiones en sofisticadas retóricas visuales.

Para decirlo de otro modo: todo el exceso de representación atmosférica que en el melodrama clásico convertía las pasiones en apéndices de fenómenos naturales y dotaba al decorado y sus objetos de un carácter de excesiva y dilatada significación; todas aquellas tópicas tormentas, avalanchas e incendios, aquellos sonidos presagiosos como truenos, relámpagos y golpes en la puerta que daban cuenta de “las formas y los númenes representativos del melodrama clásico” (Faretta, 2009, p. 34) se convierten aquí en derroche audiovisual, en un despliegue técnico y artístico que desglosa encuadres caprichosos, tiros imposibles, transiciones audaces, fotografías sugestivas y motivos barrocos que cada producción configura de acuerdo a su historia.

Así, las ficciones televisivas radicalizan la cotidianidad para dar cuenta de una pasión espectacular. Esto se evidencia no solo en los temas y espacios que representan, sino en la manera como esa cotidianidad se expresa. En esta línea, *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) se asoma como precursora al demostrar que la televisión podía ser más compleja

a partir de la intensidad y la elaboración de sus imágenes. La estética y el cuidado con que Lynch presenta el cadáver de Laura Palmer, la figura del motorista reflejado en la pupila de la víctima, los pasillos del Gran Hotel o de la residencia de los Martell, filmados como espacios que aguardan una revelación que no llega a producirse, son muestra de esta evolución que apuesta por todo lo que entraña lo visual, donde un mismo plano puede contener formas paradójicas y contradictorias de decir lo mismo, donde el poder emocional de una imagen en movimiento es capaz de doblegar al público y convertir al serial en una forma profunda de expresión que se desenvuelve con igual acierto en tonos heroicos y poéticos, como intimistas, sensibles y vulgares.

Un ejemplo de esta complejidad puede encontrarse en *Mad Men* (AMC, 2007-2015), una producción donde todo transcurre básicamente en interiores: el trabajo, la vida en familia e incluso el tiempo de ocio. Las ventanas son un elemento clave: hay todo un trabajo alrededor de aquello que muestran o tamizan sus persianas. Allá afuera está Manhattan. Son los años sesentas, un tiempo prometedor de transformaciones aceleradas. Sin embargo, la línea que se dibuja a través de las ventanas es la de un horizonte que se desfigura constantemente, que aparece difuminado, a veces excesivamente brillante, con una profundidad de campo sugerente que muchas veces compone metáforas de las situaciones que viven los personajes, como en aquel episodio de la cuarta temporada en que Don Draper se cuestiona, empieza a resquebrajarse y, al buscar aire fresco para intentar recomponerse, mira por la ventana y lo que encuentra es la pared de otro edificio.

En otra orilla, *Friday Night Lights* (NBC, 2006-2011) explora el competitivo mundo del fútbol americano de las escuelas secundarias. Si bien su desarrollo gira en torno al deporte, el foco está puesto en el fútbol como promesa, salvavidas y palanca de cambio para escapar de vidas amargas. Junto a la transpiración de los cuerpos, la producción alterna otras agitaciones, como los esfuerzos de Tyra por lograr éxito académico y huir de la pobreza y de su reputación sexual. Y los momentos de mayor exceso ocurren en las secuencias de juego, cuando su desarrollo sugiere que cada partido se decide en los segundos finales, con acentos sonoros y visuales que subrayan la desesperación, con una cámara lenta y una puntuación musical tremendamente sugestivas.

Ahora bien, aunque este manierismo modula la dimensión externa del relato –los adornos artísticos, diría Aristóteles, que operan en la superficie inmediata de la puesta en escena–, no descuida la dimensión interna.

