

UNA MÚSICA FAMILIAR

Juan Carlos PUEO
Universidad de Zaragoza

A mis amigos en Teruel

El arte de narrar ha acudido en numerosísimas ocasiones a la novela familiar del neurótico¹ para dar de ella muy variadas versiones dentro de los relatos populares: el poema épico, la comedia, el libro de caballerías, el melodrama, la novela de folletín, el cine, el cómic, el serial radiofónico y, como no, la televisión, todos ellos se han alimentado de este esquema, que, al recurrir a un deseo básico del ser humano, ha demostrado ser un filón inagotable. Basta comprobar el éxito que recientemente ha tenido en España una serie como *Yo soy Betty la fea* –éxito que había sido mucho mayor en toda Hispanoamérica– para convencernos de que la vieja fantasía sigue teniendo el mismo valor que antaño en el imaginario colectivo. Importan poco los disfraces que el relato adopta, ya que el esquema sigue siendo el mismo: si en la novela familiar el sujeto desea cambiar de padres, en sus derivaciones se mantiene el mismo deseo, aunque el cambio de padres se camufle adoptando la apariencia de un ascenso a una posición social superior. La oscura condición de Betty, producto de una situación familiar y social sin carisma, es sustituida por una condición brillante en la que alcanza la cúspide tanto en lo familiar como en lo social, gracias sobre todo a la natural bondad de la protagonista, requisito indispensable para demostrar la nobleza de su carácter, que es la que, en definitiva, la separa de los que en principio serían sus iguales y que, finalmente, acaban siendo sus inferiores.

Yo soy Betty la fea podría considerarse un ejemplo excelente de cómo la novela familiar del neurótico sigue anclada en el imaginario colectivo sin que podamos prever que esta fantasía llegue algún día a ceder su sitio a cualquier otra. Sin embargo, hay que señalar que *Yo soy Betty la fea* ha propuesto una innovación interesante en el imaginario de los culebrones, ya que Betty triunfa, no sólo por su bondad natural, sino por su capacidad para moverse en el mundo de los negocios, lo que le otorga una manifiesta superioridad so-

1. Tomo la expresión «novela familiar del neurótico» del breve ensayo de Freud en el que se expone la naturaleza de esta fantasía típicamente edípica (Sigmund FREUD, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2ª ed., 1979, pp. 45-50). A pesar de su simplicidad, quizás a causa de ella, la novela familiar del neurótico ha dado pie a numerosas aplicaciones al campo de la literatura, el cine y los estudios sobre los *mass media*.

bre el hombre, que en este caso se ve incapacitado para adoptar la posición patriarcal que ejerce en este tipo de relatos. En este sentido, *Yo soy Betty la fea* ha resultado ser una excepción dentro de las versiones que ha generado en la época moderna la novela familiar del neurótico: el dogma capitalista de que es gracias al trabajo y al esfuerzo que el hombre puede mejorar su situación social choca con el componente narcisista de la novela familiar, cuyo sujeto se ve alzado a una situación superior a causa de su propio destino, de su propio ser, lo que hace que esa mejora no sea sino la restitución de lo que se le debe. Las vicisitudes del héroe que alcanza una posición social ventajosa no tienen nada que ver con la novela familiar del neurótico, son otra historia que, a decir verdad, no interesa demasiado. Al menos, no interesa cuando la novela familiar tiene un final feliz, ya que la literatura y el cine se han prodigado en relatos en torno al fracaso de estas trayectorias, como, por ejemplo, el César Birotteau de Balzac o el Charles Foster Kane de Welles, que demuestran que el final feliz de la novela familiar no es nunca una cuestión de esfuerzo, sino de carácter.

