

Diálogos complejos entre melodrama y costumbrismo: *¡Rolando Rivas! (Taxista)*

Libertad Borda

Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes, Argentina / Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

El corpus de telenovelas argentinas es considerable, dado que la producción del género en nuestro país comienza prácticamente con la televisión. Sin embargo, hay una telenovela que, a 50 años de su emisión original, sigue surgiendo una y otra vez en el imaginario como la mejor, a veces sin más argumento que el recuerdo afectuoso de los televidentes: *¡Rolando Rivas! (Taxista)*. A la luz de señalamientos de investigaciones anteriores (Mazziotti, 1993; 1996) sobre el género, este artículo se propone determinar cuáles fueron los aportes de la matriz melodramática en esta telenovela de Alberto Migré y cuáles los del costumbrismo, una fusión entre componentes contradictorios en algunos sentidos que, no obstante, coloreó el estilo nacional de producción del género en los años sesenta y setenta (Mazziotti, 1993).

Palabras clave: telenovela; televisión; melodrama; costumbrismo; género.

Introducción: cincuenta años en la memoria popular

Durante décadas, la telenovela fue el género que dinamizaba la industria del audiovisual en América Latina, a la vez que contribuía a la conformación de identidades populares. Aunque hoy la situación haya cambiado radicalmente debido a la proliferación de otro tipo de ficciones en las plataformas de *streaming* y a la dura competencia que presentan producciones del mismo género pero de orígenes muy diversos, como Turquía o Corea, la telenovela sigue resistiendo en las grillas televisivas de la región, y en ocasiones llega a las primeras posiciones de popularidad en las plataformas en las que luego se incluye.¹ No obstante, la dispersión en el consumo hace que ya sea virtualmente imposible lograr cifras de ratings como las que acompañaron a la telenovela que suele caracterizarse como la mejor en la historia argentina del género: *¡Rolando Rivas! (Taxista)*².

Los 76 capítulos de *¡Rolando Rivas! (Taxista)* comenzaron a emitirse semanalmente –los martes a las 22.00 horas– por Canal 13 el 7 de marzo de 1972 y terminaron el 27 de diciembre de 1973. Años después, en 1979, se volvió a emitir, con algunos recortes efectuados por la rutinaria censura con la que la dictadura cívico-militar (1976-1983) filtraba el contenido televisivo en general, y en particular, el género telenovela (Mazziotti, 1996). En 2008, el canal de cable argentino Volver incorporó este título en su pantalla, y permitió a muchos televidentes visitar y a otros conocer por fin esa

¹ Por dar un ejemplo, en 2022, dos segundas temporadas de telenovelas colombianas, *La reina del flow* y *Pasión de Gavilanes*, llegaron al primer lugar de popularidad en la plataforma Netflix en varios países de la región, y luego se mantuvieron entre los diez más vistos por semanas.

² Para citar el título se toma aquí la grafía del primer capítulo de la telenovela, que meses después comienza a oscilar entre el uso o no de signos de admiración y de paréntesis.

historia que traían sus madres o abuelas a la memoria una y otra vez, e incluso sus padres o abuelos, ya que todas las críticas coinciden en afirmar que esta telenovela fue la primera que los varones admitían consumir sin necesidad de ocultamiento. Hoy puede verse en YouTube gracias a que varios usuarios publicaron los capítulos emitidos por Volver.

En el presente artículo se revisarán las principales características del género telenovela, para luego centrarnos específicamente en la manera en que *¡Rolando Rivas! (Taxista)* se configura en el principal exponente del “estilo argentino” de la década del setenta, por la compleja amalgama que despliega de melodrama y costumbrismo.

La telenovela en Argentina

Todas las definiciones del género coinciden en que en él se cuenta la historia de un amor difícil, que debe enfrentar innumerables obstáculos hasta su feliz realización. Por otra parte, la telenovela latinoamericana se incluye en el linaje de géneros derivados del melodrama clásico, sobre todo en tanto despliega lo que Peter Brooks (1976) bautizó como “drama del reconocimiento”: la naturaleza virtuosa de la heroína o el héroe debe salir a la luz pública. Desde el punto de vista de su estructura narrativa, entonces, tanto por la reunión de la pareja como por la identidad reconocida, la telenovela exige un final feliz. Todos los sufrimientos –de la pareja, pero también de la audiencia– se ven recompensados en este desenlace, que suele ocupar escasas horas de pantalla, en comparación con las dedicadas a los accidentes, las separaciones, las trampas, las enfermedades y desgracias de todo tipo.

La filiación melodramática del género también aporta otros componentes como a) la construcción arquetípica de sus personajes que, caracterizados por un único rasgo, rara vez exhiben una evolución y siempre muestran una coherencia ética-estética (Brooks, 1976): la heroína, el justiciero, el traidor y el bobo; y b) la presencia de las “figuras del exceso”, como la hipérbole, la antítesis, el oxímoron (Aprea y Martínez Mendoza, 1996).

A pesar de las invariantes reseñadas muy sucintamente, no se puede dejar de señalar el carácter dinámico del género y sobre todo de sus distintas configuraciones locales. Se habla así de “la telenovela argentina”, “venezolana”, “mexicana”, “colombiana”, etc. Nora Mazziotti (1996) llega a atribuir a las tradiciones actorales de cada país algunas de las características locales del género, un aspecto que ha tendido a descuidarse en otros abordajes.

Por otra parte, en su panorama de la producción del género en toda América Latina, la autora propone etapas que corresponden a distintos momentos de madurez de la industria en América Latina: etapa inicial, artesanal, de industrialización y transnacional (Mazziotti, 1996). Para la situación argentina señala específicamente la caída en la producción durante la dictadura cívico-militar de 1976-1983, que representó un retraso respecto de otros países líderes como México, Brasil y Venezuela.

