
Telenovela y populismo

Ibsen Martínez

El tema de este ensayo es la telenovela como metáfora del populismo latinoamericano, como melodrama redistributivo y paráfrasis de una de nuestras más imperecederas mitologías políticas. Lo analizaré con las dudosas credenciales que otorga el haber sido guionista de culebrones durante mucho más de un cuarto de siglo; un guionista cuya secreta afición intelectual es la historia económica. No encuentro otro modo de pensar estas cuestiones que no sea someterlas a cierta lógica conversacional y por eso el método –alguno hay que tener– tenderá a ser más digresivo y lateral que rigurosamente académico.

Si es cierto que un ensayo es, en cierto modo, el relato de cómo llegamos a una idea –o a una familia de ellas–, el mío comienza en Caracas, a mediados de los años setenta del siglo pasado. Había sido aceptado en principio por una universidad estadounidense de primera categoría para cursar una maestría en Matemáticas. Mi solicitud de inscripción, sin embargo, era fraudulenta, pues

ni siquiera había terminado la carrera. Mi historial académico en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela tampoco era bueno; en realidad era pésimo. Los datos que, sin que aún hoy sepa explicarme por qué, envié por correo a la universidad falseaban escandalosamente mi rendimiento como estudiante y mis posibilidades económicas para pagar la matrícula. Mi familia era la de una maestra de escuela elemental del municipio y un modesto empleado administrativo de una compañía petrolera. En el formulario describí a mi padre como geólogo jefe de la división de exploraciones de una gran petrolera estadounidense y a mi madre como alta funcionaria del Ministerio de Educación. La universidad gringa no vio inconveniente en juntar mi formulario al de los candidatos seleccionados pero la suma en dólares que costaba la matrícula era para mí inalcanzable.

Al mirar atrás, lo que resulta más incongruente en aquel fingir aspiraciones serias de estudiar en el extranjero, era que frecuentaba ya muy poco la Escuela de Matemáticas, pues pasaba casi todo el tiempo encerrado, escribiendo los guiones de un programa de radio. Para irnos entendiendo: me había convertido en el «negro» de un antiguo decano de la Facultad de Ciencias que producía un espacio divulgativo para la emisora estatal. Un organismo educativo oficial y un par de fundaciones privadas patrocinaban con holgura el programa pero el decano me pagaba lo que hoy equivaldría a unos cuarenta euros por cada libreto con su firma. El programa se emitía varias veces a diario, en entregas que duraban diez minutos cada vez, sin que regalía alguna me fuese pagada por cada repetición. Para escribir los guiones, el decano me daba a leer las últimas entregas de *Scientific American*, *Science et Vie*, *Harvard Science Review*, *La Recherche* o *Nature* y yo debía resumir, en parloteo divulgativo y musicalizado, decenas de artículos sobre las posibilidades de la fibra óptica, la deriva continental, las prostaglandinas, la evolución de los homínidos del valle de Afar,

la ingeniería genética y las promesas jamás cumplidas de la fusión en frío.

Además escribía, y por mucho menos dinero, los libretos de un programa de música de salsa y *Latin jazz*. Necesitaba desesperadamente aquel dinero y en ganarlo se iban mis días. Fue mi primer contacto con el oficio de escribir guiones.

La también desertora escolar con quien vivía en aquel entonces era una joven actriz de teatro que alcanzaba el fin de mes trabajando como figurante en culebrones y la única persona en el mundo que sabía de mis tientes secretas con la Literatura. Fue ella quien, exasperada por nuestros apremios económicos, me persuadió de ir a hablar con el libretista de la telenovela en la cual trabajaba por entonces. El libretista, un señor apellidado Jarnés, republicano español exiliado en Venezuela, muy servicial y educado, me recibió con simpatía y me puso al habla con la persona indicada. «El culebrón es un rubro semielaborado de exportación que no requiere tecnología de punta y es poco intensivo en inversión de capital», me dijo la persona que me entrevistó. «Vídeo de baja resolución con historias de baja resolución: eso es lo que hacemos aquí». Añadió que no había planes de entrenamiento ni manuales ni libro de estilo, que aquel trabajo se aprendía haciéndolo y me propuso comenzar como «dialoguista».