Sin embargo, la novela familiar exige que el ascenso social acompañe al descubrimiento de un origen más noble que la condición de los padres que le han tocado en suerte al sujeto. Los disfraces que adopta la novela familiar para conseguir esto son bastante numerosos, y quisiera hacer hincapié en uno de ellos, uno que ha tenido bastante fortuna y que este mismo año ha trazado un giro asombroso. En este caso, el sujeto de la novela familiar busca sus orígenes en una nobleza de espíritu que le distingue de sus padres y de sus hermanos, ya que éstos no la poseen. Esta nobleza es la que le lleva a dedicarse y destacar en el campo de las artes; especialmente, en el campo de las artes musicales. Esta novela familiar rechaza, por supuesto, la idea del artista laborioso que produce su obra con tanta aplicación como paciencia; por el contrario, acude a la leyenda del artista inspirado cuya facilidad innata asombra tanto como deleita a los oyentes. No es difícil hallar ejemplos de esta variación, incluso en la Antigüedad: en el *Libro de Apolonio*, versión castellana de la novela latina *Historia Apollonii Regis Tyri*, se narra, entre otras, la historia de Tarsiana, hija de Apolonio, que ha sido desposeída de su rango de princesa y vendida como esclava al dueño de un prostíbulo. Éste, convencido por la muchacha, renuncia a explotarla como prostituta, pero le obliga a ejercer de juglaresa por las calles de Mitelene. Las habilidades musicales de Tarsiana, heredadas de su verdadero padre, la convierten en la favorita de los ciudadanos:

Luego el otro día, de buena madrugada,
levantóse la dueña ricamient' adobada,
priso una viola, buena e bien temprada,
e salió al mercado violar por soldada.

Començó unos viesos e unos sonos tales
que trayén grant dulçor e eran naturales,

finchiense de homnes apriesa los portales,
non cabién en las plaças, subién a los poyales.

Cuando con su viola hobo bien solazado,
a sabor de los pueblos hobo asaz cantado,
tornóles a rezar un romanz bien rimado
de la su razón misma por ó habiá pasado.

Fizo bien a los pueblos su razón entender,
más valié de cient marcos es día el loguer;
fuesse el traïdor pagando del mester:
ca ganaba por ello, sobejo grant haber.

Cogieron con la dueña todos muy grant amor,
todos de su fazienda habián grant sabor,
demás, como sabían que habiá mal señor,
ayudábanla todos de voluntat mejor.

El princep' Atinágora mejorar la querié,
que si su fija fuese más non la amarié:
el día que su voz o su canto n'oyé,
conducho que comiese mala pro le tenié.

Tan bien sopo la dueña su cosa aguisar
que sabiá a su amo la ganancia tornar;
reyendo e gabando con el su buen catar
sopóse, maguer niña, de foliá quitar. [426-432]²

Gracias al favor del público y del príncipe, Tarsiana podrá reencontrarse con su padre, que la creía muerta. Sin embargo, no es sólo la habilidad musical de Tarsiana la que permite la anagnórisis, ya que, tras fracasar en su intento de distraer a Apolonio, la bondad natural de la muchacha le lleva a abrazarle, gesto que provoca la ira del rey, que la aparta de sí violentamente. Este gesto brutal suscita la queja de la muchacha, que revela sus orígenes y es reconocida por su padre, lo que conlleva la recuperación de su condición principesca. Evidentemente, el motivo musical resulta secundario desde el momento en que Tarsiana es hija del rey Apolonio, lo cual ya es suficiente para que la novela familiar se desarrolle según el rumbo previsto. Pero tampoco deja de tener importancia, pues, además de la simpatía que provoca su triste historia, es la habilidad musical de la muchacha la que le granjea el afecto de los ciudadanos y de su príncipe. Resulta evidente, por tanto, que la habilidad musical no es otra cosa que un indicio de su condición noble, al igual que ocurría con su padre. Lo importante en las novelas familiares anteriores a la modernidad es la condición social, que presupone en el sujeto de la fantasía ciertas aptitudes que no tendría si no perteneciese a la aristocracia: Tarsiana no habría sido la mejor juglaresa –de la misma manera que ni Arturo

2. *Libro de Apolonio*. Ed. de Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984.

habría sido el mejor rey, ni Amadís hubiera sido el mejor caballero— de no ser por su estirpe real.