En lo que respecta a la textualidad de la telenovela, Oscar Steimberg desarrolla una clasificación (1997) –estilo primitivo, estilo moderno y estilo posmoderno–, luego retomada por María Victoria Bourdieu (2008), quien restringe los ejemplos al caso argentino. El *estilo moderno*, definido como aquel en el que el verosímil social avanza sobre el verosímil de género, a la vez que retrocede el carácter melodramático, puede

ejemplificarse con *¡Rolando Rivas! (Taxista)* la telenovela que es el foco del presente trabajo. A grandes rasgos, la vigencia de dicho estilo se corresponde con la que ha sido considerada por muchos como “de oro” para el género en Argentina, tanto por la cuantiosa producción como por la presencia de autores reconocibles para el público, como Nené Cascallar, Celia Alcántara, Abel Santa Cruz o el propio Alberto Migré.

***¡Rolando Rivas! (Taxista)* y el universo Migré**

Antes de comenzar a trabajar con el guion de la telenovela que más reconocimiento le otorgó, Alberto Migré ya era un nombre familiar para el público, tanto por sus antecedentes como autor de “radioteatros” –como se llamó en Argentina a la radionovela–, como por las telenovelas que ya venía realizando, sobre todo en el canal 9, que desde la llegada del que fuera su más notorio propietario, Alejandro Romay, en 1964, presentaba una programación fundamentalmente realizada en el país y dirigida a sectores populares. Es un dato ampliamente divulgado (Mazziotti y Migré, 1993; Viola, 2017) que Romay rechazó la propuesta del autor de un taxista protagonista de una telenovela que tendría muchas grabaciones en exteriores. Liliana Viola señala, mordaz, en su biografía de Alberto Migré lamentablemente censurada por razones diversas,³ que en esa época era “más fácil (y más frecuente) sacar un tanque a la calle que un camión de exteriores” (2017: 165). Este rechazo llevó a Migré a buscar suerte en el Canal 13.

Como su título lo anticipa, esta telenovela cuenta la historia de Rolando Rivas, “Rolo” (Claudio García Satur), un taxista de 27 años que vive en el barrio de Boedo con sus cuatro hermanos, a los que mantiene con su trabajo: Noemí (María Elena Sagrera), la mayor, y la que lleva adelante todas las tareas del hogar; Enrique, “Quique” (Darwin Sánchez), universitario, menor que Rolo –luego incorporado a la guerrilla urbana–, casado con Matilde (Leonor Benedetto); Juanjo (Pablo Codevila), de 16 años; y Nené (Miriam Antelo), de 12. Tiene una novia modista, Teresa –que es también su vecina–, a la que le tiene cariño pero con la que no es feliz. Una tarde sube a su taxi una colegiala de 17 años, Mónica Helguera Paz (Soledad Silveyra), y allí comienza la historia de amor entre ambos. Deben superar muchas dificultades, principalmente derivadas de sus diferencias socioculturales, pero acentuadas por el hecho de que el grupo político-militar al que adhiere Quique decide secuestrar a Fernando, el empresario padre de Mónica. La policía libera al empresario pero mata a Quique, y más adelante el grupo ultima a aquel en venganza. A pesar de todo, una vez que ella alcanza la mayoría de edad, logran casarse.

Aunque muy pocas veces lo recuerden los homenajes que suele recibir esta telenovela cada vez que se cumple un aniversario, ante la exigencia del canal de continuar con otra temporada en 1973, la trama tuvo que sufrir un giro brusco, ya que la actriz protagonista había decidido no seguir en la producción. Luego de consultas informales con televidentes (Viola, 2017; Mazziotti, 2023), Alberto Migré decide que Mónica, que había terminado la primera temporada con un embarazo reciente y no deseado, proceda a abortar, sin discutirlo con su marido, acción que los separa definitivamente.

³ Como consecuencia de la demanda judicial del heredero de la obra de Migré, Víctor Agú, que aducía un uso indebido de fragmentos de guiones, el libro fue retirado de la venta por parte de la editorial Penguin Random House, dueña del sello Sudamericana. Por otro lado, en declaraciones públicas en redes sociales, el demandante se quejó de que en el libro se hablaba de la vida sexual del autor.

Para cubrir el vacío que deja este personaje, el autor suma un nuevo interés amoroso en la figura de Natalia Riglos Arana (Nora Cárpena), esposa de un jefe guerrillero que en un principio se ignora si ha muerto o no, y madre de un niño, Quique. El relato concluye con la nueva pareja casada, vía Montevideo, dado que el divorcio aún no estaba permitido en Argentina, y con Quique adoptado oficialmente por Rolando.

En este año se publicó un volumen destinado a homenajear esta telenovela. Una de las autoras, Nora Mazziotti (2023), analiza el impacto que tuvo la telenovela en el contexto de la producción televisiva local y de la obra del propio Migré, resaltando el quiebre que implicó en diversos niveles, como la elección del galán, la inversión de las diferencias de clase en la pareja central y la presencia de las celebridades que subían al taxi, entre otras cuestiones. Gustavo Moscona (2023), por su parte, examina la manera en que esta telenovela incorporó de manera novedosa elementos de la realidad social contemporánea, como la guerrilla urbana, el retorno de Perón, los problemas económicos de la época. En el análisis que sigue, solo se hará referencia a algunos de estos aspectos en tanto se relacionen con el eje central, que es la difícil dinámica melodrama-costumbrismo.

Un estilo argentino para un género popular

Nora Mazziotti resume certeramente las características de lo que ella denomina un “estilo de relato argentino” (1993: 153), que se manifiesta en la telenovela de las décadas del sesenta y setenta: por un lado, este se apoya en componentes del viejo melodrama; por otro, en ciertos tópicos y tradiciones del teatro costumbrista.