La radionovela cubana, canon y fuente

Durante diecisiete meses escribí escenas sueltas de la telenovela de horario estelar, formando parte del equipo de escritores de una veterana libretista a quien la gerencia del canal entregaba amarillentos libretos de antiguas radionovelas cubanas, muy populares en los años cincuenta: raros infolios preservados por Arquímedes Rivero, curador de aquellos códigos en la desapa-

recida emisora CMQ de La Habana. En su juventud, el señor Rivero fue actor de melodramas radiofónicos: su fortuna estuvo en que nunca extravió su copia del libreto. Al dejar Cuba para siempre en 1961, logró llevar de contrabando, primero a México y, más tarde, a Venezuela, arcones repletos de radionovelas de Félix Pita Rodríguez, Inés Rodena o el egregio Félix B. Cagnet, indiscutibles clásicos del género. Transmutar aquellos libretos en guiones de televisión fue mi primera escuela como escritor de culebrones. Para ello, la «doctrina Rivero» exigía una sencilla pero metódica sustitución lexical: trocar localismos cubanos por venezolanos; y así, por ejemplo, donde dijese guagua debía decir autobús, donde decía espejuelos debía decir lentes, donde decía malanga debía decir ocumo, donde dijese Santiago de Cuba, Matanzas, Cienfuegos o La Habana debería decir Maracaibo, Cumaná, Mérida o Caracas y donde dijese chévere podía y debía decirse chévere.

Es necesario partir de la base de que la telenovela latinoamericana es populismo puro y duro. No será la única razón, pero comencemos por esta, referida al origen social de los libretistas de telenovela, quienes ya estaban en esos menesteres desde hacía por lo menos dos décadas cuando gente como yo comenzó a llegar a Radio Caracas Televisión, por entonces pujante casa productora que exportaba culebrones a toda la cuenca del Caribe, México y buena parte de los EE.UU. Aquellos libretistas sufrían la intrusión de gente ajena al medio hasta entonces: pretenciosos intelectuales de izquierda llenos de ideas brechtianas sobre el drama. Los llamaré empíricos, por no llamarlos «históricos», y evocaré tres ejemplares que dejarán ver cuánta semejanza y homogeneidad nutría al gremio pese a su solo aparente diversidad de origen.

El primero es Manuel Muñoz Rico, porteño, de padres andaluces emigrados a la Argentina a comienzos del siglo pasado. Manolo suplió la escuela elemental uniéndose al proverbial circo

trashumante. Se hizo libretista de radionovelas en Perú antes de llegar a Caracas a mediados de los años cincuenta.

Violeta del Valle, de quien nunca supimos su verdadero nombre, fue una actriz cubana, teatral y radiofónica, inmortalizada por Guillermo Cabrera Infante en *La Habana para un infante difunto* como «la amazona». Durante algunos años plagió en Caracas libretos originales de Inés Rodena, una muy prolífica escritora cubana de radioculebras que, habiendo sido enfermera en su juventud, alcanzó gran éxito con melodramas de tema hospitalario, a la manera de *Liza, la de Lambeth* de Somerset Maugham. Como se ve, Arquímedes Rivero no fue el único que logró exfiltrar una biblioteca de guiones a la llegada de la revolución cubana.

Pedro Felipe Ramírez, apodado por Muñoz Rico «La Llama Cuzqueña», no porque lo creyese un talento flamígero venido de Los Andes, sino porque –según le escuché decir más de una vez–, Ramírez era «una bestia de carga de la palabra escrita». Su ancestro rural venía del Táchira, en la frontera con Colombia. Antaño había dirigido un trío que favorecía un repertorio de boleros y guarachas, remedo trasandino de *Los Panchos*. Frecuentar las emisoras radiales de Maracaibo, Quito o Barranquilla lo acercaron un buen día a la radionovela y de allí, al igual que sus colegas, a la televisión, en los albores de los años cincuenta.

