UNIVERSITAT DE BARCELONA

Ópera y telenovela.
La matriz mítica en el melodrama

Helman Castañeda Márquez

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative* Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License***.

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN SOCIEDAD Y CULTURA

TESIS DOCTORAL

ÓPERA Y TELENOVELA. LA MATRIZ MÍTICA EN EL MELODRAMA

Doctorando: Helman Castañeda Márquez
Director: Dr. Jaume Radigales Babí
Tutor: Dra. Cristina Rodríguez Samaniego
Septiembre 2023

Agradecimientos

En primer lugar, quiero expresar mi profundo agradecimiento a mis padres y familiares más allegados. Sin su apoyo inquebrantable, la travesía transatlántica que culminó en este trabajo de tesis no habría sido posible. Agradezco también al director de este proyecto, el profesor Jaume Radigales, cuyo papel trascendió más allá de la dirección; su reconocimiento de mi potencial, incluso antes de iniciar este proceso, resultó fundamental para inspirarme y brindarme la confianza necesaria para alcanzar esta meta. Deseo extender mi gratitud a los profesores Xosé Aviñoa y la profesora Cristina Rodríguez, quienes actuaron como mis tutores y cuyo apoyo fue esencial para que este proceso culminara con éxito. Por último, pero sin lugar a dudas lo más importante, expreso mi agradecimiento a Dios. Todo proviene de Él, todo se dirige hacia Él y todo es posible gracias a Su divina providencia.

Apartes introductorios

Resumen....8
Abstract....9
Consideración inicial....10
Justificación....11
Delimitación conceptual....15
Metodología....18
Estado de la cuestión....19
Hipótesis y objetivos....47

Primera parte

Ópera italiana y Telenovela. Dos tradiciones, un concepto: Melodrama

Capítulo 1: El melodrama....50
1.1 ¿Qué entendemos por melodrama?....50
1.2 De la antigua Grecia al melodrama. Orígenes y desarrollo....57
- Grecia y la idea de drama en occidente....57
- Mito y melodrama....60
- Melodrama y moral....64
- De la tragedia al melodrama....68
- Diferencias entre lo trágico y melodramático....72
- La tradición francesa....76
- El drama burgués: sublimando lo vulgar....80
- Los primeros melodramas teatrales. La consolidación de una estética....84
- El melodrama clásico....87
- Persecución y reconocimiento....90
- Personajes y estereotipos melodramáticos....94
- El amor romántico en el melodrama....96
Capítulo 2: El espectáculo operístico en Italia....102

2.1 La génesis de una tradición. Del teatro griego a la Camerata Florentina...102
- El canto...102
- De vuelta al mundo griego. De la polifonía a la monodia...104
- Raíces en la cultura popular...106
- El experimento de las Cameratas Florentinas...108
- La primeras óperas...110
2. 2 El verismo operístico. Entre el realismo y el artificio...113
- El verismo literario en Italia...116
- El estilo de la Giovane Scuola...118
- Las obras...122
- El dilema...126
- El verismo pucciniano...129
- Un verismo musical más que documentalista...133
- Las heroínas puccinianas...136
- El melodrama puciniano. El amor como valor supremo...138
- El artificio en Puccini...140
Capítulo 3: La telenovela...144
3.1 ¿Tragedia o patetismo?...145
3.2 Origen y evolución del género telenovelístico...151
- El folletín...152
- De la radionovela a la telenovela...156
- “Las óperas de jabón”...159
- La raíz teatral...161
3.3 Modelos de telenovela en América Latina...163
- El caso mexicano...163
- El caso brasileño...168
- El caso colombiano...170
3.4 El espectáculo del sentimiento...176

Segunda parte

Ópera y telenovela. El fenómeno social

Capítulo 1: Cultura de élites, cultura de masas y cultura popular.....178
1.1 Cultura popular 180
- Lo popular como negación 180
- Lo popular como afirmación: lo que es y lo que siempre ha sido.....183
1.1.1 La cultura popular en la Edad Media 185
- La religiosidad popular medieval: Mas que simple resistencia.....186
- El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma.....189
- Decaimiento de cultura medieval y protestantismo 193
- El espíritu cultural medieval presente en el melodrama.....197
1.2 Cultura de élites.....198
1.2.1 Minorías ejemplares.....199
1.2.2 Lo culto como lo artístico y el arte como lo bello 202
- Belleza, verdad y bondad 203
- Lo artístico como contemplación desinteresada.....206
1.2.3 Bourdieu y la crítica anti-kantiana.....208
- El elitismo bourdieuano 211
- Repensar a Bourdieu.....214
1.3 Cultura de masas.....219
1.3.1 Cultura de masas y relaciones de poder 222
1.3.2 Eco; una dialéctica entre fatalistas y optimistas 225
- Los apocalípticos.....226
- El hombre-masa 228
- El pensamiento orteguiano en nuestros días 232
- La apocalíptica Escuela de Frankfurt 234
- Industria cultural 237
- Repensar a la Escuela de Frankfurt 241
- El arte más allá de la novedad 245

- El vicio de anular lo estructurante.....249
- Los Integrados.....252
- Los optimistas norteamericanos.....254
- McLuhan, un integrado bastante particular.....258
- Los mass media como retorno a lo mítico.....259
- El nuevo circo.....260
1.3.3 Lo popular-masivo en Martín Barbero.....261
- Ruptura epistemológica.....263
- Desatando dualismos.....265
- La propuesta de análisis barberiana.....266
- La aparición de las masas en la vida pública.....269
- Primer proceso: Las nuevas lógicas del mercado y los estados nación.....270
- Segundo proceso: De lo folclórico a lo popular moderno.....271
- La iconografía.....272
- La literatura de cordel.....274
- El melodrama.....276
- Tercer proceso: la instauración de una cultura de masas.....278
- Lo popular-masivo como constructor de estéticas y hegemonías.....281
- Repensar lo popular-masivo.....283
- Lo popular como contra-revolución.....288
Capítulo 2: Ópera y telenovela. Identidad e industria.....294
2.1 Melodrama e identidades nacionales.....295
2.1.1 Ópera e identidad italiana.....297
- Verdi y el Resurgimiento.....300
2.1.2 Mito, ideología y melodrama.....305
2.2 El negocio de la ópera.....307
- El empresario.....308
- Un proto-Hollywood.....312
- Lo elitista y lo popular en la ópera.....315
2.3 Telenovela, fenómeno cultural y económico.....317

- La telenovela, espejo y modelo social 317
- La industria de la telenovelas: Negocio y negociación de la realidad 321
- De lo periférico a lo global 323
- La función mítica de las telenovelas 327

Tercera parte

La matriz mítica en los melodramas

Capítulo 1: Pensamiento mítico 334
1.1 El mito racional 334
- Pensamiento simbólico 338
- Pensamiento mítico y pensamiento racional. Mito y Logos 341
- El absolutismo moderno 343
- La castración de lo mítico es la tiranía de la novedad 347
- Lo mítico en nuestros días. Mito ideológico y mito auténtico 350
1.2 El mito emocional. Pensamiento mítico y música 353
- Las emociones y la razón 354
- Neurociencia de las emociones 357
- Del canto a la palabra 361
- La palabra fue primero melodía 363
- Lo natural de hablar cantando 365
Capítulo 2: Estructuras arquetípicas 368
2.1 ¿Estereotipos o arquetipos? 369
- Inconsciente colectivo 370
- Arquetipos; lo que es y lo que siempre ha sido 372
- El arquetipo: estructura y fin 374
2.2 Modelos de análisis estructural 376
2.2.1 Estructura del mito según Lévi Strauss 376
- Mito, música y lenguaje 379

- La música como el nuevo mito 380
- Relación sincrónica entre mito y música en Lévi-Strauss 382
- Relación diacrónica entre mito y música en Lévi-Strauss 385
- Música y lenguaje; unidad sistemática 387
- De la experiencia litúrgica colectiva a la experiencia estética individual 388
- La ópera como espacio de resistencia 391
- Melodrama; redundancia o integralidad 393
2.2.2 Propp y la morfología del cuento 394
- Del mito al cuento maravilloso 396
2.2.3 Greimas y el modelo actancial 399
- Los actantes como cosmovisión colectiva e integradora 401
- La instrumentalización de los modelos y la hiper-catarsis 403
2.2.4 El viaje del héroe de Campbell 405
- Campbell y el legado junguiano 406
- El monomito 409
- La partida 411
- La iniciación 413
- El regreso 414
Capítulo 3: Análisis de obras. Ópera y telenovela; expresiones simétricas 416
3.1 Los ricos también lloran 417
3.2 Manon Lescaut 425
3.3 Consideraciones finales al análisis 442
- Convenciones en la construcción de personajes 443
- La mujer en los melodramas 444
- El amor como valor supremo 446
- Lo colectivo y lo individual 448

Apartes conclusivos

Conclusión general 451
Conclusiones específicas 452
Bibliografía 476

Apartes introductorios

Resumen

Este documento explora la convergencia, aparentemente improbable, entre dos formas de representación: la ópera italiana, particularmente el movimiento verista, y la telenovela latinoamericana. A pesar de sus notables diferencias en términos de origen geográfico y contextos socio-culturales, es posible identificar un vínculo fundamental en ambas expresiones: el melodrama. Este concepto se erige como punto de partida para explorar las razones que explican la atractiva universalidad de estas narrativas, su inmensa aceptación en el público y su evolución progresiva hasta convertirse en fenómenos culturales y económicos de inmensa amplitud y relevancia. El texto resalta, además, el papel fundamental que estas manifestaciones han desempeñado en la construcción de identidad social en sus respectivas esferas, llegando incluso a convertirse en símbolos identitarios. Pero lo más importante, esta investigación profundiza en las razones subyacentes que explican la poderosa conexión entre estas narrativas y los individuos. Estas respuestas residen en las nociones de pensamiento mítico y matriz mítica que apuntalan las estructuras de sus tramas, conceptos que develan elementos esenciales vinculados a las funciones cognitivas fundamentales en la psicología humana. Se sostiene que lo que confiere a las narrativas melodramáticas su cautivador atractivo radica en su habilidad para manifestar aspectos centrales de la naturaleza humana, al abordar inquietudes y necesidades primordiales, y al reflejar cómo nos relacionamos con la realidad, la comprendemos y generamos conocimiento a partir de ella.

Abstract

This paper explores the seemingly-improbable convergence of two forms of performance: the Italian opera, particularly the verist movement, and the Latin-American soap opera. Despite notable differences in terms of geographical origin and socio-cultural context, a fundamental link between both expressions can be identified: melodrama. This concept emerges as a starting point to explore the universality and attraction of these narratives, their massive reception by the public at large, and their progressive evolution that led them to become cultural and economic phenomena of immense breadth and relevance. Furthermore, this text underscores the fundamental role these artistic manifestations have had in the construction of social identity in their respective spheres, to the point of becoming symbols of identity. But most importantly, this research delves into the deeper reasons behind the powerful connection between these narratives and individuals. These answers reside in notions of mythical thought and the mythical matrix that lay at the base of their plot structures, concepts that reveal essential elements associated with fundamental cognitive functions within human psychology. It is stated here that what lends melodramatic narratives their captivating allure has to do with their ability to manifest central aspects of human nature by tapping into primordial needs and concerns, and by reflecting on how we engage with reality, how we understand it, and thus how we generate knowledge from it.

Consideración inicial

El primer acercamiento que tuve con el tema de mi investigación, mi inquietud inicial se produjo de manera anecdótica, apenas como una impresión desprevenida. Corría el año 2015, llevaba tan solo un par de días viviendo en Barcelona, acababa de abandonar mi país y mudarme de continente y en una de las primeras sesiones de la asignatura *El espectáculo operístico* del programa de maestría, *Música como Arte interdisciplinar,* que empezaba a cursar en esta misma facultad que me ha acogido para desarrollar este proyecto de investigación, nos preguntaron: ¿Qué sabíamos de la ópera?, ¿Qué opinión teníamos de esta? Siendo sincero sabía muy poco, y cuando me llegó el momento de contestar, ante mi ausencia casi absoluta de conocimiento lo único que atiné a opinar de manera muy superficial, fue que tal vez la ópera guardaba cierta similitud con las telenovelas tan comunes y exitosas en Colombia, mi país de procedencia. Nunca me había percatado de esta relación, pero en ese momento pensé que eran disciplinas que compartían ciertas características, por ejemplo, la exageración e incluso un cierto tipo de candidez en sus formas de expresión. En el momento no pasó de eso, un comentario sin mucho fundamento tan solo basado en una intuición. Sin embargo, el tema quedó rondando en mi cabeza. Pasaron los días, las semanas y los meses, y a medida que me acercaba tímidamente al mundo de la ópera, empecé también a llenarme de razones para pensar que detrás de este comentario anecdótico podría existir un tema interesante, digno de análisis.

Si bien en ese momento mis conocimientos sobre el espectáculo operístico eran apenas incipientes, mi relación con la telenovela, por el contrario, si era de vieja data. Crecí viendo telenovelas. En América Latina las franjas de programación de mayor audiencia están llenas de novelas televisivas. Todos en el continente, o al menos una considerable mayoría, consumen estas producciones, desde los niños hasta los ancianos. Cuando terminé la educación secundaria y tuve que plantearme diversas cuestiones sobre mi futuro y rumbo profesional, muy pronto me di cuenta que la producción audiovisual sería una buena alternativa para mí. La

facultad en la cual me matriculé, la *Pontificie Universidad Javeriana* en la ciudad de Bogóta, sin duda, tiene una especial relación con la televisión y principalmente con el mundo de las telenovelas. Varios profesores que tuve la suerte de encontrar estaban directamente involucrados en la producción de novelas televisivas y muchas de las asignaturas prestaban especial atención a este universo. Mi trabajo final de grado fue justamente el diseño de una telenovela cómica para niños y, además, un par de años después de haber terminado mi programa de grado obtuve un título como especialista en televisión. En términos generales, es un tema con el cual he tenido una relación muy cercana.

Mi interés en el universo operístico es relativamente reciente. Se fue gestando en el desarrollo de mis estudios de maestría y en la elaboración de mi trabajo final de master, donde tuve la oportunidad de adentrarme en este mundo hasta convertirse en una de mis nuevas pasiones, no solo como disfrute estético, sino también como interés intelectual y académico.

Esta relación que encuentro entre la ópera, principalmente ciertos momentos de la tradición italiana, y la telenovela latinoamericana, vincula mi trayectoria académica y profesional en Colombia y el nuevo mundo de las artes interdisciplinares que descubrí en Europa y que comencé a abordar en el desarrollo de mis estudios de maestría. Sin duda, este contexto resultó un escenario fértil e idóneo para hacer de esta inquietud inicial, que con el paso del tiempo se fue convirtiendo en un profundo interés académico, una investigación que tuviera como resultado final una tesis doctoral.

Justificación

Podría pensarse que la ópera italiana y la telenovela latinoamericana son fenómenos culturales entre los cuales no existe una relación evidente. Por el contrario, pertenecen a universos completamente diferentes, no solo geográficamente sino también social y culturalmente. Para nadie es un secreto que

la ópera, por lo general, es entendida como una forma de arte elitista, mientras que las telenovelas son, sin duda, un fenómeno popular y masivo, generalmente asociado a las clases medias y bajas. Además, su nacimiento, desarrollo y apogeo pertenecen a épocas y contextos completamente distintos, y la interacción que establecen con sus respectivos públicos es esencialmente diferente. No es lo mismo asistir a un espacio social como un teatro para apreciar una ópera que ver una telenovela en casa sentado en un sofá o cenando. Sin embargo, hay algo en estas dos formas de expresión que evidencia una conexión fundamental. En los inicios de mi proceso de investigación indagué y me entrevisté con distintas personas relacionadas con el mundo de la ópera y de la novela televisiva, y en la mayoría de las oportunidades me encontré con opiniones que ratificaban mi inclinación inicial y que, además, encontraban curiosa e interesante esta perspectiva de análisis. Omar Rincón, tal vez el analista y crítico de televisión más importante en Colombia, luego de enviarle un correo indagando su opinión sobre mi tema de investigación, me respondió escuetamente lo siguiente: "Ópera y telenovela, todo que ver. La ópera era la telenovela de esa época"[1].

Si bien, mi perspectiva inicial sobre la relación entre el espectáculo operístico y la telenovela me inclinó a plantear mi trabajo como un análisis crítico de estas dos disciplinas, atendiendo a que las primeras impresiones y características compartidas que empecé a encontrar me llevaron a pensar que su relación estaba dada básicamente por aspectos negativos: la exageración, lo cursi, la poca verosimilitud, lo comercial e industrial que prevalecían sobre lo artístico. No obstante, con el paso del tiempo descubrí que detrás de esas primeras impresiones, subyacían otros argumentos mucho más profundos que, lejos de conducir la investigación a señalar aspectos negativos de estas dos disciplinas, sugerían una aproximación, ciertamente, más apologética que, de alguna manera,

[1] Cito textualmente la respuesta que recibí de Omar Rincón. Cuando habla de esa época probablemente se está refiriendo a los años del apogeo de la ópera cuando aún no existían medios audiovisuales como el cine y la televisión.

les hiciera justicia y explicara el inmenso impacto social de estos fenómenos culturales que con tanta frecuencia suelen ser criticados.

En primera instancia encontré que existía un concepto que, sin lugar a dudas, evidenciaba el vínculo esencial entre estas dos formas de expresión: melodrama. Una noción que indudablemente coincide, y de cierta forma, define estos dos formatos narrativos y de la cual, además, se desprenden toda una serie de líneas de estudio que a la postre se convertirían en el camino a recorrer para el desarrollo de la investigación. Acudiendo a las diferentes fuentes que abordan el concepto de melodrama encontré que son pocas las investigaciones que se han hecho de este fenómeno o que, al menos, ha sido tratado de forma relativamente sucinta o en relación a determinadas disciplinas, por ejemplo, el teatro. Esta conclusión confirmó mi sospecha acerca de la necesidad y pertinencia de un estudio mucho más riguroso sobre algunas de las líneas de análisis que esta temática sugiere. El melodrama, si bien ha sido tratado a través de la historia desde distintas ópticas, es una forma narrativa que sugiere una gran cantidad de aristas de investigación que aún no se han abordado y entre las cuales nuestra propuesta es apenas alguna de estas posibles líneas teóricas de análisis. Sin duda, estas primeras indagaciones afirmaron la relevancia de nuestro tema de investigación: enriquecer el estudio del fenómeno melodramático.

Por otro lado, la influencia que el melodrama ha tenido en otras artes y formas de expresión ha sido muy evidente. Por ejemplo, podría entenderse incluso como un prototipo de la narrativa o lenguaje audiovisual. Si bien, hoy en día no podemos asegurar que exista un género o estilo de cine melodramático como tal, sí podríamos decir que una gran mayoría de las narraciones cinematográficas y televisivas usan las técnicas o herramientas del melodrama en ciertos pasajes de las obras. Además, la importancia que ha adquirido lo sonoro en general, y la música en particular en el lenguaje audiovisual, es herencia de formas melodramáticas como la ópera y cierto tipo de representaciones teatrales en las

que, por supuesto, la música tiene un rol fundamental en el desarrollo narrativo. Dicho de otra forma, siendo fieles a las definiciones más escuetas del término en discusión, la mayoría de las historias contadas en el cine y la televisión son literalmente también melodramas.

No obstante, mas allá de encontrar esa primera y fundamental relación entre los formatos escogidos, el melodrama, lo que verdaderamente encendió la llama que mantendría viva mi investigación a lo largo de varios años fue encontrarme con preguntas de este tipo: ¿A que se debe la universalidad, la inmensa acogida en los públicos y la perdurabilidad de este tipo de narraciones?, ¿Que hay detrás de los melodramas que conecta de manera tan potente con los individuos? Las respuestas a estas indagaciones comenzaron a develarse en las nociones de pensamiento mítico y matriz mítica. Encontré que en la estructura de estos formatos subyacen elementos esenciales de las funciones cognitivas mas primarias en el ser humano. Fui de a poco encontrando argumentos para afirmar que lo que se esconde detrás de las narraciones melodramáticas, y lo que las hace tan atractivas, es ese componente mítico que subsiste en ellas y que manifiesta elementos esenciales de la psique humana, de sus inquietudes y necesidades fundamentales, de la forma como primariamente nos acercamos a la realidad, la conocemos, la aprehendemos y generamos conocimiento a partir de esta. En última instancia el estudio de los melodramas, mas específicamente la presencia de elementos melodramáticos en las óperas y las telenovelas, terminó convirtiéndose en una excusa o, al menos, una manera de ejemplificar idóneamente la importancia que las narraciones con matriz mítica tienen en nuestra sociedad. Dicho esto, estas matrices estructurales podrían encontrarse en muchas otras formas de representación. Este trabajo investigativo perfectamente podría haberse enfocado en las tragedias griegas, en la obra de J. R. R. Tolkien o, incluso, en cierto tipo de videojuegos. Aún así, considero que las narraciones melodramáticas son modelos idóneos que evidencian el pensamiento mítico, y

que, además, por los contrastes que generan, por las dicotomías que sugieren, resultan un caso de estudio sumamente interesante.

Delimitación conceptual

Primero que todo tendríamos que aclarar que la palabra melodrama se utiliza en diferentes contextos con connotaciones distintas, por lo general, se usa para describir formas de representación que hacen un especial énfasis en los aspectos sentimentales y pasionales de las historías, que presentan un considerable grado de exageración y sublimación en el tratamiento de las emociones en los relatos. Por otro lado, etimológicamente hablando, es básicamente un drama acompañado por música. Siguiendo esta descripción el melodrama abarcaría la mayoría de historias de ficción que se nos presentan en el cine, la televisión y los espectáculos músico-teatrales, lo cual resulta sumamente amplio y vago la hora de caracterizar lo que podríamos denominar como una narración melodramática. En consecuencia, la línea conceptual que utilizaremos a lo largo del texto cuando hablemos de melodrama o de lenguaje melodramático será una síntesis de las dos concepciones propuestas: relatos que hacen especial énfasis en lo sentimental y que por lo tanto tienen una forma de narrar con características análogas a las de la música, entendiendo lo musical como el lenguaje que por excelencia expresa de manera idónea lo emocional y sentimental. Por ende, no obstante tanto la ópera como la telenovela son dramas con música, es decir, formatos que podrían precisarse utilizando solamente la definición puramente etimológica de la palabra melodrama, lo que nos resulta verdaderamente esencial en lo melodramático no es tanto la música que acompaña una acción, sino mas bien la forma musical como la historia está construida. De esta manera, aunque el acompañamiento musical y la puesta en escena resulten vitales en la configuración de un lenguaje melodramático en una representación, es el texto el cimiento sobre el cual una narración melodramática se estructura. En otras palabras, una obra literaria, una novela, un cuento, un guion o un libreto, podrían ser considerados melodramas

aún en la ausencia de acompañamiento musical, son melodramáticos por la forma análoga a lo musical como están estructurados.

Por otro lado, cuando nos referimos a la telenovela estamos hablando de un formato televisivo nacido en América Latina en la década de 1950. Se desarrolla a través de decenas o, incluso, cientos de capítulos en algunas oportunidades. El argumento generalmente se centra en un amor de pareja que en apariencia parece imposible de consumarse, pero que al final de la serie, después de distintas dificultades, peripecias narrativas y puntos de giro, termina volviéndose posible. Se caracteriza por tener, casi que por regla, un final feliz para los protagonistas. Las novelas televisivas exponen un evidente lenguaje melodramático en la forma de narrar. La exaltación de lo emocional, sentimental y pasional es la impronta narrativa principal de este formato. Es una forma de representación llena de convenciones y estereotipos (las cuales iremos caracterizando a lo largo del escrito) por lo cual es fácilmente identificable y diferenciable de otros formatos televisivos similares. Si bien las telenovelas han ido evolucionando y presentando ciertas innovaciones, se podría afirmar que es un formato relativamente cerrado, que ha probado su éxito, que es atractivo al público en la medida que se ciñe a una estructura narrativa muy definida.

A pesar de ser un formato cerrado, el universo de las novelas televisivas es relativamente amplio. Como apunta Frédéric Martel, “las telenovelas varían mucho de un país a otro, tanto en estilo como en espíritu.” (Martel, 2011, 287) De tal forma, consideramos prudente enfocar nuestra atención en ciertos momentos del desarrollo del melodrama televisivo latinoamericano que resultan particularmente pertinentes en el propósito de encontrar coincidencias con el espectáculo operístico. Es claro que el modelo narrativo de la telenovela resulta, por lo general, bastante homogéneo y hermético a cambios sustanciales con el paso del tiempo, sin embargo, daremos especial énfasis a lo que se podría denominar como modelo clásico de telenovela. No se puede decir con exactitud histórica o académica que

esta etapa esté definida con rigor. Pero sí podemos decir que en la tradición mexicana y en las producciones realizadas entre las décadas de 1960 y 1980 se pueden encontrar ciertas características estructurales y temáticas que nos permiten hablar de un modelo clásico. Básicamente es un momento en el desarrollo del formato donde las convenciones y estereotipos que caracterizan estas representaciones se aplican con mas fidelidad. No obstante, existen producciones sumamente importantes y representativas dentro de esta delimitación a las cuales nos referiremos en la investigación que, si bien, se encuentran fuera de este marco temporal y territorial, su modelo narrativo y contenidos están claramente determinados por esta tradición clásica.

De la misma manera, al ser la ópera un espectáculo que presenta universos conceptuales tan amplios y complejos de abordar en su totalidad, se hizo necesaria una delimitación conceptual que nos permitiera focalizar el desarrollo de la investigación. De esta manera, prestaremos especial atención a la tradición operística italiana, dando especial énfasis al movimiento verista y a la figura de Giacomo Puccini, ya que en esta corriente, y en este autor en particular, podemos encontrar un modelo narrativo melodramático arquetípico, en el cual se identifican claramente los patrones que caracterizan este tipo de relatos. Si bien desde un punto de vista meramente narrativo y estructural el verismo y Puccini nos resultan especialmente pertinentes y coincidentes con el fin de a establecer un paralelo con la telenovela, no podremos prescindir de abordar también con particular interés otros momentos de la tradición italiana, por ejemplo, la génesis y el desarrollo temprano del género o compositores tan importantes como Giuseppe Verdi. Personajes y momentos históricos de la tradición operística que resultan imprescindibles en el contexto de nuestra investigación, en el propósito de entender la ópera desde una perspectiva social y encontrar puntos de encuentro con el fenómeno social y cultural que la telenovela ha constituido en Latinoamérica.

Metodología

Metedológicamente la investigación siguió tres procesos fundamentales que terminarían configurando las tres partes en las que está dividida la tesis. Primero un vaciado bibliográfico que nos permitiera establecer un fundamento teórico e histórico de los conceptos a tratar, principalmente: melodrama, ópera y telenovela. De esta manera, una vez establecido este contexto, poder empezar a encontrar unas primeras relaciones entre las formas de representación escogidas y entre las nociones básicas sobre las cuales el escrito se irá construyendo.

El segundo, con el fin de elaborar un análisis de perspectiva sociológica sobre los fenómenos culturales asociados a los conceptos y disciplinas a tratar, proponemos una síntesis bibliográfica sobre tres nociones que encontramos determinantes como punto de partida del análisis: cultura de élites, cultura de masas y cultura popular. De tal modo, poder identificar las diferentes convergencias entre estos términos que en principio podrían parecer antagónicos, pero que en sus puntos de intersección se podrían encontrar los nexos y elementos coincidentes entre las formas de representación escogidas. Finalmente, a partir del análisis de estos tres conceptos, explicar el fenómeno social y económico alrededor de las disciplinas a tratar.

El tercer proceso, con el propósito de desarrollar un análisis estructural de algunas obras de las formas de representación escogidas, proponemos una valoración de fuentes bibliográficas alrededor de conceptos que permitan direccionar el análisis propuesto, principalmente las nociones de pensamiento mítico y estructuras arquetípicas. Luego, caracterizar algunos de los modelos estructuralistas de análisis literario y exponer el cuerpo teórico que sustenta estos procedimientos, para finalmente, utilizando algunos de estos modelos, aplicarlos a algunos casos escogidos: el texto de una ópera y el de una telenovela.

Es importante aclarar que, teniendo en cuenta mi formación académica[2], mi propuesta estará principalmente orientada a las estructuras narrativas de las formas de representación escogidas. Las diferentes iniciativas de análisis que propondremos, en particular el estructural en la tercera sección del escrito, estarán casi que exclusivamente enfocadas en las obras como piezas literarias, es decir, en los textos. No obstante, el aspecto musical es determinante en la conceptualización de la noción de melodrama y en el desarrollo y defensa de nuestras propuestas, y que, además, repetidamente nos estaremos refiriendo a lo musical en términos culturales, históricos, sociológicos, estilísticos, entre otros aspectos, no nos detendremos en un análisis teórico musical. La identificación de patrones musicales en la configuración de una estructura narrativa es, sin duda, un tema que resulta sumamente interesante y de inmensa pertinencia en el desarrollo a profundidad de ciertas hipótesis que plantearemos, sin embargo, queda abierta esta línea de investigación a especialistas en el tema que puedan ofrecer nuevas perspectivas y aportes a nuestra propuesta.

Estado de la cuestión

La investigación que nos hemos propuesto es, sin duda, una propuesta con características muy particulares, que busca establecer relaciones entre formas de representación y conceptos que comúnmente no suelen ser vinculados. En consecuencia, existen pocos referentes puntuales que aborden estás temáticas y conexiones. No existen textos, o al menos no de los que tenga conocimiento, que hablen de la relación entre las óperas y las telenovelas, y son muy pocos y sucintos los referentes que se propongan indagar en el vínculo entre los mitos y los melodramas. No obstante, existe un extenso material que, desde ámbitos diferentes, sustenta y hace posible construir nuestra argumentación, defender nuestra hipótesis. Dicho esto, existen también aspectos determinantes de nuestro

[2] Mi formación académica como comunicador audiovisual dio especial énfasis al aspecto literario de las producciones: guiones y libretos. Si bien, soy músico empírico y he trabajado por largo tiempo en temas relacionados con la producción musical, no tengo estudios formales de teoría musical.

trabajo, como por ejemplo, la caracterización de lo que se podría considerar como pensamiento mítico, o la relación entre cultura de élites, popular y de masas, que sí han sido abordados a fondo, integralmente, en detalle y nuestro aporte no ha sido mas que una síntesis o el establecimiento de algunas conexiones. De esta manera, el estado de la cuestión lo plantearemos, por un lado, como una serie de referentes que nos permiten tejer una teoría, armar un rompecabezas, y por otro lado, material bibliográfico que ha establecido propuestas teóricas que utilizamos someramente para reafirmar ciertos aspectos determinantes de nuestros postulados.