El melodrama, luego de su desarrollo como género teatral en Europa –y sobre todo en Francia– a fines del siglo XVIII, se disemina en otros géneros e incluso lenguajes. Algunos autores consideran a esta dispersión un “modo” (Brooks, 1976), otros un “transgénero” (Steimberg, 1993), o bien una “matriz cultural” (Martín-Barbero, 1987). En el presente artículo se considerará al melodrama tal como aparece en la telenovela en tanto matriz cultural. Según la propuesta de Jesús Martín-Barbero (1987), una matriz media entre las lógicas de producción y las competencias de recepción, y se sedimenta en tiempos largos, a lo largo de los cuales aporta a la construcción de identidades, sobre todo en diálogo con las culturas de los sectores populares. La matriz melodramática se manifiesta tanto en el folletín como en cine mudo y el sonoro; en la radionovela y la telenovela; en ciertos géneros musicales como el bolero, el tango, la ranchera o el corrido; en las crónicas rojas; y, actualmente, en las biopics o bioseries. El costumbrismo también

En el caso de Argentina, las manifestaciones de la matriz melodramática en la telenovela se vieron atenuadas por su cruce con el costumbrismo. Originalmente, el costumbrismo era un recurso al que apelaban tanto el teatro –donde tuvo amplia divulgación entre 1890 y 1930– como la novela, el artículo periodístico e incluso la pintura. Con la aparición de los medios audiovisuales, pasó también a permear el cine o la ficción televisiva. El costumbrismo también podría considerarse como una matriz, aunque de menor desarrollo y alcance que la melodramática.

Laura Mogliani lo define como “un procedimiento textual cuyo objetivo es mostrar la vida cotidiana del hombre y su sociedad” (2007: 7), que, en el nivel de la trama, tiende a conformar *catálisis*, según el concepto propuesto por Roland Barthes (1999): aquellas unidades que complementan las cardinales o núcleos, y que cumplen una función fundamentalmente fáctica.

Nora Mazziotti (1993) señala que, en el caso del costumbrismo que abona el estilo de telenovela antes mencionado, se apoya en tres pilares: el lenguaje, los espacios y los tipos sociales representados. Podría agregarse que fue un estilo que unía dos corrientes difícilmente conciliables en la teoría: el melodrama es crisis, estallido, exceso; mientras que el costumbrismo tiende a presentar pantallazos de cotidianeidad, y lo rutinario podría pensarse como imposible de congeniar con los altibajos melodramáticos. No obstante, en la telenovela de los setenta, el cruce se dio de manera exitosa, en términos de aceptación popular.

En los siguientes apartados, se analizará cómo se dio este estilo argentino en el caso de *¡Rolando Rivas! (Taxista)*, con especial atención al aporte que cada uno de los dos grandes pilares realiza tanto en términos de relato como de interpretación, musicalización y organización de planos.

El costumbrismo y sus recursos: de patios, cocinas y nostalgia

De los tres elementos costumbristas en la telenovela argentina según Mazziotti, en el caso de *¡Rolando Rivas! (Taxista)* el análisis comenzará por los espacios, dado que es la forma más importante de su manifestación. Como ya se señaló, esta telenovela se caracteriza por tener un porcentaje significativo de exteriores, que suelen ser ilustrativos de transiciones entre escenas, en las que se muestra a Rolando dirigiéndose en su taxi hacia algún lugar, más que escenario de acciones. En general, estos planos generales muestran la ciudad moderna, edificios altos y avenidas anchas como Libertador, carteles luminosos en las tomas nocturnas, o bien carteles con nombres de calles realmente existentes en Buenos Aires. Estos lugares no son solo mostrados sino también referidos en las conversaciones de los taxistas: Nicastro, uno de los taxistas mayores insiste una y otra vez en recordar cuáles eran los nombres antiguos de las calles; Rolando recuerda la Iglesia de San Antonio de la calle México, que frecuentaba de niño; al terminar el día mencionan anécdotas de clientes que confundieron calles. Esto es un recurso del costumbrismo que puede rastrearse en las menciones de lugares reales en comedias, sainetes⁴ y grotescos durante la época de mayor divulgación del teatro popular.

Pero la forma en que el espacio se hace verdadero exponente del costumbrismo en esta telenovela es, sin duda, en los interiores, sobre todo de los sectores populares, que son aquellos en torno a los que gira la mayoría de las peripecias. La casa de Rolando es mostrada casi en su totalidad, pero los lugares que se repiten en virtualmente todos los capítulos son dos: el patio y la cocina de la familia Rivas, tal vez los más exitosos en el logro de la evocación nostálgica a la que tiende el texto.

En el primero se condensan todos los elementos del patio canónico de casa porteña de clase media baja, que en el barrio real ya estaba desapareciendo: jaula con canario -que tiene el tanguero nombre de Garufa-; enredaderas que suben por el *treillage* de madera, plantas de ruda “para evitar los desastres”, cenefas que adornan el alero, escalera metálica caracol que conduce al cuarto de Quique y Matilde, y el de Juanjo; pileta con tabla de lavar visible; sogas para colgar la ropa en la que suele verse ajetreada a Noemí. Pero esto es apenas lo visible, se construye también el espacio

⁴ No hay un consenso generalizado sobre la relación entre sainete y costumbrismo entre los investigadores del ámbito teatral. Hay quienes sostienen que el sainete es costumbrista (Mazziotti, 1979) y otros señalan que se confunde con cierto sustrato realista de los sainetes, que en realidad parodian al costumbrismo (Pellettieri, 2008).

con imágenes olfativas, ligadas de distintas maneras a la consideración de esa casa como “hogar”: al volver de su corta luna de miel con Nicastro (hacia el final de la segunda temporada), Noemí está feliz por llegar al patio y cierra los ojos: “Yo huelo como a pan tostado. El olor de mi casa, de mi patio, mis plantas”. Pero mucho antes, en el capítulo 10 de la primera temporada, Mónica, al entrar por primera vez en el patio señala la mezcla de aromas: “A madreSelva... y a albahaca...”, y luego se lamenta de que en su mansión no haya olor a nada. Pero a la descripción del patio también contribuyen los sonidos, tanto diegéticos –los cantos de pájaros durante escenas diurnas; los de los grillos en las nocturnas–, como extradiegéticos: como regla general se oye un vals criollo o un tango cada vez que allí transcurren escenas.