Ahora bien, si en la Edad Media la música resulta un motivo secundario, es lógico que los cambios sociales que trae consigo el capitalismo hagan posible el canje de unos padres por otros no por un cambio del origen familiar que hace posible el cambio social, sino por una auténtica emancipación gracias al valor del trabajo, que es independiente de la posición social de la familia. Ahora bien, lo que se exige es una predisposición natural a esa situación superior, que no es producto tanto de la capacidad de hacer dinero como de la nobleza de alma que, en definitiva, sigue siendo la única capaz de elevar al sujeto de la fantasía a las alturas de una posición social que lo redime de su origen más o menos humilde. Y es bastante frecuente que la promoción social sea producto de una habilidad artística que sigue siendo índice de la nobleza de carácter a la que aludí antes. Un *status* en el que, como ya he señalado, la familia queda en un segundo plano: ya no hay sustitución de unos padres de condición humilde por otros de condición noble, sino sustitución directa de una condición social por otra superior. Pero si el grupo familiar ya no cuenta para cambiar la condición social del sujeto —lo cual no puede extrañarnos, si tenemos en cuenta la crisis que la institución familiar ha sufrido en la sociedad occidental del siglo XX—, cabe preguntarse dónde queda la novela familiar. El sujeto de esta novela sigue buscando unos padres mejores que le mantengan en ese estado de narcisismo primigenio, anterior al trauma edípico. Pero el éxito profesional, y la consiguiente elevación social, no le sirven para cambiar de padres. Y, sin embargo, alguien tiene que ocupar su lugar.

Durante buena parte del siglo XX, ha sido el cine el que se ha ocupado de aclarar esta cuestión. No debe extrañarnos esto si tenemos en cuenta que tanto el estado de visionado que construye al espectador cinematográfico como el texto fílmico en sí mismo movilizan las estructuras de la fantasía inconsciente. El espectador está dispuesto a identificar la novela familiar que le propone el cine con sus propias fantasías inconscientes, y si la novela familiar es una de las más poderosas y persistentes, no le queda más remedio que aclimatarse a los nuevos tiempos: el espectador sabe que la condición aristocrática de la familia deseada no es tan pertinente en el mundo actual, donde la supuesta superioridad de la nobleza ya no tiene sitio; es lógico que se busque un nuevo modelo familiar, más democrático, por así decirlo. El cine musical ha sido vehículo privilegiado para realizar esta forma de novela familiar desde sus inicios, desde que apareció con *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) que además de la primera película sonora, es una historia típicamente edípica: si Jack Rabinowitz (Al Jonson) se rebela contra su padre, que quiere que ocupe su puesto de cantor en la sinagoga, es para protagonizar su propia novela familiar, consistente en lograr el triunfo y encontrar en un público completamente entregado a su condición de estrella una familia más comprensiva con la que no puede mantener una relación problemática, ya

que se dedican, sencillamente, a adorarle sin reservas en su nueva identidad de Jack Robin. La reconciliación con el padre, en su lecho de muerte, culmina la novela y deja al sujeto en una situación plenamente triunfal. Desde entonces, el cine musical –y no sólo el norteamericano– ha seguido manteniendo, con altibajos, esta línea.