- Melodrama

A pesar de las diversas acepciones y definiciones que se encuentran sobre el melodrama, no cabe duda que los límites y fronteras del concepto son bastante difusos. Existen relativamente pocos textos que se acerquen a esta noción de manera integral y, por lo general, ha sido abordado en relación a disciplinas particulares. Si bien, el término probablemente empezó a utilizarse describiendo un estilo teatral en la Francia de finales del siglo XVIII, es un concepto que, sin lugar a dudas, ha trascendido esta descripción. Por un lado, como expondremos más adelante en el texto, sus raíces podrían rastrearse perfectamente hasta el teatro griego y a la idea de tragedia que el propio Aristóteles expuso en la *Poética*, donde ya de alguna manera aparece una especie de proto-concepto de melodrama. Por otro lado, resulta muy probable que la palabra se haya utilizado por primera vez para referirse a una ópera. De hecho, la primera utilización del término de la que se tiene referencia la hizo Jean-Jacques Rousseau en un comentario a la ópera *Alceste* de Gluck donde, además, ya se encuentra una incipiente definición del concepto: “Un tipo de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y en donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical.”

En mis indagaciones sobre la historia de la narración melodramática encontré tres textos que consideré particularmente pertinentes y que sirvieron como fundamento en el desarrollo de mi investigación en este ámbito. El primero *El Melodrama* de Jean- Marie Thomasseau, en el cual se nos ofrece una visión ciertamente amplia de esta forma dramática desde su nacimiento y evolución hasta nuestros días. El autor primero hace un recorrido histórico para después analizar sus características generales, estructuras temáticas y personajes. Sin embargo, su énfasis está en el teatro melodramático francés y en los aportes de esta tradición al teatro moderno.

"Hoy en día, cuando numerosas tentativas procuran volver a encontrar formas y principios teatrales en donde la poesía nazca únicamente de la acción, en los que lo espectacular vuelve a predominar sobre el texto escrito y el teatro se convierta en un ritual que mezcle la ética y la estética al alcance de las mayorías, haciendo renacer las creencias y los mitos sepultados, quizá quede un camino abierto para un melodrama que se resiste a morir del todo." (Thomasseau, 1989, 9)

El segundo fue *Melodrama*, de James L. Smith. Este texto tiene una aproximación similar al escrito anteriormente referenciado, pero desde una perspectiva más cercana al teatro inglés. Smith hace una completa definición de las características del melodrama y concluye que su estructura está basada en dos emociones básicas: triunfo y derrota: "Triumph and despair are the basic emotions of melodrama, and the art of working each to its highest pitch ocassions the catharsis of the form." (Smith, 1973, 9)

El tercer trabajo que encontré muy útil en un primer acercamiento al concepto e historia del melodrama fue *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, and the mode of excess*, de Peter Brooks. Este texto es una aproximación a la idea de narración melodramática principalmente enfocada en el mundo de la literatura. Brooks afirma que este tipo de relatos han sido una expresión fundamental en la literatura moderna. El autor hace un recorrido por el desarrollo y apogeo del

melodrama escénico durante el siglo XIX para después mostrarnos como novelistas realistas tan importantes como Balzac o Henry James hicieron uso de la retórica y excesos del melodrama en sus creaciones. Para Brooks, conflictos humanos esenciales como la lucha entre el bien y el mal, la salvación y la condenación son temas cruciales que, de alguna manera, la narración melodramática le aportó a la literatura moderna y ayudó a constituir paradigmas indispensables para entender cualquier relato de ficción, pasando por la literatura, el teatro y el cine.

“La presencia de fuerte emocionalismo; la esquematización y polarización moral; formas de ser, situaciones y acciones extremas; villanía manifiesta; persecución de la riqueza y recompensa final de la virtud; expresión inflamada y extravagante; tramas oscuras, suspenso y una peripecia que quita el aliento”. (Brooks, 1976, 23)

Como mencionamos antes, diferentes autores han dado distintas definiciones del concepto de melodrama, desde las más básicas que simplemente acuden a su origen etimológico; la unión de las palabras *melos* y *drama*, es decir, un drama acompañado por música, hasta definiciones o caracterizaciones mucho más profundas y sugerentes como la de Jorge Larrosa Bondia:

“El melodrama puede caracterizarse con esa mezcla de afectación y sinceridad, con esa extraña combinación entre un lenguaje sentencioso, solemne, teatral y altamente artificial con una evidente falta de pudor, de contención y de recato en lo que atañe a la expresión de lo más íntimo.” (Larrosa, 2009, 1)

Es interesante ver cómo en esta definición no se encuentran las palabras música o melodía presentes. Esta es una característica muy interesante y coincidente con gran parte de las definiciones que encontramos de melodrama, donde no se menciona lo musical y más bien se habla de un énfasis en lo emocional, sentimental, probablemente sugiriendo que lo musical del melodrama no es la

música dentro de la representación sino su expresión de lo emocional analógica al lenguaje musical, entendiendo la música como el lenguaje de los sentimientos. Esta es una visión que me parece vital y clave en el desarrollo de mi investigación. Justamente, la descripción que hace Aristóteles de tragedia es bastante coincidente con esta perspectiva:

"La tragedia es pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones (…) Parte esencial de la tragedia será el buen efecto del espectáculo; luego, la composición musical y el lenguaje, pues realiza la imitación con esos elementos." (Aristóteles, 1194, 29)

Menciono brevemente estas posturas solo para ilustrar sucintamente el complejo entramado que hemos encontrado al enfrentarnos a la idea de melodrama, y cómo resulta interesante y pertinente un estudio y análisis de este término teniendo en cuenta las diferentes perspectivas que pueden encontrase alrededor de este concepto.

- Ópera. Tradición italiana: verismo y Puccini

La bibliografía acerca del espectáculo operístico es, sin duda, abundante y existen numerosas publicaciones que nos dan un panorama general muy completo de su historia y desarrollo. En el marco de mi investigación nos resultan particularmente útiles, por un lado, miradas sobre la ópera desde una perspectiva sociológica. Textos que indaguen en las repercusiones del espectáculo operístico en la historia y en la vida social. En esta línea, por ejemplo, encontramos un trabajo fundamental en mi investigación. Se trata de, *La Ópera. Una Historia Social*, de Daniel

Snowman. Este libro explora el universo de los teatros de ópera, los empresarios operísticos, el papel de los monarcas, negociantes, artistas y públicos. Snowman nos ayuda a entender el nacimiento del espectáculo operístico no solo como una forma de arte sino como una industria. Además, presta especial atención a elementos circundantes a esta disciplina que permiten un análisis de sus implicaciones sociales, culturales y su rol dentro del andamiaje político y económico de la época

"En La Ópera. Una Historia Social, pretendemos explorar el vasto contexto en el que la ópera fue creada, financiada, producida y percibida. No va a ser en el escenario operístico en sí mismo o en lo que ocurre en sus dorados confines en lo que nos vamos a centrar. En este libro fijaremos nuestra mirada tanto sobre la oferta como la demanda, no solo en la producción de ópera sino, también, en su consumo, en los muchos nexos de unión que vinculan a los teatros de ópera con empresarios, monarcas y financieros, arte, artistas y audiencias (…) Muchos libros sobre la historia de la ópera se concentran en el tradicional trío integrado por compositores, obras e interpretes. Mis estanterías - al igual que las de todo amante de ópera - están repletas de ellos. Sin embargo, y además de ser una forma artística, la ópera siempre ha sido un fenómeno social, económico y político" (Snowman, 2012, 10)

Otros textos indispensables y con aportes muy valiosos para entender y analizar la ópera más allá de los elementos puramente musicales o artísticos son: *Historia ilustrada de la ópera* de Roger Parker, un clásico referente de la historia del espectáculo operístico, el cual además de ser una exhaustiva investigación sobre el contexto social e histórico en el cual se desarrolló la ópera desde su génesis, nos permite adentrarnos en las relaciones del género con las demás artes y el lugar que ocupa en el amplio universo de la cultura y la política. *The New Grove Dictionary of Opera*, editado por Stanley Sadie, es otro de esos títulos imprescindibles. Cuatro volúmenes esenciales para ahondar en nombres propios y

en aspectos muy concretos de la ópera como espectáculo. Y, *Twentieth Century Opera*, edición de Mervyn Cooke, otro trabajo de consulta obligatoria para hacer un acercamiento interdisciplinar y extra-musical al espectáculo músico-teatral por excelencia a lo largo del siglo XX.

En el ámbito de la tradición operística italiana encontré especialmente pertinentes *Il teatro d'opera italiano* de Lorenzo Arruga. Un trabajo indispensable en el estudio de la tradición operística en Italia donde se hace un análisis histórico que ahonda en las relaciones entre cultura y sociedad a lo largo de los primeros 400 años de historia de la ópera italiana. De nuevo, el trabajo de Snowman resulta de suma pertinencia en este contexto. Las publicaciones de Roger Alier, un referente indiscutible del universo operístico y de especiales afectos en el contexto de nuestra ciudad y de esta universidad, principalmente *Historia de la Ópera* y *¿Qué es esto de la Ópera?* contienen también aportes fundamentales al respecto. Otro texto que encontré sumamente pertinente fue *The atumn of italian opera. From verism to modernism, 1890-1915*, de Alan Mallach. Este trabajo presta especial interés en cuestiones de suma relevancia en el desarrollo de mi trabajo, por ejemplo, la estrecha relación entre ópera e identidad italiana; aspectos históricos que señalan la relevancia de esta disciplina en importantes transformaciones políticas y sociales, más específicamente en el nacimiento de la nación italiana en el siglo XIX:

"What the italian identity was, precise, and how widely it was shared, was then and still hard to define. What is apparent, however, is that close to the heart of that cultural identity, one of the few ways in which it found concrete representation, was the institution of italian opera." (Mallach, 2007, 4)

En esta relación entre ópera e identidad Italiana la figura de Giuseppe Verdi es de suma importancia. Varios autores se han referido a este importante compositor en relación con su contexto histórico, social y político. Además de los diversos textos

que se encuentran sobre la vida y obra del compositor italiano, dentro de los cuales se destaca particularmente en el contexto de la investigación *Verdi y su tiempo*, de Perre Milza, de nuevo el escrito de Snowman resulta muy útil en el entendimiento de esta relación: “Cuando las óperas de Verdi, con sus provocadores coros, comenzaron a representarse en Milan, Venecia, Florencia, Bolonia, Roma y Nápoles, lograron provocar una de las escasas experiencias compartidas que todos los italianos pudieron disfrutar a todo lo largo y ancho de la península. Aquel fenómeno se convirtió en un vínculo entre la Italia que era simplemente una extensión geográfica y su unión final en calidad de estado.” (Snowman, 2012, 46)

El trabajo de Mallach también lo encuentro muy relevante en un momento en particular de la tradición operística italiana al cual mi investigación presta especial atención, el verismo. Este texto dedica apartes bastante amplios a este movimiento, explica sus antecedentes y desarrollo desde sus inicios en Leoncavallo hasta Puccini, quien, si bien, para algunos no es considerado un verista en todo el sentido de la palabra, es, sin duda, una figura fundamental en el verismo en un sentido amplio y, por supuesto, en la relación entre ópera y melodrama. En esta obra se presta particular atención a la relación ciertamente paradójica entre el verismo operístico y las premisas de la ópera como formato, es decir, la dicotomía entre realismo y artificio, relación que resulta sumamente sugerente en la línea de nuestra investigación.

“To characterize the works of these composers as ‘verismo operas’ is inherently unsatisfactory: first beacuse ‘verismo’ has already been applied to a literay movement with wich they an their creators have little in common; and, second, because the re-creation of some sort of literal truth, as distinct from the construction of an emotionally compelling facsimile of that truth, is remote from their composer’s intentions.” (Mallach, 2007, 46)

Varios textos sobre la historia de la ópera y revistas especializadas han abordado en detalle al movimiento verista. Aparte de los ya mencionados valdría la pena mencionar también el escrito de Ana Isabel Fernandez Valbuena, *La Ópera Italiana y el verismo: Pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema*, el cual, sin duda, me ha sido muy útil en el estudio de este movimiento.

La obra Puccini es otro de los momentos de la tradición operística italiana a los cuales nuestra investigación presta especial interés. Este compositor italiano es, tal vez, el mejor ejemplo para ejemplificar la relación entre ópera y telenovela y, por supuesto, para describir y caracterizar el concepto de melodrama. El dramaturgo, especialista y escritor de telenovelas venezolano Jose Ignacio Cabrujas refiriéndose a *Tosca* de Puccini afirmaba lo siguiente: “Es un melodrama donde se cumplen todas las reglas: los personajes están trazados sin matices, son tan puros y simples que cualquiera puede entenderlos. No hay sutilezas; éste es el bueno y éste es el malo, perderse es imposible. Se trata de pasiones extremas, no matizadas, no sutiles, grandes pasiones apostadas al máximo de su poder. El melodrama no apela a lo racional, es sensual y la sensualidad no se hace preguntas; sacude una parte instintiva y brutal de nuestro ser que obnubila la inteligencia. El melodrama nos inserta en nuestra «parte oscura», por eso nuestra respuesta es netamente emotiva.” (Cabrujas, 2002, 103)

En Puccini se hace completamente explicita esta dicotomía entre realismo y artificio tan característica al verismo operístico y al melodrama en general. En este contexto encontramos trabajos como *Sobre la Ópera* de Bernard Williams, en cual hay un capítulo dedicado al compositor italiano titulado justamente, A*rtificio manifiesto. El ingenio de Puccini*. “La idea que Puccini lleva más allá que cualquier otro compositor de ópera es la de conseguir un efecto asegurándose de que la audiencia es consciente de que eso es lo que está haciendo (...) El propósito consiste en verle hacer el truco una vez más; cuanto mejor se conoce toda la

trama y más conocido resulta el truco, mayor es el placer, sólo porque el placer radica en la complicidad con su artificio." (Williams, 2010,148)

Otro de los aspectos de la vida, obra y legado de Puccini que es de particular interés en el marco de mi investigación es la importancia que tuvo en la constitución de un lenguaje "audiovisual" (o "preaudiovisual"). Podría decirse, por ejemplo, que la ópera y el melodrama podrían entenderse como prototipos de este sistema de representación. El rol de la música en sus óperas y la relación que esta estableció con la acción dramática fue un aspecto que, sin duda, el cine heredó, principalmente la tradición hollywoodiense y posteriormente la televisión. Su relación con el séptimo arte es evidente, principalmente por la determinante influencia que su obra tuvo en el establecimiento de convenciones en el manejo de la música y de lo sonoro en lo cinematográfico. En este punto el artículo *Lo cinematográfico en Puccini*, de Jaume Radigales es un referente sumamente útil. "Decir que Puccini compuso pensando en criterios cinematográficos sería faltar a la realidad o construir una hipérbole poco creíble. Pero es cierto que algunos de los criterios compositivos de Puccini, es decir lo que acaba construyendo sus efectivos y efectistas melodramas, sigue de cerca estructuras que después asumirán muchos de los músicos que escribieron para el cine." (Radigales, 2009, 198)

Asimismo, el trabajo de Bernard Williams resulta muy pertinente en esta aproximación: "Puccini es un artista cinematográfico. El uso de un estilo melódico popular y el carácter convencional y directo de su narrativa llevan a compararlo, no con las películas artísticas de, digamos, el expresionismo alemán, sino con los productos más sobresalientes de los estudios de Hollywood en sus mejores tiempos". (Williams, 2010,149)

La bibliografía sobre la vida y obra de Puccini es abundante. Entre los textos más importantes que hemos tenido la oportunidad de consultar vale la pena mencionar, por ejemplo, de nuevo el de Alan Mallach, donde se hace una amplia descripción

sobre la vida, obra y contexto histórico y social del maestro italiano. *The Operas of Puccini* de William Ashbrook, texto que aborda las óperas puccinianas desde una perspectiva musicológica, es otro de esos referentes claves en la investigación. *Puccini* de Julian Budden, un acercamiento a la figura del maestro italiano que hace especial énfasis en la relación entre las partituras y el contexto social que las vio nacer, es también un texto fundamental en el contexto de nuestro trabajo. La biografía del compositor a manos de Peter Sothwell-Sander es también una propuesta muy sugerente, incide en aspectos existenciales del compositor con anécdotas que muestran la relación directa entre vida y obra.

El Espíritu de la Ópera, de la francesa Marie-France Castarède es otro de esos libros claves en nuestro escrito y que resultan de especial interés en el desarrollo de esta vertiente de la investigación. Es decir, perspectivas sobre el espectáculo operístico que nos remitan a la relación entre realismo y artificialidad y que nos permitan vincular esta dualidad con el concepto de melodrama. En este texto se hace un acercamiento al universo operístico entendido desde el mundo de las pasiones, de la exaltación de lo emocional, una caracterización de la ópera muy cercana a las definiciones más comunes sobre el melodrama; relatos con una profunda exaltación de lo emocional.

En Castarède hay varias ideas que son determinantes en la defensa de nuestra argumentación. Pero tal vez el aporte más importante está en su reflexión acerca de la importancia del canto, no solo en el universo de las representaciones musicales, sino también el rol que juega en las dinámicas comunicativas, en nuestra sociabilidad. Se suele juzgar a la ópera por su exagerada artificialidad y por el hecho de que los personajes se expresen a través del canto, y a las telenovelas se les acusa también de ficticias por la afectación con la que se dialoga, por lo cantarino o melódico en la expresión de lo verbal. Sin embargo, las posturas de la francesa relativizan por completo estas posturas. Para Castarède una de las características principales de la armonía lingüística según la retórica

clásica es, por un lado, la alta presencia de sonidos vocálicos en detrimento de los sonidos que producen las letras consonantes cuyas expresiones vocales casi siempre han estado más asociadas a la idea de ruido. Y por otro, el grado de melodiosidad, es decir la alta regularidad de la curva melódica en la emisión de sonidos vocales, la cual resulta determinante a la hora de comunicar efectivamente y de generar empatía. De esta manera, la voz cantada, que está determinada por su alto contenido vocálico y por su musicalidad resulta, por lo general, más agradable y disfrutable a los sentidos que la voz hablada.

Arguye, además, que probablemente todo lenguaje fue primero cantarino y que resulta muy plausible que las lenguas con énfasis en lo vocálico y en lo melódico resulten las más idóneas para comunicar emocionalmente. Es indudable, por ejemplo, el carácter cantarino y expresivo del idioma italiano, o lo musical que puede resultarnos escuchar a hablar a un mexicano o un argentino. Para la francesa, nunca se abandona del todo el lazo con ese medio de expresión esencial y originario. La argumentación de Castarède nos sugiere que las emociones primarias (alegría, tristeza, miedo) que experimenta todo ser humano hallan su primera manifestación en forma de cantos o melodías, y que, en consecuencia, a pesar de lo artificial o anti- natural que puede resultarnos la ópera, en donde se dialoga a través del canto, o las entonaciones exageradas casi musicales en los diálogos de una telenovela, existe algo esencial y profundamente natural en la expresión de las emociones melódicamente.

“El canto es el molde de toda forma de expresión ulterior musical o hablada, la matriz común (…) El canto es la única forma de expresión artística directamente ligada a los orígenes de la música y de la palabra. Ritmo y canto están indisociablemente ligados a los orígenes de la expresión humana” (Castarède, 2002, 31-32)

Otro aspecto referente al espectáculo operístico de suma pertinencia en nuestro trabajo es el análisis de esta disciplina desde un punto de vista narrativo, desde su estructura. En esta línea existen algunos textos claves. En *Introducción a la dramaturgia musical,* por ejemplo, Mercedes del Carmen Carrillo, propone una aplicación de criterios dramatúrgicos en la ópera a través de los cuales pretende facilitar la lectura y la comprensión de un repertorio de textos teatrales cuya característica común es la de contener partituras musicales. En este trabajo se presta especial atención a la unión de la música y el texto en diferentes niveles de relación y a través de diversos elementos de la puesta en escena.

Otro escrito muy importante en este campo es *Reading Opera*, editado por Arthur Groos y Roger Parker. Este trabajo es, a grandes rasgos, un análisis de diferentes elementos operísticos relacionados con la intertextualidad, a partir de la lectura de los libretos. Se abordan cuestiones como el género o los estudios culturales; aspectos que, además de ayudar a caracterizar la estructura dramática de la ópera, aportan elementos muy valiosos en el análisis de la relación entre el espectador operístico y el espectador televisivo.

Otro aporte importante en esta línea de estudio es el texto de Harold S. Powers, *La solita forma and The Uses of Convention*, en el cual se dedica exclusivamente a explicar la estructura dramática de las óperas italianas del siglo XIX. Este texto ilustra claramente el paralelo entre las estructuras dramáticas de los romances cinematográficos y televisivos y las narraciones del espectáculo operístico en está época, en la que particularmente, se usaron técnicas, convenciones que permitían escribir óperas de forma rápida siguiendo un procedimiento básico, algo muy similar a lo que sucede en la escritura de telenovelas.

Entre la diversidad de textos sobre dramaturgia operística encuentro también vitales trabajos como, *L'opera come dramma* de Joseph Kerman, trabajo que expone una lectura crítica de esta disciplina vista desde una perspectiva

exclusivamente dramatúrgica, atendiendo a la relación entre dos textos, el literario y el musical, y la imbricación entre ambos. *La dramaturgia,* de Yves Lavandier, es un clásico entre los tratados teatrales, donde se analiza lo que es la dramaturgia entendida como la ciencia de los textos teatrales, así como la transposición de dichos textos a la gestualidad escénica. Otro par de textos que resultan particularmente pertinentes y sugerentes son: *L'opera come racconto*, de Luca Zoppelli, un estudio de la ópera vista desde una perspectiva exclusivamente narrativa a partir de algunos de los postulados de la narratología, y *Drammaturgia dell' opera italiana* de Carl Dahlhaus, donde se nos presenta un análisis del funcionamiento de los símbolos en el conjunto de la ópera, específicamente en la tradición italiana.

- Telenovela

Si bien para muchos la telenovela podría parecer un formato carente de mayor interés en su forma y contenido, en los últimos 30 años han comenzado a aparecer estudios académicos que estudian este genereo televisivo en gran profundidad. Debido a su evidente éxito comercial y al fenómeno social que han constituido al interior del continente americano diversos autores han abordado el universo de las novelas televisivas y hoy en día se puede encontrar una bibliografía relativamente amplia acerca del tema. Las miradas que más han interesado a los estudiosos de la telenovela están dentro del campo de lo sociológico, desde el análisis del fenómeno cultural y social que el formato a desencadenado.

Sin duda, de lejos, el referente más importante en este tema es Jesus Martín Barbero. Este filósofo y semiólogo español que, además, se ha convertido en uno de los más importantes teóricos de la comunicación en el contexto latinoamericano, ha prestado especial interés al genero telenovelístico y ha publicado diversas obras donde aborda el mundo de la Telenovela. En palabras del crítico de televisión colombiano Omar Rincón, Martín Barbero fue "el primer

académico en tomarse en serio a este producto bastardo de la cultura". Para entender la teorización que el autor estableció alrededor del formato es indispensable primero señalar las principales premisas de sus teorías comunicativas. En *De los medios a las mediaciones*, tal vez la obra más representativa del autor, Martín Barbero introduce el concepto 'mediaciones', que se podría definir sucintamente como los espacios en que la cultura se concreta, cambiando la forma en que los receptores absorben el mensaje de los medios.
"Realmente si hay una palabra que me permitía hablar de lo que yo quería hablar desde el punto de vista socio-antropológico era la palabra mediación. Quería quitarle protagonismo a los medios que parecían ser los autores y dueños del mundo de la comunicación y, por eso, metí esa palabrota que era mediaciones. La categoría de mediaciones surge contra los maniqueísmos, un concepto que sustituye al dualismo materia-forma porque es, en simultáneo, forma y materia; sustituye las dicotomías, las rompe, las supera. Entonces, este concepto es el resultado de hacer un ejercicio de quitarle el protagonismo a los medios para pasar a la relación de las personas con los medios. El medio es clave pero no el instrumento si no como ese lugar que pisa diferentes terrenos y, a la vez, los hace converger." (En Rincón, De Moragas, Terrón, 2017, 98)

Para Martín Barbero es de suma importancia estudiar la comunicación desde la cultura cotidiana y es justamente allí donde la telenovela empieza a jugar un rol fundamental en el desarrollo de sus estudios sobre cultura masiva y popular y en el engranaje de sus teorías comunicativas. "De lo que hablan las telenovelas, y lo que le dicen a la gente, no es algo que esté dicho de una vez en el texto de la telenovela, ni en el de las respuestas a una encuesta. Es un decir fuertemente cargado de silencios: los que tejen la vida de la gente que "no sabe" hablar –y menos escribir– y aquellos otros con los que se construye el diálogo de la gente con lo que sucede en la pantalla. Es un decir que se hace y se rehace siguiendo el tiempo y el "lugar" desde los cuales se mira, porque la telenovela habla menos desde su texto que desde el intertexto que forman las lecturas. Esto implica que la

televisión es medio no sólo en el sentido instrumental –medible en los efectos que produce– sino en el más profundamente cultural de mediación entre la realidad y el deseo, entre lo que vivimos y lo que soñamos." (Martín Barbero, Muñoz, 1992, 13)

De los medios a las mediaciones, es un texto indispensable en nuestra investigación, no solo en el contexto de la telenovela en particular, sino en el análisis de la dicotomía entre cultura de masas y cultura de élites, y en el estudio semiológico de las obras a analizar. Además, es un trabajo que está en directa relación con autores como Pierre Bourdieu y Umberto Eco los cuales, sin duda, serán también referentes fundamentales en el desarrollo de ciertos apartados del escrito. La obra de Martín Barbero es muy amplia y varios de sus escritos están enfocados específicamente al estudio de la telenovela. Obras como *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia* y *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, escrita junto al colombiano German Rey, además de diversos artículos y publicaciones incluidas en revistas especializadas y compilaciones, son indiscutiblemente las fuentes más significativas y de indispensable referencia en el desarrollo de nuestra investigación alrededor del universo de las novelas televisivas.

Otra imprescindible referencia en el estudio del formato telenovelístico es la argentina Nora Mazziotti. Experta en narrativas y géneros televisivos, investigadora de la telenovela y pensadora de la comunicación desde la perspectiva de género. Para Mazziotti es indudable la relevancia y protagonismo que el rol de la mujer tiene en el formato. Sus aportes están enfocados a caracterizar la telenovela como una forma de representación en la cual as mujeres no solo son las protagonistas principales de las historias sino que, además, por lo general son presentadas como heroínas. Mientras que los roles masculinos suelen ser personajes equivocados, confundidos, dubitativos, el papel de la mujer en la mayoría de los casos es una reivindicación de una mujer poderosa, con unas convicciones muy fuertes. Si bien no se podría decir que la telenovela sea un formato feminista en el sentido

contemporáneo del término, ya que por lo general en estas producciones se reafirman los roles de genero convencionales, sí es evidente que es un formato en donde se reivindica la fortaleza de la mujer tradicional.

Cuando se lee a la argentina es inevitable pensar en las óperas de Puccini, en estas se encuentran los mismos rasgos narrativos alrededor de lo femenino que la especialista en telenovelas propone. Mazziotti aborda la telenovela desde esta naturaleza femenina que caracteriza al melodrama en un sentido amplio. Historias donde el mundo de las emociones y los sentimientos exaltados, incluso muchas veces exagerados, son el alimento y núcleo de sus narrativas. En palabras de Mazziotti, “en el melodrama entramos en contacto con lo que no nos atrevemos a decir”, ese universo emocional que en nuestra civilización muchas veces es sinónimo de debilidad y solemos ocultar, pero que en el melodrama y particularmente en las telenovelas se nos permite hacer catarsis. La obra de Mazziotti no solo es un referente importante en la contextualización del mundo de las telenovelas, sino, además, una fuente muy valiosa en el entendimiento de la naturaleza misma del melodrama. Su perspectiva de estudio hace particular énfasis en el aspecto pasional y emocional de los relatos. Entre sus obras más importantes y de ineludible referencia en el contexto de nuestro trabajo se encuentran libros como *Telenovela. Industria y practicas sociales*, *La Industria de la Telenovela: La Producción de Ficción en América Latina* y *El Espectáculo de la Pasión. Las Telenovelas Latinoamericanas.*

De toda la bibliografía consultada en el proceso de esta investigación existe, tal vez, solo un texto en el que hemos encontrado reunidos casi todos los conceptos, al menos sucintamente, que constituyen nuestro estudio. Es un libro al que pudimos tener acceso hace poco tiempo, incluso ya concluida la primera etapa de este proceso de investigación. Valga está aclaración para que no se piense que todo cuanto se plantea en este trabajo es tan solo una reflexión a la lectura de *Y Latinoamérica inventó la Telenovela*, de José Ignacio Cabrujas. Esta obra del

dramaturgo, director de teatro, actor, guionista de cine y, principalmente, escritor de telenovelas venezolano, es la transcripción de uno de sus talleres sobre escritura de melodramas televisivos y a la postre terminó convirtiéndose en su único texto académico del que se tenga conocimiento. Si bien su obra es sumamente prolífica como guionista, libretista y dramaturgo, se encuentran apenas algunos pequeños textos con reflexiones propias acerca de su oficio, y el texto citado, editado poco después de su muerte, es probablemente su legado más importante como teórico del universo telenovelístico.

En la transcripción de estos talleres Cabrujas hace un recorrido por el mundo de la telenovela remitiéndose a sus antecedentes más lejanos. Comienza hablándonos sobre Aristóteles, la poesía, la tragedia griega, los orígenes del drama y la importancia del mito. Justamente en el aparte del libro en el que se refiere al rol del mito como precursor del relato melodramático, Cabrujas hace una serie de reflexiones que resultan sumamente sugerentes y coincidentes con la hipótesis y objeto de esta investigación: “Esa capacidad de contar ante nuestros ojos, de hacer los personajes vivos de forma permanente a lo largo de los siglos, descansa en un hecho religioso del hombre: desde los orígenes de Occidente —también está en el origen del teatro de Oriente y del teatro que hacían los Incas— ha existido una espiritualidad religiosa en la base del drama. Llegaremos más adelante a entender claramente que una telenovela, en el fondo, hunde sus últimas raíces en algo afín a la religiosidad humana: el mito.” (Cabrujas, 2002, 29)

Cabrujas hace un recorrido por la historia del drama para introducirnos al concepto de melodrama. En esta senda, es importante señalar, que el autor se detiene a explicar ciertas formas musicales y momentos en la historia de la música que para él son importantes en la definición de lo que conocemos como melodrama, un énfasis que también resulta sumamente coincidente y sugerente para nuestro análisis. Cabrujas afirma, coincidiendo con algunas de las conclusiones a las que hemos llegado en nuestras indagaciones, que el melodrama es un concepto difícil

de definir con exactitud: “Les confieso que este concepto es difícil, muy problemático, y es una de esas palabras que hay que usar con pinzas. Porque hay que entender qué era el melodrama al principio, cuál es su origen histórico y qué entendemos ahora por melodrama; y analizar bien cómo evolucionó esa palabra desde su punto inicial a lo que hoy conocemos.” (Cabrujas, 2002, 99)

Sin duda, el escritor venezolano aporta una visión bastante original sobre la historia de la telenovela, siendo uno de los pocos autores que habla cronológicamente de su evolución y desarrollo realizando una búsqueda de las claves que nutrieron su proceso de constitución, desde el teatro griego hasta la radionovela, examinando el cine, el folletín e incluso la ópera. Otra de las grandes coincidencias que encuentro en el trabajo del venezolano y nuestro proceso de investigación es justamente que es, tal vez, el único teórico de la telenovela que se refiere al espectáculo operístico como antecedente del formato y que, además, utiliza la obra de Puccini para ejemplificar esta relación.