La cocina tiene una importancia similar, pero aquí no aparece acentuada la nostalgia sino los indicios de posición socioeconómica: mantel de hule en la mesa que a veces se usa para planchar, elementos para cebar mate a la vista, sifón con funda metálica, panera de plástico. Es habitual la referencia a comidas como milanesas o guisos, que por lo general prepara Noemí, pero, en un gesto rupturista de los tantos que hay en esta telenovela, Rolando también puede preparar tuco e incluso amasar fideos. Teresa suele cruzarse con un frasco de mermelada casera o berenjenas en escabeche, ñoquis de ricota.

En casi todos los capítulos hay una escena de charla en la cocina, que muchas veces tiene el carácter de catálisis: Rolando llega tarde a cenar y lo está esperando alguno de sus hermanos; lo visita algún taxista y se ponen a charlar mientras toman mate; Nené discute las órdenes de Noemí.

Otros de los escenarios más recurrentes en el mismo sentido costumbrista es el del bar de billares en el que se suele reunir la “barra de taxistas” –tal como se los denomina en los créditos– compañeros del protagonista. Cumple un rol parecido al de la cocina de la casa de los Rivas porque en él se dan charlas que también en muchos casos son puramente fálicas: los taxistas cuentan chistes o anécdotas de conquistas, o de pasajeros pintorescos.

Algunos espacios en los que también aparecen marcas costumbristas se muestran solo esporádicamente, como la casa de una de las dos taxistas mujeres, Magoya (Beba Bidart); el taller de costura y el living de la casa de Teresa, que en la siguiente temporada será alquilado a Natalia. El más destacable de este grupo es el cuarto de pensión donde vive el taxista más cercano a Rolando, Cortito (Carlos Artigas), por ser el único en el que, a los índices de decoración típica porteña de clases populares –como una imagen de la Virgen de Luján– se suma uno político: una foto de Juan Domingo Perón.

El lenguaje es otro de los soportes costumbristas en la telenovela. Como es esperable, aunque todos, tanto adinerados como no, apelen al voseo, y al uso del “che”, el lenguaje más localista –en este caso, porteño–, se despliega del lado de los personajes del mundo popular. El uso del lunfardo (“laburar”, “apolillar”, etc) es habitual tanto por parte del protagonista como del resto de la barra.

El tercer elemento lo constituyen los tipos sociales representados, en los que sobre todo se destaca la barra de taxistas, en las que varios tienen características estereotípicas: Fanático suele contar chistes; Cortito es el bufón del que todos se burlan, Flaco es un seductor incurable; Magoya es una ex cantante de tangos y amiga leal; Mazoca es crédula y un poco tonta.

Fuera de la barra también aparecen tipos frecuentes en las ficciones costumbristas, como la hermana mayor, que en realidad cumple el rol de madre siempre preocupada,

enojadiza y sobreprotectora; Laurita, la amiga de Mónica, es la joven moderna, que vive muy independiente del mundo adulto y está al tanto de todas las novedades (“una buena sesión de [psico]análisis con un toquecito de lisérgico...”, dice en el capítulo 12⁵, donde también agrega: “Todo esto va a resultar francamente divertido, como dice Simone de Beauvoir... o Mirtha Legrand”).

Alguno de estos personajes-tipos son insertados muy ocasionalmente, y según el relato del propio Migré (Mazziotti y Migré, 1993), esta inclusión tenía el objetivo de dar trabajo a actores “de carácter” con los que venía trabajando desde hacía mucho tiempo, como Dora Ferreiro, quien en esta telenovela es Albina Bonanno de Rospigliosi, la madre de Yoli, una compañera de escuela de Mónica que proviene de un nivel social mucho más popular que el resto. Aparece en contadas escenas, pero de cierto peso, una de las cuales se analizará en el siguiente apartado. En este sentido, se contrapone tanto a los niños que juegan en la vereda de los Rivas como a las vecinas que suelen pasar y saludar o preguntar algo: unos y otras son casi parte del decorado, mientras que Albina es una de las encargadas de poner en palabras las diferencias sociales.

El costumbrismo de *¡Rolando Rivas! (Taxista)* está relacionado, en muchos de sus indicios, con cierto tono nostálgico, tanto en la presentación de los espacios, como de cierta mentalidad de apego extremo a la familia –todos habitantes de una misma vivienda–, al barrio natal, a las comidas de la infancia. Este tono también se observa en la música extradiegética que acompaña estas escenas –valeses y tangos– o incluso en la mención sobre los gustos musicales del protagonista, que se dice fanático de Aníbal Troilo, lo que difícilmente congenie con el tono realista que el relato pretende asumir al integrar elementos de la vida social contemporánea, pero está al servicio de un retrato nostálgico de la vida porteña de otrora.

Zooms, música y diferencias de clase: el melodrama en *¡Rolando Rivas! (Taxista)*

El cruce de costumbrismo y melodrama en el estilo que se está describiendo aquí tuvo como consecuencia una morigeración de este último (Mazziotti, 2023), principalmente en términos de trama y construcción de personajes. Si bien el peso de lo sentimental sigue siendo importante, el tópico del pasaje del des-conocimiento al re-conocimiento retrocede hasta casi desaparecer. Por ejemplo, las acusaciones contra Rolando de haber ayudado a su hermano guerrillero son rebatidas muy rápidamente. Incluso hay momentos en los que el maniqueísmo moral queda desdibujado: se sabe que la familia de Rolando tiene buenos sentimientos y actúa desde la supuesta lealtad a un muerto, pero la saña con la que se opone al casamiento con Mónica⁶ la ubican en una zona moral gris.