En cada episodio de *Hannibal* (NBC, 2013-2015), por ejemplo, la cocina recibe un tratamiento excelso que hace de los alimentos, los instrumentos y la manducación un espectáculo sublime, con un ritmo y una distinción que hacen que olvidemos que esa experiencia *gourmet* ocurre alrededor de la carne humana. Además de sangre, la historia supura una extraña belleza que convierte el *gore* en una experiencia estética donde la violencia no se banaliza, sino que se articula de acuerdo con los cánones y el carácter del Dr. Lecter (García, 2019). En “Mizumono”, el último capítulo de la segunda temporada, la profusión de hemoglobina, los primeros planos saturados, la iluminación en alto contraste y la música cargante no son los artifices de la grandilocuencia. La potencia surge desde el centro mismo de los personajes y sus relaciones, donde la verdad, el amor, la amistad, la decepción y la perversión se conjugan en la metáfora de la tormenta que arrecia fuera de la casa de Lecter mientras él, dentro, agrava la suya propia. No es el destello magistral de un cuchillo el responsable per se de la fuerza que irradia la secuencia final, sino la manera como Hannibal ha decidido resolver las traiciones.

En todos los casos, los seriales contemporáneos incorporan el exceso a su narración a través de una estilización visual y sonora que –no en vano– comulga con el *zeitgeist*, con el desborde frenético de un mundo que se mira, se narra y se potencia a través de pantallas como las que permiten seguir estas fascinantes historias.

## DESPOLARIZACIÓN DE LOS AFECTOS

El desarrollo de lo narrativo está permeado por impostaciones ideológicas, prácticas económicas y culturales, de promoción y de consumo que definen, finalmente, la noción de calidad alrededor de las producciones televisivas. De modo que este acápite bien puede leerse como una evidencia de esos efectos a través del tratamiento de género que se despliega en las distintas producciones y en las estrategias de construcción de relatos.

No es novedad que uno de los debates más recurrentes al tratar el melodrama tiene que ver con la dimensión y caracterización de lo femenino, instituida como pulsión subordinada, rebajada en importancia estética y dramática, por debajo del despliegue de lo masculino (Warhol, 2003). Sin embargo, el manierismo que hemos descrito utiliza el discurso de género como un recurso más a la hora de fijar la táctica narrativa que mejor describa las emociones. Lo suyo es una economía de las pasiones y una administración de los afectos.

De acuerdo con Warhol (2003), las respuestas emocionales a la ficción pueden calificarse como afeminadas o masculinistas a partir de ciertas conductas culturalmente codificadas para ambos géneros, pero precisa que de ninguna manera están determinadas ni limitadas por cuerpos femeninos o masculinos, “destacando el aspecto performativo de la práctica de género en lugar de la conexión con los cuerpos sexuales” (p. 53). En este sentido, llorar, no sostener el temple, dejarse llevar por las emociones, serían codificaciones tenidas como femeninas, asociadas a un disfrute no varonil, mientras que aquellas que desarrollan la aventura, el policial o el misterio, como la solución analítica, la resistencia física, el ingenio o la competencia tecnológica, corresponderían a una codificación masculinista, alejada de la sensibilidad femenina. En su forma más reductiva, siguiendo a Mittell (2015), estas distinciones hacen eco del mapeo estereotipado de larga data de la racionalidad como hombre y la emoción como mujer, o la dicotomía basada en el género entre el pensamiento y el sentimiento.

Sin embargo, el manierismo, aunque reproduce estos códigos a través de la repetición, también explora otras dimensiones cuando observamos que el patetismo que exponen sus historias puede ser de naturaleza afeminada o masculinista, independientemente de los personajes, de la trama y del disfrute y la sensibilidad de los receptores. En una producción de ciencia ficción como *Star Trek: Discovery* (CBS, 2017-2019) se generan respuestas emocionales afeminadas y profundamente sentidas de patetismo como en el más competente culebrón de horario estelar: imposible no conmoverse con la muerte de Hugh Culber y la desolación de su pareja, el doctor Paul Stamets, que, tras superar la pérdida, vive un pico de felicidad inaudito al ser testigo de su resurrección a través de la red micelial solo para, luego, volver a la



decepción cuando descubre que Culber ha regresado, pero ya no lo ama; porque se ha recompuesto el cuerpo del amado, pero no quien era antes.