Es importante reiterar que todas estás coincidencias entre la obra de Cabrujas y nuestro escrito están expresadas apenas someramente y hacen parte de la antesala o sección introductoria al epicentro del trabajo que es explicar cómo se escribe una telenovela; una detallada descripción de la técnica y proceso para escribir un melodrama televisivo, todas su reglas, códigos, estructuras, métodos, y roles. No obstante, a pesar de la brevedad, el encontrar este texto, no solo ayudó a consolidar el cuerpo teórico del escrito, sino que, además, nos permitió comprobar que las intuiciones que motivaron la génesis de esta investigación tenían un asidero en personajes de tan alto prestigió en el universo telenovelístico.

Si bien, aparte de Cabrujas, la bibliografía específica sobre escritura para telenovela es muy escasa, existen gran cantidad de obras sobre escritura audiovisual que, sin lugar a dudas, aportan elementos importantes sobre la escritura dramática para televisión. Por solo nombrar algunos podríamos destacar

el libro de Elena Galán, *El guión de ficción en televisión*, o *Guiones para TV* de Ignacio del Moral. Sin obviar por supuesto, la inmensidad de textos, muchos de estos que se han convertido en clásicos, sobre escritura de guiones cinematográficos.

Vale la pena destacar también dos textos de suma importancia en este ámbito de la investigación, que si bien no hablan directamente de la estructura dramática en los melodramas, sí son probablemente sus antecedentes más importantes. El primero, vital, indispensable y casi que de obvia referencia en cualquier acercamiento a la estructura de un relato, la *Poética* de Aristóteles, donde incluso, como mencionamos antes, se podría encontrar una proto-definición de melodrama. Y el segundo, *La morfología del cuento* de Vladimir Propp, otro texto clásico sobre estructura dramática de inmensa pertinencia en la intención de identificar las formas más primitivas del relato y su directa relación con la narrativa melodramática.

- Estructuralismo y pensamiento mítico

Una de las vertientes fundamentales y marco referencial clave dentro de nuestra investigación es el análisis estructural aplicado a la interpretación de textos literarios. Y por supuesto, el estudio de la semiótica asociado ineludiblemente a este tipo de análisis. En este campo, haciendo una aproximación inicial a los conceptos y premisas más importantes alrededor de este tema, nos resultó muy útil el texto de Terry Eagelton, *Una Introducción a la Teoría Literaria*, y particularmente el capítulo titulado *Estructuralismo y Semiótica.* “El estructuralismo es un intento de carácter general para aplicar esta teoría lingüística a objetos y actividades diferentes del lenguaje propiamente dicho. De esta manera puede estudiarse un mito, un encuentro de lucha libre, un sistema de parentesco tribal, el menú de un restaurante o una pintura al óleo como un sistema de signos: un

análisis estructuralista debe procurar aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados." (Eagelton, 1988, 121)

En este campo, los referentes más importantes y que encuentro más pertinentes en el contexto del estudio son Umberto Eco y Ferdinand de Sausurre en la campo semiótico y Lévi-Strauss y Northop Frye entre los estructuralistas. Estos dos últimos trataron en sus obras conceptos como mito, símbolo, arquetipos y convenciones, los que resultan vitales en el desarrollo de mi argumentación y en la conceptualización y caracterización de lo que se podría considerar el pensamiento mítico. Frye puede considerarse como uno de los precursores del análisis estructural aplicado a la crítica literaria. Él consideraba que esta disciplina, como se venía practicando, carecía por completo de rigor científico y necesitaba ser cuidadosamente puesta en orden. Para el canadiense era posible aplicar un sistema objetivo al estudio de la literatura, porque esta ya formaba un sistema en sí. Afirmaba que las narraciones literarias no eran simplemente un aglomerado de escritos dispersos, sino que funcionaban aplicando ciertas leyes objetivas. Los arquetipos, mitos y géneros eran para Frye la estructura objetiva de toda obra literaria. Si bien una de las doctrinas principales del estructuralismo, el creer que las unidades individuales de cualquier sistema tienen un significado solo en virtud de sus relaciones mutuas, no aparece en las argumentaciones de Frye, sin duda el canadiense es uno de los referentes fundamentales en el desarrollo de este tipo de análisis.

En su obra *Anatomía de la critica*, Frye nos permite entender por qué el mito y lo que se podría denominar géneros populares se atraen de tal manera y están tan intrínsecamente ligados. Los cuatro ensayos que componen este libro presentan respectivamente una teoría de los modos, una de los símbolos, una de los mitos y una de los géneros. Para el autor, ya que todo texto se conforma a través de un corpus determinado de símbolos, arquetipos y convenciones toda narración es una re-narración. Esto implica una revalorización de los géneros populares. Según el

profesor canadiense, si todo nace de las mismas convenciones se borran las fronteras entre literatura culta y literatura popular, una postura, sin duda, muy sugerente en el contexto de la investigación y a la relación entre ópera, telenovela y melodrama. En palabras de Frye, “Lo erudito y lo sutil…. lo primitivo y popular, tienden hacia un mismo centro de experiencia imaginativa.” (Frye,1991, 162)

El análisis estructuralista moderno tuvo su inicio en rigor con los aportes de Claude Lévi-Strauss, probablemente uno de los autores que mas han influenciado y que han servido como estructura y fundamento al cuerpo teórico de nuestra investigación. El antropólogo francés fue esencial en la conceptualización que propondremos a lo largo del escrito alrededor del concepto de pensamiento mítico. Lévi-Strauss consideraba que los mitos en su aparente pluralidad y diferencia no eran más que variaciones de cierto número de temas básicos. Sostenía que en medio del heterogéneo universo mitológico se encontraban estructuras universales que aplicaban a cualquier mito en particular. En la obra del francés existen varios títulos que resultan muy pertinentes en este punto de la investigación. Primero todos los que remiten al concepto de mito, es decir gran parte de los textos de su bibliografía en el campo antropológico. Destacan títulos como *Mito y Significado* o *El pensamiento salvaje,* pero especialmente *Antropología estructural*, referente clave para nuestra investigación, en el cual propone un análisis de tipo estructural de los mitos y toda una serie de referencias a estructuras lingüísticas asociadas a la mitología y al pensamiento mítico-primitivo. Lévi-Strauss afirma, en primera instancia, que el mito forma al igual que el lenguaje una estructura permanente. El francés aísla, siguiendo la línea de las unidades constitutivas del lenguaje (fonema, morfema, semantema), al mitema como la unidad fundamental del mito; con propiedad formadora de relaciones que le otorgan función significante. Así pues, el ‘lenguaje’ mitológico podría considerarse como una especie de estructura universal ya que responde a unas funciones comunes al pensamiento humano y a su expresión por medio del lenguaje. Sin duda, una visión muy sugerente en el contexto de nuestro trabajo.

“Los mitos constituían una especie de lenguaje: podían reducirse a unidades individuales: ‘mitemas’ que, como las unidades sonoras básicas del lenguaje ‘fonemas’, sólo adquirieron significados al combinarse entre sí en formas particulares. Las reglas que regían dichas combinaciones podrían considerarse entonces como una especie de gramática, como un conjunto de relaciones subyacentes en la superficie de la narración que constituyen el verdadero significado del mito. Opina Lévi-Strauss que esas relaciones son de suyo inherentes a la mente humana, de manera que al estudiar el cuerpo de un mito se considera menos su contenido narrativo que las operaciones mentales que lo estructuran.” (Eagelton, 1988, 128)

Vladimir Propp, antropólogo y lingüista ruso, es otro de esos referentes sobre los cuales se han fundamentado muchos de los argumentos defendidos en el escrito. Propp es un autor que conozco hace varios años y ha sido determinante en el desarrollo de la investigación desde su concepción. El antropólogo se interesó particularmente en el análisis estructural de los relatos, en este caso, de los cuentos maravillosos de la tradición rusa. Su motivación, al igual que la de Lévi-Strauss con los mitos, era descubrir la especificidad de estas narraciones para explicar su uniformidad. La metodología del antropólogo ruso estaba enfocada en develar los elementos recurrentes en los cuentos, las invariantes como las llamó él, y demostrar como la composición de los relatos estaba inalterablemente determinada por estas constantes. Para el lingüista ruso estas invariantes constituían la estructura del cuento maravilloso.

Existe también un pequeño escrito en el cual participa Propp y Lévi-Strauss que encuentro muy pertinente en el análisis. Se trata de *Polémica Lévi-Strauss- Propp*, que como su nombre lo indica es una especie de discusión entre el antropólogo ruso y el francés en la cual se reflexiona sobre dos concepciones de la crítica narrativa. La de Propp que propone que basta con hacer un análisis funcional de

su argumento y la de Lévi-Strauss que afirma que debemos integrarlo en una mitología cultural. Dos perspectivas, formal y estructural, con respecto al análisis de los relatos más primarios cuya colisión nos resulta sumamente fructífera en nuestro propósito investigativo.

La obra de Joseph Campbell, mitólogo y especialista estadounidense en religiones comparadas, es, asimismo, determinante en la construcción de nuestra propuesta y en la defensa de la hipótesis planteada. En su obra *El héroe de las mil caras* Campbell identifica, al igual que varios de los autores anteriormente referidos, la presencia de un esquema mítico-narrativo universal en el cual se enmarcarían gran parte de los mitos y de la narraciones de matriz mítica a lo largo de la historia, independientemente de su origen y contexto cultural. De la misma manera que Lévi-Strauss y Propp, el mitólogo estadounidense focaliza su preocupación no tanto en la función del mito, sino en el funcionamiento de las narraciones mitológicas, en desentrañar su estructura. “Cuando el mito se investiga en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época.” (Campbell, 2013, 337)

El viaje del héroe campbelliano no solo demuestra esa homogeneidad entre las narraciones con características de tipo mítico, sino que evidencia, además, cómo esta forma de estructurar historias se ha convertido en un canon narrativo hasta nuestros días. Su propuesta no solo permite el análisis y desglose de los relatos estrictamente mitológicos, sino que se extiende a todo un universo narrativo que, como hemos venido afirmando, conserva esas estructuras míticas.

Otro de los autores fundamentales dentro de la investigación entorno al análisis estructural y el pensamiento mítico es Carl Jung. Si bien el psicólogo suizo no es un estructuralista, su propuesta teórica alrededor de los arquetipos fue esencial

para poder entender que estas estructuras a las cuales Propp, Lévi-Strauss o Campbell se referían, no son otra cosa que estructuras arquetípicas y que están intrínsecamente determinadas por la psique humana y por los elementos inherentes que la constituyen. Los trabajos teóricos de Jung, principalmente *Arquetipos e Inconsciente Colectivo,* nos brindan una perspectiva sumamente fértil para la conceptualización de ciertas características de las narraciones melodramáticas que desde otras ópticas no habían sido interpretadas en su justa magnitud.

- Cultura de masas, cultura de élites y cultura popular

Otra de las líneas de investigación claves en mi trabajo es la dicotomía planteada entre cultura de masas y de élites y la relación de estas dos con la cultura popular. Sin entrar en un análisis muy profundo, podríamos decir que la ópera puede ser considerada una forma de expresión perteneciente a una cultura de élites y que la telenovela, por el contrario, es claramente un producto típico de la cultura de masas. Esta podría ser una afirmación acertada hasta cierto punto, sin embargo, también existen argumentos sólidos que podrían llevar la discusión por caminos diferentes que relativizarían estas posiciones. Y es, justamente, siguiendo estás lineas de argumentación donde el análisis se torna interesante, principalmente alrededor del concepto de cultura popular.

Sobre esta dicotomía se encuentra una bibliografía bastante amplia y que apunta en direcciones divergentes. Nuestras indagaciones se han centrado en algunos autores que desde nuestra perspectiva resultan claves para analizar el fenómeno. Por un lado tenemos, por ejemplo, las posturas de Pierre Bourdieu planteadas en su obra *La Distinción. Criterio y bases del gusto*. Según el francés, existe una clase o elite que cuenta con un mayor capital cultural, el cual está determinado no solo por factores culturales sino principalmente políticos y económicos, que son quienes determinan lo que constituye el buen gusto en una sociedad. Por otro lado, los que

tienen menos capital aceptan este gusto y sus consumos están determinados por los paradigmas estéticos que les son impuestos. "La estética de la clase trabajadora es una estética dominada, a la que se obliga a definirse siempre en términos de la estética de la clase dominante." (Bourdieu, 2016, 41)

Esta mirada de Bourdieu, muy acorde a lo que se podría denominar un pensamiento post-estructuralista, está basada en entender la dicotomía planteada en términos casi que exclusivamente de poder, es decir, existe una cultura de élites a la cual las masas no pueden acceder intelectual o estéticamente por las limitaciones y carencias propias de su clase y que, a su vez, son infligidas, de cierto modo, por la clase dominante. Y existe una cultura de masas, que si bien difiere de la de élites en sus formas y contenidos, está determinada por el gusto impuesto por la clase hegemónica.

Encontramos también miradas sobre esta misma temática ciertamente opuestas a la de Bourdieu, como la del español José Ortega y Gasset. En su texto *La Rebelión de las masas*, Ortega sostiene que el principal de los males de su tiempo fue que las clases populares accedieran a los espacios anteriormente reservados a las élites, desde restaurantes y salas de teatro a la posibilidad de toma de decisiones políticas. Si bien el español hace una diferencia entre élite y masa que no necesariamente está determinada por condiciones de poder político y económico, sino más bien por aspectos culturales y morales, su propuesta aplicada a un contexto meramente cultural y estético podría entenderse como una especie de dictadura del gusto popular sobre el gusto estético de las élites minoritarias.

"Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas, por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas, cabe padecer. Esta

crisis ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También se conoce su nombre. Se llama la rebelión de las masas." (Ortega y Gasset, 2003, 121)

Otra visión determinante en el contexto de nuestra investigación y en la defensa de nuestros argumentos es la que expone Umberto Eco en su obra *Apocalípticos e Integrados*. Allí, Eco parte de dos posiciones opuestas sobre la cultura de masas: la apocalíptica y la integrada. Entre los apocalípticos encontraríamos, por ejemplo claramente, las posturas de Ortega y Gasset que ven en el ascenso de la cultura popular unas consecuencias devastadoras. Mientras que los integrados serían aquellos que hacen una interpretación benévola sobre los resultados que provoca la cultura masiva. Si bien el italiano dice no ubicarse en ninguna de las dos categorías muestra un evidente interés en reivindicar muchos de los elementos constitutivos de la cultura de masas y hace afirmaciones tan sugerentes para nuestro análisis como la siguiente: "Pienso que el problema del mito y de la imagen no es algo solamente propio de las épocas primitivas y clásicas. En una armario tengo doscientos o trescientos ejemplares de tebeos originales con las historias en colores de Superman y pienso, que en el fondo, es un mito de nuestro tiempo, no expresa una religión sino una ideología." (Eco, 1995, 18)

Eco hace un diagnóstico sobre las críticas y opiniones más comunes alrededor de la cultura de masas para luego, de cierta manera, defenderla. Entre las posturas examinadas por Eco podríamos destacar algunas por lo sugerentes que resultan en nuestro contexto de estudio. Para el italiano, por ejemplo, la cultura de masas ofrece aparentemente los frutos de una cultura superior pero carentes de la ideología o la crítica que los animaba, adoptando las formas externas de una cultura popular, pero en lugar de sugerir espontáneamente desde abajo son impuestas desde las élites, siendo empleada con fines de control y de planificación, postura sumamente coincidente con las opiniones de Bourdieu. Afirma también, que la cultura de masas destruye las características populares

propias de un grupo étnico, o que los *mass media* se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo y que estos, a pesar de estar sometidos a la ley de la oferta y la demanda, no le dan al público lo que desean, sino más bien a través de la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que debe desear.

"Los *mass media* tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad creando 'tipos' reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias. Para realizar esto, trabajan sobre opiniones comunes, sobre los endoxa, y funcionan como una continua reafirmación de lo que ya pensamos. En tal sentido desarrollan una acción socialmente conservadora." (Eco, 1995, 58)

Si bien Eco en su defensa no hace una reivindicación sobre cada una de estás críticas, y más bien señala que pueden considerarse ciertamente válidas, encuentro muy pertinentes posturas que relativicen este tipo de opiniones o que, incluso, puedan retomar estos mismos postulados desde un punto de vista positivo. En esta dirección nombramos de nuevo a Jesús Martín Barbero, sin duda un referente fundamental en varios aspectos de la investigación. Martín Barbero señala, a grandes rasgos, que en efecto a través de la ley de la oferta y la demanda las clases populares han podido reformular los discursos de los medios masivos asimilándolos y trasformándolos a sus necesidades y posturas morales e ideológicas. Para el español, no necesariamente se difunde una visión de la sociedad tradicional o conservadora con el fin de dominación, planificación o mantener un *status quo*, sino que podría ser un intento de las propias masas para mantener vivos ciertos 'mitos' que reflejan su moralidad y su tradición.

"Existen pocos 'fenómenos culturales' tan evidenciadores como la telenovela de las articulaciones que entrelazan las demandas sociales y las dinámicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad, pues es la televisión la que, como

ninguna otra institución en América Latina, está aprendiendo a 'practicar' la post-modernidad, esto es, a recuperar las anacronías al interior de un discurso que revuelve las más nuevas tecnologías audiovisuales con los dispositivos de narración y reconocimiento más tradicionales e incluso arcaicos." (Martín Barbero y Muñoz, 1992, 4)

Como señalé antes, las propuestas de Martín Barbero ponen un especial énfasis en la telenovela y en el melodrama en general. El autor español demuestra como la telenovela es un caso idóneo para ejemplificar como en una cultura de masas pueden aparecer núcleos de resistencia del pensamiento mítico, formatos que denotan como lo popular se ha empezado a abrir espacios en estas dinámicas culturales. Martin Barbero acuñó el concepto popular-masivo y su perspectiva de análisis apunta a señalar lo que hay de popular en lo masivo, desmitificando la idea de cultura de masas como decididamente opuesta la cultura popular. Intenta encontrar los puntos de intersección entre estos dos conceptos y se propone hallar no solo lo popular que subsiste dentro de lo masivo, sino también los elementos de lo masivo que ya estaban en lo popular, incluso antes de la aparición de los medios comunicativos de masas. El español no entiende la tecnología y las posibilidades que esta facilita como solo una herramienta sino, además, como un saber que se elabora desde la intencionalidad, desde los usos. De nuevo tendríamos que nombrar en este contexto su texto *De los medios a las mediaciones,* y la tesis doctoral de Amparo Marroquín titulada *La categoría de "lo popular-masivo" en el pensamiento de Martín Barbero.*

Hipótesis y objetivos

La ópera italiana, principalmente el movimiento verista y la obra de Puccini, y la telenovela en su concepción más tradicional, por disímiles que parezcan la una de la otra, son formas de representación entre las cuales podemos encontrar varios elementos coincidentes que las vinculan esencialmente. Existen, sin duda, toda una serie de analogías en sus formas y contenidos entre las cuales el elemento

unificador resulta ser la idea de melodrama. Dos disciplinas aparentemente tan lejanas entre sí nos permiten entender que el melodrama, en su concepción más amplia como forma narrativa, tiene una relación íntima con los orígenes y funciones del relato mismo. Conserva en su espíritu una inherente función social y estructuralmente contiene y expone funciones esenciales del pensamiento humano más primario; pensamiento mítico o primitivo, que sin duda, ha sido elemento fundamental en la concepción y desarrollo de los relatos a lo largo de la historia. Si bien en la época contemporánea este tipo de narraciones resultan cada vez menos frecuentes y, en muchos casos, se les acusa de predecibles, maniqueas o artificiosas, todo relato, incluso cuando existe una decisión consciente de transgredir estos patrones, se encuentra determinado por esta matriz mítica, por estas estructuras narrativas que en el melodrama siguen encontrando un lugar en la sociedad actual.

No hay duda que existe una necesidad esencial humana, que a pesar de todo persiste aún en nuestro confuso y disperso mundo moderno, de alimentar nuestra experiencia con esta inteligencia primaria, con este tipo de pensamiento primitivo. La ópera y la telenovela, formas de representación que se convirtieron en fenómenos culturales masivos, evidencian esta necesidad. Este trabajo no solo pretende comprobar la estrecha relación entre el espectáculo operístico italiano y las novelas televisivas en América Latina a partir del concepto de melodrama, sino, además, demostrar que en la expresión melodramática, más específicamente en estas dos disciplinas, existe aún una trinchera para el pensamiento mítico. Pretendemos constatar que su importancia y función social principal consiste, precisamente, en satisfacer esa necesidad primaria inmanente a los individuos de hacer manifiestas una serie de estructuras mentales arquetípicas que podrían, incluso, entenderse como inherentes a la psique, y porque no decirlo, constitutivas del espíritu humano.

Con este propósito plantearemos un desarrollo argumental dividido en tres partes.

En la primera parte del trabajo como objetivo primario nos proponemos formular posibles definiciones de melodrama como esquema narrativo. Establecer sus posibles antecedentes, sus orígenes en el género teatral y su influencia en el desarrollo de diferentes formas de expresión.

Luego, con el fin de establecer un contexto de las disciplinas a analizar, ópera italiana y telenovela, haremos un recorrido por sus antecedentes, orígenes y desarrollo. Así, a partir de este contexto, encontrar algunas primeras relaciones entre estas dos formas de representación.

En la segunda parte del trabajo nos proponemos demostrar la importancia de la ópera italiana y la telenovela como fenómenos sociales. Con este propósito analizaremos estas disciplinas desde una perspectiva sociológica, deteniéndonos especialmente en el aspecto comercial e industrial, su impacto cultural y la importancia que han tenido en la vida social de sus respectivas comunidades.

En la tercera parte del texto estableceremos la relación entre melodrama y pensamiento mítico a partir de la exposición y evaluación de modelos estructuralistas de análisis narrativo, con el fin de establecer las estructuras arquetípicas que evidencian la matriz mítica en los melodramas. Por último, con el fin de identificar y ejemplificar los elementos coincidentes y las equivalencias entre los conceptos propuestos y analizados: melodrama, ópera italiana y telenovela, nos proponemos realizar un análisis estructural de casos particulares de cada disciplina, obras representativas del género operístico y de la novela televisiva, que nos permitan dilucidar con mayor claridad las argumentaciones y relaciones propuestas en el desarrollo del texto.

Primera parte

Ópera italiana y Telenovela. Dos tradiciones, un concepto: Melodrama

Capítulo 1: El melodrama

El melodrama es un concepto que puede considerarse difícil y problemático. Es un término que, por un lado, podemos entender y definir con las ideas más simples pero que, asimismo, nos introduce en toda una serie de complejidades. Al abordarlo de manera general nos encontramos con que está altamente determinado por una aparente emocionalidad excesiva, incluso, por cierta irracionalidad. Pareciera remitirnos a aspectos bastante primarios de la condición humana. No obstante, eso que en primera instancia pudiera parecer simple y primario a la postre termina develando dimensiones mucho más profundas de nuestra existencia como individuos y como sociedad. La idea de lo melodramático está inmersa en toda una serie de lugares comunes y maniqueismos pero, asimismo, de dilemas existenciales, paradojas y cuestiones constitutivas de la psicología humana. Es un término que debe analizarse con lupa para poder comprenderlo a cabalidad; determinar sus orígenes, entender su evolución como forma de representación hasta nuestros días, y dimensionar su repercusión en la historia de la narrativa en occidente, la manera en la que ha determinado la forma como contamos historias.

1.1 ¿Qué entendemos por melodrama?

Empezaremos haciendo un somero recorrido, sin ir muy lejos en el análisis, de breves consideraciones sobre lo que comúnmente entendemos por melodrama. Podríamos afirmar que el melodrama como forma de representación teatral surgió a finales del siglo XVIII en Alemania. Allí desarrolló sus características principales y fue creando sus temáticas propias. Prontamente emigró a países como Italia y principalmente a la tradición teatral francesa del barroco donde tuvo su apogeo,

completa definición estilística y sus representantes más importantes. La génesis y desarrollo temprano de este formato narrativo estuvo determinada por distintos géneros dentro del universo del teatro y la música. Sus raíces son diversas. Antes de consolidarse como género, las técnicas y peripecias narrativas que lo caracterizan estaban ya presentes en otras disciplinas. En su definición más escueta el melodrama es simplemente un drama musical. Su sentido etimológico viene de melos[3], es decir melodía o música, y drama, descripción que, de entrada, nos sugiere su cercanía con el espectáculo operístico.

"La palabra nació en Italia en el siglo XVII: melodrama designaba por entonces un drama enteramente cantado. El término apareció en Francia en el siglo XVIII, en el momento de la querella entre los músicos franceses e italianos." (Thomasseau, 1989, 14)

Resulta muy probable que la palabra melodrama se haya utilizado por primera vez para referirse a una ópera. De hecho, la primera utilización del término de la que se tiene referencia la hizo Jean-Jacques Rousseau en un comentario a la ópera Alceste de Gluck: "Un tipo de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y en donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical." En este mismo escrito afirmaba que Pygmaleón, una de las primeras puestas en escena que fue considerada un melodrama en toda regla, era una representación que planteaba las bases de un nuevo género; un punto medio entre la simple declamación y un melodrama, entendiendo la palabra melodrama precisamente como ópera.

"The word (melodrama) derives from the greek melos (music), and with this root meaning of music-drama was a common eigthteenth century synonym for opera, a meaning which the italian melodramma retains today". (Smith, 1973, 2)

[3] El origen del vocablo griego *melos* es un derivado de *melopea,* término que acuñó Aristóteles para describir el tipo de canto que se utilizaba en la tragedia griega.

Fue en la representación operística de 1775 *Medea*, con música de Antonin Benda y libreto de Friedrich Wilhelm Gotter, donde por primera vez se podrían empezar a hacer distinciones claras entre la forma narrativa propia del melodrama a diferencia de la ópera. En *Medea* se experimenta con diálogos no solo entre la música sino también sobre la música; característica que a la postre se convertiría en elemento fundamental del género.

Aunque, como hemos visto, uno de sus precedentes más importantes es el espectáculo operístico, los primeros melodramas teatrales aparecen como una forma de entretenimiento eminentemente popular. Estas obras solían presentarse en fiestas, carnavales y espectáculos circenses. Generalmente eran dramas muy sencillos. Se hacía especial énfasis en los pasajes sentimentales, y para resaltar y subrayar estas situaciones dramáticas se utilizaba la música. Desde sus inicios se le ha asociado a conceptos como lo lacrimógeno, lo exagerado o lo extremadamente sentimentalista. Jose Ignacio Cabrujas, uno de los analistas más importantes de la telenovela latinoamericana, lo definía de esta forma:

“Botan a una muchachita de su casa porque quedó embarazada. Ella no tiene donde vivir; vemos en el escenario al padre botando a la niña y gritándole tres o cuatro palabras mientras suenan los timbales y ella dice: ¡no papá, no me botes! Entonces comienza a sonar una flauta dulce –mientras ella camina triste por el lugar- que acentúa el drama que ella está viviendo, sus sentimientos de tristeza. Y cuando vuelve a aparecer el papá, suenan los timbales.” (Cabrujas, 2002, 116)

El concepto generalizado que fue difundido desde los inicios del género por los historiadores, especialistas y críticos, no fue particularmente halagador. Se le trataba como una forma de entretenimiento plebeyo. Se referían a este tipo de representaciones de manera denigrante y sarcástica al considerarlo un formato poco respetable. Detrás de este rechazo se esconde, probablemente, cierto

elitismo. El melodrama desde sus orígenes estuvo asociado a lo popular, y en la época en la cual los primeros melodramas teatrales comenzaron a aparecer la idea del teatro popular o populachero[4], para entenderlo mejor en su contexto, resultaba un prejuicio descalificador. Se le relacionaba a conceptos como para-literatura o infra-literatura. A lo largo de la historia se han hecho muy comunes este tipo de opiniones desfavorables alrededor de las distintos formatos en los cuales la narración melodramática se ha hecho manifiesta. Incluso, los prejuicios alrededor del término se han hecho tan comunes que el uso de la palabra como adjetivo, el ser melodramático, se usa para describir una deficiencia, un defecto, una anomalía. Grandes personalidades han criticado con vehemencia a este tipo de representaciones; George Bernard Shaw[5] o Emile Zola[6], entre tantos otros.

Y no se trata solo de la opinión de algunos enemigos del género, en varias de las definiciones del formato que se han hecho en publicaciones importantes, o fuentes fidedignas de consulta, están presentes ya estos prejuicios. Por ejemplo:

“El melodrama se caracteriza por una trama sentimental y emotiva que apela a las emociones del público a través de la exageración y la manipulación de las situaciones dramáticas” (Brockett y Ball, 2013, 156)

---

[4] El término populachero se suele usar para denominar despectivamente lo popular. Puede ser sinónimo de tosco, ordinario, burdo, o también se puede usar como sinónimo del la palabra populista, es decir, algo que acude y halaga a lo masivo para obtener fama rápidamente por compartir las opiniones o gustos de la mayoría.

[5] En obras como, *The Perfect Wagnerite* o *Arms and the Man*, Shaw sostiene una posición crítica hacia formas teatrales simplistas y emocionales entre la cuales podríamos clasificar el melodrama. Si bien en mi investigación no encontré una opinión explicita del autor con respecto al melodrama, siempre que utilizaba la palabra melodramático lo hacia para referirse negativamente hacía algún movimiento, autor u obra, por ejemplo, al teatro victoriano de finales del siglo XIX, también utlizó el término para criticar la obra de Oscar Wilde *The importance of being Earnest.*

[6] En su obra *El naturalismo en el teatro*, Emile Zola tiene una postura sumamente crítica con formas de teatro y literatura que hacen de los excesos y la exageración su propuesta narrativa. Consideraba que su éxito se basa en la manipulación descarada sin preocuparse por la coherencia o la verosimilitud.

O esta otra: “El melodrama es una forma de teatro que enfatiza la emoción sobre la razón, y que utiliza la música y los efectos especiales para resaltar las emociones y crear un efecto emocional en el público. A menudo presenta personajes estereotipados y una trama simplista”. (Wilmeth y Bigsby, 199, 479)

Resulta evidente que al melodrama se le ha tratado con cierto prejuicio y, tal vez, injustamente. Pero más allá de entrar en juicios de valor, lo que sí es cierto es que en este tipo de historias subyace algo muy primario o primitivo. Es una estructura narrativa muy cercana a las formas más simples y esquemáticas del relato como el cuento infantil o la fábula. Es cierto que en sus inicios los melodramas eran, generalmente, escritos por autores con poco reconocimiento, de poca monta, por decirlo de alguna manera. Sin embargo, nunca pretendieron ser representaciones con un alto carácter reflexivo ni con complejidades estilísticas. De cualquier manera, es muy difícil hacer un análisis objetivo del género ya que poco sabemos de las representaciones de la época y solo contamos con algunos textos que, de por sí, solo se pueden entender como pieza literaria. Basándonos en los registros que se tienen de las primeras representaciones melodramáticas, y observando su desarrollo a lo largo de la historia, podemos concluir que este tipo de relatos se han caracterizado siempre por retratar tramas cercanas a la realidad del público. Han representado siempre las aventuras y desventuras de los individuos y sus entramados fundamentales. Es una forma de representación que, por lo general, ha estado asociada a modos realistas y naturalistas de representar la sociedad y la psicología humana.