En suma, los conflictos identitarios típicos del género son escasos: en la segunda temporada, Natalia oculta su verdadero apellido y el hecho de que su marido fue un líder guerrillero, pero lo central de la relación no es ese dato sino cómo lograr formar una familia con el pequeño hijo de Natalia.

¿Cómo se da, entonces, la construcción de los cuatro personajes clave del melodrama: la víctima, el justiciero, el villano y el bobo? A diferencia de la mayoría de las telenovelas, incluso las de Migré, el protagonismo principal recae en el personaje

⁵ La omisión de la referencia a temporada implica que se está remitiendo a la primera, de 1972.

⁶ Como Quique muere a manos de la policía por el secuestro del empresario, la familia de Rolando no soporta que él quiera casarse con su hija, a quien consideran enemiga.

masculino, como el propio título lo anticipa. Aunque en el aspecto estético este héroe era atípico para la época –pelo más largo y algo despeinado, jeans y campera de cuero–, y también lo era su situación económica desventajosa respecto de la protagonista femenina, en otros sentidos sigue siendo un justiciero tradicional: ya desde el primer capítulo se lo ve interviniendo cuando otros taxistas maltratan a un niño que pide propinas a los pasajeros. Luego se sucederán acciones de Rolando en ayuda tanto de amigos como de desconocidos: lleva a comer a su casa a una anciana hambrienta, asiste a las víctimas de un accidente en una noche de tormenta, pasa a compartir su cuarto con Cortito, salva a Mazoca de las garras de un taxista estafador. Y, obviamente, ayuda más de una vez a Mónica: socorrerla cuando intenta arrojarse del vehículo en movimiento en el encuentro inicial será solo una de la larga lista de intervenciones entre las que se cuenta ingresar a la fuerza en la casa de un fotógrafo que la extorsionaba con un desnudo que había tomado de ella luego de drogarla. Una de las dotes más subrayadas en la composición es su orgullo de trabajador:

Yo tengo orgullo de lo que soy, me gusta, me gusta de alma (...) si me bajás del taxi es como poner a un marinero a sembrar papas (...) ¿Sabés la cantidad de cosas que aprendo, que descubro, que veo por día, por viaje?... (cap. 3).

Cuando los taxistas hablan de qué harían si ganaran el Prode, dice sin dudar: “no dejaría mi trabajo por nada del mundo” (cap. 15). Y aun en los momentos en que la angustia lo ahoga, como cuando cree que Mónica tuvo otro amante antes de conocerlo –una de las tantas muestras del machismo epocal–, se da ánimos de la única manera que conoce: “Laburemos toda la noche”, le dice a su propio coche (cap. 22).

En el único aspecto en el que se le podría señalar cierta falta de carácter es en la posición neutral que toma ante la situación política, aludida en términos muy generales. A diferencia del peronismo ostensible de Cortito, o la crítica de izquierda de Quique, se muestra escéptico y hasta resignado: “En este país siempre hubo problemas, siempre hubo tiempos difíciles, siempre hubo pobres, y ricos, y disconformes y conformistas, y revolucionarios, siempre” (cap. 11).

La heroína es hermosa como exige el género, y también muy joven (“17 para 18”, dice en el capítulo 2): aun tiene que terminar la escuela secundaria, referida como el Colegio Sagrado Corazón de Callao y Quintana. En cierta medida, se la presenta como víctima de las decisiones de su padre –la lleva a España y la interna allí en una escuela religiosa, la obliga a frecuentar a un empleado de su empresa con la esperanza de que olvide a Rolando, etc.–, pero a diferencia de otras protagonistas más virtuosas, despliega muchos defectos: es caprichosa, celosa con su padre, por momentos histérica y desconsiderada. Y si en el momento en que comienza su enamoramiento idealiza el patio, unos capítulos antes, al entrar en la casa manifiesta cierto disgusto: “Qué viejo todo, qué húmedo, qué distinto a todo lo que pensé de él, tantas ganas de venir que traía y ahora saldría corriendo” (cap. 7). Esta observación, que de alguna manera evidencia un alejamiento de las convenciones del género y un mayor realismo (Bourdieu, 2008), será un anticipo del quiebre de la pareja entre el final de la primera temporada y el comienzo de la segunda.

El tono más mesurado que se señaló anteriormente se manifiesta sobre todo en la construcción de los personajes que podrían estar en el lugar de los villanos. La más cercana a esta posición es Odile, la nueva pareja del padre de Mónica –con quien

mucho después se sabrá que no está casado—, que odia a Rolando porque antes tuvo una relación apasionada con él, interrumpida cuando el taxista se negó a seguir siendo su amante mientras ella organizaba su nueva y rutilante vida con Helguera Paz. Odile no tiene ningún rasgo moralmente rescatable, pero su maldad es limitada en comparación con otras villanas de telenovelas e incluso, con algunas del propio Migré, como la Betiana de *Dos a quererse* (1974).

El lugar del *bobo* es encarnado por varios personajes, de los que el más destacado es Cortito, el taxista más cercano a Rolando, que se caracteriza por cometer torpezas físicas de todo tipo, o por decir cosas absurdas o fuera de contexto, con lo cual provoca el enojo —moderado— de su amigo, que lo corrige invariablemente con un golpecito en la nuca. En un contexto en el que recién se hablaba de que Juan Domingo Perón pudiera volver a pisar Argentina, este personaje es el único que lo nombra en forma expresa, en ocasiones con afecto como “Pochito”, apodo que circuló mayormente durante la primera presidencia de este líder. Dice que todos los días besa la foto que tiene en su cuarto de pensión, y en un momento se lo ve rogándole: “Vos que sabés de los humildes, no me vas a dejar mentir” (cap. 7). Recuerda el pago del aguinaldo como un aporte del peronismo en una charla con Rolando, que, como es su costumbre, toma una posición neutral (cap. 16). Era esperable que un personaje “bobo” como Cortito haga pareja con Mazoca, la otra mujer taxista de la barra, que tiene un comportamiento similar. La última encarnación del *bobo* es Nicastro (Guillermo Rico), un taxista al que también llaman “el Abuelo”, por ser algo mayor que el resto. La barra lo considera cansador por su tendencia a repetir anécdotas, pero su bonhomía finalmente gana el corazón de Noemí, con la que se casa en la segunda temporada.