Y tales respuestas sentimentales coexisten en una historia protagonizada por una mujer, Michael Burnham, y a través de ella se disfruta de la solución analítica, de la audacia espacial, del temple y la capacidad de sacrificio, produciendo una mezcla vibrante de respuestas de género que pueden atraer tanto a una gama de espectadores como a un amplio espectro de afectividades. Como sugiere Klein (2009), pareciera como si se hubiese agregado una capa afeminada sobre distintos géneros. Ahí están *Grace & Frankie* (Netflix, 2015-2019) para demostrarlo: son dos mujeres que empiezan a vivir juntas y a apoyarse tras la relación de amor que se revela entre sus respectivos esposos. En esta historia, ellos son ellas tratando de vivir una vida y una pasión postergadas hasta su declaración de homosexualidad, y ellas son ellos, buscando rearmarse e impostarse en el mundo laboral y social, con líos de nuevas parejas y conflictos de supervivencia.

Ahora bien, si centrar un tipo de historia considerado como masculino en una figura femenina complicaría las normas genéricas tradicionales, la infusión de melodrama en mundos narrativos masculinos produce no menos quiebres. Lotz (2014) sostiene que cuando esto ocurre, el estilo de narración emocional pasa a primer plano para narrar la masculinidad en crisis. Pero no es lo único: también evidencian todo lo que de afeminado tiene esa codificación masculinista, toda la sensible-ría común y el patetismo que pueden ser inherentes a cualquier género. ¿O acaso no es patético ver a un hombre del porte de Tony Soprano quebrado y llorando en la sala de su analista, paranoico e inseguro porque los patos que nadaban felices en su piscina se fueron sin razón, y aquello le atormenta?

Tony es prisionero de sus sueños, de sus alucinaciones, de sus angustias, vive no pocos ataques de ansiedad y pánico que, muchas veces, le llevan a la inconciencia. Esas veces, como ocurre en el segundo episodio de la última temporada, se ve a sí mismo como un hombre común, un vendedor de placas solares que ha confundido su maletín y trata de recuperarlo, lo que habla de su propia búsqueda alrededor de tópicos que le abruma: el sentido de pertenencia, el anonimato, la alienación, la muerte, el sexo y el deshonor. Tony Soprano vive descolocado e in-

seguro como una muchacha migrante en la gran ciudad de cualquier telenovela, pero tiene el porte, la pistola, es el *boss* y, así, nadie puede discutirle esa cuestión afeminada –siguiendo a Warhol (2003)– que es ir a terapia.

En aras de la empatía, las ficciones televisivas despliegan distintas modulaciones morales alrededor de ciertas ideas fundamentales para facilitar la conexión desde distintas orillas. El manierismo melodramático opta por recrear la escala de grises antes que los extremos maniqueos, pero prodiga a esos matices el mismo tratamiento y la misma energía que a los polos tradicionales, consciente de que al hacerlo propicia mayores compromisos y nuevas posibilidades en su desarrollo de pliegues emocionales y perfiles dramatizables.

Una historia como la que cuenta *Master of none* (Netflix, 2015-2017) hilvana cuestiones de identidad y de género, se anima a hacer comentario social y abrazar por entero la cultura pop sin perder la capacidad de sorpresa. La relación entre Dev y Arnold es la de dos tipos capaces de hablar sobre mujeres sin sexualizarlas, sin resollar como depredadores, sin esa masculinidad tóxica que les permite enamorarse y soñar de otra manera con compartir la vida con alguien sin el apremio de tener que empinarse o forzar lo que el mundo dice que deben ser. No es un relato políticamente correcto, es una indagación acerca del hombre común vista desde las luces y orillas que normalmente quedaban fuera del encuadre.