No obstante, este carácter, ciertamente, realista se pone en cuestión ante la redundancia y lo excesivamente expresivo en este tipo de narraciones. Lo melodramático se podría caracterizar, incluso, como una especie de hiperrealismo. Estos relatos, decididamente, no nos presentan una realidad objetiva, sino más bien, una peripecia incrustada a la realidad. Y si hablamos de hiperrealismo, paradójica pero necesariamente, nos estamos alejando de la idea de realismo. Se

hace evidente, entonces, otra de las características claves del relato melodramático: la artificialidad. Sin embargo, esta aparente dicotomía entre lo verdadero y lo artificial no puede entenderse indefectiblemente como algo negativo. Esta paradoja será una idea recurrente a lo largo del escrito. Con el paso de las páginas, iremos intentando desentrañar esta aparente contradicción y develar que detrás de este supuesto contrasentido hay mucho mas de lo que superficialmente se percibe y que, tal vez, mas que a una exageración, en los melodramas acudimos a una sublimación.

“El melodrama puede caracterizarse con esa mezcla de afectación y sinceridad, con esa extraña combinación entre un lenguaje sentencioso, solemne, teatral y altamente artificial con una evidente falta de pudor, de contención y de recato en lo que atañe a la expresión de lo más íntimo.” (Larrosa, 2009, 7)

Se acusa al melodrama de ser artificial, superficial, irreflexivo, manipulador y vulgar. Sin embargo, nadie ha puesto en duda la efectividad que las técnicas melodramáticas han tenido para cautivar al público. En términos generales, podríamos decir que la eficacia del modelo melodramático está basada en la identificación que produce con el público. Acude a la experiencia y al sentido común mas que a la decodificación de un mensaje complejo. Su arraigo en la audiencia se fundamenta esencialmente en la simplicidad con la que se plantean unas tramas que, además, son perfectamente cercanas e identificables a su universo emocional. Los sentimientos sencillos están mandados hacer para el melodrama porque conectan directamente con patrones psicológicos universales. Por otro lado, la música que acompaña a estas representaciones y que, por supuesto, juega un papel esencial para que la redundancia se aun mas efectiva, no hace otra cosa que comentar las emociones planteadas en escena. Y para que una composición comente eficazmente un sentimiento este tiene que ser simple y primario: el amor, el miedo, la tristeza, la ira. No podemos pedirle a un compositor , por ejemplo, que nos describa musicalmente un complejo freudiano. Podría

intentarlo, pero creo que sería muy difícil que su resultado fuese efectivo o, al menos, evidente para una persona del común.

La cultura popular se reconoce a sí misma en el melodrama. Desde los individuos más sencillos hasta las personas más cultas difícilmente pueden escapar al encanto de estas narraciones. En nuestros días, a pesar del desarrollo en la forma como contamos historias y de la deconstrucción que han sufrido los esquemas tradicionales de narración, los melodramas, y en general las historias simples o primarias, siguen teniendo un espacio importante en la cultura contemporánea. ¿Qué es, por ejemplo, Indiana Jones, En Busca del Arca Perdida sino la exaltación de unos sentimientos y de unas acciones simples? La lucha del bien contra el mal. Unos malhechores que quieren robarse, nada mas ni nada menos, que el arca de la alianza, y Jehová que castiga a los malvados. Indiana Jones se sube a un camión mientras lo persiguen los villanos y mientras tanto la música heroica acompaña la acción.

El Chico, de Charles Chaplin, es otro ejemplo vivo y patente de melodrama en su mas pura expresión. Probablemente no hay un ser humano que se encuentre en sus cabales que no se conmueva al verla. No hay nada más melodramático que esa secuencia en la cual la policía le quita a Chaplin aquel pequeño niño abandonado que ha recogido. El protagonista se sube por los tejados buscándolo y nos vemos contagiados irremediablemente por esa profunda emoción. El poder de esas imágenes, por más anticuadas que puedan parecer hoy en día, son capaces de perturbarnos intensamente.

“Son temas simplísimos, en Chaplin no hay profundidad de ideas; aunque hay profundidades, claro que las hay, ¡hay genio! Pero ese genio se coloca impúdicamente en lo más cercano al sentido común de los hombres; sin refinamientos, sin hacernos sentir que su obra es producto de un intelectual o de

un ser profundo. Y, ¡es uno de los cuatro o cinco hombres que explican el siglo XX!". (Cabrujas, 2002, 65)

¿Qué nos piden este tipo de historias? Aparentemente poco, que nos sentemos y disfrutemos, lloremos y riamos, podríamos decir que, tal vez, ni siquiera hay espacio para la reflexión. La respuesta a estas historias es principalmente emotiva. La narración melodramática es antes que nada sensual y la sensualidad no se hace demasiadas preguntas, estimula nuestro instinto y, algunos podrían pensar, que oscurece nuestra inteligencia. No obstante, no es cierto que lo emocional y lo racional estén totalmente desconectados. La emoción, como profundizaremos más adelante en el texto, hace parte del proceso mediante el cual interpretamos la realidad. Es parte intrínseca de todo mecanismo racional. Detrás de la aparente simpleza y sencillez de estos relatos se develan todo una serie de complejidades que atañen a las estructuras más primarias y constitutivas de nuestra psique y, porque no decirlo, de nuestra alma.

1.2 De la antigua Grecia al melodrama. Orígenes y desarrollo

- Grecia y la idea de drama en occidente

Si nos proponemos rastrear las raíces del melodrama es inevitable remontarnos a la Grecia clásica. Allí, sin duda, se encuentran las premisas esenciales sobre las cuales podremos empezar a construir un concepto más elaborado de la narración melodramática. Antes que nada, y a pesar de que resulte muy obvio, un melodrama es un drama y las primeras nociones históricas que tenemos sobre este tipo de relatos se remontan justamente a la tradición griega. En la antigua Grecia se entendía la literatura desde tres visiones distintas: la poética o lírica, la épica o narrativa, y por supuesto, el drama. Estas categorías literarias se convertirían en la trinidad estructural que abrazaría occidente y que sentaría las bases de toda una tradición que se ha mantenido durante siglos.

Si queremos hablar del drama en la tradición griega Aristóteles es, sin lugar a dudas, una figura imprescindible, y su obra *La Poética,* una referencia fundamental. El filósofo de Estagira afirmaba que el motor a partir del cual lo poético emerge es el acto estático de contemplación de una realidad particular. Es decir, la experiencia interior que tenemos al relacionarnos con algo. Contemplamos el ente y a partir de esta percepción intentamos, a través del lenguaje, atrapar la esencia de ese objeto. Por consiguiente, la poesía estaría determinada por la expresión subjetiva de una realidad objetiva y estaría esencialmente vinculada a las emociones y sentimientos.

Para Aristóteles, la épica es básicamente lo que entendemos hoy en día como una narración literaria. La concibe como un tipo de poesía narrativa que da cuenta de unos sucesos reales o imaginarios relatados en un tono elevado y grandioso presentando, además, una visión idealizada de la realidad. "La épica es la imitación de una acción seria y completa que tiene magnitud, en lenguaje elevado y ornado, relatando no una simple acción sino una serie de acciones, y en la medida de lo posible, no en cualquier tiempo, sino en un tiempo único y completo" (Aristóteles, 2015, 87)

El Estagirita establece que la épica debe tener una trama completa y estructurada que permita seguir la narración de forma clara. Una de las características determinantes de la épica, y que marcaría esencialmente la idea de narración que tenemos hoy en día en occidente, es la noción de que un relato debe tener un comienzo, un desarrollo y un fin. Según esta premisa, una historia tiene que avanzar hasta una conclusión, y si esto no sucede no se satisface la necesidad esencial que tenemos al enfrentarnos a un relato. Si la narración no resuelve la tensión que el conflicto plantea experimentamos una especie de perturbación. Cinco siglos antes de Cristo el filósofo griego ya planteaba esta idea como el centro de la narración épica.

El drama, en términos generales, se refiere a una acción que sucede ante nuestros ojos. Para Aristoteles, su principio fundamental es que algo sucede en el presente. La épica sucede en el pasado, la poesía es atemporal, y se puede entender como un ejercicio introspectivo más que descriptivo, mientras que el drama está esencialmente amarrado al tiempo verbal presente. Es una forma de representación destinada a ser puesta en escena ante unos espectadores. Drama y teatro tienen una relación inseparable, es el lugar por excelencia donde el drama ocurre. La historia de las narraciones dramáticas ha evolucionado hacia nuevos escenarios: la televisión o el cine. No obstante, estas formatos de representación audiovisual, en sus inmensas posibilidades de la manipulación de la acción temporal, nos permiten apenas captar parcialmente la esencia dramática como fue entendida en sus orígenes. Es en la representación teatral donde verdaderamente se explicita la noción de drama como originalmente fue concebida.

“Cuando un actor sale al escenario no dice: ‘Había un rey’ sino: ‘Yo soy un rey y estoy sentado en mi trono’, sin importar que sea barato o el de una producción lujosísima. En la medida en que el actor decreta ‘esto es mi trono’, se produce esa maravillosa complicidad de los espectadores que deciden creer momentáneamente que eso es un trono, para poder disfrutar a partir de ese instante del encanto que va a producirse.” (Cabrujas, 2002, 78)

A pesar de las distinciones, es evidente que drama, épica y poética son visiones diferentes de entender una narración pero que sus características confluyen en una gran diversidad de formas de representación. Por ejemplo, el drama comparte las nociones narrativas de la épica: inicio, desarrollo y desenlace. La noción de transformación de los personajes que el transcurso de la acción narrativa implica se pueden encontrar tanto en un relato literario como en una obra teatral. La épica es definida por el Estagirita como poesía narrativa, y por consiguiente, resulta evidente también la relación del drama con la lírica. El género dramático no pocas veces hace uso de la poesía como herramienta expresiva. Como mencionamos

antes, la épica se caracteriza por emplear un tono elevado y grandioso, y para este propósito la lírica, es sin duda, un elemento fundamental, no solo en la narración literaria sino también, e incluso con mas relieve, en la puesta en escena dramática.

Habiendo hecho este somero recorrido por las nociones establecidas por el filósofo griego alrededor de esta trinidad literaria, podemos empezar a sugerir relaciones con algunas de las características con las que generalmente se define al melodrama. Primero que todo, la poesía es un lenguaje que tiene como objeto generar una reacción emocional, y no una reacción cualquiera, busca producir una especie de sublimación, lo cual ya nos recuerda ese sentimentalismo extremo tan propio de la representación melodramática. Cuando Aristoteles define la épica nos habla del uso de un leguaje elevado, grandioso, lleno de adornos, y cuando caracteriza el drama utiliza expresiones similares, afirma que hace uso de un lenguaje ornamentado. De nuevo, estos rasgos resultan bastante coincidentes con ciertas particularidades con las cuales se suele asociar al melodrama: la exageración o la artificialidad.

Como vemos, el melodrama, a pesar de su aparente carácter rudimentario o primitivo, reúne toda una serie de elementos esencialmente representativos de la narrativa occidental, o al menos, de las nociones primarias sobre las cuales se ha construido esta tradición. Más adelante, cuando hablemos de la tragedia, se manifestarán aún con mas evidencia estos puntos de encuentro.

- Mito y melodrama

El mito es un concepto de suma importancia en el desarrollo de nuestro trabajo. Pensamiento mítico y matriz mítica serán nociones esenciales que aparecerán reiterativamente a lo largo de nuestro escrito. En apartes subsiguientes profundizaremos en este tema. No obstante, por ahora nos conformaremos con plantear algunas nociones básicas y aclarar algunos de los equívocos más comunes alrededor de este concepto.

Con la palabra mito sucede algo similar a lo antes descrito refiriéndonos al melodrama. Varias de sus acepciones más comunes, y que incluso aparecen en material de consulta respetable, hacen evidentes ciertos equívocos o, al menos, nociones desfavorables alrededor de esta palabra. La Rae, por ejemplo, en la segunda de sus acepciones, lo define como una historia ficticia. Autores tan reconocidos como Bertrand Russell[7], Christopher Hitchens[8], entre muchos otros, en mayor o menor medida, han adoptado una perspectiva crítica hacia los mitos, argumentando que son creencias sin base científica o que han sido superados por el avance del conocimiento. No obstante, más allá de estos dictámenes negativos de algunos intelectuales, el prejuicio mas determinante alrededor de este término, y que ha tenido un profundo arraigo popular, es creer que cuando hablamos de mito nos estamos refiriendo a algo irreal, mentiroso. De hecho, la palabra mitómano se define como una tendencia patológica a mentir o exagerar.

Sin embargo, mito es una palabra que viene del griego antiguo y que, sencillamente, quiere decir narración o cuento. Su nacimiento está en la tradición oral. Eran historias que se transmitían de generación a generación y que, por lo general, subrayaban los sucesos más importantes en la historia de los pueblos y se caracterizaban por tener un fuerte componente moral. Son relatos que, a pesar de utilizar lenguajes simbólicos, alegóricos o hiperbólicos, derivan de un hecho real. La concepción de mito como algo fantasioso o ficticio es producto de un cambio de cosmovisión que estableció como única forma de conocimiento objetivo

---

[7] Bertrand Russell, el filósofo y matemático británico, tuvo varias reflexiones sobre el mito a lo largo de su carrera. Consideraba que el mito era una forma primitiva de explicar el mundo y comprender la realidad antes del desarrollo de la ciencia y el pensamiento racional. En su libro *The Wisdom of the West,* Russell explora las diferencias entre el pensamiento mítico y el pensamiento científico. Afirma que el mito busca proporcionar respuestas emocionales y satisfacer las necesidades espirituales de las personas, mientras que la ciencia busca explicaciones racionales y basadas en la evidencia.

[8] En su obra *God Is Not Great: How Religion Poisons Everything*, Hitchens presenta una crítica amplia a la religión, incluyendo el papel de los mitos religiosos en la sociedad. A grandes rasgos, sostenía que el mito religioso era una construcción humana sin fundamento y que perpetuaba ideas irracionales y nocivas.

aquello que fuera comprobable empírica o científicamente[9]. Entendiendo el concepto desde una perspectiva más tradicional, el mito y lo que se puede definir como pensamiento mítico no responden a una connotación de lo no real o fantasioso. Por el contrario, es una forma de reproducir conocimiento objetivo a partir de lo simbólico que, de otra forma, no podría ser aprehendido, interiorizado, transmitido en el tiempo y convertirse en tradición. El mito es una de las formas primarias como la realidad se manifiesta.

En este superfluo recorrido por la noción de mito ya de entrada nos encontramos con un elemento constitutivo que comparte con el relato melodramático; lo hiperbólico. Y es que en el mito, tal vez más que en cualquier otra forma de narración, estos excesos, esta aparente artificialidad hacen parte de la esencia del formato narrativo. Tomemos un ejemplo de la mitología griega: la historia de Medea enamorada de Jasón. Su amor no es correspondido y en la desesperación y locura comete el más horrible crimen pasional, mata a sus dos hijos. El espectador de este drama probablemente jamás reaccionaría como Medea ante una decepción amorosa, pero sabe lo que es el amor pasional. Lo reconoce. La historia le habla de sí mismo, de su propia vida, de su realidad, así sea en un nivel diferente. El mito y el melodrama apelan a la verdad. No nos hablan de sentimientos que no conozcamos, estos son siempre los mismos, pero se nos presentan magnificados, sublimados. En la antigua Grecia muchas de las tragedias que eran representadas se llevaban a cabo, por ejemplo, con actores montados en coturnos para mostrarse más grandes, sobredimensionados. Se exageraba la realidad para solemnizarla.

“Por eso la gente va al teatro, al cine y ve telenovelas, porque quiere ver la vida magnificada, la vida más grande de lo que es, más intensa, más complicada, más fuerte, más terrible y más cómica. La palabra mito contiene en nuestro caso la idea fundamental de exageración de la verdad.” (Cabrujas, 2002,112)

[9] Este fenómeno lo analizaremos en detalle más adelante en el escrito. Este cambio de cosmovisión no es otra cosa que la emergencia de la modernidad.

Los seres humanos teatralizamos, solemnizamos los hechos más importantes de nuestras vidas. En un funeral se colocan coronas de flores como símbolo de la belleza que debe acompañar al muerto en su viaje al más allá. Un velorio es un evento lleno de signos teatrales: un ataúd adornado, el difunto vestido con sus mejores galas, velas encendidas, trajes oscuros. En un matrimonio la novia vestida de blanco como símbolo de pureza. El velo que se destapa. El padre de la novia que entrega su hija simbólicamente a su futuro esposo. Los juicios en los tribunales con el juez luciendo una reverente toga y una excéntrica peluca. El juramento ante un texto sagrado. Todo lo trascendente lo solemnizamos, lo hacemos símbolo exagerando, magnificando. Tal vez no haya cosa alguna que hable más verdades sobre nosotros mismos que nuestros mitos y nuestros rituales. Es esta la forma más efectiva que hemos encontrado para transmitir y perpetuar nuestros códigos. Para representar nuestras creencias. Para expresar lo más trascendente de nuestra existencia.

“Esa capacidad de contar ante nuestros ojos, de hacer los personajes vivos de forma permanente a lo largo de los siglos descansa en un hecho religioso del hombre: desde los orígenes de occidente ha existido una espiritualidad religiosa en la base del drama. Llegaremos más adelante a entender claramente que un melodrama, en el fondo, hunde sus últimas raíces en algo afín a la religiosidad humana: el mito.” (Cabrujas, 2002, 115)

Carl Jung afirmaba, por ejemplo, que todas las personas vivimos en un mito y que es labor de cada uno, tal vez la tarea más importante de nuestra vida, descubrir al cuál pertenecemos.

"Todo individuo es un ser mitológico, ya que los arquetipos de los mitos universales forman los patrones fundamentales de la psique humana. Vive en relación con estos arquetipos tanto como el hombre primitivo vivía en relación con sus dioses.

Siempre ha sido la función primordial de la mitología y el rito suministrar los símbolos que llevan adelante el espíritu humano, en contraposición a esas fantasías humanas constantes que tienden a atarlo. El hombre, como los animales, es esencialmente un animal mitologizador. Hasta el día de hoy, ha sido la fuente inagotable no solo del arte, sino de la religión, la filosofía y la ciencia; ha sido el trasfondo de todo nuestro conocimiento consciente e inconsciente y, por lo tanto, es una función de la máxima importancia. El descubrimiento de estas imágenes e ideas arquetípicas primordiales en la mente consciente libera al hombre de sus ataduras a lo transitorio y contemporáneo, y lo llena de un sentido de su ser eterno" (Jung, 1970, 82)

- Melodrama y moral

La tradición dramática occidental, como señalamos anteriormente, entiende el drama como acción y, como afirmaba el propio Aristóteles, esta acción no solo denota movimiento sino también transformación. La cultura griega entendía el movimiento como la transmutación de un objeto en el tiempo. Por ejemplo, una oruga que se convierte en mariposa. Un cambio en el tiempo con una finalidad. El sentido final es lo esencial de la transformación. Por lo tanto, drama es una acción que finaliza, que concluye, que se consuma. Fuera de la tradición narrativa occidental no siempre ocurre lo mismo. El relato Zen, por ejemplo, no tiene un sentido final, es una narración circular. En este tipo de historias el sentido no adquiere tanta importancia ya que el accionar responde, en buena medida, al azar, o a una especie de providencia que está fuera del control de los sujetos en acción. En occidente, por el contrario, la acción es movimiento, el movimiento es transformación, la transformación es sentido, y el sentido tiende a la perfección.

Nuestra tradición narrativa está esencialmente influenciada por la cultura griega y por la cultura cristiana. Para Platón, por ejemplo, la razón de ser de un cambio es alcanzar la perfección. Aunque, desde una visión puramente platónica este sentido nunca se alcanzaría a consumar del todo porque la materia, y por lo tanto, el

mundo son imperfectos. Para el filósofo griego, la perfección no podría existir en la dimensión material. No obstante, en el cristianismo este sentido de la perfección nos conduce a Dios, y el reino de Dios, determinado, en gran medida, por lo moral y lo ético, es posible de construir, al menos parcialmente, en el mundo material. De esta manera la búsqueda de la perfección, de la trascendencia, cobra notable importancia en la forma como contamos historias. Podríamos afirmar, con razonable grado de certeza, que la narración dramática en occidente no es otra cosa que la alteración de un orden moral, que mediante un proceso de transformación, al final se restablece y se perfecciona.

Nuestra tradición narrativa ha estado esencialmente determinada por la relación entre ética y estética. A pesar de que con el advenimiento de la modernidad estos conceptos hayan tomado gradualmente caminos diferentes, la belleza que hemos querido expresar en las diferentes formas de representación, incluyendo los relatos, tiene un profundo vínculo, y cierta correspondencia, con lo que tradicionalmente se ha considerado moralmente correcto. La palabra moral viene del latín *mores* y ética del griego *ethos*. Ambas palabras tienen su raíz en el mismo concepto: costumbres. Estas dos tradiciones, griega y romana, entendían la moral y la ética como el arte de las buenas costumbres que perfeccionan al hombre y consideraban que las acciones buenas eran, asimismo, bellas. La nobleza humana, por ejemplo, suscita admiración e imitación, por lo tanto es bella, y el arte no sería otra cosa que la imitación de lo bello. La tradición platónica planteaba una intrínseca relación entre los conceptos de belleza, bondad y verdad. El filósofo inglés Roger Scruton lo explica de la siguiente forma:

“Existe una idea de belleza que se remonta a Platón y Plotino. Según esta idea la belleza es un valor supremo, algo que perseguimos por sí mismo y para cuya persecución no es necesario dar ningún otro motivo. Por consiguiente, la belleza debe compararse a la verdad y a la bondad, con las que integraría un trío de

valores supremos que justifican nuestras inclinaciones racionales.” (Scruton, 2017, 23)

Plotino aseguraba que la verdad, la belleza y la bondad son atributos de la divinidad, formas en que la unidad divina se da a conocer al alma humana. Esta visión neoplatónica el cristianismo la hizo suya a su manera. Para Tomás de Aquino estas tres cualidades son las formas en que Dios se manifiesta al entendimiento. Para el Doctor Angélico, la belleza y la bondad, en el fondo, son idénticas en cuanto distintas formas de interpretar racionalmente la misma realidad positiva. Para Aristóteles, la educación consistía en enseñarle a un hombre a tener buen gusto al comportarse. La belleza, según El Estagirita, era una herramienta indispensable en la formación ética. Aseguraba, que la ética era la estética del espíritu, el buen gusto en lo concerniente a la conducta. La cultura griega intentaba enseñar a sus jóvenes a emular las acciones heroicas de sus antepasados, esta era la finalidad de la literatura y la historia.

Es claro que en nuestros días la relación entre ética y estética es cada vez más difusa. Este vinculo, sin lugar a dudas, se ha ido deteriorando. En autores como Sören Kierkegard[10], o en el mismo Oscar Wilde[11], se encuentran ya evidencias de esta escisión. En la historia del arte moderno y contemporáneo es también muy evidente esta ruptura. Como sabemos, y esto es un tema en el que ahondaremos mas adelante, desde hace ya algunos siglos la belleza ha dejado de razón el propósito del arte. Incluso, lo que podría denominarse como “feismo” es considerado una tendencia perfectamente aceptable en el universo artístico contemporáneo. Sin embargo, a pesar de los rumbos en los cuales se ha

[10] En Kierkegaard ya se vislumbra una contraposición entre ética y la estética. El filósofo afirma que el sentido de la vida solo se pueden encontrar a través de la elección ética y la responsabilidad individual, en lugar de simplemente buscar el placer y la satisfacción de la vida estética. “La vida ética es la más alta forma de vida, y la estética no es sino una sombra de ella" (Kierkegaard, 2009, 361)

[11] En Wilde este cisma se hace, tal vez, más explícito. El autor sostiene que la moralidad es una construcción social y que la belleza es una fuerza natural y fundamental en el mundo. "No hay libro moral o inmoral. Los libros están bien escritos o mal escritos. Eso es todo" (Wilde, 1890, 5)

encaminado el trasegar cultural, en algún espacio de nuestro ser sigue habiendo un lugar en donde la belleza y la virtud, son deseables y dignas de ser perseguidas, y en donde lo feo e innoble, resulta indeseable. Esto se explica en la fascinación que aún experimentamos por el arte clásico, incluso, ante la presencia de ciertas imágenes religiosas; admiramos y deseamos imitar eso que contemplamos porque aspiramos a tener una vida digna y llena de belleza.

La ética y la moral pueden ser entendidas como el arte de vivir bien, y este arte, al igual que todos los demás, requiere de unos conocimientos teóricos, destrezas y experiencias para desempeñar adecuadamente esta actividad, es decir, desarrollar virtudes. Así como tenemos que aprender a hacer las cosas más elementales en la vida: comer, beber, hablar, nuestra conducta está también condicionada a ciertos patrones naturales humanos. En nuestra vida diaria tomamos decisiones sobre muchos aspectos de nuestro devenir, pero, tal vez, la mayor parte de nuestras acciones responden a conceptos que hemos recibido y que apenas podemos modificar: valores, costumbres, etc. Formamos parte de una tradición, de un mito, como afirmaba Jung, y la ética y la moral, por relativos que parezcan estos conceptos en nuestros días, no son nociones que dependan fundamentalmente de nuestras opiniones, ni tampoco de lo que se consideré aceptable en cierto momento histórico. El melodrama, y de allí su función mítica, ha sido y sigue siendo un medio para la transmisión de estos patrones. La narración melodramática hace evidente como este pensamiento mítico, que a veces asumimos como cosa del pasado, sigue formando parte integral de nuestras vidas. Continua siendo el modelo idóneo para transmitir un tipo de conocimiento que difícilmente pudiera ser divulgado con la misma eficacia a través de otros medios. En cierta medida, seguimos siendo como niños que aprenden mejor sus lecciones de vida a través de fábulas y cuentos.

- De la tragedia al melodrama

Tal como lo indicamos previamente, el melodrama tiene una estrecha relación con la tradición teatral griega. Como anunciamos también antes, la tragedia hace aún mucho más explícito este vínculo. Este nexo se puede abordar desde varias perspectivas. La ópera, por ejemplo, en su etapa formativa intentó ser una especie de recreación o reformulación de la tragedia griega. De la misma manera, el nacimiento del teatro melodramático estuvo claramente determinado por esta tradición. Los primeros exponentes de la dramaturgia melodramática aspiraron a vincular el espíritu del melodrama con el prestigio de la tragedia. Al respecto de este tema, Guilbert de Pixérécourt, uno de los primeros y más emblemáticos autores del género en Francia, opinaba que "el melodrama se venía representando desde hace más de tres mil años y se remontaba a Aristóteles". (En Thomasseau, 1989, 29) Esta afirmación, a pesar de lo sucinta que pueda parecer, tiene un fundamento cierto si, por ejemplo, nos detenemos en la importancia que le dieron los teóricos aristotélicos a la fábula, a la música, a las peripecias y al reconocimiento. "Si lo tomamos al pie de la letra, el melodrama se podría considerar como la única forma teatral que dio cumplimiento cabal a estas teorías en su totalidad." (Thomasseau, 1989, 29)

Mas allá de corroborar del todo esta, ciertamente, osada afirmación, es evidente que el teatro griego tuvo una influencia inmensa sobre diversas formas de representación entre las cuales, por supuesto, se encuentra el melodrama. La riqueza y relevancia de la tragedia en el desarrollo de las artes representativas ha sido una idea estudiada exhaustivamente a lo largo de la historia desde distintas perspectivas. Aristóteles entendía ya esta importancia y dio un lugar privilegiado en el desarrollo de su obra al fenómeno teatral griego. Sus definiciones y clasificaciones, como señalamos con anterioridad, terminarían convirtiéndose en el paradigma de estudio de diversas ramas de las artes como la literatura, el teatro, la música y otras formas de representar que surgieron a partir de estas.

Para Aristóteles, el concepto de mímesis era vital para entender cualquier forma de representación. El filósofo afirmaba que el imitar es algo natural al hombre desde su nacimiento y que, justamente, su alta capacidad de imitación es lo que esencialmente lo diferenciaba de las otras especies. Es a través de la imitación que el niño adquiere sus primeros conocimientos y, además en la mayoría de los casos, pareciera que gozara con esta acción. Así pues, el imitar no solo sería esencial en el proceso educativo y de reconocimiento del entorno, sino que, a su vez, tendría un profundo carácter lúdico. En términos generales, el Estagirita proponía que todas las disciplinas, entre las cuales nombraba la epopeya, la poesía trágica y también la comedia, estaban basadas en el principio de imitación.

Según Aristóteles, las diferentes formas de representar estaban determinadas o se distinguían por los medios con que se realizaba esta imitación, por el objeto que emulaban o, sencillamente, por el modo en como se imita.

“La poesía se diferenció ya desde el comienzo conforme con el carácter propio de los autores: los más serios imitaban las acciones hermosas y las de hombres nobles, en tanto que los vulgares imitaban las acciones de los hombres viles, componiendo desde un principio sátiras, en tanto que los otros componían himnos y encomios”. (Aristóteles,1994, 25)

En esta misma pagina de la obra el Estagirita afirma que en la tragedia, al contrario de la comedia que “es la imitación de personas de inferior calidad”, se imitan “hombres nobles y moralmente superiores, no hombres comunes y corrientes.” Para Aristóteles este tipo de obras, que en principio se conocieron como poemas dramáticos, no eran otra cosa que recreaciones de personas virtuosas que obraban y que actuaban. De nuevo, nos encontramos con el aspecto moral como elemento constitutivo de la narración trágica, y por ende, de formatos herederos de esta tradición como el melodrama.

“La tragedia es pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones (…) Parte esencial de la tragedia será el buen efecto del espectáculo; luego, la composición musical y el lenguaje, pues realiza la imitación con esos elementos”. (Aristóteles, 1994, 29)

Esta definición de la tragedia resulta bastante sugerente y, sin duda, altamente coincidente con las definiciones que usualmente se le otorgan al melodrama. Por un lado, hace evidente el elemento catártico de la representación. Justifica el elemento ornamental, espectacular y pasional, y por qué no decirlo, la exageración o exaltación de lo emocional en las narraciones. Por otro lado, cuando habla de un lenguaje enriquecido con recursos ornamentales o lenguaje agradable, como luego lo llamaría, se está refiriendo a un lenguaje que hace uso del ritmo, la armonía y la música[12]. Por lo tanto, podríamos decir que los elementos esenciales sobre los cuales se fundamenta el melodrama, es decir, él narrar a través de la exaltación de las pasiones, y la idea de drama musical, estaban ya presentes en el concepto de tragedia aristotélico.