Fernando Helguera Paz, más que un villano de pleno derecho, es una figura que se suma a la lista de empresarios distantes y prepotentes que poblaron el cine argentino de estudios —aproximadamente entre las décadas del treinta y del cincuenta—, en el que, como señala Matthew Karush (2013), se contraponía, mucho más marcadamente que en otros cines latinoamericanos de la misma época, el mundo frío, egoísta, insincero de “los ricos” al de “los pobres”, afectuoso, solidario, auténtico y, en suma, moralmente superior. Queda claro que Helguera Paz corresponde a la primera clasificación: especula con la suerte de sus empleados, de los que echa a cien sin pestañear para luego pensar en reintegrar a cincuenta si resultara conveniente para su imagen. Es gélido con su hija: “Ya está la monita cargosa” (cap. 12), dice molesto cuando Mónica intenta abrazarlo después de su liberación. Pone todos los obstáculos posibles a la relación entre ella y Rolando: “Una chica de su clase no puede enamorarse de un hombre vulgar, sobre todo cuando se tiene 17 años y se es quien se es” (cap. 26). Para lograr este objetivo no tiene escrúpulos en mentir para manipular a la joven. Es vengativo y calculador incluso con su propia situación sentimental: sabe que Odile le ha mentado pero no se lo dice, simplemente dilata su casamiento y no la incluye en su testamento, con lo que deja a Odile en la calle cuando muere Fernando. Pero carece del regodeo en la maldad de un villano de telenovela clásica, es un personaje más complejo, del que luego de morir se revela que ocultó a Mónica que su madre murió en el parto —ella creía que había sido en un accidente— y que esa era la razón de su frialdad con ella.

Este pronunciado contraste de mundos económicos, pero también culturales, propio del melodrama argentino según el planteo de Karush (2013), se manifiesta con múltiples recursos en *¡Rolando Rivas! (Taxista)*:

- a) En la contraposición de los espacios correspondientes a uno y otro mundo: la casa de los Rivas, de Teresa, la pensión, el barrio de Boedo, frente a la mansión de los Helguera Paz y la avenida Libertador. La conciencia de esta diferencia la manifiesta Rolando cuando en uno de sus viajes para buscar a Mónica dice: “No llego más, el Barrio Norte nunca estuvo tan al norte” (cap. 14).
- b) La vestimenta de los personajes correspondientes a uno y otro espacio, mostrada incluso en detalles como el guardapolvo blanco de Nené, indicativo de asistencia a escuela pública y el uniforme de colegio privado de Mónica.
- c) Se hace explícito en boca de distintos personajes, como el resumen que hace el propio protagonista, al decirle a Mónica en medio de una de sus tantas peleas: “Hoy me dolió una diferencia en la que no quería creer cuando soñé con el amor a lo grande, pero existe... pucha si existe. Mi cuadra y la tuya; tu casa, mi casa; tu gente, mi gente; mi sexto grado (...), tu cultura; mi taxi, tu cochazo (cap. 22). O cuando Magoya, tiempo después, cuando ya Rolando y Mónica tienen planeado casarse, le advierte a la segunda sobre sus diferencias. La chica las rechaza como “una antigüedad”, y va descartando cada obstáculo: su padre, el hermano de Rolando muerto, Odile. Pero Magoya insiste en que la distancia es más pedestre: “pelar una papa (...) hacer una sopa, tender un mantel sobre la mesa, colgar una sábana sobre la cuerda, para una chica como vos es tan duro como manejar un taxi quince horas como lo hago yo todos los días” (cap. 30).

El último recurso vinculado con la presencia de la matriz melodramática que se enumerará en este apartado es el registro lingüístico desplegado en las situaciones claramente melodramáticas, con exhibición de sentimientos “excesivos”, tanto sean de amor, odio, rencor, tristeza. Esta era una característica muy saliente en el estilo de Migré que es recordada por casi todos los actores que trabajaron con él. Viola señala que “para tormento de los actores Migré, no siempre, pero sin pausa, construye un habla propia bien diferenciable del lenguaje hablado” (2017: 131). El procedimiento implica marcar con un registro formal, más apegado a la norma culta, los fragmentos que él quiere caracterizar de “melodrama puro”, despegado de la moderación que aporta el costumbrismo. Pero además estos momentos están señalizados también desde la entonación y la gestualidad de los intérpretes, y desde los planos y la musicalización: el zoom es el recurso más empleado para balizar momentos melodramáticos, reforzado por una mayor o menor alza del volumen –o un inicio brusco– de la música según el caso.

Por ejemplo, si bien Rolando recurre a un registro coloquial en la mayoría de sus alocuciones, hay momentos en que el melodrama se adueña de la situación y lo lleva a asumir un modo de hablar que no es el habitual del personaje, con una vocalización más clara, e incluso donde se diluyen las distancias lingüísticas de clase:

Rolando: Mónica, tu papá y Odile nunca van a permitir esta amistad, así yo acepte ahora lo que no acepté antes... [la escena todavía no tiene musicalización. Suena el teléfono insistentemente y no lo atienden]
Mónica: ¿Y si pierdo a papá?

Rolando: ¿Y si me enamoro de vos? [Zoom sobre el rostro de Mónica, arranca la música y sigue durante la siguiente frase de ella]

Mónica: Repetí eso.

Estos momentos diferenciados a través de la combinación “registro formal/zoom/música” puede encarnarse en otros personajes. Por ejemplo, Magoya insiste que tiene que hablar con Mónica sobre “las poderosas razones por las que ustedes dos tienen forzosamente que separarse” (cap. 30). Las dos están en el taxi y el plano las toma a ambas de frente, pero el zoom se centra primero en Magoya cuando dice “forzosamente que separarse” y luego sobre Mónica, que la mira despavorida. Este segundo zoom se refuerza con música que subraya el suspenso en volumen alto.