Todos ellos, *sin excepción*, tuvieron la radionovela cubana como canon y fuente. A su vez, ya en los años veinte del siglo pasado la radionovela, abuela del teleculebrón, era sin duda una decantación masificada del decimonónico oficio de *lector de tabaquería*. Esto último es también esencial a mi argumentación pues, lejos de pensar, con García Canclini y otros omniscientes *pundits* posmodernos latinoamericanos, siempre a caballo entre la antropología cultural y los estudios sobre comunicación, que la telenovela sea expresión de lo que entienden como un «hibridismo cultural», malévola-mente inducido por los proverbiales poderes fácticos, pienso que

es de las emanaciones culturales más consistentemente inmunes al paso del tiempo. Y con esto no afirmo más que las telenovelas, las verdaderamente dignas de tal nombre, aun muchas de las que actualmente se ofrecen como «de ruptura» bajo la denominación de «superseries», tan en boga hoy en los estudios de Miami, no son más que prolongación de una tradición cultural de origen cubana.

Para profundizar en el tema, es recomendable la lectura de *El lector de tabaquería* (Verbum, 2009), obra de la investigadora mexicana Araceli Tinajero que rescata del olvido esta figura de la cultura cubana, y traza la historia de esta institución (candidata del gobierno cubano a la categoría de Patrimonio Intangible de la Humanidad, patrocinada por la UNESCO), desde su origen, alrededor de 1865, hasta la actualidad. Veámos una muy apropiada noticia sobre esta cuestión, publicada por Mauricio Vicent en la edición de *El País* del 24 de diciembre de 2012:

... La lectura en las tabaquerías se introdujo en La Habana el año de 1865 en la fábrica *El Figaro*. La iniciativa fue impulsada por el político liberal Nicolás Azcárate, quien tenía relación con el líder obrero asturiano Saturnino Martínez, que aprendió en Cuba el oficio de tabaquero y llevó la lectura a las fábricas con el objetivo de aliviar las largas y aburridas jornadas de los torcedores.

Resultó que estos conocimientos fueron dejando poso ideológico y convirtieron al sector tabaquero en un colectivo aguerrido y proclive a las ideas de la independencia. José Martí recibió el apoyo incondicional de los tabaqueros de Tampa en su lucha contra España. La mesa de lectura de cada tabaquería fue «tribuna avanzada de la libertad», aseguró el Héroe Nacional de Cuba. El activismo llegó al punto de que, por miedo, llegaron a censurarse libros «contaminadores» y hasta el oficio del lector de tabaquería fue vetado en ocasiones, la primera de ellas por mandato del Capitán General Francisco Lersundi y Ormachea (1867-1869).

[...]

En la época de la colonia pesaban las inercias y pretendieron imponerse sesudos tratados sobre la historia de España. Sin embargo, en algunas fábricas con administraciones y sindicatos más abiertos entraban las obras de Dostoievski, Víctor Hugo o Balzac hasta llegar a Pérez-Galdós y Zola y se empezó a catalizar la conciencia social del gremio tabaquero...

El programa de lecturas alternaba obras del realismo social del siglo XIX europeo con naturalismo costumbrista criollo, en una proporción que favorecía a este último. La lectura de melodramas sociales solía complementarse con la prensa beligerante de la época, incluso aquella censurada por las autoridades coloniales españolas, como cuadra a una iniciativa promovida por sectores sindicalistas. Llegó un momento en el que lectores y autores se fundían en una misma persona, genuina figuración proletaria y cubana del *acá* que mitiga la pesada tarea de la tribu con un relato concebido para sostener la atención de una fuerza de trabajo de ambos sexos.