Si bien, los conceptos de drama acompañado por música y de narrar emocionalmente son, tal vez, los elementos más evidentes para vincular el melodrama con la tragedia griega, la idea de poesía en Aristóteles nos acerca ya a otra relación que resulta aún más relevante en el desarrollo de nuestro trabajo. Para el filósofo griego el lenguaje poético estaba definido por el uso de la métrica, el ritmo y la armonía. La escritura y declamación poética, según el Estagirita,

[12] “Llamo lenguaje agradable al que comporta ritmo, armonía y música. Y por usada separadamente en las distintas partes de la obra entiendo el hecho de que unas partes se llevan a cabo solamente por medio del verso y otras en cambio por medio de la música”. (Aristóteles, 1994, 29)

hacían uso de estos atributos. Podríamos decir que habría una relación directa o correspondencia entre lo que él llama lenguaje agradable y lo que define como lenguaje poético. De esta manera, se podría concluir que en la poesía y, por lo tanto, en la representación oral de esta o declamación, ya hay implícita una cierta musicalidad. Dicho en otras palabras, el aspecto musical de las tragedias o, en el caso de nuestro tema de estudio, los melodramas, no estaría determinado solamente por el acompañamiento musical de las piezas sino también por que en la narración oral, en la palabra hablada o declamada ya hay cierta musicalidad.

Vale la pena acotar que el presumible origen del canto y de la música misma, tema en el que ahondaremos mas adelante en el texto, podrían ser anteriores al de la palabra hablada. Las primeras expresiones vocales que emitieron los hombres probablemente no nombraban, explicaban o describían un objeto o fenómeno, sino que eran más bien expresión de sus emociones y sensaciones primarias. La modulación y las variaciones en el tono en estas expresiones onomatopéyicas fue lo que, tal vez, empezó a denotar o explicar aspectos específicos del mundo exterior. De esta manera, el valor explicativo, denotativo y racional de la palabra hablada o escrita estuvo, presumiblemente, determinado primero por un lenguaje cantarino, musical y, en cierta medida, mas cercano a lo emocional que a lo racional.

“El canto es la única forma de expresión artística directamente ligada a los orígenes de la música y de la palabra. Ritmo y canto están indisociablemente ligados a los orígenes de la expresión humana.” (Castarède, 2002, 31)

En este punto ya podríamos encontrar un primer indicio, no solo de la herencia trágica de la narrativa melodramática, sino también de ese vínculo esencial que el formato guarda con lo que se podría denominar pensamiento primitivo o matriz mítica, como la llamaremos a lo largo del escrito. Las tradiciones narrativas posteriores al teatro trágico fueron gradualmente abandonando este viejo

paradigma. Como lo analizaremos en mas detalle en apartes posteriores, paulatinamente se irían sentando las bases para la muerte oficial del pensamiento mítico, como lo llamaría Descartes[13]; la escisión entre emoción y razón.

“Se produce una fractura entre el mundo de la inteligencia y los conceptos, encarnado en la ciencia y gran parte de las letras, y el mundo de la sensibilidad”. (Castarède, 2002, 31)

Es en este momento cuando el pensamiento mítico comienza a perder legitimidad como mecanismo de aprehensión de la realidad y cómo medio capaz de proporcionar conocimiento objetivo. Sin embargo, es justamente en formas de representación como la ópera y toda la tradición melodramática donde este primitivismo encuentra lugar y un nuevo tipo de legitimidad gracias, en buena medida, a la relación esencial que tienen con el lenguaje musical y de lo mítico que subsiste en toda forma musical.

- Diferencias entre lo trágico y melodramático

Como hemos visto, en la representación melodramática y en la tragedia la moralidad es elemento constitutivo de los relatos. No obstante, es importante señalar que podría existir una distinción entre los tipos de moralidad que los dos formatos presentan. La exposición de una trama improbable es una de las características principales que vinculan al melodrama con la tragedia griega. Sin embargo, en el melodrama este conflicto se presenta como una oposición entre el bien y el mal como unidades irreconciliables, es decir, como un conflicto esencial externo al individuo. Mientras que en las tragedias se enunciaba la existencia de un orden universal basado en el respeto a las leyes del cosmos en la cual,

[13] Descartes, en su escrito *El Discurso del Método*, juzgaba necesario abandonar la aceptación de las creencias mitológicas y en cambio, abogaba por el uso de la razón y la evidencia empírica como base para el conocimiento. Asimismo, opinaba que la música y la artes en general no tenían capacidad de proporcionar conocimiento verdadero. "De la música y de otros entretenimientos de ese género que no pueden hacernos ni más ni menos sabios…” (Descartes, 1999, 62)

además, debería primar el espíritu de la razón y la ética. Esto denota, al contrario que en los melodramas, un conflicto interno o psicológico del individuo al plantearse un panorama moral mucho más amplio. Si bien, en ambos casos la idea de recompensa y castigo están muy presentes, en una ocurren en el campo meramente moral y en el otro dentro de un orden universal, ciertamente, mas ambiguo.

Podría decirse que la moralidad en los melodramas es mucho mas cercana a la de narraciones como la fábula. Este tipo de historias podrían definirse como la demostración de un principio moral. En estos relatos la moraleja, en muchos casos incluso, coincide con el argumento de la historia. Son narraciones donde al final el bien y la verdad resultan vencedores y donde se subraya la empatía de la naturaleza humana hacia estos valores. Sin duda, el melodrama es altamente coincidente con este formato literario. En la tragedia, por el contrario, el orden universal no necesariamente corresponde a una victoria del bien sobre el mal desde un punto de vista puramente mundano sino, mas bien, a una especie de justicia universal que, en muchos casos, difiere de lo que en una moralidad más fabulesca se entiende como el triunfo de lo bueno y la recompensa que lo sucede. Dicho en otras palabras, en el melodrama, a diferencia de la tragedia, el final feliz es mucho más común.

Ya en la tradición griega podemos encontrar ejemplos de autores que se inclinaban por una propuesta narrativa que, de cierta manera, se alejaban del rigor del relato trágico y que se acercaban mucho más a lo que hoy en día entendemos como un melodrama. Eurípides, por ejemplo, fue el primer autor griego en cuyas obras el conflicto de amor pasional fue el eje central de las narraciones y en donde los personajes femeninos empezaron a tener más importancia. *Medea e Hipólito* ilustran perfectamente este fenómeno. El dramaturgo, propuso una serie de cambios en las estructuras narrativas de la tragedia que podrían interpretarse como los primeros lineamientos de la estética melodramática. Justamente, por ser

el artífice de estas transformaciones Friedrich Nietzsche, en *El Nacimiento de la Tragedia,* emitió unos juicios bastante suspicaces alrededor de la figura del griego:

"Si se intenta comprender al tipo de hombre que necesitó a Eurípides, se descubre que fue el hombre de la ciencia, el hombre filosófico; ese hombre frío y racional que no puede ya, como el antiguo, adherirse instintivamente a las apariencias y entregarse con toda su alma al fenómeno en su totalidad" (Nietzsche, 1999, 10)

Además, lo declaraba culpable de la muerte de la filosofía trágica. Según el filósofo alemán, estos cambios que el griego instauró en las tragedias trajeron consigo la perdida de respeto hacia los misterios del mundo. Se terminó con esa noción de sano pesimismo, o estupefacción ante un destino que no conocemos. Independientemente de estás críticas, Nietzsche tenía claro que después de Eurípides los relatos trágicos tomarían un nuevo camino que determinarían el rumbo de la dramaturgia de allí en adelante.

El autor de *Medea* se propuso llevar a cabo una serie de cambios en el ritmo e intensidad de la puesta en escena. Con este fin redujo los roles dramáticos a personajes altamente estereotipados, los cuales se dividían principalmente en víctimas y villanos. Víctimas sobre las cuales recaían todas las culpas sin haberlas provocado, y villanos cuyos actos parecían inspirados en instintos y fuerzas destructivas. “Por primera vez en la historia universal del drama los villanos se apoderaron de la escena, poseídos de una conducta torcida y desenfrenada. Ya no estamos frente al hombre que se equivoca y con ello provoca su ruina, sino ante la presencia de animales de presa codiciosos y rapaces”. (Fernandez, 2000, 34)

En las tragedias de Eurípides se hacía especial énfasis en las flaquezas del ser humano y estas se mostraban llevadas al exceso. De la misma manera, las acciones en escena estaban cargadas de este radicalismo. Las transiciones entre engaño y traición, entre amenaza y violencia o entre locura y crimen, sucedían con

inmensa facilidad y, en muchos casos, casi que fortuitamente. En general, la atmósfera de estas producciones estaba llena de elementos llevados al extremo y la resolución de los conflictos solía darse en términos casi que fantásticos. Podría decirse que la obra de Eurípides está llena de salidas providenciales a las tramas más improbables. “Descolgando al Dios en escena para que viniera a resolver el conflicto”. (Reyes, 2000, 46)

En la mayoría de los casos la tradición trágica propone conclusiones catárticas a las tramas. Resoluciones narrativas que facilitan la purificación de las emociones mediante una revelación o comprensión de las debilidades humanas y la consiguiente retribución del cosmos o de la justicia universal. En las obras de Eurípides, por el contrario, la noción ética de justicia no aparece y es sustituida por una especie de premio de consolación para las víctimas. En sus obras el destino de los malhechores estaba condenado a la fatalidad. Nunca los villanos corrieron con tan mala suerte como en las historias del dramaturgo griego. Estos relatos acudían a ese sentimiento primario que produce la eliminación completa del enemigo, su muerte, sentimiento que no por primitivo dejaba de resultar sumamente placentero para las audiencias. Esta convención se convertiría en una de las características esenciales en la tradición melodramática posterior al periodo griego. “Es el único género en que el villano será destruido, no en un sentido metafórico, sino bien muerto, con todas las de la ley.” (Kaufman, 1966, 33)

En su obra *Tragedy and Melodrama*, Robert Bechtold Heilman plantea que el individuo en la tragedia se presenta esencialmente como un ser dividido, mientras que en el melodrama se presenta como un ser completo. En la tragedia generalmente se llevan a cabo conflictos en donde las diferentes facetas del ser humano; cualidades, virtudes, emociones, se presentan como una lucha interior en los personajes, es decir, como un conflicto meramente psicológico; un ser dividido. Mientras tanto, en el melodrama estas diferentes facetas humanas se exponen a través de distintos roles o caracteres; un personaje simboliza la nobleza y otro la

perversión, uno la virtud y otro la maldad, uno el amor y otro el odio. Dicho de otra forma, los personajes se presentan como seres completos. De esta manera, la lucha entre fuerzas, que en la tragedia se da en el interior del sujeto, en la tradición melodramática se da como una lucha entre individuos.

“The undivided protagonist of melodrama has only external preasures to fight against: an evil man, a social group, a hostile ideology, a natural force, an accident or chance, an obdurate fate o malign deity. It is this total dependence upon external adeversaries which finally separates melodrama from all other serious dramatic forms”. (Smith, 1973, 8)

El melodrama es por naturaleza una narrativa de la acción, donde importa más cómo se comporta un personaje que lo que piensa o dice y, por lo tanto, se convierte en un esquema ideal para la puesta en escena, más aún la audiovisual, donde la acción, el movimiento son factores fundamentales a la hora de contar. François Truffaut, refiriéndose, por supuesto, al mundo del cine, hacía una reflexión que ilustra claramente esta distinción. “El verdadero dilema al que se enfrenta el autor consiste en decidir entre una situación cinematográfica poderosa con personajes simples o una situación estática en la que los personajes sean completos.” (Fernandez, 2000, 35)

- La tradición francesa

Durante todo el siglo XVIII Europa estaba sufriendo una serie de cambios sociales y políticos que trajeron consigo grandes transformaciones en las artes y en las formas de representación y, por supuesto, en el teatro. Si bien, los paradigmas narrativos sufrieron renovaciones considerables, estas estuvieron principalmente determinadas por un factor esencial; se acudía al nacimiento de un nuevo público. Fue el nuevo rol de los espectadores el que, en gran medida, permitió establecer estos cambios. “La metamorfosis que afectó a los géneros tradicionales, unida al surgimiento con la revolución francesa, de un público que incluía los sectores

populares, sensibilizado al máximo por años de peripecias agitadas y cruentas, contribuyó al nacimiento de lo que conviene denominar con toda propiedad una estética melodramática." (Thomasseau, 1989, 10)

El edicto liberador que se promulgó en 1791 autorizaba a cualquier ciudadano a abrir un teatro público. Esto permitió un enorme crecimiento en la producción teatral. La agitada vida social y el ferviente ambiente político que se respiraba en la Francia de aquellos días se vio plasmado recurrentemente en las representaciones teatrales. La propuesta ética del melodrama logró agrupar a diferentes sectores de la población, colmaba las aspiraciones de las distintas esferas poblacionales, a pesar de la pluralidad y diferencias sociales, culturales y económicas. Las clases más oprimidas encontraron en estos dramas teatrales cierta reivindicación de su condición. La narrativa melodramática siempre ha exaltado la virtud del pobre y oprimido. Por otro lado, la burguesía también admiraba el melodrama y lo encontraba muy provechoso para sus propósitos. El melodrama exaltaba el sentido de la propiedad, de los valores tradicionales, la virtud, la familia, lo cual representaba un mensaje poco o nada revolucionario y se ajustaba perfectamente a sus ideales y a la consolidación de su nuevo rol dentro de la sociedad francesa. La aristocracia, asimismo, tenía cierta simpatía por este tipo de representaciones. Muchos de los miembros de las nuevas y antiguas élites no tuvieron problema en mezclarse con el pueblo llano y acudir al teatro a ver estas obras llenas de emoción que, en últimas, no representaban una amenaza para el sentido de la jerarquía y el reconocimiento del poder vigente.

El melodrama, desde sus orígenes, ha facilitado la difusión de ideas y valores que han permitido la preservación de jerarquías sociales tradicionales. Pero también, en determinadas coyunturas ha sido utilizado como agente que promueve el cambio y la transformación social. Además, ha sido utilizado como herramienta propagandística buscando la ruptura de esquemas preestablecidos pero también como mecanismo de control social. Mas allá de estas instrumentalizaciones, de lo

cual hablaremos mas adelante, lo cierto es que el melodrama ha funcionado históricamente como un modelo ideal para la transmisión de ideas y valores, sean estos conservadores o revolucionarios. El melodrama, en cierta medida, ha suplantado, o ha servido como una extensión de los mitos y fábulas que por mucho tiempo explicaron y transmitieron con mucha eficacia los principios fundamentales de la sociedad.

En el caso específico de la Francia del siglo XVIII, podría decirse que las clases más favorecidas utilizaron este entusiasmo popular por el melodrama e influenciaron, y hasta censuraron, discreta pero eficazmente a los autores de la época. Los principales exponentes del teatro melodramático proponían en sus obras una versión de la historia francesa donde siempre triunfaban los grandes militares y donde se resaltaban, particularmente, las virtudes civiles y familiares. De esta manera, operó como agente reconciliador de distintas ideologías en una tentativa de reconstrucción nacional y moral. Charles Nodier, en el prefacio al *Théatre Choisi* de Pixérécourt, opinaba lo siguiente a este respecto: “En esta época difícil, cuando el pueblo solo podía recibir en el teatro su educación religiosa y social, el melodrama proporcionaba una visión providencial de los principios fundamentales de toda civilización”. (En Thomasseau, 1989, 13)

Para entender el melodrama francés hace falta dar una mirada atrás y encontrar sus antecedentes más cercanos. Podría decirse, como vimos antes, que el melodrama francés es producto de una serie de cambios en las formas narrativas de la tragedia. “Es cierto que la tragedia va abandonando poco a poco, a lo largo de este siglo XVIII, sus dimensiones metafísicas, sustituyendo los conflictos psicológicos por debates morales y adoptando una estructura novelesca más patética que trágica”. (Thomasseau, 1989, 17)

Uno de los precedentes más importantes en la configuración de una estética melodramática fue la pantomima. Esta forma expresiva determinó, en buena

medida, esa impronta de redundancia tan distintiva al melodrama. A finales del siglo XVII aparece en Inglaterra y Francia una prohibición, o al menos una extrema regulación, al teatro popular. A raíz de esta desconfianza por todo tipo de representaciones que no fueran del gusto de las elites, e intentando evitar la corrupción de lo que el aristócrata consideraba como teatro "verdadero", las autoridades de la época decretaron que los espectáculos teatrales populares no podían ser dialogados. No se podía hacer uso de la palabra hablada. Con el paso del tiempo estás pantomimas empezaron a incorporar gradualmente diálogos pero sin abandonar la gestualidad excesiva. En adelante, este tipo de expresividad se haría característica esencial de las formas teatrales populares sucedáneas, y el melodrama es, sin duda, heredera de este fenómeno.

"Será esta censura la que posibilita que el mimo se instale al centro del espectáculo y que se añadan carteles, pancartas, letras de canciones que el público canta y que son impresas en volantes. En ese contexto, se crea el melodrama, una mezcla entre el espectáculo posible y el silencio autorizado." (Marroquín, 2015, 223)

El género novelesco sirvió también al melodrama como fuente de inspiración. Muchos de los primeros melodramas fueron adaptaciones de novelas negras inglesas y novelas francesas de la época. Obras de autores como François Ducray-Duminil, las cuales estaban llenas de situaciones tormentosas y maquinaciones complejas, estimularon la imaginación de los primeros dramaturgos melodramáticos. La novela no solo sirvió de banco de historias en el naciente género, sino que, en general, mantuvo con el género relaciones muy cercanas. La segunda generación de autores melodramáticos, además de escribir piezas para teatro, fueron también novelistas. Generalmente, las novelas eran inspiradas en las obras escénicas pero también se dio el proceso inverso. Progresivamente más novelistas se interesaron en los dramas y más dramaturgos en la literatura en prosa. Este fenómeno, de alguna manera, comenzó a cerrar la brecha que existía

entre las artes serias, por decirlo de alguna forma, y el melodrama. Se estableció una nueva relación entre estas formas de representación, que aparentemente parecían tan lejanas, que trajo consigo interesantes, y sumamente efectivas, configuraciones estéticas. A la postre, estas retroalimentaciones provocaron que grandes géneros teatrales tradicionales (tragedia, comedia y drama) empezaran a coincidir sobre ciertos conceptos básicos y facilitaran la aparición de un nuevo tipo de modelo general dramatúrgico, una especie de pantomímica novelesca, que en últimas no es otra cosa que la estética melodramática.

No obstante, más allá de su relación con la tragedia, con la pantomima o la novela, el antecedente mas cercano del teatro melodramático lo encontramos en el drama burgués, también conocido como comedia lacrimógena o drama sentimental.

- El drama burgués: sublimando lo vulgar

El triunfo de la revolución francesa a finales del siglo XVIII, la caída de la monarquía absolutista y los cambios radicales en el sistema político permitieron el surgimiento de una nueva clase dominante: la burguesía. Este grupo poblacional, que en principio estaba formado por artesanos y pequeños comerciantes, de a poco fue apoderándose del mundo de los negocios y controlando el comercio en toda la región. La aristocracia, en cabeza del rey, por lo general no formaba parte de estas dinámicas. El aristócrata tenía suficientes riquezas y propiedades, generalmente heredadas o ganadas en batalla, como para preocuparse por el comercio. No lo consideraba esencial en su engranaje económico. En su concepción de virtud, nobleza y en sus nociones estéticas, éticas y morales, la productividad y el trabajo no eran fundamentales. Si bien, es claro que para el desarrollo de un reino era indispensable contar con una clase trabajadora y una sociedad productiva, los aristócratas veían estás actividades como ajenas a su estatus y apenas ejercían cierto control sobre estas. Tal vez esta distancia, y en cierto modo el desprecio que tenían por lo comercial, fueron factores

fundamentales para el ascenso de la burguesía quienes vieron en el desarrollo y perfeccionamiento de estas prácticas la clave de su naciente influencia. Este cambio de perspectiva produjo toda una serie de transformaciones en diferentes ámbitos de la sociedad, y por supuesto, el mundo de las artes no fue la excepción.

Uno de los cambios en el universo artístico de la época, tal vez el más importante, fue el progresivo incremento e inclusión de distintos actores sociales alrededor de estas dinámicas. En las artes escénicas, por ejemplo, se dio una especie de democratización de los públicos que podían tener acceso a estos espectáculos. En la sociedad burguesa cualquiera que tuviera los medios económicos para comprar una entrada para una función podía hacerlo. Si bien, los teatros tenían lugares de privilegio para las gentes más acomodadas, también se vendían puestos a precios módicos en las tribunas más altas, lo que hoy se conocen como galerías o gallineros. Es en esta época cuando se empieza a entender la representación artística como un producto. El presenciar una puesta en escena, por ejemplo, ya no era el complemento a una ceremonia social. Por el contrario, se asistía al teatro exclusivamente, o al menos principalmente, a observar una representación y se pagaba por ello. En épocas anteriores los teatros eran esencialmente un espacio de socialización y las presentaciones escénicas facilitaban estas interacciones pero no eran la razón de la reunión. En esta nueva etapa las representaciones artísticas comenzaron a ser valoradas en sí mismas y no como un valor agregado a otra actividad. En las sociedad burguesa los teatros empezaron a agolpar multitudes ávidas de ver a sus actores favoritos. Los artistas y creadores de a poco fueron empezando a adquirir cierto protagonismo social y su sostenimiento económico dependía ahora, no solo del mecenazgo, sino también de los dividendos que generaban las entradas que el público pagaba. Los burgueses, como lo hicieron en muchos otros ámbitos de la sociedad, transformaron el arte, de cierta manera, en una relación comercial.

Antes del advenimiento de la clase burguesa al poder el arte era una actividad producida casi que exclusivamente para el deleite de las élites. Si bien, en las clases populares existían expresiones para el entretenimiento y la diversión, no solían denominarse como artísticas, eran consideradas vulgares y con poco valor estético. La clase burguesa, una vez en el poder, necesitaba nuevas formas de expresión que pudieran reconocerse como propias. Nuevas modalidades artísticas que, de cierta manera, legitimaran su nuevo estatus de supremacía.

“Los burgueses también buscaron su identidad haciéndose retratar, haciéndose pintar. Sintieron de esta forma que al fin tenían un ‘rostro’, y buscaron idealizarse a sí mismos: pintaron a la madre, a los niños…,era su orgullo y su ascenso desde la oscuridad. !Los reyes y los aristócratas ya no eran los únicos dignos de ser retratados!”. (Cabrujas, 2002, 79)

Como hemos visto, el ascenso de la burguesía transformó el mundo de las artes. No obstante, estos cambios, mas que transformaciones o innovaciones estilísticas, estaban fundados en una nueva orientación en las formas que ya existían. Es decir, ahora se hacía arte para la burguesía. Las nuevas representaciones empezaron a exponer los ideales y valores de este grupo emergente. Así como en la tragedia los protagonistas de las historias eran héroes pertenecientes a las clases más nobles o, incluso, los propios dioses. Y en el teatro shakespereano los personajes principales de las obras pertenecían al mundo aristocrático; los reyes Ricardo II y III o Enrique IV, por ejemplo. En el nuevo drama burgués los miembros de esta clase emergente pasaron a ser el centro de las narraciones. “Que hizo la burguesía? Pensó: si ahora yo gobierno y el poder es mío, no me quiero ver en el teatro como un gordito que se dedica solo a acumular dinero y a comer pasteles, no señor, ¡yo me quiero ver sublime también!”. (Cabrujas, 2002, 82)

El mundo del comercio, el entorno natural de la clase burguesa, carecía totalmente de elegancia y buenas maneras. El burgués quizo verse embellecido y

trascendente y utilizó las artes con este propósito. El aristócrata entendía la experiencia estética como ajena a toda mundanidad. Lo material ya lo tenía, ya estaba asegurado, la mayoría de las veces, no era una preocupación. El burgués, por su parte, simboliza la todo lo contrario. Sus deseos primordiales eran de orden material. En la visión de mundo aristócrata la vida del burgués era retratada como vulgar, se les parodiaba y se les ridiculizaba. En consecuencia, la clase burguesa tuvo que buscar la manera de transformar sus apetencias y costumbres en ideales burgueses. De esta manera, conceptos como el pragmatismo y el realismo empiezan a ser parte determinante en las formas de representación impulsadas por la nueva clase emergente. Si el noble enaltecía lo sublime, ahora el burgués enaltecerá lo real. Así, lo puramente sentimental, las emociones comunes, empezaron a tener un rol esencial en las nuevas representaciones. Dicho de otra forma, si la aristocracia consideraba estético y sublime lo inmaterial, lo ajeno a este mundo, el burgués sublimó lo cotidiano, lo ordinario, y nada mas común y universal que la emocionalidad.

La sublimación de los sentimientos más comunes se convirtió en la esencia del drama burgués, y el melodrama, sin lugar a dudas, es heredero de esta premisa. El teatro burgués encuentra en todo tipo de filiación sentimental la posibilidad de descubrir lo sublime de ellos mismos. Este tipo de relatos son una apología a los sentimientos de las personas sencillas. No es otra cosa que la sublimación de los problemas del hombre común. Valores como la virginidad, la maternidad y la preservación de un orden familiar son esenciales en estas puestas en escena. Ya no quieren ver ni dioses ni reyes elevándose a lo inalcanzable por derecho propio. Por el contrario, retratan los problemas cotidianos de la vida pero enalteciéndolos, sublimándolos; de nuevo esta dicotomía, tan propia de la representación melodramática, entre el realismo y la artificialidad.

- Los primeros melodramas teatrales. La consolidación de una estética

Existe cierto consenso para considerar que, *Coelina ou l`enfant du mystère* de 1800, escrita por Guilbert de Pixérécourt, fue el primer melodrama teatral en todo el sentido de la palabra. Varias obras anteriores reunían ya las características principales que hacían de *Coelina* un melodrama. Sin embargo, en estas puestas en escena faltaba aún un elemento sumamente importante y constitutivo del género: la consagración definitiva ante la audiencia, su profunda identificación con el público. Se estima que antes de la muerte de Pixérécourt el número de funciones en París se aproximaban a las 400, y casi llegaban a las 1000 en otras ciudades pequeñas francesas y en la provincia.

"La originalidad de *Coelina* comparada con las producciones que la precedieron, no consistió tanto en presentar innovaciones como en una organización original de elementos ya explotados y reconocidos ampliamente: y es lo que explica el entusiasmo unánime que despertó, y el hecho de que durante unos quince años fijara las pautas y cánones del melodrama clásico". (Thomasseau, 1989, 26)

Vale la pena detenerse brevemente en el argumento de esta obra ya que allí se encuentran una serie de elementos que constituirían y definirían la narrativa melodramática.

Coelina está enamorada de Stephany, el hijo de su tío, guardián y tutor M. Duffor, y espera ansiosamente casarse con él. M. Duffor se había hecho cargo de la huérfana Coelina cuando era apenas una niña y desde entonces había administrado su herencia y fortuna con justicia y honestidad. Truguelin, otro tío de Coelina, quiere que su hijo contraiga nupcias con la huérfana para recibir su riqueza. En casa de los Duffor se acoge a un mendigo que, además, resulta ser mudo. El mendigo se encuentra con Truguelin y se da cuenta que es la misma persona que hace ocho años le cortó la lengua. Este mendigo conoce un terrible secreto que obligó a Truguelin a cometer este salvaje acto. Al percatarse del

inminente peligro de que el secreto sea revelado, Truguelin intenta matar al mudo pero Coelina le salva la vida. Truguelin, ante la imposibilidad de apoderarse de la fortuna de su sobrina a través de su hijo, decide irrumpir en la fiesta de compromiso de Stephany y Coelina y declara que la huérfana no es descendiente legítima de los Duffor y que, por lo tanto, su fortuna no le corresponde. Al conocerse esta información Coelina es desahuciada por su protector. Al mismo tiempo, Truguelin es perseguido y atrapado por las autoridades al ser acusado de haberle cortado la lengua al mendigo. En la etapa conclusiva de la historia el mendigo escribe una carta confesando su secreto: él es el padre de Coelina. Además, revela la legitimidad de la herencia de la huérfana. Al final, Coelina recupera su fortuna y puede casarse con su amado Stephany.

Como podemos ver en esta obra se encuentran ya los elementos esenciales del genero melodramático: el énfasis en las intrigas emocionales, el rol protagónico de la mujer, el carácter moralizante, es decir, la reivindicación de lo bueno, lo justo y lo virtuoso. Encontramos también la convención del final feliz; la idea de redención y recompensa. Dicho en otras palabras, un orden que se altera y al final se restablece. Otra de las características que vale la pena destacar es la presencia del conflicto romántico. Una pareja que se le impide consumar su amor pero que al final son recompensados. Si bien, este no es el tema central de la narración, ya insinúa la importancia de este tipo de tópicos en el desarrollo del género. El teatro melodramático se configuró sobre una serie de conflictos emocionales, entre los cuales el amor de pareja no era el preponderante. Los autores se enfocaron principalmente en tramas de reivindicación social influenciados, sin duda, por las coyunturas sociales y políticas del periodo y los idearios e imaginarios que este contexto trajo como consecuencia. No obstante, en *Coelina* ya aparece este tipo de conflicto con cierta relevancia, lo que resulta un precedente importante en el rumbo que en el futuro tomaría el género. El relato de la huérfana Coelina sería perfectamente adaptable, por ejemplo, a una telenovela latinoamericana de finales del siglo XX.