En otras ocasiones, este registro formal se torna aforístico: “La grandeza de un amor se mide en el renunciamiento”, dice Juan Manuel Echenique (Arnaldo André), un empleado jerárquico de la fábrica que Fernando quiere que seduzca a Mónica, pero que a pesar de enamorarse de ella, prefiere respetar su amor por Rolando.

Dos matrices entrelazadas

Antes se señalaron algunas características del costumbrismo propuestas por Mogliani (2007). Según se adelantó entonces, en muchas escenas de *¡Rolando Rivas! (Taxista)*, el costumbrismo suele estar presente en forma de catálisis, es decir, construye “zonas de seguridad, descansos, lujos” (Barthes, 1999:16): los taxistas hablan de nimiedades en el bar de billares; Noemí cuelga ropa en el patio, etc. Sin embargo, en otros sentidos, el costumbrismo está tan amalgamado con elementos de la matriz melodramática, que es difícil concluir que tenga una función puramente fática en todas sus manifestaciones.

En las tres zonas señaladas por Mazziotti (1993) como manifestaciones del costumbrismo aparece este entrelazamiento, en tanto escenarios, acciones y personajes parecen estar al servicio del énfasis en las diferencias tanto económicas como culturales entre los que aquí definimos como “mundo de los pobres” y “mundo de los ricos”, siguiendo el análisis de Karush (2013) para la tradición melodramática argentina.

La representación costumbrista tiende a acompañar el mundo popular, dado que la familia adinerada es presentada –consecuentemente con los antecedentes narrativos que propone dicho autor– como carente de tradiciones y poco apegada a lo local. Rolando tiene que enseñar a Mónica a cebar mate (cap. 11), porque en su mansión nadie consume esta bebida. A partir de entonces ella adquiere el hábito, pero lo practica a escondidas. Incluso guarda el mate en un cajón de su cocina, a diferencia de la constante visibilidad del mate en la de los Rivas.

El dialecto porteño -con abundancia de “che”, refranes y modismos-, nuevamente, ilustra el mundo popular, mientras que el mundo del dinero aparece menos marcado lingüísticamente. Esto se relaciona con el siguiente punto: los tipos sociales costumbristas de *¡Rolando Rivas! (Taxista)* en algunos casos se asocian con los “bobos” del melodrama: Cortito, Mazoca y Nicastro, con sus errores al hablar (“haiga [haya]”, dice Nicastro, “le tengo esquina [inquina]”, acota Cortito), cumplen este doble rol.

En otros casos, los tipos, aunque no estén ligados a la trama principal de manera directa, pueden aparecer como portavoces del mundo moral de los sectores populares, como es el caso de la señora Albina Bonanno de Rospigliosi antes mencionada. Cuando Odile acusa falsamente a su hija Yoli de haber robado un collar, Albina acude enfurecida a la casa de los Helguera Paz para que admitan la verdad. En la cocina de la mansión, enfrenta a Odile y llega a pegarle una cachetada, aunque se encuentra en terreno ajeno:

Albina: Estamos en la cocina, mi lugar preferido para sacar los trapitos al sol. (...) Ahora me dirá, querida, que no llega a ser una señora, si tengo que empezar a pegarle a usted por haber tratado de ladrona a esta dulce hija mía que no mata una mosca.

Odile: Yo no sé lo que le habrá dicho su hija...

Albina: [Se adelanta con el cuerpo y el mentón hacia adelante] Mi hija dice siempre la verdad, mi hija no miente. Para eso está bien educada.

[Entra Mónica con Laurita, que se pone a parlotear sobre la cocina. Albina las echa y se queda a solas con Odile]: ¡¡Dejen hablar a los mayores!! [cierra la puerta] Disculpe, ya me tomé confianza, ¿vio? [se arremanga], ahora le toca a usted.

Odile: Yo pude mandar presa a su hija, señora, por ladrona. [Albina le da una cachetada. Zoom sobre rostro de Odile a la vez que comienza en volumen alto la música dramática, que acompaña toda la afirmación posterior de Odile.] Ha hecho muy mal, señora Rospigliosi, muy mal. Tengo testigos: una amiga, mi marido...

Albina: ¡Llame a su marido! [levanta la voz]

Odile: ¿Me desafía?

Albina: ¡Llame a su marido! [va hacia la puerta]

Odile: Pero, ¿qué hace?

Albina: [grita asomada al pasillo] ¡Véngase a la cocina, don Helguera Paz! [agrega como para ella misma] ¿Es Helguera Paz o Cadena Paz? [ahora se dirige a Odile y la señala con el dedo] Usted buscó guerra, y yo soy de conventillo, pero de conventillo puro, pulcro, con ropa tendida al sol. El sol lo pintaba de nuevo todos los días. Usted no se da una idea de lo conventillera que soy yo, señora [dice la última palabra subrayando cada sílaba irónicamente].

Odile: ¡Cállese por dios!

Albina: Sí, está bien, yo me callo, pero habla mi hija con la suya. [La mira de arriba abajo] Dije mal. Usted no tiene facha de madre, ojos de madre. Yo me callo, pero esta noche Mónica sabrá que usted la engañó, yo me callo y habla Yolanda.