Ahora bien, cuando el protagonista de la novela familiar es una mujer, el triunfo está condicionado a la protección patriarcal proporcionada por el empresario, el director, o incluso el compañero de reparto, que son los que saben guiar a la joven inexperta para alcanzar el amor de un público que, en principio, no está dispuesto a otorgar sus favores a quien consideran una advenediza, pero que, al final, acaban rindiéndose a su encanto, a su bondad y a la facilidad con que ejerce su arte. Es muy habitual que sea el marido quien, tras el triunfo profesional de la protagonista, ocupe el lugar del padre protector en un nuevo orden familiar que se identifica con el deseado; así ocurre en la mayoría de las películas musicales: por ejemplo, en *Las chicas de Ziegfield* (*Ziegfield Girl*, Robert Z. Leonard, 1941) con los personajes de Sheila Regan (Lana Turner) y Sandra Kolter (Hedy Lamarr), pero no con el de Susan Gallagher (Judy Garland), que no se casa porque, digámoslo así, encuentra quien ocupe el lugar del padre deseado sin necesidad de casarse: en este caso, es Florence Ziegfield, el famoso empresario teatral, quien ocupa el lugar del padre para situar a la artista en un lugar preeminente ante la que, desde entonces, va a constituir su verdadera familia: el público. Al igual que ocurría en el caso masculino de *El cantor de jazz*, la novela familiar exige que el sujeto mantenga una posición similar a la que ocupó en su primera infancia, cuando era el objeto de todos los cuidados y atenciones, cuando se le prodigaba un amor absoluto e incondicional por parte de todos los miembros de la familia, situación que sólo se repite en el caso de las estrellas a las que se venera por encima de cualquier circunstancia. Pero la diferencia sexual exige un cambio en el rol del padre, porque si Jack Robin –y con él todos los artistas masculinos– logra su emancipación sustituyendo a la figura paterna, la mujer sigue necesitando que alguien ocupe la posición del patriarca.

En el caso de la televisión, la cosa se complica. El espectador ya no se halla en la misma situación, porque una cosa es ir al cine y sentarse en una sala a oscuras para que proyecten unas imágenes que nuestro inconsciente no tiene dificultad en reconocer como algo parecido a un sueño, y otra cosa es tener esas imágenes en el centro mismo de nuestra cotidianidad más consciente. Con todo, la fuerza de estas imágenes pueden ser las mismas, y el éxito de culebrones como *Cristal* o *Yo soy Betty la fea* nos demuestra que la ficticia novela familiar del serial televisivo sigue teniendo la misma fuerza que antaño a la hora de conseguir que el espectador identifique sus propios ensueños con los que aparecen en la pantalla. Pero esta posibilidad no es más que una de las múltiples caras del poliedro, la que corresponde a la ficción, un terreno que ha ido perdiendo fuerza conforme la televisión se ha adueñado del imaginario colectivo. La novela fami-

liar se ha desplazado poco a poco hacia otros territorios en los que se muestra como algo más inmediato, más cercano a esa realidad inmediata en la que se sitúa la televisión y más alejado por tanto del territorio de la ensoñación, que hasta entonces había sido el único que había frecuentado. Recordemos un programa, bastante antiguo, en el que una jovencita podía hacer realidad estos ensueños, aunque fuera fugazmente. El nombre del programa lo decía todo: *Reina por un día*. De lo que se trataba era de vivir en la realidad la fantasía familiar que hacía del sujeto un ser amado incondicionalmente, sin responsabilidades de ningún tipo, y, a diferencia de los demás concursos en los que se exige en el participantes una cierta destreza, *Reina por un día* tenía la virtud de no requerir otras habilidades especiales que no fueran la natural bondad del sujeto.

Pero el problema que presentaba *Reina por un día*, y todos sus derivados tipo *Sorpresa, sorpresa*, etc., reside en la fugacidad de sus resultados: la novela familiar exige un final feliz, pero también exige que éste sea un final del tipo «por siempre jamás». Un final en el que el sujeto recibe la adoración incondicional del público supone la elevación de este sujeto a la categoría de estrella, cosa que sólo puede conseguirse cuando se dispone de alguna habilidad especial, y aquí es donde entra en juego la novela familiar musical en la que el sujeto no es amado sólo por sus prendas personales, sino también por su arte. Hay que hacer constar que la televisión ha cambiado un poco el concepto del artista, ya que el programa *Operación triunfo* ha basado toda su jugada no en la genialidad implícita de sus concursantes, sino en la idea del esfuerzo continuado en el aprendizaje para lograr el premio del estrellato —a pesar de que algunos de los concursantes ya eran cantantes profesionales—. Tampoco esto es nuevo: la serie de los años ochenta *Fama* se basaba en la continua preterición del final feliz para mostrar el proceso por el que los personajes acababan convirtiéndose en buenos profesionales. Pero hay que recordar que en este caso también se basaban en el carácter positivo de estos personajes: la nobleza de carácter era requisito indispensable para triunfar en la academia del profesor Shorofsky (Albert Hague) y la señorita Grant (Debbie Allen). Por lo demás, el esfuerzo no es más que un trámite para pulir el talento natural de los concursantes, sin el cual es imposible acceder a la academia.