Siguiendo esta línea, encontraremos que los buenos delatan flancos oscuros, cuentas pendientes, faltas de algún tipo; y que los villanos asoman con más de un perfil que los transforma en seres heridos. El protagonista de *Dexter* (SHOWTIME, 2006-2013), por ejemplo, fue testigo de cómo asesinaron a su madre con una motosierra, permaneció dos días dentro de un contenedor en estado de shock junto a los restos de otras víctimas. En virtud de ello, ahora es un asesino serial, pero tiene un código que le permite asesinar solo a aquellos que merecen morir y que, por distintos motivos, jamás serán sancionados. Algo similar pasa con Nucky Thompson, el protagonista de *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014) que se desarrolla abiertamente como un traficante de alcohol, un manipulador de los juegos de casino y un político inescrupuloso, pero el público es capaz de verlo como alguien

que no ha digerido la pérdida de su esposa y de su hijo, ni la falta de cariño de su padre, lo que le empuja a buscar cierta paz en brazos de las prostitutas del lugar. Es decir, la empatía con los personajes ocurre en la medida que el relato es capaz de convencernos de que están sufriendo o deben ser protegidos, de modo tal que cada diégesis modula su propio código moral para justificar, pese a su naturaleza violenta y sus métodos abyectos, que estos tipos son lo mejor de la historia, en tanto siempre existirá alguien mucho peor.

De ahí que el flujo constante de estas historias, y su consiguiente aceptación entre el público, sugiera una sintonía colectiva con personajes moralmente cuestionables o villanos, a los que por extensión se denomina antihéroes. Y es que, como explican Echart y García Martínez (2013), las teleseries tienen la inmensa capacidad de organizar un conocimiento amplio del carácter de sus personajes en el tiempo, lo que reditúa en una empatía mental y afectiva por parte del auditorio.

La fuerte focalización de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) sobre Walter White permite que se establezca un compromiso inmediato con su enfermedad y sus angustias. Desde ese tercer capítulo en que concluye que debe matar al traficante Krazy Eight –porque si sale vivo del sótano seguramente matará a toda su familia–, Walter se instaura como el más débil dentro de un ecosistema corrupto, no solo en el ámbito criminal, sino también profesional –participa de un sistema educativo decadente que no valora los méritos ni la figura del intelectual– y social –los enormes costos del tratamiento contra el cáncer y la incertidumbre respecto al futuro de su familia–. En ese entorno, Walter no solo es una víctima, sino aquel que encarna los valores socialmente pautados como positivos, porque está defendiendo lo más importante para un hombre: su familia. Walter ingresa al mundo de las drogas para ayudar a los suyos, pero, al mismo tiempo, se embarca en una aventura criminal que parece justa: es su revancha, su desquite con ese mundo que le condenó a ser un profesional anónimo y anodino. El público le sigue hasta el último episodio en función de un pacto moral renovado convenientemente y acepta su final sin condenarlo, pues es capaz de comprender la confesión final a su esposa, cuando explica que el resorte que lo llevó a convertirse en Heisenberg fue “la terrible, honesta y egoísta satisfacción de saberse bueno, acaso el mejor, y por primera vez, en aquello que hacía” (Cappello, 2017).

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Es posible identificar un pulso melodramático detrás de los relatos seriales norteamericanos más reconocidos por el público y la crítica. Esta disposición estético-creativa fluye como un manierismo que echa mano de los recursos y la tradición del melodrama para dar cuenta de la tensión moral que gobierna las tramas de fondo de sus historias.

Se observa, también, una integración al plano audiovisual de elementos expresivos que dan cuenta de los humores y sentimientos más exacerbados. En su madurez como medio, el audiovisual reelabora la retórica verbal del melodrama clásico a través de un tratamiento sofisticado y significativo de la imagen, haciendo de la pasión un espectáculo contenido en la alta expresividad de las luces, los sonidos y las angulaciones.

Asimismo, este impulso narrativo se aproxima de manera distinta a las dicotomías polarizantes en aras de construir la tensión dramática más conveniente para sus historias y sus requerimientos de mercado. Prefiere modularse no en los extremos, sino en (tre) ambos, abandonando así diádas habituales como bien y mal, defecto y virtud, acciones y afectos masculinos o femeninos, que antes recibían un tratamiento maniqueo y que hoy representan una oportunidad para explorar la complejidad de los personajes y sus tramas.