A diferencia de la escena citada antes entre Mónica y Rolando, en este caso, la amalgama entre costumbrismo y melodrama es tan marcada que se dificulta la separación de aportes: es una escena intensa, en la que hay una sensación constante de que algo va a suceder, pero si la interpretación de Dorys del Valle remite a la frialdad y la arrogancia de su personaje casi villanesco, la gestualidad de Dora Ferreiro puede rastrearse más bien en la tradición del teatro popular rioplatense. Ella incluso lo revela en su alusión al conventillo y su carácter pendenciero por provenir de

ese entorno. No obstante, los enfrentamientos entre pobres y ricos no eran habituales en los sainetes, donde los conflictos se daban en el interior del mundo popular. Por lo tanto, en esta escena se da la conjunción de ambas corrientes, el melodrama introduce la idea de justicia y de ubicar al virtuoso -en este caso Yoli- en su merecido lugar de inocente, pero el costumbrismo aporta la corporalidad avasalladora de Albina. En el registro lingüístico, como ya adelantamos, se vuelve a dar la paradoja de que, a la vez que se marca el momento melodramático en el uso del lenguaje, y se hace referencia a las diferencias incluso (madre popular versus madre rica), se deja caer el costumbrismo en la vocalización, la selección léxica (“pulcro”) y en el lenguaje poético (“el sol pintaba de nuevo...”).

Consideraciones finales

En este artículo se intentó desbrozar los elementos que tanto el melodrama como el costumbrismo aportan al entretejido fascinante que supo crear Alberto Migré. El costumbrismo ofició de atenuador de los excesos y desbordes emocionales sobre todo a nivel de trama: no hay accidentes que terminen en parálisis, ceguera o amnesia, no hay bebés entregados al nacer. No obstante, en los momentos clave el costumbrismo retrocede y entrega la centralidad al melodrama, sobre todo en el registro lingüístico, cuando la situación requiere la “marca Migré”: la frase muy trabajada, pronunciada con extrema claridad desde una postura corporal dramática, a la vez sostenida por un zoom y un acompañamiento musical preciso. Pero también despojada de los localismos que pueblan el resto de los intercambios.

Escribir sobre *¡Rolando Rivas! (Taxista)* hoy implica volver a una televisión que fue la infancia y la adolescencia para muchos. Una pantalla en blanco y negro, y programas que cuando eran exitosos, como en este caso, se convertían en el único tema de conversación posible del día siguiente en la escuela, en el barrio, en la oficina o fábrica. Ya hoy muy pocas cosas, el Mundial de fútbol fue una excepción reciente, pueden constituir ese “gran público” del que hablaba Dominique Wolton. Pero visitar estos textos que están insertos firmemente en la memoria popular, aun sin que muchos sepan muy bien por qué los recuerdan, es también retornar a una época en la que se compartían pocos textos audiovisuales, y aun los que no lo consumían, sabían de qué estaba hablando el resto. Hoy los consumos son cada vez más de nichos, aunque estos sean de millones.

No se puede saber con certeza qué es lo que atrajo tanto al público de esta telenovela en particular, y aunque los comentarios en los canales de YouTube que han subido los capítulos pueden dejar pistas, no fueron hechos en el fragor del primer momento, cuando todo era duda sobre el futuro de la pareja más recordada. Con el filtro de la memoria, hoy recuperan las peleas, la pasión de las reconciliaciones, pero también rescatan índices como el mate, la barra de amigos, los interminables cigarrillos, y el barrio de Boedo. La nostalgia que destilan muchos comentarios remite a la nostalgia original del texto de Migré, que siempre afirmó que pintaba un barrio que estaba desapareciendo. Y lo hizo con eficacia, invocando tanto géneros teatrales como televisivos. En suma, trenzó en su obra más recordada los hilos de las distintas matrices que la cultura ponía a su disposición.

Referencias bibliográficas

- Aprea, G. y Martínez Mendoza, R. (1996). "Hacia una definición del género telenovela". En Soto, M. (coord.), *Telenovela/telenovelas*, Buenos Aires: Atuel. pp. 17-30.
- Barthes, R. (1999). "Introducción al análisis estructural del relato", en Barthes, R.; Eco, U.; Todorov, T. y otros. *Análisis estructural del relato*. México. D. F.: Ediciones Coyoacán. pp. 7-38.
- Bourdieu, M. V. (2008). "Nuevos estilos en la telenovela argentina. Justicia, ética y protagonismo masculino", IV Congreso Panamericano de Comunicación.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*, New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Karush, M. (2013). "Rediseñando el melodrama popular", en *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires: Ariel. pp. 121-172.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y hegemonía*, México D. F.: Gustavo Gili.
- Mazziotti, N. (1979). "Prólogo" a *Antología de comedias y sainetes argentinos I*. Buenos Aires, Colihue.
- Mazziotti, N. (1993). "Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo", en Mazziotti, N. (comp.): *El espectáculo de la pasión*, Buenos Aires: Colihue. pp. 153-164.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela*. Buenos Aires: Paidós.
- Mazziotti, N. (2023). "Rolando Rivas, taxista". En Mazziotti, N.; Camaño, M., Moscona, G. (2023). *Se paraba el país. Rolando Rivas taxista. A 50 años de la telenovela más querida de la Argentina*, Buenos Aires: Milena Caserola. pp. 13-44
- Mazziotti, N. y Migré, A. (1993). "Soy como de la familia". *Conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migré*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mogliani, L. (2007). *El costumbrismo en el teatro argentino. Vol. 1*. Buenos Aires: Canay Ediciones.
- Moscona, G. (2023). "Perón vuelve y en las paredes se escribe Rolando y Mónica, un solo corazón". En Mazziotti, N.; Camaño, M.; Moscona, G. *Se paraba el país. Rolando Rivas taxista. A 50 años de la telenovela más querida de la Argentina*, Buenos Aires: Milena Caserola. pp. 45-72.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna, Buenos Aires.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Steimberg, O. (1997). *Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela*. En Verón, E. y Escudero Chauvel, L. (comp.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa. pp. 17-28.
- Viola, L. (2017). "La maldición de Rolando" y "¿Quién mató al hermano guerrillero de Rolando y al empresario Fernando Helguera Paz?", en Migré. *El maestro de las telenovelas que revolucionó la educación sentimental de un país*, Buenos Aires: Sudamericana. pp. 175-211.