Paul Lacroix, reconocido historiador de la época, refiriéndose a Pixérécourt en una nota que acompañaba una publicación de *Coelina,* decía lo siguiente:

“Usted es el creador de un género, y aunque este género no sea la alta comedia ni la tragedia clásica, ha alcanzado gracias a usted tanta repercusión en el mundo que bien merece la consagración de una recopilación de sus obras. Usted es, mi amigo, quién fundó las reglas de este género que en vano se procuraría excluir hoy de nuestros gustos y hábitos teatrales.” (En Thomasseau, 1989, 25)

Coelina se tradujo a varios idiomas y sus presentaciones se extendieron por toda Europa. Fue presentada con sumo éxito en el *Covent Garden* en 1802 con un nuevo título, *A Tale of Mystery*. Como veremos, merece la pena detenerse brevemente en esta adaptación para el publico británico hecha por Thomas Holcroft. Esta versión, desde su concepción literaria, estaba diseñada con un uso intensivo de la música acompañando la acción. El texto no solo hacia minuciosas descripciones del estado anímico de las escenas sino que, además, era muy específico en el tipo de música que se debía utilizar para acompañar la obra. “The first act alone asks for soft music, sweet and cheerful music, confused music, treathening music, music express discontent and alarm, music of doubt and terror and much more besides". (Smith, 1973, 5)

Esta pieza fue la primera gran obra melodramática inglesa que se presentaba a sí misma como un melodrama. Después de *A Tale of Mystery* cientos de representaciones de este tipo se consagraron en los teatros ingleses. Sin embargo, poco a poco el elemento musical dentro del drama, tan explícito en la versión de Holcroft, se volvió casi insignificante o inexistente. Gradualmente se le empezó a dar preponderancia al texto sobre la música. Si bien, en los primeros melodramas la música tenia un rol relativamente importante, no era otra cosa que un elemento enfatizador de la acción. En la primera mitad del siglo XIX su importancia dentro de

la narración disminuyó aún más y se convirtió en un factor casi que prescindible. Este fenómeno podría interpretarse como una desviación de la esencia del género al prescindir del elemento musical explícito. Sin embargo, como señalamos antes, el carácter musical de un melodrama no se lo da necesariamente el acompañamiento orquestal, sino la musicalidad implícita en el estilo narrativo. A lo largo de la historia diferentes tipos de formatos que se pueden clasificar dentro de una estética melodramática, han utilizado más o menos la música como acompañante a la acción. En el caso de la ópera, por ejemplo, teniendo un rol esencial, distintivo, pero en otras formas apenas siendo utilizados para subrayar momentos determinantes del relato. No obstante, el carácter melodramático de una obra podría, incluso, permanecer intacto ante la ausencia de acompañamiento musical. Lo imprescindible de la estética del género es la relación análoga de música y drama como mecanismos narrativos.

- El melodrama clásico

En los primeros años del siglo XIX el melodrama era ya un género aceptado, consolidado y definido en el panorama cultural europeo, particularmente, en el mundo del teatro francés. Si bien, no se podría decir que fuera del todo respetado y considerado una forma de arte perfectamente respetable, su relevancia en el ámbito social era innegable. En 1817 aparece, por ejemplo, un divertido opúsculo escrito por el dramaturgo español Juan Antonio Cavestany, titulado *Tratado del Melodrama*. En este curioso escrito, de manera algo jocosa y sarcástica, se presentaba al público una visión un poco simplista pero, sin duda, muy fehaciente de la naturaleza del melodrama clásico:

“Para escribir un buen melodrama se requiere en primer lugar un título. En seguida se adaptará a este título un tema cualquiera, ya sea histórico o inventado; después se hará aparecer, como personajes principales, a un tonto, a un tirano, a una mujer inocente y perseguida, a un caballero, y si se puede también algún animal domesticado. Se incluirá un ballet y una buena escena de conjunto en el primer

acto; prisión, romance y cadenas en el segundo; combates, canciones, incendios en el tercero. El tirano será muerto al final de la obra, la virtud triunfará y el caballero se casara con la joven inocente desdichada. Terminará la obra con una exhortación al pueblo para que preserve su moralidad, deteste al crimen y a los tiranos y sobretodo se le recomendará casarse siempre con mujeres virtuosas." (En Thomasseau, 1989, 27)

Esta curiosa publicación, que denota de alguna manera la visión que tenían las gentes de la época sobre el género melodramático, resulta ser una fiel radiografía del esquema narrativo que construyó Pixérécourt a finales del siglo XVIII y que se convertiría en la arquitectura del género en su fase clásica.

Si bien, los dramaturgos mas representativos del periodo se rigieron, en gran medida, por el esquema de Pixérécourt, quisieron gradualmente dotarlo de nuevas características enfocadas a reivindicar el formato. Se buscada darle cierta legitimidad y que fuera considerado algo más que un simple divertimento popular. La narración melodramática, progresivamente, se empezó a acercar cada vez mas al mundo literario. Las relaciones entre géneros se hicieron muy fructíferas y el melodrama comenzó a ganar su lugar en el estatuto literario. De a poco, empezó a ser reconocido como un tipo de teatro formal y a gozar de cierto reconocimiento. Este naciente respeto estuvo determinado también por el rol educativo que el género empezó a tener en la sociedad. El nuevo publico, producto de las transformaciones sociales, era por lo general inculto y el melodrama sirvió para impartir principios de sana moral y buena política. El propio Pixérécourt afirmaba que él escribía para las gentes que no sabían leer. Pero para que este papel como educador de la población pudiera ser efectivo exigía al género, no solo de cierto prestigio y legitimidad social, sino, asimismo, de una estricta estructura que facilitara la transmisión de las ideas. En los nuevos melodramas clásicos se atenuaron los extremismos revolucionarios. Se implantaron ciertos principios éticos dentro de las narraciones que tendían a enfatizar los valores tradicionales, y

se consolidaron las convenciones narrativas para facilitar la difusión e interiorización de los mensajes.

Una de las principales convenciones adoptadas fue el acatamiento riguroso a la regla de los tres actos o tres unidades dramáticas. Esta división fue utilizada por el género desde sus inicios inspirados en la ópera. El espectáculo operístico ya venia utilizando este mecanismo desde tiempo atrás siguiendo las categorías narrativas aristotélicas. Esta estructura permitió darle un marco temporal y espacial bastante delimitado a las obras en busca de realismo y verosimilitud. En las producciones realizadas en los primeros años del siglo XIX, se solía ser muy riguroso en el tiempo interno en el cual se desarrollaba la acción dramática. No estaba bien visto, por ejemplo, que este tiempo narrativo superara las 24 horas. Según los autores de la época esta convención era sinónimo de decencia teatral y era vital en las pretensiones realistas del género. Estas reglas espacio temporales justificaban también las limitaciones escenográficas y, en general, facilitaban y simplificaban el proceso de producción.

Otras convenciones que se introdujeron en este periodo fueron la aparición de los monólogos, muy al estilo de las arias en la ópera. Asimismo, se comenzó a dar especial énfasis a la escogencia del nombre de las obras. En este periodo los autores se hicieron conscientes de la importancia y potencial que los títulos tenían en el público. Un nombre llamativo y sugerente era vital para atraer a las audiencias. El personaje cómico puede considerarse también una de las reglas que empezaron introducirse en la mayoría de los melodramas clásicos. Ya en *Coelina* este tipo de personajes hacían parte del relato y esta tradición se siguió implementando en el desarrollo y evolución del melodrama. Debido al alto contenido dramático característico de estas narraciones, se volvieron muy recurrentes estas personalidades de carácter jocoso, cuyo antecedente más claro

es el personaje que portaba la máscara del payaso en la *Comedia Dell'Arte* [14]. Las figuras cómicas aligeraban las tramas y, generalmente, estaban asociadas a rasgos como la inocencia, la ingenuidad, la ignorancia y, en muchos casos, la estupidez.

En la Francia de principios del siglo XIX esta tendencia cómica tomo camino propio y empezaron a aparecer melodramas en los que este tipo de personajes adquirieron el carácter protagónico en los relatos. Estas producciones evolucionaron hacia el teatro *vodevil* y paulatinamente empezaron a encontrar su propio espacio en el panorama teatral. Fenómenos similares se introdujeron en el entorno del género y con el paso del tiempo aparecieron nuevas bifurcaciones. Otro movimiento, por ejemplo, dio énfasis a temáticas más cercanas al drama burgués y a la comedia lacrimógena. Estas piezas se enfocaron principalmente en conflictos de familia, herencias, matrimonios secretos, deshonores, desprecios, robos, niños perdidos y recuperados. Por otro lado, algunos creadores se centraron en prolongar los ideales de la tragedia y el drama histórico. En estas puestas en escena se exaltaba lo bélico y y las virtudes heroicas. Si bien, estos nuevos estilos rápidamente comenzaron a alejarse del formato clásico melodramático y fueron evolucionando hacia nuevas orientaciones, el melodrama tradicional siguió alimentándose de las temáticas y estrategias técnicas de todas las tendencias y supo dosificar estas posturas en las propuestas teatrales.

- Persecución y reconocimiento

Las temáticas recurrentes se volvieron también una convención o elemento unificador y característico del melodrama clásico y, a la postre, determinarían las líneas argumentales del género durante todo su desarrollo histórico. La tradición melodramática clásica estructuró sus relatos desde esquemas dramáticos y

[14] En la *Comedia Dell'Arte* el uso de diferentes máscaras permitía identificar a los personajes en escena. Estas representaban ciertos estereotipos o arquetipos que se repetían en las diferentes representaciones.

temáticos bastante definidos. Como lo describe el artículo del *Diario de Debates* de 1823 al comentar una obra de Caigniez y Paccard: “El interés de este melodrama parte de la misma base que todos los melodramas pasados, presentes y futuros. Aparecen en ellos un opresor y una víctima; un malvado poderoso que aplasta la debilidad y la virtud, hasta el momento en que el cielo se inclina por el inocente y fulmina al culpable”. (En Thomasseau ,1989, 35)

Tal como señala esta publicación, las nuevas producciones que empezaron a a estrenarse resultaban muy poco novedosas. Sin embargo, el dinámico panorama social de la época continuó determinando patrones que irían progresivamente configurando la estética melodramática. El proceso de consolidación de estas temáticas asociadas a ideas, ciertamente altruistas y profundamente morales, determinó otra serie de convenciones en las técnicas narrativas. La persecución se volvió un elemento altamente recurrente y de mucha relevancia dentro de los relatos. El rol de los malvados en estas historias es, precisamente, el de persecutor y toda la intriga de la narración gira a partir de esta persecución; esta función se presenta como eje central dramático en las historias. En muchos melodramas este patrón se invierte en el desenlace de los relatos y el malvado termina siendo el perseguido.[15] En el melodrama el planteamiento de la historia, por lo general, describe un universo armónico en el cual el malvado rompe con esta armonía y a partir de allí se desencadena el conflicto. Una vez el malhechor, después de una serie de malentendidos e intrigas durante tres actos, recibe su castigo el universo regresa a su armonía natural.

En el imaginario melodramático están siempre presentes estas resonancias faustianas. Esa lucha entre las fuerzas del bien y el mal que, en últimas, plasman la necesidad de reproducción de los mitos iniciáticos. El melodrama es muy cercano a estas narraciones de corte mitológico en las cuales un héroe o heroina,

[15] Este tipo de persecuciones y peripecias eran muy comunes en ese subgénero de la comedia muda llamado el *Slapstick* .

después de una serie de pruebas y obstáculos, irá esculpiendo y perfeccionando su virtud y acercándose a la divinidad.[16] En las representaciones melodramáticas la providencia o justicia divina, muchas veces disfrazada de azar, termina determinando el destino de los protagonistas y, por lo tanto, siendo elemento definitivo en la resolución de los relatos. La manera de desarrollar las historias en los melodramas clásicos denota una profunda concepción religiosa del mundo y, más que eso, un evidente maniqueísmo y estereotipación a la hora de desarrollar los personajes. Si bien, este par de conceptos pueden tener cierta connotación negativa, probablemente el término mas exacto, y el que mejor le haría justicia a este esquema narrativo, sería decir que utiliza modelos arquetípicos, no solo en la construcción de los personajes, sino de las acciones mismas dentro de los relatos.[17] La potencia emocional que produce la identificación con estos roles y el deleite del triunfo del bien sobre el mal se convirtieron en preceptos que determinaron, significativamente, la arquitectura dramática del género durante este periodo y, por supuesto, la evolución del formato a lo largo de la historia.

“Después de los acontecimientos sangrientos de la revolución, de la precariedad de los lazos familiares y de las fortunas, la ética melodramática, por un exceso de acumulación de aventuras y patetismo, encuentra en el fondo y en la forma una manera de primitivismo teatral que es a la vez mítico, épico y compensatorio”. (Thomasseau, 1989, 38)

No hay duda de que los autores de melodramas de la época quisieron desempeñar una función deliberadamente moral y civilizadora. El propio Pixérécourt señalaba en su *Théatre Choisi*: “Con ideas religiosas y morales me he lanzado en la historia del teatro”. En cierto sentido, los ideales que el teatro melodramático expresaba

[16] En la última parte del escrito profundizaremos en este tema cuando hablemos de Joseph Campbell y su Viaje del Héroe.

[17] En los apartes finales del trabajo profundizaremos este tema cuando hablemos de los arquetipos junguianos.

terminaron siendo una extensión de la filosofía rousseauniana[18]. Incluso, el escritor Charles Nodier se atrevía a asegurar que la proliferación del género había traído consigo un importante descenso en los índices de criminalidad en los primeros años del imperio Napoleónico. Nodier solía contar la anécdota de un individuo que se le había propuesto cometer un crimen y su respuesta fue: "¡Desgraciado, tú no has ido jamás a la Gaité! ¡Nunca viste representar una obra de Pixérécourt!". (En Thomasseau ,1989, 52) Tengan o no credibilidad estos datos anecdóticos, lo cierto es que los tintes ideológicos que permearon el melodrama de la época se proponían rehabilitar ideas como familia y patria y, asimismo, enseñar a conservar la jerarquía social, la devoción incondicional del servidor a su amo y del soldado a su superior.

Otro elemento característico que encontramos en las técnicas narrativas melodramáticas clásicas es la idea de reconocimiento. Por lo general, el proceso de persecución en estas obras termina con uno o varios procesos de reconocimiento. En el caso de *Coelina,* por ejemplo, el personaje central de la historia, la huérfana Coelina, solo encuentra su redención y reivindicación como víctima y perseguida cuando, a través del la revelación de un secreto, se reconoce la legitimidad de su linaje, estatus y riqueza. La resolución de los conflictos está fundamentalmente asociada a la idea de reconocimiento. Sébastien-Roch Nicolas Chamfort y Louis de Lacombe, dos especialistas en el drama teatral de la época, opinaban al respecto lo siguiente en su texto *Précis d`art theatral dramatique:*

"Ah, madre mía!, Ah, hijo mío!, Ah, padre mío!, Ah, hermana mía! Solo estas exclamaciones provocan nuestras lágrimas; y sin preocuparnos de si este reconocimiento se parece a otros, e incluso si se presenta al reconocido con exactitud suficiente, nos dejamos arrastrar por la emoción de los personajes; y

[18] Más adelante en el escrito hablaremos de la instrumentalización del modelo melodramático con fines ideológicos.

cuanto más conmovido estén, menos margen de libertad dejan para conocer la razón de ser de esa emoción". (En Thomasseau 1989, 38)

La dinámica entre persecución y reconocimiento podría entenderse como un mecanismo simplista para enganchar al público. Sin embargo, este modelo narrativo le confiere al melodrama una impronta propia y diferenciadora estilísticamente hablando. El ascenso gradual del patetismo en los relatos, la persecución en escenas intensas, la brusca caída de la tensión dramática y la reconstrucción armónica de la realidad a partir del reconocimiento, terminaron siendo un sello característico de la estética melodramática desde el periodo clásico, y porque no decirlo, la premisa sobre la cual se configuraría buena parte de la narrativa teatral y audiovisual en el futuro.

"La presencia de fuerte emocionalismo; la esquematización y polarización moral; formas de ser, situaciones y acciones extremas; villanía manifiesta; persecución de la riqueza y recompensa final de la virtud; expresión inflamada y extravagante; tramas oscuras, suspenso y una peripecia que quita el aliento". (Brooks 1976, 23)

- Personajes y estereotipos melodramáticos

Si hablamos de elementos unificadores y de convenciones en el melodrama, la caracterización de los personajes es, sin lugar a dudas, un factor fundamental. Así como podríamos decir que existe cierta homogeneización o presentación estereotipada, y por qué no decirlo, exagerada y radicalmente pasional de las emociones humanas en este tipo de narraciones: el amor es entrega completa, sin ningún tipo de vacilaciones, el odio es a muerte, la ambición es enfermiza y la renuncia es total. De la misma manera, resulta evidente que una de las características primordiales de las representaciones melodramáticas es la presentación altamente estereotipada de los roles en escena. Las personalidades se presentan muy definidas, con pocos matices. Son muy buenos o muy malos. Muy puros o muy depravados. Muy pobres o muy ricos. Se sublima la pobreza y

se condena, de alguna forma, la riqueza pero sin desligitimizarla. Normalmente la pureza y la virtud se asocian a personajes de bajos recursos y, como ya mencionamos, hay una visión de lo virtuoso muy relacionada a posturas religiosas. Dicho de otra manera, hay una identificación de las funciones dramáticas con los personajes en escena.

Los protagonistas en estas historias se presentan a sí mismos con una serie de acciones y discursos que son fácilmente codificables e identificables y que, de alguna forma, representan un valor o anti-valor moral dentro de la sociedad. Los personajes secundarios, por otro lado, más que representar virtudes fungen como elementos narrativos que ayudan a definir los valores, ideas o preceptos morales que los protagonistas representan. La intervención de los personajes secundarios permite al publico reconocer y clasificar a los roles principales.

Teniendo en cuenta que las funciones sobre las cuales se fundamenta un melodrama son la persecución y el reconocimiento, asimismo, se podrían identificar básicamente dos roles esenciales dentro de las obras: el malvado y la víctima. El primero, como ya lo mencionamos, representa la función de persecutor y sus acciones y cualidades están determinadas por la ausencia de virtud. La víctima, por su lado, representa la inocencia perseguida y, generalmente, se ven envueltas en situaciones de terrible sufrimiento que despiertan sentimientos de conmiseración. Si bien, en algunos melodramas, principalmente los de carácter heroico, estas víctimas en cierto momento del relato terminan tomando el rumbo de su destino y convirtiéndose en héroes o heroínas, en el melodrama clásico esta impartición de justicia está determinada, principalmente, por acciones fortuitas a favor de la víctima. Dicho de otra forma, se resuelven por una especie de justicia divina.

Como señalamos antes, este aparente maniqueísmo podría entenderse como un mecanismo simplista de identificación con los espectadores. No obstante, y como

lo profundizaremos más adelante, probablemente detrás de estos estereotipos, que pueden parecer simples y primarios, se esconden toda una serie de complejidades inherentes a la psique humana.

- El amor romántico en el melodrama

En nuestros días las historias de amor y los melodramas tienen una relación intrínseca, incluso en muchos casos, podrían considerarse como sinónimos. No obstante, no siempre fue así. Como vimos, ya en el drama burgués se sugería la sublimación de lo sentimental como eje fundamental de los relatos. Sin embargo, la concepción del melodrama como, esencialmente, el relato de un amor imposible fue el resultado de un proceso de transformaciones en el género que se inició durante las primeras décadas del siglo XIX y que coincidió con distintos cambios en el panorama cultural, social y político de la época.

Tras la caída del imperio en 1815 la mentalidad colectiva sufrió transformaciones considerables. Esta naciente cosmovisión trajo consigo cambios importantes en las formas de escritura dramática y en la recepción de las obras en el público. La aceptación y asimilación de las historias basadas en los valores tradicionales comienza gradualmente a perder fuerza y aparece una nueva generación de escritores con enfoques distintos. Este proceso de renovación en las narrativas estuvo determinado, en gran medida, por una nueva jerarquización de la sociedad y una fragmentación de los públicos emergentes que exigían otras formas de sensibilidad. Asimismo, la radicalización y el rigorismo en la aplicación de las convenciones del melodrama clásico desencadenó una reacción en las audiencias que estimuló a los creadores a generar nuevas propuestas en la construcción de los argumentos y en la concepción de los personajes.

Nuevas tipologías dramáticas comenzaron a aparecer y adquirir protagonismo dentro de las historias. Los asociales, los marginados y los bandidos, por ejemplo, ya no estaban condenados al castigo. En las nuevas puestas en escena se les

permite la posibilidad de redención e, incluso en ciertas ocasiones, pueden ser mostrados con cualidades virtuosas y, hasta cierto punto, heroicas. En los nuevos relatos la desgracia ya no es exclusiva de los malvados, y la buena fortuna no siempre acompaña a los más virtuosos. La idea de recompensa y reconocimiento moral se empieza a disipar y a hacerse menos evidente. De igual manera, la convención de los finales felices cada vez se presenta con menos frecuencia. Podría decirse que en los nuevos dramas el antiguo precepto melodramático de providencia fue reemplazado por el de fatalidad, una noción, sin duda alguna, influenciada por la emergencia del movimiento romántico.

A pesar de que, como ya lo mencionamos, en Coelina ya se insinuaba cierta importancia del amor pasional en el desarrollo de la narración, es evidente que no era el eje central del relato. Los autores de esta época consideraban que las intrigas amorosas atentaban contra la razón y el sentido común. Aseguraban que fomentaban el desequilibrio personal y social. “Que el amor no sea más que el solaz del héroe, pues extingue el valor cuando nace en él”, decía el personaje de Palmerin en la obra *Le Solitaire des Gaules* escrita por V. Duvange en 1813.

Los dramaturgos de este periodo opinaban que las historias de amor entraban en conflicto con la estructura ética melodramática. Las consideraban irreconciliables con la división maniquea de la humanidad que defendían. A propósito del tema, *Le journal de l’ empire*, refiriéndose a la obra *Forteresse du Danube* escrita por Pixérécourt en 1810 decía lo siguiente:

“El autor ha descartado de su obra esas manidas historias de amor y matrimonio que suelen construir la trama de tantas obras teatrales. Ni siquiera se pronuncia la palabra amor. En cambio la gratitud, el vivo reconocimiento y la piedad filial constituyen su único ornamento y encanto”. (En Thomasseau, 1989, 40)

En el modelo clásico de melodrama el amor de pareja era expuesto dentro de unos preceptos morales muy definidos que buscaban el correcto funcionamiento de la sociedad. Este tipo de lazos eran consecuencia de una serie de comportamientos o acciones que terminaban en una unión amorosa y casi siempre en un matrimonio. En otras palabras, era presentado como un estado armónico y no como motor del conflicto. Formaba parte del proceso de reconocimiento o recompensa en los relatos pero pocas veces hacia parte del desarrollo de la persecución o nudo dramático. En los nuevos dramas, por ejemplo, el concepto de familia como fortaleza para hacer frente a las dificultades empezó a disiparse y comenzaron a aparecer historias que retrataban relaciones menos estables pero más pasionales. La idea de infidelidad o traición amorosa, casi inexistente en los antiguas narraciones, se abordo recurrentemente en las nuevas propuestas dramatúrgicas. “El adulterio, casi desterrado del viejo melodrama, invadió poco a poco las anécdotas y las pobló de bastardos, de madres solteras, de hijos perdidos y recuperados, de padres indignos e indignados, que descargaban su maldición sobre su progenitura.” (Thomasseau, 1989, 74)

En el periodo clásico la jerarquía de valores melodramáticos estaba encabezada por el sentido del honor, la devoción patriótica, y el amor filial. Las pocas expresiones de pasión amorosa se reducían a algunos gestos o palabras en algunos personajes y, en la mayoría de los casos, eran representadas como muestra de debilidad, como estrategia de manipulación o, simplemente, como actos de irracionalidad. Sin embargo, gracias la influencia de la sensibilidad romántica que se empezaba a respirar por esos días en Europa, los melodramas, incluso los del propio Pixérécourt, le van dando cada vez más importancia a la presentación de amores desdichados.

Ya en 1825, los nuevos rumbos que tomaron los dramas de la época hicieron que, incluso, los propios autores se negaran a clasificar sus obras como melodramas y de nuevo el género entró en una etapa de cierto desprestigio. Anicet Burgeois en el

prefacio de la *Pauvre Fille* de 1838 opinaba lo siguiente: “¡Melodrama!, esta palabra imprecisa impresa en el afiche del teatro de la Porte Saint Martin parece ahora casi extraña”. (En Thomasseau, 1989, 73)

Y en efecto, los melodramas habían sido casi que olvidados por los teatros, productores y dramaturgos. Los tiempos habían cambiado, se acudía a la génesis de una nueva sensibilidad y un nuevo tipo de rebeldía se comenzaba a respirar en las calles. Este progresivo debilitamiento de los valores tradicionales en la sociedad desato una serie de transformaciones en la ética melodramática que, a la postre, trajo como consecuencia que la pasión amorosa comenzara a ocupar el centro de la escena en los nuevos dramas.

Es evidente que el melodrama como era representado en el periodo clásico discrepaba sustancialmente con la nueva visión romántica. El estilo romántico, por ejemplo, es fatalista por excelencia, se aleja decididamente de la noción de destino tan representativa de la tradición griega y de la cual el melodrama es heredera. De igual manera, las nociones de compensación y reconocimiento, el triunfo del bien sobre el mal, tan esenciales al relato melodramático y tan cercanas a la moralidad religiosa, están completamente ausentes en la mentalidad romántica. Podría decirse que los románticos no creían en la recompensa porque no creían en la felicidad. Un romántico feliz es una contradicción. El romántico profesaba una especie de melancolía cósmica. Entendía el desenlace de los hechos como una fuerza del azar que casi siempre terminaba en una hecatombe. Una especie de anti-fábula que, por supuesto, es decididamente distante de la ética y estética melodramática.

No obstante, paradójicamente, resulta indudable que este movimiento aportó elementos que resultarían fundamentales en la concepción que hoy tenemos del género. La desconfianza por los valores tradicionales, sin duda, es opuesta a la ética melodramática clásica. Sin embargo, este elogio a la juventud y la suspicacia

hacia los mayores es algo que, en cierta medida, se puede evidenciar en los melodramas de nuestros días. Se suele asociar a los jóvenes con sentimientos sublimes, y a las personas de mayor edad como potenciales corruptores de esa pureza.

Otro elemento muy importante que aportó el romanticismo a la concepción de melodrama como lo entendemos en la actualidad, fue la profunda apología al adorno. Las nuevas narraciones hacen uso, sin pudor alguno, del gesto y la pose y lo convierten en parte esencial de su estilo. Un ejemplo, bastante curioso y sugerente, que ejemplifica las particularidades de la estética romántica se puede apreciar en una de esas populares anécdotas que se cuentan sobre Lord Byron.[19] Presumiblemente, Byron estaba profundamente enamorado de una joven a la cual le componía versos y poemas inspirado en el deleite que le despertaba contemplar su belleza. Un día esta niña se atrevió a comerse un higo en su presencia y la decepción y perturbación que le generó este episodio lo persiguió por años. Nunca pudo entender como su musa, su fuente de inspiración más sublime, podía ser capaz de hincar sus dientes y masticar frente a él un vulgar higo. Esta curiosa anécdota, independientemente de su veracidad, retrata claramente esta idea tan romántica de exaltación a la pose, del gesto como elemento fundamental en la noción de belleza.

Pero, sin lugar a dudas, la contribución más importante del romanticismo al melodrama fue la introducción del amor de pareja como piedra angular sobre la cual se estructuran las narraciones. El peso del amor pasional como fuerza decisiva en el devenir de los protagonistas. Este tipo de lazos terminaron convirtiéndose en lineamiento y temática fundamental en el desarrollo y evolución de las narraciones melodramáticas hasta nuestros días. Este énfasis sería determinante en la evolución del género, no solo en el ámbito teatral, sino también

[19] Esta anécdota es muy popular y se ha transmitido de generación en generación como parte de la leyenda que rodean la figura de Lord Byron. Aunque se desconoce su origen exacto, se ha incluido en numerosas biografías, ensayos y antologías de la obra del poeta.

en sus herederos del cine y la televisión. De hecho, se podrían argumentar que la forma en que concebimos y expresamos el amor en la actualidad ha sido moldeada, en buena medida, por las premisas que configuraron el movimiento romántico.

“El romanticismo era un movimiento que quería abrirse paso de una forma dramática y contundente. Crear ‘a partir de mí’ lo entendían como ‘a partir del sentimiento’; porque postulaban que el sentimiento, estaba por encima de la razón; desconfiaban de una explicación racional del mundo. Afirmaban que el día en que seamos más fieles al sentimiento, en esa misma medida seremos mejores hombres”. (Cabrujas, 2002, 98).

Capítulo 2: El espectáculo operístico en Italia

2.1 La génesis de una tradición. Del teatro griego a la *Camerata Florentina*

Existen dos perspectivas para abordar el surgimiento del melodrama como una forma particular de representación. La primera, que se explicó en la sección anterior de este escrito, considera que el melodrama surgió como un género teatral en la Francia post-revolucionaria, como una evolución del drama burgués. La segunda perspectiva, que se explorará a continuación, propone entender el nacimiento del melodrama a partir de la ópera, considerando al espectáculo operístico como la primera forma de melodrama. Es importante destacar que ambas perspectivas están estrechamente relacionadas, principalmente en su raíz, que se encuentra en la tradición teatral griega.

- El canto

Es indudable la estrecha relación que existe entre el nacimiento de la ópera y el teatro griego, especialmente la tragedia. Aunque algunos podrían considerar la ópera como un espectáculo diseñado para el deleite de las cortes, la aristocracia y las clases altas de la sociedad italiana de la época, su surgimiento y evolución temprana no se limita a ser una forma de entretenimiento cortesano. En realidad, los factores que motivaron su aparición son bastante diversos. Podríamos decir que su génesis esencial se encuentra en las experimentaciones realizadas por las Cameratas Florentinas, quienes se inspiraron en la herencia clásica griega, en particular, en el neoorfismo y el neoplatonismo. Sin embargo, también es evidente que la ópera es una evolución y continuación de ciertas tradiciones populares que entrelazaban la poesía, la música y el canto, como la Commedia dell'arte.

Antes de entrar a analizar el proceso, los antecedentes y los factores más importantes en la génesis del espectáculo operístico, vale la pena detenernos brevemente en una de sus características fundamentales, y que es justamente

también la principal diferencia entre las dos visiones de melodrama que planteamos antes; el canto. A pesar de que para muchos la ópera puede ser entendida esencialmente como una variante del teatro, es decir, una obra de teatro en la cual los diálogos se presentan de forma cantada. No puede considerarse el canto como un aspecto meramente complementario que permitió la aparición de la ópera como un apéndice de la representación teatral. Por el contrario, podría decirse que el canto fue primero y que a partir de allí aparecieron conceptos como la poética, la lírica, ideas esenciales sobre las cuales el teatro se fundamenta. Si bien, no podría decirse que el canto y la teatralidad fueron las únicas formas de expresión que constituyeron y permitieron la aparición de la ópera ya que en muchos sentidos este espectáculo podría considerarse como una obra de arte total[20]. Si podríamos decir que el canto y su relación con la palabra hablada resulta un aspecto esencial y de particular pertinencia en el desarrollo de este escrito.

El canto ha acompañado a la humanidad desde su nacimiento en sus diferentes etapas de desarrollo. Se podría decir que el canto no solo fue la forma de expresión primaria desde la cual luego aparecería la música, sino también determinaría el surgimiento de la palabra misma. La facultad de expresión vocal innata en los seres humanos está indisociablemente ligada a la idea de canto, ritmo y melodía. La aparición de los primeros lenguajes primitivos no fue otra cosa que un proceso evolutivo en el cual el aparato vocal de los primeros homínidos fue desarrollando progresivamente la capacidad de producir vibraciones armónicas que expresan emociones, las cuales, a su vez, se fueron refinando y adquiriendo significado hasta convertirse en palabras. Es plausible considerar que el canto, o al menos las modulaciones vocales melódicas, constituyó la forma originaria de expresión oral y que las primeras emociones se expresaron mediante cantos antes

[20] Wagner, definiría la ópera como la obra de arte total al suponer la presencia de literatura, música, danza y artes plásticas.

que mediante palabras. “Las primeras lenguas fueron cantarinas y apasionadas antes de ser simples y metódicas.” (Rousseau ,1973, 95)

A continuación, examinaremos la relación entre el surgimiento de la ópera y la tradición teatral griega, la cual se basa principalmente en la importancia de la expresión a través del canto. Sin embargo, como ya se ha mencionado anteriormente y se profundizará más adelante, es muy probable que la palabra hablada tenga raíces musicales o melódicas. Esto sugiere que el canto no solo es una forma adecuada de expresar sentimientos, sino que podría ser la forma primordial en que los seres humanos comenzamos a comunicarnos.