A la vuelta del siglo XX, la demanda de autores que abordaran temas locales atrajo a autores «serios», ya consagrados como folletínistas de tronío o en la literatura de tapa dura, como Félix Pita Rodríguez y el inefable Félix B. Caignet, autor de una de la «radiotelenovelas» más exitosas en la América de habla española y quizá la más versionada en los últimos sesenta años: *El derecho de nacer*. Dueño de una hermosa voz, Caignet fue, no solo lector de tabaquería él mismo, sino también pionero como narrador de sus propios radiodramas desde los años veinte del siglo pasado hasta bien entrada la década de los cuarenta.

Con lo que llegamos al advenimiento de la radionovela como espacio estelar de la cultura de masas iberoamericana, acaecida entre los tardíos años veinte y los cincuenta, años que, por acaso, son los mismos del surgimiento de los grandes partidos de masas de izquierda (mas no necesariamente marxistas), casi todos ins-

pirados por un amasijo de nacionalismo justiciero, en muchas de nuestras naciones, desde México al cono sur: la edad de oro de todos nuestros populismos.

Conviene tener presente, antes de proseguir, el origen estadounidense del género, concebido para propiciar hábito radioescucha, del mismo modo que los folletones por entregas contribuyeron a elevar la circulación de los medios impresos europeos en la segunda mitad de siglo XIX. En el caso estadounidense, el radiodrama era patrocinado por productos de consumo masivo, detergentes en especial, y de allí la expresión *soap-opera* (ópera jabonosa), como se designa en inglés al radioculebrón.

Cuba fue, en los años veinte, escogida por las jaboneras como campo de pruebas del trasplante del género a la región hispanohablante del continente. Pero ni *El llanero solitario* ni *Los Carter de la calle del Olmo*, traducidos desmañadamente al español y emitidos como episodios disyuntos, superaban las lecturas de tabaquería trasladadas al estudio de radio.

La televisión y las técnicas de mercadeo llegaron a la isla mucho antes que al resto de Hispanoamérica. Por ello no es exagerado decir que Fidel Castro fue, a partir de los años sesenta, el principal promotor continental de la telenovela: la diáspora de escritores, actores y ejecutivos cubanos, exiliados en los EE.UU., México o Venezuela fue lo que dotó al género su vocación transnacional.

Llegados aquí, volvamos a los primigenios libretistas con quienes topé en la década de los setenta. Acaso sin saberlo, eran curadores de la tradición del lector/autor de tabaquería, caracterizada por la grafomanía y por lo que los reseñistas gringos llamarían «comentario social».

La piedra de toque del género es el agravio primitivo, tenido como *back story*, antecedente remoto, ocurrido siempre antes de que el relato eche a andar y que cobra la forma de un despojo patrimonial que debe ser reparado para reconstituir el orden

cosmogónico. Grafomanía y la idea del despojo primordial, tan cara a los discursos de tres oleadas de populismo colectivista en América española.

¿No fue acaso la denuncia de agravios patrimoniales infligidos a una masa desposeída e inculta lo que inflamaba el discurso vargasviliano de un Jorge Eliécer Gaitán o una Evita Perón, no por ventura ella misma, a sus horas, actriz de radionovela?

Historias de ricos y pobres

Probablemente ni Cristina Kirchner ni Nicolás Maduro hayan tenido parte en ello, pero un canal estatal caraqueño ha vuelto a transmitir, hace poco, el filme argentino *Dios se lo pague*, en horario de traspornoche. Estrenado en Argentina en 1948 y exhibido aquel mismo año en el Festival Internacional de Venecia, el film cosechó reseñas entusiastas de la crítica europea de posguerra. Protagonizado por la entusiasmante Zully Moreno y el arquetípico Arturo de Córdoba, con dirección de Luis César Amadori, *Dios se lo pague* ha sido objeto también de homenaje bajo la forma de muchas versiones telenovelescas mexicanas y venezolanas. A mediados de los años setenta, el canal para el cual escribía culebrones, se propuso hacer una nueva versión de pantalla chica, ¡una más!, de *Dios se lo pague*.