### **Referencias bibliográficas**

- Allen, R. C. (1985). *Speaking of Soap Operas*. University of North Carolina Press.
- Aristóteles (1963). *Poética* (Trad.: E. Schlesinger). Emecé.
- Bauman, Z. (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. Yale University Press.
- Buonanno, M. (2002). *Le formule del racconto televisivo*. Sansoni.
- Burke, K. (2003). *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*. Antonio Machado Libros.
- Cappello, G. (2015). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

- Cappello, G. (2017). El tiempo del cínico. Acerca del héroe de la ficción televisiva. *Área Abierta*, 17(2), 155-166. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53240>
- Cascajosa, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 29, 7-31. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/5701>
- Cassirer, E. (1964). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Echart, P. & García Martínez, A. (2013). Crime and Punishment: Greed, Pride and Guilt in *Breaking Bad*. En A. Simon-López & H. Yeandle (Eds.), *A Critical Approach to the Apocalypse* (pp. 205-217). Inter Disciplinary Press. [https://doi.org/10.1163/9781848882706\\_018](https://doi.org/10.1163/9781848882706_018)
- Eco, U. (1981). *Lector in fábula*. Lumen.
- Faretta, A. (2009). *La pasión manda*. Editorial Djaen.
- Fiske, J. (2006). *Television culture*. Routledge.
- García, A. N. (2019). Placer estético y repugnancia en Hannibal: identificación dramática, prolongación temporal y puesta en escena. *Cuadernos.Info*, 44, 209-224. <https://doi.org/10.7764/cdi.44.1556>
- García de Castro, M. (2007). La televisión hipermoderna. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 73. <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulotribuna.asp@idarticulo=2&rev=73.htm>
- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 21-59). Cuarto Propio.
- Innocenti, V. & Pescatore, G. (2011). Los modelos narrativos de la serialidad televisiva. *La Balsa de la Medusa*, 6, 31-50. [https://labalsadelamedusa.files.wordpress.com/2012/01/resumen\\_n6\\_2011\\_innocentipescatore.doc](https://labalsadelamedusa.files.wordpress.com/2012/01/resumen_n6_2011_innocentipescatore.doc)
- Klein, A. A. (2009). The Dickensian aspect: Melodrama, viewer engagement and the socially conscious text. En T. Potter & C. W. Marshall (Eds.), *The Wire: Urban decay and American television*. Continuum.

- Lotz, A. (2014). *Cable Guys: Television and American Masculinities in the 21st Century*. NYU Press.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. & Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía visual y ficción televisiva*. Gedisa.
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203642139>
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.
- Nelson, R. (2008). Studying Television Drama. En G. Creeber (Ed.), *The Televisión Genre Book* (pp. 14-15). British Film Institute.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Paidós
- Pérez, X. (2011). Las edades de la serialidad. *La Balsa de la Medusa*, 6, 13-29. [https://labalsadelamedusa.files.wordpress.com/2012/01/resumen\\_n6\\_2011\\_perez.doc](https://labalsadelamedusa.files.wordpress.com/2012/01/resumen_n6_2011_perez.doc)
- Salinas Muñoz, C. & Stange Marcus, H. (2017). Experimentando las modernidades latinoamericanas: Estrategias melodramáticas en los filmes *La vendedora de rosas* y *Pizza, birra, faso*. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 29, 165-179. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2015.n29-09>
- Sepinwall, A. (2013). *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slings, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. Touchstone.
- Shimpach, S. (2010). *Television in transition. The Life and Afterlife of the Narrative Action Hero*. Wiley-Blackwell. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781444320671>
- Thomasseau, J. M. (1984). *El melodrama*. Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, R. J. (2007). Preface. En J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality Television. Contemporary American Television and Beyond* (pp. XVII-XX). I. B. Tauris. <http://dx.doi.org/10.5040/9780755696376>
- Tous, A. (2010). *La era del drama en televisión*. UOC.
- Warhol, R. (2003). *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-culture Forms*. Ohio State University Press.

- Williams, R. (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Paidós.
- Williams, L. (2012). Mega-Melodrama! Vertical and horizontal suspensions of the 'Classical'. *Modern Drama*, 55(4). <http://dx.doi.org/10.3138/md.2012-S83>