- De vuelta al mundo griego. De la polifonía a la monodia

Durante la época renacentista, hubo un intenso deseo de redescubrir los valores clásicos, especialmente la tradición griega. En muchos ámbitos del arte, esta tarea se pudo llevar a cabo con cierta facilidad. La arquitectura, la escultura, la pintura y otras formas de representación renacentistas reflejaron un feliz reencuentro con el pasado clásico gracias a la abundancia de construcciones, grabados, pinturas, literatura y registros escritos que permitían recrear diversas expresiones de la cultura antigua. Incluso las representaciones escénicas podían llevarse a cabo con cierta fidelidad ya que se conservaban los textos de las más colosales tragedias y representaciones teatrales clásicas. En las grandes cortes solían exhibirse tramas teatrales griegas en fiestas o eventos importantes con exuberantes representaciones escénicas, haciendo gala de su riqueza e intentado impresionar a propios y extraños, aliados y rivales. No se escatimaron esfuerzos para llevar a cabo deslumbrantes representaciones llenas de derroches de todo tipo, efectos escenográficos, vestuario y cualquier recurso que permitieran hacer el espectáculo más atractivo y rimbombante. Sin embargo, ante la ausencia de registros con algún tipo de notación musical, existía un gran vacío en el intento de recreación o reinterpretación del papel de la música en dichas obras y, particularmente, el rol que jugaba el canto.

“Al contrario de lo que pasaba con el robusto mármol de los griegos, con la delicada cerámica de los griegos y con el terso bronce de los griegos, recuperados entre las tripas de la tierra tras felices hallazgos y excavaciones, el misterioso canto griego se había quedado escondido en ese exasperante reino de lo que solo se escribió en el aire.” (Falcón, 2014, 18)

Dicho esto, es importante destacar que estas representaciones cortesanas no se limitaban solo a la actuación teatral, incluían también algún acompañamiento musical. Por un lado, algunos de los parlamentos dentro de la obra eran acompañados por música. Por otro lado, debido a las pesadas temáticas de las tragedias que solían ser puestas en escena, se incluían refrescantes intermedios musicales o pastorales para alivianar la tensión. En estos intermedios, comenzó a experimentarse una incipiente pero novedosa combinación entre música, poesía y gestos, lo cual sin duda fue uno de los principales antecedentes de lo que hoy en día conocemos como espectáculo operístico.

Ya en el apogeo renacentista, años antes de que la ópera apareciera, la forma musical cortesana por excelencia era el madrigal, que no era otra cosa que una pieza poética con características declamatorias claramente definidas por la melodía y la rítmica. Estas piezas con raíces poéticas pero con características musicales, fueron sugiriendo la potencialidad que tenían estos textos para ser teatralizados y prontamente empezaron a ser concebidos como diálogos amorosos o satíricos. Con el paso del tiempo los madrigales fueron adquiriendo cierta complejidad narrativa y cada vez más una forma teatral. De esta manera, aparecen las comedías armónicas, es decir, un conjunto de madrigales que representaban una acción teatral y unidad narrativa y que, además, eran presentados ante un público. Si bien, estas expresiones renacentistas ya se acercaban mucho al concepto operístico y podrían ser consideradas sus más directos antecesores, existía una característica fundamental que diferenciaba estos tipos de

representación:los madrigales eran esencialmente formas de canto polifónicas, lo cual era un concepto completamente medieval, mientras que las óperas, si bien no son completamente monódicas, desde sus orígenes han dado un énfasis especial al canto monódico.

“Aparecieron así, en los últimos decenios del siglo XVI, una serie de obras denominadas *comedias armónicas* en las que una serie de madrigales y episodios narrativos a varias voces explicaban una acción teatral que podía desarrollarse a la vista de unos espectadores, apoyándose sobre todo en la tradicional forma teatral de la antigua *commedia dell´arte,* muy viva en la Italia renacentista”. (Alier, 2011, 25)

- Raíces en la cultura popular

Aunque los madrigales y las comedias armónicas tenían una fuerte influencia cortesana, es importante destacar que también fueron una reinterpretación de tradiciones populares, como la *Commedia dell'arte.* Este último fue un fenómeno teatral popular de carácter carnavalesco que surgió en Italia durante la Edad Media y se mantuvo vigente durante siglos. La *Commedia dell'arte* se caracterizaba por su improvisación y por el uso de personajes arquetípicos y situaciones cómicas. Esta forma de representación popular tuvo una influencia significativa en el desarrollo de la ópera, especialmente en la creación de personajes y situaciones teatrales que eran fácilmente reconocibles por el público. Por lo tanto, aunque la ópera surgió como una forma de arte elitista, su evolución y desarrollo también se vio influenciado por tradiciones teatrales de raíz popular.

“Las raíces de lo que llamamos ópera, no pueden ser trazadas de forma realista, con anterioridad a las gigas escenificadas y a las mascaradas cortesanas del siglo XVI, los intermedios interpretados en los entreactos de las funciones teatrales de las cortes del norte de Italia durante el renacimiento y aquel entretenimiento teatral

italiano, popular y medio improvisado, que era la *commedia dell'arte*" (Snowman, 2012, 27)

Durante el siglo XVI, la Italia renacentista experimentó una gran efervescencia cultural y artística, y la ciudad de Venecia se convirtió en uno de los epicentros de la vida cultural de Europa. La ciudad era muy popular entre las clases adineradas de la época, lo que contribuyó a una intensa vida nocturna y a una gran cantidad de actividades festivas. A pesar de los problemas políticos y económicos que aquejaban a la ciudad, Venecia era famosa por sus numerosas representaciones carnavalescas, en las que se mezclaba el canto, la danza y el teatro. Además del carnaval, a lo largo del año se celebraban gran cantidad de festivales y paradas que colmaban el calendario y alimentaban el ferviente ambiente festivo de la ciudad. Venecia se podría considerar como la ciudad italiana más teatral de la época y, sin duda, la que ofrecía los mejores espectáculos, convirtiéndose en un destino imprescindible para los amantes de la cultura y el entretenimiento. Estos espectáculos cumplían una doble función: por un lado, actuaban como neutralizadores y distractores de la realidad problemática que atravesaba la ciudad, y por otro, ofrecían un alivio a la difícil situación económica que se vivía en la región.

"Había funciones de teatro en los canales, en las plazas, en las iglesias, en los hogares; la gente caminaba, hablaba y vestía con un acusado sentido de la teatralidad, pero por encima de todo Venecia era una ciudad de teatros públicos". (Snowman, 2012, 25)

Este tipo de representaciones consistían principalmente en una comedia hablada, en la cual se mezclaban elementos de la danza y del canto, e incluso en algunas de las presentaciones se utilizaban ya incipientes efectos escénicos. La visión del espectáculo se enfocaba más en el efectismo visual que en la reflexión o la contemplación. A pesar de que se podía experimentar cierto deleite estético, el

carácter turístico y libertino de la ciudad enfatizó especialmente el entretenimiento fácil y efectivo en lugar de una auténtica motivación artística. Podría decirse que era un fenómeno muy parecido a lo que hoy en día sucede en ciudades como Las Vegas o Atlantic City en los Estados Unidos. El filósofo y politólogo francés Montesquieu refiriéndose a la Venecia de la época decía lo siguiente: “Mi vista está entusiasmada con Venecia, mi corazón y mi mente no”. (En Snowman 2012, 25)

- El experimento de las *Cameratas Florentinas*

La aparición de la ópera, como la mayoría de estudiosos en la materia señalan, ocurrió en la Florencia de finales del siglo XVI. Un grupo de músicos, poetas, cantantes y, en general, una serie de intelectuales de mentalidad renacentista que luego fueron conocidos como las *Cameratas Florentinas*, comenzaron a tener serias discusiones sobre cuestiones relacionadas con el arte y la literatura. Al parecer uno de sus principales temas de análisis, y que generó las más vehementes discusiones en el seno de este grupo, fue la pregunta: ¿Cómo eran las representaciones teatrales de la antigua Grecia? y por supuesto: ¿En que medida se cantaban o declamaban las grandes obras de los dramaturgos griegos?

El propio Aristóteles en la *Poética* ya había enumerado seis elementos fundamentales que conformaban la estructura de la tragedia: *Mythos*, es decir, el argumento o trama; *Lexis*, la dicción o forma de expresión verbal; *Ethos*, el carácter o la personalidad de los personajes; *Diánoia*, el pensamiento o la reflexión profunda; *Melopea*, el canto o la musicalidad; y *Opsis,* el espectáculo o la presentación visual. De estos elementos, Aristóteles destacó la particular importancia de la música en las representaciones trágicas. “De entre los restantes elementos, la música es el más importante de los medios que añaden atractivo.” (Aristóteles, 1994, 32)

La investigación y discusión al interior de las *Cameratas* sobre el teatro de la antigua Grecia y su relación con la música resultó crucial en el nacimiento de la

ópera. Se llegó a la conclusión, en gran parte gracias a los aportes de Vincenzo Galilei, de que la tragedia griega era totalmente cantada y que el canto era monódico. Esta revelación se convirtió, sin lugar a dudas, en uno de los aspectos determinantes en la génesis y desarrollo del espectáculo operístico. El canto monódico, al contrario que el polifónico, se acercaba más a los ideales renacentistas de exaltación del individuo. Además, permitía una acción teatral más fluida y coherente, ya que resultaba difícil establecer un diálogo o acción dramática a partir de cantos polifónicos. Según los miembros de estas *Cameratas* el canto polifónico habría traído como consecuencia un confuso amasijo de líneas y versos que nadie podría comprender. Una confusa sobreposición de voces que haría que los textos fueran ininteligibles.

El resultado de estas indagaciones sobre la tradición teatral griega pudo haber sorprendido a los miembros de las *Cameratas*, ya que la polifonía de la música vocal en el siglo XVI había alcanzado gran prestigio y complejidad técnica gracias, en gran medida, al amplio desarrollo polifónico de la música religiosa durante el periodo medieval. De esta manera, en el renacimiento, en gran parte debido al relativo poco interés que la música suscitó en esta época, seguían rigiéndose por los modelos musicales medievales que, sin duda, habían marcado una evolución y desarrollo importante en el terreno del canto. Vincenzo Galilei señalaba en su obra *Dialogo della musica antica y della moderna* (1581), la necesidad de una nueva música que se basara en el teatro musical griego y que reivindicara la alianza entre poesía y música. Los nuevos defensores de la monodia sostenían que una melodía clara y destacada reivindicaría el lugar de la poesía en las obras y recuperaría la *melopea*, es decir, el canto propio de la antigua tragedia.

La falta de registros y documentación fiable sobre cómo se desarrollaban los dramas griegos convirtió la iniciativa de recrearlos en un desafío arriesgado y especulativo. Aunque es difícil conocer con certeza los detalles de estas obras antiguas, hoy sabemos que, por ejemplo, los sátiros cantaban los ditirambos en las

celebraciones dionisiacas. Alvin Lesky, en un ensayo dedicado a la tragedia griega, destacó que "en la canción del coro cantada se expresan sentimientos, el discurso del actor sirve, en cambio, para el desarrollo y explicación del tema" (Lesky, 1973, 68). Esta característica es un antecedente claro de lo que más tarde se conocería en el espectáculo operístico como aria y recitativo.

Es importante destacar que los miembros de las *Cameratas* no tenían la intención de llevar a cabo una reconstrucción arqueológica fiel de la tragedia griega. En lugar de ello, su objetivo principal era plantear una redefinición creativa inspirada en la tradición clásica. Buscaban crear una forma expresiva que lograra un equilibrio perfecto entre el habla y el canto, algo que, según ellos, no se había logrado desde la desaparición del último coro griego. Este fue el origen del estilo recitativo, una forma de expresión que, aunque musical, no comprometía la correcta dicción e intención de los textos y que, a su vez, destacaba las emociones que se querían transmitir mediante el uso de variaciones de tono que resaltaban los diferentes matices del texto dramático.

- La primeras óperas

El ambiente de efervescencia intelectual que caracterizó a las *Cameratas Florentinas* en el siglo XVI inspiró al compositor Jacopo Peri y al libretista Ottavio Rinuccini a crear *Dafne* (1597), considerada por muchos como la primera ópera de la historia. Aunque la partitura de esta obra se ha perdido y nunca podremos escucharla tal y como sonó en su estreno, sí se conservan las notaciones musicales de su sucesora, *Eurídice* (1600), una pieza que ha llegado hasta nuestros días como un tesoro inestimable. En su prólogo, Peri explicó su intención de establecer un nuevo lenguaje que combinara la fluidez del habla con la melodía del canto, una técnica que él consideraba esencial para que la música pudiera adaptarse mejor a la prosodia del idioma hablado. Este enfoque intermedio entre el canto y el discurso hablado se convirtió en un rasgo distintivo de la ópera, y sentó las bases para lo que luego se conocería como aria y recitativo. Aunque Peri no

estaba seguro de que su enfoque fuera el utilizado en la música de la Antigua Grecia y Roma, creía firmemente que era la mejor forma de adaptar la música a nuestra forma de hablar. “Y así (e incluso siendo reticente a asegurar que este era el tipo de canto usado en las obras griegas y romanas) lo he creído el único modo de que nuestra música pueda sentar bien a nuestro modo de hablar”. (En Falcón, 2014, 23)

Aunque la mayoría de los expertos considera que *Eurídice*, estrenada en octubre de 1600, es la primera ópera escrita y representada, no se puede ignorar el estreno de *La rappresentazione di anima e di corpo* en febrero de ese mismo año en Roma. Esta obra con libreto de Agostino Manni se acercaba a lo que se podría denominar una ópera sacra, con temáticas religiosas y morales que diferían del enfoque argumental de las óperas florentinas basadas en la tradición griega. En definitiva, esta representación se considera el primer ejemplo de lo que luego se conocería como ópera sacra romana. Es importante destacar que esta obra presenta características particularmente relevantes en el contexto de este escrito, ya que el tema moral y la victoria del bien sobre el mal la acercan claramente a lo que hemos intentado definir como un melodrama.

Si bien, estas podrían considerarse las primeras obras que se reconocen enteramente dentro del concepto operístico, *Orfeo* (1607) de Monteverdi es para muchos la primera obra maestra del género. Vicenzo I de Gonzaga, duque de Mantua, había asistido a las representaciones de las obras de Peri en Florencia y fue tal el deleite que encontró en esta nueva forma de expresión que le encargó a Monteverdi componer una obra como *Eurídice*, pero que, incluso, la superara. Y fue eso exactamente lo que ocurrió. Claudio Monteverdi basándose en la misma historia de Eurídice y Orfeo, pero esta vez haciendo énfasis en el personaje masculino, se embarcó en la tarea de hacer una obra mucho más ambiciosa que sus antecesoras. En *Orfeo* se alcanzaron niveles de emoción y lirismo no vistos en

las obras florentinas y despertó en el público una notable emotividad. *Orfeo* , en gran medida, definió el lenguaje operístico.

“Incluso cuando el público del lejano siglo XXI se acercase a *Orfeo,* familiarizado ya con la trayectoria del lenguaje operístico en sus mas de cuatrocientos años, seguiría sorprendiéndose desde sus primeros compases ante un planeta de extraordinario vuelo y hondura, donde ligereza, profundidad o elegancia y calidez iban de la mano como grandes amigas”. (Falcón, 2014, 32)

Como hemos visto, las primeras y más importantes representaciones operísticas se basaron en dos parejas mitológicas griegas: Dafne y Apolo, y Eurídice y Orfeo. De este fenómeno se pueden hacer algunas afirmaciones. En primer lugar, la noción de mito fue fundamental en el desarrollo de la ópera, lo cual subraya la importancia que le hemos dado al pensamiento mítico en la descripción que hemos propuesto del melodrama. Además, la utilización de estas parejas mitológicas resalta la importancia de la pasión romántica en estos relatos, otra de las características que hemos encontrado esenciales en el desarrollo de las representaciones melodramáticas. Sin embargo, también es importante recordar que la elección de estos mitos como base de las primeras óperas puede haberse debido a que estos relatos estaban estrechamente ligados al poder expresivo de la música, haciendo más creíble el hecho de que la representación fuera enteramente cantada. Como sabemos, Orfeo era una deidad reconocida por cantar acompañado de su lira, mientras que Apolo, entre muchos de sus otros dominios, era el dios de la música. Así que, ¿qué mejor que utilizar a estos personajes mitológicos para hacer creíble la idea de que los dioses se expresan exclusivamente a través del canto?

Es importante señalar, teniendo en cuenta el contexto de este escrito, que estas primeras obras no se denominaban óperas, sino más bien *drammi per musica*, es decir, dramas con música, lo que se acerca mucho a la raíz del concepto de

melodrama. Como señalamos anteriormente, es probable que el término melodrama se haya utilizado por primera vez para referirse a una ópera. Asimismo, en algunas de estas primeras obras, como *Eurídice* y una segunda versión de *Orfeo* de Monteverdi, se alteró el desenlace trágico para brindar un final feliz. Esto nos recuerda la noción de justicia y recompensa, característica esencial en la tradición teatral melodramática francesa de la post-revolución, haciendo aún más evidente el vínculo entre estos dos formatos. No obstante, es importante destacar que muchas de estas primeras óperas mantuvieron los finales trágicos, y que los cambios, cuando se dieron, estuvieron determinados por factores secundarios, no intrínsecos al género en sí mismo. Por ejemplo, en algunos casos se buscó preservar el ambiente festivo en el que se presentaban estos espectáculos, o guardar cierta armonía con el contexto en el que se representó la obra, como en el caso de *Eurídice*, que se presentó en el matrimonio de una pareja noble.

En el prólogo de *Orfeo* el autor nos regaló un par de líneas que definen perfectamente el papel de la música en estas representaciones y que, de alguna manera, describen la esencia del melodrama. “Soy yo, la Música, quien con dulces acentos sabe apaciguar los corazones alterados y puede infamar, de cólera o amor, los espíritus más fríos”.

2. 2 El verismo operístico. Entre el realismo y el artificio

A lo largo de su historia, el melodrama se ha caracterizado por recrear relatos cercanos al público, plasmando conflictos inherentes a la condición humana. En muchos casos, esta motivación ha requerido cierto realismo al narrar sus historias, buscando ser fiel a las realidades sociales, culturales y políticas de una población. No obstante, como mencionamos anteriormente, el género también ha estado altamente determinado por la idea de artificialidad. Al hablar de la ópera o de representaciones melodramáticas con un fuerte componente canoro o declamatorio, es imposible separar la idea de lo artificial, de lo impostado. Ya en

1670, por ejemplo, el ensayista y critico literario francés Saint-Évremond se refería a esta probable contradicción implícita en el espectáculo operístico.

“Hay además otra cosa en las óperas, algo tan anti-natural que mi imaginación queda herida, esto de hacer cantar toda la obra desde el comienzo hasta el final, como si las personas que se representan se hubieran propuesto ridículamente tratar en música las más comunes y las más importantes cuestiones de sus vidas”. (Saint-Évremond, 1979, 17)

La relación entre realidad y artificialidad en la ópera ha sido un tema recurrente en la crítica y en el análisis de este género. El espectáculo operístico, en cierto sentido, podría considerarse como un arte impuro ya que trató de fundir dos géneros relativamente opuestos como lo son el teatro y la música. No solo se trata del hecho de que el canto sea una forma de expresión artificial, sino también de que la técnica vocal utilizada en la ópera, que se caracteriza por su falta de naturalidad y por la impostación de la voz, podría resultar la menos natural de las formas de canto. Por esta razón, la ópera siempre ha estado en el centro de debates acerca de la verosimilitud y la autenticidad artística.

“Se antoja muy extraño y artificial que en una representación de las acciones humanas los personajes se digan cantando lo que sienten, piensan y deciden, y que las acciones, incluidas aquellas en las que está en juego la vida de un personaje, se digan y se representen cantando”. (Rivas, 2005, 7)

El concepto de canto, de cierta manera, podría implicar cierta exageración y ausencia de naturalidad expresiva. Y en efecto, se podría afirmar que no hay nada más antinatural que hablar cantando. Sin embargo, como mencionamos antes, Aristóteles en la *Póetica* explicaba cómo, en los albores del género dramático, cuando la música y la poesía aún caminaban juntas, el teatro era mímesis, es decir, una imitación de la realidad. Asimismo, el filósofo griego señalaba el rol

fundamental del espectáculo en las representaciones trágicas, y el espectáculo no es otra cosa que magnificación, exageración e impostación. Por otro lado, el canto, o al menos el lenguaje canoro, podría considerarse como la fase inicial de toda lengua y haber dado origen a la expresión hablada. En otras palabras, no sería inexacto afirmar que no hay nada más natural que expresarse cantando.[21] Por tanto, se podría afirmar que esta dicotomía entre realismo y artificialidad, de alguna manera, coexiste perfectamente en las representaciones operísticas y que, más allá de presentar una contradicción, resulta un elemento constitutivo de la estética melodramática.

"¿Por qué cantamos? ¿Cuándo empezamos a cantar? sabemos que, en la historia de la humanidad, el canto y la danza han sido las fuerzas de comunicación básicas, y que se han utilizado en situaciones existenciales: Nacimientos, muertes, guerras, grandes concentraciones. Siempre que el hombre quiere expresar algo que va más allá de lo cotidiano, que trasciende la realidad, necesita del canto y de la danza". (Mortier, 2010, 17)

Si hablamos de ópera como melodrama, encontramos en la tradición italiana los mejores ejemplos. El verismo operístico del siglo XIX es, probablemente, la corriente que mejor ilustra la relación entre naturalismo y artificialidad en la historia de la ópera. Este movimiento presenta una serie de características que evidencian diferentes contradicciones en la relación entre medios y fines en las distintas obras. No hace falta ir muy lejos para ver esta dicotomía. La etiqueta 'verismo operístico' ya nos muestra de entrada esta fricción. El movimiento verista, en las diferentes artes, busca representar la realidad de la forma más fiel posible, y la ópera es, tal vez, la más artificiosa de las artes escénicas.

[21] Más adelante en el texto trataremos este tema con más atención. Existen toda un serie argumentos que nos podrían llevar a pensar que todo lenguaje tuvo una raíz melódica y por tanto, la expresión por medio del canto podría considerarse las más primaria y natural forma de comunicación.

- El verismo literario en Italia

El panorama filosófico de la Italia de la segunda mitad del siglo XIX estaba sufriendo una serie de transformaciones políticas y sociales de suma importancia. Si bien, la nueva Italia unificada seguía siendo una monarquía con alta influencia de la iglesia, nuevas corrientes filosóficas como el positivismo empezaron a tener mucha fuerza entre los nuevos gobernantes de la nación y significó una incipiente secularización del estado. El positivismo en la política trajo consigo la idea de progreso material para reconstruir una nación en ruinas. Pero también significó la aparición de una nueva idea de verdad, de lo real, que estaba muy relacionada con el conocimiento a través de los sentidos, de la experiencia y lo científico. Esta nueva noción de lo real determinó la aparición del movimiento verista, una corriente literaria que luego fue adoptada por el teatro y finalmente por el género operístico.

Este movimiento se proponía plasmar la realidad que los rodeaba introduciendo escenarios locales y retratando lo más fielmente posible los acontecimientos y costumbres de su época y entorno. La tendencia realista planteaba que la expresión artística debía alejarse de la idea de creación y, por el contrario, basándose en fundamentos científicos, intentar plasmar lo verdadero, lo real. De esta manera, se relegaba el papel del creador convirtiéndolo en una especie de documentalista, es decir, un intermediario para mostrar una realidad con la menor intervención posible. Estas representaciones intentaban describir con precisión realista la vida de las personas más sencillas. Dejando atrás esas historias de caballeros y nobles enamorados que tanto habían deslumbrado al público romántico. Era muy común la utilización de documentos reales como cartas, memorias y, asimismo, la reproducción de dialectos y particularidades culturales de la idiosincracia de las gentes pertenecientes, por lo general, a las clases sociales más bajas; campesinos, pastores, peones, mineros. Por primera vez este sector de la población era presentado con cierta dignidad y con ánimos reivindicatorios.

Hasta finales del siglo XIX, salvo pocas excepciones, este tipo de personajes solo eran introducidos en obras cómicas o textos dialectales.

El verismo fue el primer movimiento literario italiano de carácter nacional después de la unificación del estado en 1861. Su función en este proceso de constitución de una nación fue la de contarle al pueblo italiano, más allá de las fronteras regionales, las distintas realidades locales de un país que conocía muy poco de sí mismo. Probablemente los exponentes más importantes de este movimiento fueron Luigi Capuana y Giovanni Verga. En su empeño de relatar de la forma más real, menos intervencionista posible, Verga utilizaba recursos como narrar desde un punto de vista plural, no individual. El autor renunciaba a presentar a sus personajes con su propia voz y en cambio la voz narrativa se llevaba a cabo por una especie de coro conformado por toda la realidad rural. La presentación de cada personaje se realizaba por la sumatoria de distintos puntos de vista. Asimismo, mediante la exposición recurrente de diálogos entre los personajes se intentaba evitar explicaciones mediadas por un narrador. En el prólogo de su obra *Los Malavoglia* Verga ponía de manifiesto estás intenciones.

“Cuando consigamos que en la novela la afinidad y cohesión de cada una de sus partes sea tan completa que el proceso de su creación se convierta en un misterio, igual que el desarrollo de las pasiones humanas, y que la armonía de sus formas sea perfecta, y la sinceridad de su realidad tan evidente (…) que la mano del artista sea casi invisible, sólo entonces tendrá el aspecto de un hecho real; la obra de arte parecerá haberse fabricado sola, haber madurado y surgido de forma espontánea, como algo natural, sin mantener puntos de contacto con su autor, sin mancha del pecado original.”

A pesar de que Giovanni Verga y su colega literario Luigi Capuana solo escribían sobre personas y lugares que habían conocido de manera directa, Capuana reconocía que en el arte, la fantasía y la realidad se unían para buscar la verdad.

Según él, la verdad en el arte se configuraba a través de la visión subjetiva del artista y no se limitaba a lo que objetivamente sucedía en el mundo. Este diálogo entre lo real y lo artístico es un tema recurrente en el mundo de la literatura, y la distinción que hacía Capuana entre realidad y verdad resulta particularmente interesante y pertinente en el contexto de nuestro escrito. Una noción, ciertamente, muy acorde a esa visión platónica que equipara lo bello y lo verdadero. A este respecto Giuseppe Verdi tenía un apunte demoledor. “Copiar la verdad puede ser buena cosa, pero es mejor inventarse la verdad, mucho mejor. Copiar la verdad está bien; pero entonces ¡es una fotografía, no una pintura!” (En Fernandez, 2000, 5)

- El estilo de la *Giovane Scuola*

El mundo de la ópera ha evolucionado gracias a la influencia de diversas tendencias teatrales y literarias, y el movimiento verista no fue la excepción. Con el verismo, se buscó acercar la ópera a corrientes como el naturalismo y el realismo. En aquella época, el panorama operístico dejaba poco espacio a la iniciativa, y la figura monumental de Verdi minimizaba cualquier intento de crear un movimiento con impacto similar al del gran maestro. Sin embargo, algunos autores de tendencia verdiana ya empezaban a insinuar características nuevas en sus obras que más tarde se convertirían en los pilares del movimiento verista. Compositores como Amilcare Ponchielli y Arrigo Boito pueden considerarse a medio camino entre la grandilocuencia verdiana y el estilo verista. En ellos se puede apreciar un tipo de canto carente de ornamentaciones, una de las características principales del verismo. Estos dos compositores pertenecieron al movimiento artístico *Scapigliatura*[22], siendo, tal vez, sus representantes más importantes en el mundo operístico. Incluso, algunos han afirmado que *Carmen* de Bizet y *La Traviata* de Verdi podrían considerarse como antecesoras de la ópera verista. En cualquier

[22] La Scapigliatura fue corriente planteó toda una serie de inconformidades en diferentes esferas del universo artístico y tenían un especial desapego por la tradición.

caso, autores como Ponchielli y Boito abrieron el camino a una nueva generación de compositores, conocida como la Escuela Joven o *Giovane Scuola*.

Un acontecimiento crucial y de gran importancia para la creación de la Escuela Joven, que finalmente se transformaría en el movimiento verista, fue el concurso organizado por la casa Sonzogno para descubrir nuevos talentos. En esta competición participaron tres figuras emblemáticas de la ópera verista: Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo y Umberto Giordano. Cabe mencionar que, aunque Puccini también concursó, no lo incluimos dentro de este trío ya que las opiniones en cuanto a su pertenencia a este movimiento no son completamente unánimes. Aunque para muchos no pueda ser considerado un verista en el sentido completo de la palabra, para otros es el padre del movimiento. Sin embargo, su obra trascendió ampliamente los límites y logros de esta corriente y merece un capítulo aparte en la historia del género operístico. Nos centraremos en el análisis detallado de Puccini más adelante.

El estilo verista en la ópera se distingue, en teoría, por el retrato realista , algunas veces sórdido o violento, de la vida cotidiana de la sociedad de la época, especialmente de las clases marginales. “La sordidez de los bajos fondos, la criminalidad, las pasiones desatadas, los ambientes bohemios y un sentido evidente del melodrama marcarán los dramas musicales de estos autores.” (Radigales, 305, 2017) Estos músicos crearon un nuevo estilo que combinaba perfectamente una pasionalidad extrema con un delicado lirismo. Paradójicamente cuando nos referimos al verismo operístico más que a aludir a un movimiento que se caracterizó por el tratamiento naturalista de sus argumentos, nos referimos a un estilo vocal. Es este aspecto lo que verdaderamente ha permanecido como rasgo de la Escuela Joven. Varios de los principales exponentes de esta corriente pronto en su carrera abandonaron el realismo adoptado del género literario y centraron sus esfuerzos en establecer un nuevo carácter canoro. Entre sus rasgos más importantes se pueden destacar el entender

la palabra no solo como un fonema sino en todo su sentido dramatúrgico. Esta corriente hizo uso de la voz humana como medio expresivo por excelencia.