Trascribo el resumen argumental que ofrece una página web francesa dedicada al cine tercermundista: «Juca es un obrero que se ve despojado por su patrón de los planos de un invento. Su mujer, desesperada, pues fue cómplice inocente de la usurpación, se suicida y Juca decide vengarse. Opta por el disfraz de mendigo y, pidiendo limosna, llega a hacerse millonario. Entre tanto, conoce a una prostituta de lujo y la hace su amante. La amante lo deja al tiempo por un hombre que resulta ser el hijo del antiguo patrón.

Al darse cuenta de ello, el supuesto mendigo decide no ejecutar su venganza para que ella, de quien se ha enamorado, pueda ser feliz».

Sí, es verdad: *Dios se lo pague* es todo ese batiburrillo de baratos efectos melodramáticos, pero sus poderes hipnóticos no emanan de su descabellada premisa dramática ni de su desarrollo cada vez más demencial, sino, más bien, de la feliz conjunción de otros elementos. La trama de *Dios se lo pague* es, ciertamente, apenas verosímil, pero una hechicera sumatoria de imperfecciones logra que aceptemos la «axiomática» del film desde el primer momento. Lo que se le impone al espectador, sin escapatoria posible, son las *ideas* –las latinoamericanas creencias, mejor dicho– que sobre la vida económica, la creación de riqueza y la redistribución de la misma se corporeizan en el film y, para el caso que nos ocupa, en sus muchas versiones de telenovela. Riqueza y redistribución: ¿cabe imaginar un asunto que interese más a los latinoamericanos de todos los tiempos?

Dios se lo pague es la más acabada fábula latinoamericana sobre ricos y pobres. Está en la base de muchos *remakes* televisivos, como la exitosísima mexicana *Los ricos también lloran*. Y a pesar de sus pretensiones de teatro de cámara llevado al cine –originalmente fue una pieza teatral–, resulta además en una fábula populista. Se rodó, característicamente, en los estudios que Perón dispuso construir en Argentina, la patria de uno de los más proteicos y resistentes mitos populistas de nuestra América: Evita, patrona de los desposeídos, de los *descamisados* como Juca. Pero, que se sepa, no fue cosa de encargo. *Dios se lo pague* podrá ser cualquier cosa menos un triste producto de la Secretaría del Trabajo peronista.

Arturo de Córdova, el mendigo que llega a comprar en la bolsa las acciones que le darán mayoría en el directorio empresarial que, años atrás, lo despojó de la patente de invención, atraviesa la pantalla articulando un desengañado monólogo hecho de máxi-

mas y sarcasmos en torno al lucro, siempre innoble, y la pobreza, siempre virtuosa. En la secuencia inicial del film, un menesteroso apostado en el atrio de una iglesia pide limosna sin lograr conmovier a ninguno de los fieles que acuden a misa. Aparece entonces Juca y, sin *PowerPoint*, le hace al mendigo errático toda una presentación acerca de las artes secretas del oficio: a quién pedir y en qué momento, qué santos invocar en cada caso, cómo extorsionar la compasión y sacar provecho de la consciencia culpable del buen burgués.

A partir de ese momento, hasta que finaliza la película, Juca no cesa de perorar –como un Polonio chavista– contra la plutocracia y las convenciones sociales, desgranando máximas y admoniciones sobre la exclusión y la pobreza. Al final, con lo reunido como mendigo, Juca recupera las acciones del consorcio que lo despojó de fortuna y amor. Y se queda con la rubia. Sin duda, la proposición de que mendigando sea posible amasar una fortuna que permita adquirir un paquete accionario *premium* y sentarse a la cabecera de la mesa directiva, es lo que hace de este film una homilía en pro del populismo.

¿Acaso lo más propio del populismo latinoamericano no ha sido su pasmosa facultad de trasmutar a los ciudadanos en mendigos al tiempo que infunde en ellos la convicción moral de que su servidumbre política les restituirá todo lo que les ha sido «robado»?

Caracas, abril de 2014

I. M.