Así pues, hemos encontrado en *Operación triunfo* todos los elementos típicos de la novela familiar, pues de lo que se trata es de presenciar no una parte del relato, ni la parte del aprendizaje —como ocurría en *Fama*— ni la parte del éxito —como ocurría en los concursos musicales tipo *Gente joven*—, sino el relato en su totalidad, desde la situación desdeñada en la que el sujeto se ve inmerso en una vida que debe superar hasta la parte del triunfo y el estrellato continuado. La mejor baza de *Operación triunfo* —consecuencia directa del éxito de otro programa en directo, *Gran hermano*— reside en que, al contrario que en las ficciones musicales cinematográficas, el espectador se siente implicado de una forma directa en la novela familiar. En la ficción resultaba imposible saltar el abismo que separaba al espectador de la pantalla, de ma-

nera que no podía participar sino de forma vicaria en la entrega solicitada por el sujeto de la novela familiar, por cuanto el público formaba parte del imaginario mostrado en la pantalla. En el concurso, en cambio, se parte del hecho de que se trata de personas reales, por lo que el público participa en la novela familiar de forma activa, y adopta una posición ambigua, ya que, al tiempo que ve reflejada su fantasía familiar inconsciente, participa en ella en el papel de «familia deseada» que otorga generosamente su amor a la nueva estrella. Es por eso por lo que el festival de Eurovisión juega un papel esencial en la nueva novela familiar que propone *Operación triunfo* –aunque creo que en principio no se llegaron a prever los resultados obtenidos: me refiero a la notoriedad que, de repente, adquirió este festival, que hasta entonces venía siendo considerado por todo el mundo como algo rancio y anacrónico–. El festival de Eurovisión ha permitido seguir el fenómeno del estrellato de Rosa y sus compañeros, es decir, la culminación de su novela familiar, con la participación entusiasta del público en su papel de «familia deseada», después del éxito logrado tras el concurso.

Queda pendiente, sin embargo, una cuestión, porque el público no adopta el papel de padre, sino el de los hermanos que se rinden a la superioridad del hermano elevado a la categoría de estrella. El rol paterno es necesario en toda novela familiar, desde el momento en que reconocemos su carácter edípico. Así pues, debemos preguntarnos quién es el padre deseado en *Operación triunfo*. Veámos en el caso del imaginario cinematográfico que el rol paterno lo jugaba un productor, un director, un compañero que actuaban como mentor y, sobre todo, protector de la protagonista. ¿Dónde está, pues, esa figura paterna, quién adopta el papel de protector del sujeto de la novela familiar? Nina no, por supuesto, ya que, igual que ocurría con la señorita Grant en *Fama*, el antipático papel de ambas era más bien el de la madrastra, por cuanto su función era la de oponer obstáculos a los logros de los concursantes, aun a pesar de su talento natural. Si la familia deseada trasciende las fronteras del imaginario televisivo, resulta inexcusable la necesidad de que el rol paterno lo haga también, pero la paradoja reside en que no hay ninguna figura que parezca ejercer tal función. Planteemos entonces la pregunta de otra manera: ¿quién es, en última instancia, el responsable de que los concursantes hagan realidad su novela familiar? Evidentemente, no puede ser otra que la propia televisión. Irónicamente, suele decirse que quien no sale en televisión, no existe. Es decir, la institución televisiva es la responsable de la existencia del sujeto, al menos cuando éste quiere ver cumplido su ensueño novelístico-familiar. Nos guste o no, la televisión se ha convertido no sólo en una más de la familia, sino en el padre deseado. Como en la novela de Orwell, el Gran Hermano no es más que el disfraz del Gran Padre.