En contraste con el bel canto, en el que las florituras y ornamentaciones vocales buscaban un deleite estético, el verismo enfatizaba la expresión de pasiones y la emotividad extrema. En lugar de ornamentos, se buscaban melodías directas que causaran un gran impacto en el espectador, con especial énfasis en los finales melódicos en la región aguda. Las voces de las sopranos y los tenores tenían un protagonismo preferente, mientras que se daba menos importancia a los bajos y mezzosopranos debido a que sus características no facilitaban las intenciones expresivas del movimiento. Eran inmediatistas, y muchas veces, en su afán de transmitir emoción, utilizaban soluciones de exagerada espectacularidad

El movimiento verista coincidió con importantes transformaciones en el mundo de la música. Compositores como Debussy, Richard Strauss, Mahler y Stravinsky, dejaron una huella imborrable en las obras de los miembros de la escuela. Además, la figura de Wagner influyó notablemente en el movimiento, en particular la idea del *leit motiv*. La música y el papel de la orquesta en muchas de las obras veristas fueron determinantes en la evolución del melodrama como forma narrativa. En el verismo, se deconstruye el esquema narrativo tradicional para ajustarse a la intención expresiva. La música no sigue un esquema preestablecido, sino que avanza por donde el compositor lo desea. Los esquemas de arias y recitativos pierden importancia, y la solución de continuidad al interior de la obra va perdiendo rigor. Si el momento dramático requiere que un personaje grite de dolor o tristeza, lo hace en ese mismo momento, sin necesidad de esperar a que llegue el aria para expresar su aflicción. La música en escena no se limita a acompañar las acciones, sino que se convierte en un complemento, a menudo anticipando o comentando los momentos mas expresivos del drama. Los preludios y oberturas con frecuencia desaparecen, pero surgen intermedios musicales que ayudan a hilar narrativamente una escena con la siguiente. Este nuevo rol narrativo de la

orquestación es un antecedente determinante en lo que luego se conocería como banda sonora en el cine y la televisión. Puccini, como veremos más adelante, fue un maestro en el uso de la música con fines narrativos y es un referente indudable en la creación del lenguaje audiovisual.

Paradójicamente, algunas de las óperas veristas más importantes, principalmente del verismo tardío, se situaron en contextos geográficos atemporales y exóticos. A pesar de que para el verismo literario era absolutamente vital hablar de la realidad más próxima a ellos, el movimiento verista en la ópera, por el contrario, no se limitó a lo local y contemporáneo. La obra de Puccini es un claro ejemplo de esta característica. *Madama Butterfly*, fue ambientada en Japón, o *Tosca,* en la Roma de 1800. Esto puede sonar un poco contradictorio ya que no parece muy realista acudir a relatos situados en realidades ajenas a la propia. Sin embargo, los veristas se proponían darnos a entender que el ser humano es siempre el mismo, en la revolución francesa como la obra *Andrea Chenier* de Giordano, o en el lejano oeste americano como *La Fanciulla del west* de Puccini. El concepto estético del verismo en la ópera descansa en últimas en la contraposición de la condición humana; siempre inmutable. Para ellos las pasiones son siempre las mismas independientemente del entorno que las rodean. El verismo, en cierta medida, hace de lado la idealización del mundo romántico que solo quería hablar del momento presente y que rechazaba toda visión de mundo que estuviera relacionada con el pasado y con la tradición. Para el verismo operístico no habría ninguna época mitificada.

“En el siglo XVIII la sociedad se había sofisticado en extremo y por esto fue la preferida por los veristas, porque favorecía el contraste de situación que ponga de relieve esa inmutable condición humana. Por esto, el mundo aparentemente distinto del Lejano Oriente fue un vehículo de varios grandes títulos veristas, porque tras un mundo de convenciones y usos muy distintos de los europeos resulta ilustrativo descubrir las mismas pasiones humanas.” (Alier, 2011, 291)

No obstante, es importante destacar que la elección de escenarios exóticos para estas obras podría interpretarse desde diferentes perspectivas. Por un lado, se pretendía atraer a nuevas audiencias cada vez más numerosas y ávidas de sensaciones impactantes a través de atmósferas evocadoras y efectistas. Por otro lado, en algunos casos lo exótico justificaba la falta de verosimilitud en los argumentos de algunas de las óperas veristas mas desafortunadas. Estos nuevos públicos, conformados en gran parte por clases burguesas, estaban menos inclinados a disfrutar una experiencia estética a la vieja usanza cortesana y más bien buscaban en este espectáculo experimentar emociones y sensaciones intensas. Un fenómeno muy semejante al del teatro melodramático francés que caracterizamos en apartes anteriores.

- Las obras

Se podría argumentar que el verismo se insinuaba ya en algunas producciones de Verdi y otros autores que compartían ciertas características de esta estética. Sin embargo, a diferencia de otras corrientes operísticas, el movimiento verista pudo haber tenido una fecha exacta en la que se puede ubicar su nacimiento y que, probablemente, marcó el fin de la era romántica: el 17 de mayo de 1890, cuando se estrenó *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, basada en un relato de Giovanni Verga. Una pieza literaria que, por un lado, era una fiel estampa de las tradiciones y costumbres de los marginales campesinos sicilianos de la época, y por otra, un ejemplo perfecto de melodrama centrado en un amor de pareja. *Cavalleria* podría haber sido perfectamente un culebrón televisivo venezolano o mejicano, tiene todas las funciones argumentales características de este género. Narra los amores entre Turiddu Macca y Lola: él regresa a su pueblo tras cumplir el servicio militar, y encuentra a su novia casada con Alfio, el carretero, hombre de buena posición económica. Para provocar los celos de Lola, Turiddu seduce a Santuzza, otra joven del pueblo que se enamora locamente de él. Cuando Lola cede y se entrega a Turiddu, Santuzza, despechada, revela la verdad a Alfio, quien

exige un inmediato ajuste de cuentas. La obra concluye con un duelo de navajas entre los dos rivales en pleno domingo de Resurrección.

La puesta en escena de Mascagni fue, sin duda alguna, la primera ópera verista en todo el sentido de la palabra y, probablemente también, la más representativa del movimiento. Fue tal su éxito el día de su estreno en el teatro Costanzi de Roma, que tras la incesante ovación al finalizar la obra el compositor tuvo que salir a saludar treinta y cuatro veces al público. Su popularidad traspasó los límites de la península itálica y en poco tiempo gozaba de inmenso reconocimiento en diferentes países de Europa. Su influencia es evidente en obras como *La Navarraise* de Jules Massenet, *La Dolores* de Tomás Bretón, *Louise* de Gustave Charpentier y *Tiefland* de Eugen d' Albert, entre algunas otras.

El nombre de la obra, en cierto modo, describe la motivación del movimiento verista. Su traducción más precisa podría ser nobleza rústica o caballerosidad rústica. En la obra se explica cómo se resolvían cuestiones de honor en una población marginada y se destacaba que, a pesar de su idiosincracia simple y primitiva, tenían principios y valores sólidos. El verismo buscaba reivindicar la nobleza espiritual de estas personas. En *Cavalleria Rusticana*, y en el verismo en general, se percibe una intención similar a la de los primeros representantes del drama burgués, quienes fueron precursores directos de los primeros melodramas teatrales en la Francia post-revolucionaria. Al igual que los veristas, estos dramaturgos buscaban mostrar lo virtuoso de la nueva clase emergente burguesa que, en comparación con la aristocracia, parecían bastante vulgares y ordinarios. Tanto el drama burgués como el verismo buscaban, en esencia, sublimar y encontrar lo noble y heroico en la gente común.

Publicada sólo dos años después de *Cavalleria, Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo es, tal vez, la obra definitoria por antonomasia de la estética verista. Esta reconocida ópera fue escrita por el propio Leoncavallo y fue inspirada en un

escalofriante relato que recordaba de su infancia. La trama gira en torno a un payaso ambulante que decide asesinar a su esposa durante una representación, ante la mirada desprevenida del público que cree que es parte del acto de pantomima. La historia, además de ser impactante, es una reflexión sobre los límites de la ficción y la realidad, y sobre cómo los personajes pueden sufrir en su vida real las mismas emociones que interpretan en el escenario. *Pagliacci* se hizo celebre por el notable prólogo de la obra que terminaría convirtiéndose en una especie de manifiesto del movimiento verista. Allí se hace completamente evidente la premisa de no buscar la respuesta emocional de los espectadores sobre una ficción, sino sobre una emoción real. En este aparte de la obra el autor pone en boca del cantante que interpreta el prólogo el siguiente parlamento:

"He tratado de mostrar un pedazo natural de vida. Su única máxima es que el artista es un hombre y, como tal, debe escribir para los hombres. Por ello se inspiró en la realidad. Un día decidió cantar el nido de recuerdos del fondo de su alma, y, con lágrimas verdaderas, los escribió, mientras suspiros y sollozos le marcaban el compás".

Sin duda, este extracto de la obra define perfectamente las motivaciones de este movimiento. Afirma que, en últimas, la reproducción de la realidad en el teatro solo es verdadera si refleja fielmente las pasiones del hombre. Pero no solo es el prólogo lo que hace la obra definitoria y autorreferente. La ópera contiene toda una serie de elementos y juegos entre realidad y ficción que ilustran esta idea. En cierto momento de la representación, Canio, un modesto payaso, decreta ante los aldeanos que observan su número que "el teatro y la vida no son la misma cosa", afirmación que el propio Canio padecerá al descubrir en el transcurso del drama que, en últimas, sí lo son. Más adelante en la obra se presenta un momento de 'teatro dentro del teatro' que sería una característica muy recurrente en el verismo operístico. Los payasos Canio, Tonio y Beppe representan una pieza de una *commedia dell'arte* y de repente Canio rompe con la ficción. Se dirige a los

espectadores y en ese arrebato mata a su esposa y a su amante ante la estupefacción del público. Esta ruptura genera una profunda sensación de realismo. Pareciera que de un momento a otro la ficción acaba y estamos ante una escena de la vida real. Este tipo de recursos fueron usados con recurrencia dentro del movimiento por ese efecto realista que generaban en el espectador. Un buen número de las obras más importantes de está corriente hicieron uso de esta herramienta narrativa. En el primer acto de *Andrea Chenier* de Giordano, existe una pequeña muestra de teatro del teatro con la pastoral *O Pastorella addio* . De la misma manera, en *Adriana Lecouvreur* de Franceso Cilea, la protagonista desempeña el rol de una actriz y, por supuesto, se presta para que en varios momentos de la obra 'actúe' dentro de la actuación.

Tal vez el tercer autor más representativo de la ópera verista italiana fue Umberto Giordano. Sus obras más representativas fueron, la ya mencionada, *Andrea Chenier* (1896) y *Fedora* (1898). De las obras de Giordano podríamos destacar dos aspectos importantes. Por un lado, abrió nuevas perspectivas temáticas, ubicó sus dramas en momentos históricos importantes, la Revolución Francesa o la afligida Rusia zarista. Asimismo, se destacan ciertos elementos musicales, muy criticados por cierto, que buscaban incrementar la atmósfera verista. En *Fedora*, por ejemplo, Giordano incluyó en las partituras el sonido de campanillas que se montaban en las bicicletas de la época para alertar a los peatones de su presencia. Un detalle que podría parecer poco significativo pero que es muy ilustrativo de las intenciones dramáticas realistas de estos autores. La trama de *Fedora* presenta claros elementos del melodrama moderno. El relato está centrado en un amor de pareja entre un joven poeta y una aristócrata, y el desarrollo de la obra gira en torno a la resolución de un amor imposible o, al menos, improbable; un perfecto antecesor del melodrama telenovelistico.

- El dilema

Como hemos venido señalando, el verismo operístico hace evidente esa contradicción entre realismo y artificialidad tan propia de la ópera misma y del melodrama en general. Sí bien, en otros momentos de la historia del espectáculo operístico anteriores al verismo ya se habían tenido intenciones realistas, en la ópera barroca y en el llamado género bufo, por ejemplo, es en la corriente verista donde con mayor intensidad se hace evidente esta dicotomía. Tal vez de manera ingenua, el movimiento verista buscó otorgar un tinte realista al artificio mismo, al arte que representa con mayor fidelidad lo artificial, lo espectacular y lo extraordinario. Resulta, ciertamente, paradójico que el movimiento verista intente desublimar los temas que aborda, mientras que el melodrama, por naturaleza, anhela la sublimación.

“El verismo conlleva una fascinante contradicción: en el momento en el que se plantea un realismo absoluto frente a los excesos del Romanticismo, los compositores veristas parecen olvidar que su medio natural de transmisión, o sea el canto, es el más ajeno a la realidad. (…) Ópera y verismo son, en el fondo, dos términos absolutamente antitéticos, más allá de aceptar que el verismo forma parte del propio eufemismo operístico. Porque lo que se canta, por definición, nunca puede ser real, siendo como es la ópera el arte por antonomasia del artificio”. (Radigales, 2017, 305)

Es innegable que el dilema intrínseco a la naturaleza del verismo haya afectado su durabilidad y relevancia, aunque algunas de sus obras más representativas hayan dejado una huella importante en la historia del espectáculo operístico. A excepción de Puccini, la carrera de los más importantes representantes del movimiento no sobrepasó una o, como máximo, dos obras. Después de un breve instante de éxito, rápidamente cayeron en el olvido o, al menos, en la irrelevancia, convirtiéndose en lo que actualmente se conoce en el ámbito musical como *one hit wonders*. A pesar de esto, el movimiento impulsó la carrera de muchos cantantes

que, comenzando como protagonistas en óperas veristas, se consagraron y tuvieron largas carreras no solo en el ámbito operístico, sino también como actores. Tal es el caso de sopranos como Gema Bellincioni y Emma Carelli, o los tenores Roberto Stagno y Amadeo Bassi. La exigencia interpretativa de la escuela verista sentó las bases de grandes figuras y animó a los compositores del futuro a crear partituras con mayores demandas vocales y, sobre todo, expresivas.

Aunque se pueden encontrar elementos veristas en *Cavalleria Rusticana*, muchas de las óperas que le siguieron presentaban argumentos débiles y eran, más bien, una aglomeración de situaciones sin un desarrollo dramático coherente. Estas obras respondían más a un afán de reproducir masivamente un esquema que ya había tenido éxito, que a un compromiso social que les permitiera plasmar con fidelidad la realidad. Incluso, el propio Mascagni en cierta ocasión se atrevió a asegurar que el verismo estaba matando a la música. Además, muchos escritores veristas se opusieron firmemente a la adaptación teatral y, aún más, a la musicalización de sus textos, conscientes del inminente riesgo de perder la verosimilitud de las historias originales. Giovanni Verga, en una carta dirigida a Mascagni poco antes de que su obra fuera adaptada al lenguaje operístico, expresó lo siguiente:

“Cuando hace algún tiempo el señor Salvestri me comunicó su intención de poner música a mi *Cavalleria Rusticana*, yo, aunque no me opuse a su deseo, le hice notar las dificultades que encontraría en adaptar esta obrita a las necesidades del melodrama, respetando el método artístico y el ritmo escénico del que deriva el poco mérito que pueda tener; dificultades que pude constatar más tarde, en la adaptación que llevaron a cabo otras personas.” (En Fernández, 2000, 8)

Aunque *Cavalleria* de Mascagni pretendió hacer una transcripción fiel de la obra de Verga y ser veraz con sus premisas realistas, el propio autor creía que la adaptación de su obra al género operístico difería significativamente de sus

intenciones originales. En la transposición al lenguaje operístico se perdió, en cierta medida, el énfasis en lo popular que estaba presente en el relato original y se acercó, por el contrario, a una noción de lo culto. De hecho, el intento de representar el realismo popular por medio de un estilo musical orquestal y vocal que, por tradición, había sido una expresión de las clases nobles, hace evidente ya cierta contradicción. La serenata que abre la ópera tiene un acompañamiento que nada tiene que ver con lo popular pudiendo haber utilizado elementos musicales del folclore siciliano que ambienta la obra. Además, este es el único fragmento de la ópera que está cantado en dialecto siciliano. El libreto de la obra está escrito en su mayoría en italiano normativo, incluso culto, lo que, sin duda, va en contravía con la estética narrativa verguiana. En cuanto a la música, la ópera utiliza el coro principalmente como un elemento decorativo, cuando pudo haber sido una herramienta significativa en la intención original verista de narrar enfatizando lo plural.

Pero la incompatibilidad entre los relatos literarios veristas y el verismo operístico no fue unilateral, no solo se plasmó en el rechazo de los novelistas a los compositores. A pesar de ciertas excepciones, la más evidente *Cavalleria Rusticana,* los argumentos veristas no tuvieron mucho protagonismo como argumentos operísticos. El propio Puccini se negó en varias oportunidades a ponerle música la obra de Verga *La Lupa,* y Mascagni hizo lo mismo cuando se le ofreció musicalizar *Nana* del escritor naturalista francés Emile Zola. Cuando se le preguntó a Mascagni la razón para haber declinado el proyecto declaró lo siguiente:

“En conjunto, el libreto es excesivo en muchas de sus partes y habría que rehacerlo (…) *Nana* es difícil, porque –permítame- si lo despojamos de todo ese lenguaje zoliano bestial y presuntuoso no queda nada más que carnaza literaria sin mayor novedad. ¡Zola no se ha preocupado ni siquiera de dibujar el ambiente! Lo único que nos ha dado es una colección de adjetivos”. (En Fernández, 2000, 6)

Mascagni fue posiblemente el primer miembro de la Escuela Joven en abandonar las posturas veristas. Dado que era imposible conciliar dos universos tan distantes como el verismo literario y la ópera, trasladó rápidamente sus dramas del naturalismo hacia el misticismo y el esteticismo del movimiento modernista, cuyos principios eran claramente contrarios a los postulados del verismo.

Habiendo dicho esto, hay algo verdaderamente bello en el verismo operístico. La contradicción que hemos estado discutiendo se presenta al analizar las intenciones del movimiento, su coherencia como corriente de pensamiento y la forma como estas premisas fueron expresadas. Sin embargo, algunas de estas obras se han convertido en verdaderos clásicos de la ópera, aclamadas por diferentes generaciones y consideradas hoy en día piezas maestras del espectáculo operístico. Obras como *Pagliacci, Cavalleria*, o tantas otras de Puccini permanecen en la memoria de los amantes del género y se repiten una y otra vez, temporada tras temporada en los carteles de los más importantes escenarios operísticos a lo largo del planeta. Lo que nos plantea un dilema aún más interesante, y que en el fondo, es el encanto, el misterio que hay detrás del melodrama y que es la motivación principal de este escrito. Son relatos que despiertan en nosotros, muchas veces, emociones encontradas. Por un lado nos resultan superficiales, previsibles, inverosímiles, pero por otro, no dejan de atraernos profundamente. Hay algo en ellos que evoca algo muy primario de nuestro ser, probablemente, esa noción de pensamiento mítico que sigue estando tan presente en nuestra psique y que, por mas que los tiempos cambien, se niega a desaparecer.

- El verismo pucciniano

Giacomo Puccini fue quizás el compositor más representativo del verismo italiano, aunque como mencionamos antes, muchos no lo incluyen en esta corriente. Sin duda, ha sido uno de los exponentes más importantes de la ópera italiana en toda su historia. Su prestigio como compositor es indiscutible. Sus obras, junto a las de

Mozart y Verdi, se cuentan entre las más populares y más veces representadas en el mundo operístico, y han mantenido su vigencia siendo aclamadas por el público y la crítica por igual. Si hablamos de melodrama Puccini es tal vez el compositor operístico que mas fielmente evoca esta noción. Es la encarnación de la pasión. Su música hace aflorar todo tipo de sentimientos en el espectador al punto de llevarlos al llanto. El tratamiento vocal en sus obras es admirable. Creó piezas vocales principalmente para personajes femeninos que se han vuelto inmortales. En Puccini la música que cantaban los protagonistas de sus óperas surgía en perfecta amalgama con la esencia de sus roles. El sentido dramatúrgico del compositor y la relación entre personaje y música fue de una sofisticación difícilmente antes vista en la historia del género operístico.

Tal vez la clave del éxito de Puccini estuvo en saber combinar con perfecta armonía la tradición con la modernidad. Mantuvo en su escritura una intachable fidelidad a la tradición, al protagonismo de la voz, a la belleza de la melodía, a la emoción. Pero también estuvo abierto a la experimentación y muy atento a las innovaciones y prodigios que traían los nuevos tiempos. Aprendió de Verdi, Wagner, Debussy, Stravinsky y junto a ellos marcó las nuevas tendencias que vendrían con el cambio de siglo. Su espíritu innovador no se relegó simplemente a lo musical. Aunque en la intimidad parecía ser un hombre reservado e incluso melancólico, en su vida pública fue un hombre sofisticado, elegante, condujo los más modernos coches y frecuentó una muy buena cantidad de mujeres. Fue un hombre al que, por decirlo de alguna manera, le gustaba vivir la vida.

A pesar del inexorable éxito que la mayoría de sus óperas consiguieron, de la permanencia de estas a lo largo de la historia y de su inmensa efectividad, la figura de Puccini no ha estado exenta de numerosos detractores y enemigos. Ha sido un compositor objeto de innumerables críticas. Se le acusa de extremo sentimentalismo, de manipulador o de estar condenado a permanecer a la sombra de grandes como Verdi y Wagner. A pesar de que Puccini estuvo llamado a ser el

sucesor de Verdi en la escena operística italiana, y de alguna manera lo fue, se le suele comparar con él injustamente, ya que a pesar de que la obra verdiana podría considerarse mucho más interesante en algunos niveles, se trata de compositores totalmente diferentes. La crítica, y gran parte de la intelectualidad de la época, lo trataron con evidente hostilidad y su éxito siempre fue observado con desconfianza. A tal punto llegaba este menosprecio, que cierta publicación barcelonesa, tras su muerte en Bruselas en 1924, se atrevió a publicar esta lapidaria frase: "si es que había vivido alguna vez". (En Alier, 2011, 312)

"Quizá tendemos a suponer con demasiada facilidad que comprendemos a Puccini, el carácter de su obra y su lugar en la historia de la ópera (…) Si nos limitamos a mirar alrededor, a Leoncavallo, Mascagni o Giordano, es evidente que sobresale y su maestría en la invención lírica parece milagrosa. Si miramos más atrás, a Verdi, la figura de Puccini se reduce". (Williams 2006, 144)

Sin embargo, sean o no justificadas las implacables criticas de las que fue víctima, lo cierto es que la impronta que ha dejado en la historía de la música, e incluso, en otras formas de representación, terminó haciéndole justicia al legado del compositor italiano. Su música trascendió las salas de ópera y sus inolvidables arias se han recreado en escenarios tan diversos como una simple fiesta familiar o hasta, incluso, en anuncios publicitarios. "Fuera de Italia nos pasa que a veces revolvemos sus títulos y letras, cambiando quizás 'babbino' por 'bambino' o 'dorma' por 'Norma', pero de verdad parece que, para entonces, con tanta gente cantando a su aire eso ya no es tan importante." (Falcón, 2014, 182)

A la postre, Puccini terminaría por convertirse en el último gran exponente de la hegemonía operística italiana. El eslabón final en esa cadena de brillantes figuras que crearon un lenguaje y un universo artístico. Después de *Turandot*, la última ópera pucciniana que dejó inconclusa tras su muerte, se continuaron escribiendo óperas en italiano pero, tal vez, nunca la voz humana volvería a imponerse con tal

impacto, con tanto sentimiento como lo hicieron en las obras de los grandes maestros italianos, entre los cuales, Puccini podría considerarse como el último en esta larga estirpe.

Giacomo Puccini fue criado en una familia de músicos. Desde muy joven fue entrenado para ser organista de iglesia como lo habían sido su tatarabuelo y bisabuelo, pero su destino estaba más cercano al de su abuelo que fue compositor, y al de su padre que fue discípulo de Donizetti. Aunque recibió entrenamiento musical desde temprana edad no fue hasta los dieciocho años que despertó su verdadera vocación cuando escuchó por primera vez la *Aida* de Verdi. Su gran primer maestro fue Ponchielli, compositor en el cual se encontraban ya algunos de los primeros rasgos de lo que luego sería el movimiento verista. Puccini, al igual que Giordano, Leoncavallo y Mascagni, participó en el concurso de ópera de la casa Sonzogno. Pero, a diferencia de ellos, su obra no recibió premios, ni siquiera una mención. No obstante, a la postre su obra despertó el suficiente interés para que *Le Villi* fuera estrenada al público apenas un año después. A pesar de que se estrenó en un modesto teatro la representación gozó de un éxito arrollador en la sala, al punto que Puccini tuvo que salir a escena a saludar al publicó dieciocho veces después de terminada la obra. Su siguiente ópera, *Edgar,* tuvo poco éxito, sin embargo, esta obra contenía la inmortal aria *D'ogni dolor* en la cual ya se anunciaba la maestría del Puccini en ciernes. Su primera gran consagración vino con el estreno en 1893 de *Manon Lescaut.* En adelante sus obras gozarían de profundo éxito y ya nunca sería abandonado por el público. Aunque *La Boheme* causó indiferencia en su estreno y *Madame Butterfly* no gustó nada en su primera versión, muy pronto se convertirían en obras con tremenda popularidad. *Tosca, Madame Butterfly*, *La Boheme*, y su obra póstuma *Turandot*, son un fiel reflejo del talento pucciniano, de su magnetismo, su capacidad para atraer al público a sus creaciones y de la huella inmortal que su legado dejó en el universo operístico.

- Un verismo musical más que documentalista

Si nos detenemos a analizar la obra de Puccini nos daremos cuenta que, tal vez, no fue un verista en todo el sentido del término, o al menos no en el sentido más convencional. Como señalamos antes, sus logros y aportes al género operístico trascendieron los límites de esta corriente. Su capacidad melódica lo llevo a escribir con mucha más dulzura que los demás veristas de la época, y al final de su carrera se alejó abiertamente de las premisas de esta escuela. Sin embargo, existen elementos para entender a Puccini como un verista. Probablemente hay en él un realismo diferente al de sus compañeros, pero ciertamente, un verismo muy a su medida. Puccini llevaría al movimiento a otros niveles, por otros rumbos.

Podría, incluso, argumentarse que el verismo pucciniano se acerca mucho más al realismo literario que el de los demás compositores de esta tradición. *Manon Lescaut* es la historia de una mujer que acaba siendo deportada y condenada por prostituta. *La Boheme,* nos habla de la vida de un grupo de artistas que pasan hambre y frío, tanto así, que uno de ellos muere al no tener dinero para recibir atención médica. *Tosca*, narra la historia de una mujer que recibe chantajes del jefe de policía por favores sexuales para poner en libertad a su amado. No hay duda que estas temáticas podrían considerarse muy acordes a algunas de las premisas veristas literarias.

Pero tal vez lo que más evidencia la originalidad del verismo propio del autor es el rol de la música en sus óperas, y la relación que esta estableció con la acción dramática. De alguna manera, la música en las obras del italiano tiene un carácter de manifiesto realismo. Constantemente nos presenta recursos descriptivos que juegan un rol activo en escena. En muchos casos, emula sonidos directamente relacionados a lo que sucede en el escenario, o describe alguna situación que el parlamento plantea. En ciertos momentos la orquestación desempeña un rol muy

similar al que los efectos sonoros juegan en el cine.[23] En la *La Fanciulla del West,* por ejemplo, en un pasaje del primer acto mientras Minnie fantasea con besar a Ramerrez, ella dice lo siguiente: “Siento un anhelo de crecer, alto, muy alto, hasta las estrellas, para estar cerca de ti y poder hablarte”. En ese momento la música comienza a ascender tonalmente describiendo perfectamente lo que la cantinera está diciendo. En el acto tercero de *La Bohème* encontramos un ejemplo similar. Rodolfo anuncia la enfermedad de Mimí mientras ella tose espasmódicamente. En ese instante el acompañamiento de cuerda interpreta un arreglo sobre tresillos de corcheas y semicorcheas que simula la tos de la protagonista.

Puccini más que un documentalista, al estilo del verismo literario, fue un investigador, un arqueólogo musical. Aunque muchos de los libretos de sus obras no presentan gran profundidad y no exhiben, particularmente, mucha complejidad, la música de sus óperas presenta una fuerza dramática notable. Fue un creador magistral de atmósferas y ambientes. Sus obras ubicadas en sitios lejanos, en parajes exóticos como la China, Japón, el Lejano Oeste, estuvieron caracterizadas por una labor investigativa, etnomusicológica que le permitió crear piezas con una inmensa riqueza, y por que no decirlo, con un realismo sonoro sin precedentes en la historia del género operístico. En *Turandot* y *Madame Butterfly*, por ejemplo, se adentró de lleno en el estudio de la música tradicional oriental e, incluso, usó fragmentos de composiciones del folclor chino y japonés. Asimismo, utilizó escalas pentatónicas, muy comunes en estas tradiciones, en la composición de diferentes pasajes musicales. Y no podría decirse que se trataba de una simple recreación. La utilización de estos recursos dio como resultado una traducción de estos elementos musicales al lenguaje operístico. Un trabajo admirable de transposición de dos mundos esencialmente distintos, creando atmósferas orientalistas muy sofisticadas sin caer en lo maniqueo o en lo *Kitsch.* Además, también hizo uso de distintos instrumentos que permitieran sonoridades tímbricas que recrearan estos

[23] Como hemos venido señalando el papel de Puccini en la configuración del lenguaje audiovisual es esencial y más adelante en el trabajo profundizaremos sobre este aspecto.

ambientes. La sección percusiva de *Madame Butterfly* contenía, por ejemplo, triángulos, campanas y un tam-tam japonés.

La Fanciulla del West es otro claro ejemplo de este carácter investigativo en el repertorio pucciniano. Esta ópera fue un encargo del *Metropolitan Opera House* de Nueva York y, por lo tanto, fue una obra enteramente concebida para el mercado estadounidense. De esta manera, el contexto geográfico y cultural de la representación estuvo determinado por la realidad y tradiciones del país norteamericano. Si bien, ciertos aspectos de la partitura hacían guiños a Debussy y a Richard Strauss, esta obra estaba llena también de referencias a *folksongs;* canciones populares del oeste americano. *Che faranno i vechi mieie,* por ejemplo, es una adaptación de una tradicional tonada del oeste llamada *Indian Story and song from North America.*

Otro caso de este realismo musical se puede apreciar en *Tosca*. Cuando el compositor se decidió a llevar a cabo el proyecto hizo un viaje a Roma con la única intención de determinar el timbre correcto de las campanas del Castillo de Sant'Angelo. Incluso, escaló hasta lo más alto de la torre para escuchar personalmente las campanadas matutinas de todas las iglesias del área. Estas campanas son las mismas que se escuchan en el acto tercero de *Tosca*. Tal fue el empeño de Puccini por alcanzar una sensación realista que pidió al editor de la obra que creara un instrumento que interpretara con exactitud el sonido de estos campanarios para el día del estreno.

En la concepción de *Suor Angélica,* para citar un último ejemplo*,* Puccini hizo repetidas visitas a su hermana, monja superiora en un convento cercano a Milán, con el fin de captar el ambiente que se respiraba allí y expresarlo de la forma más realista posible en la obra. La pintura de la vida monacal que el compositor alcanzó en la ópera fue tan emotivo y de tal exactitud que se cuenta que las religiosas

recluidas en esta congregación rompieron en lágrimas de emoción al escuchar la composición del maestro italiano.

- Las heroínas puccinianas

El papel de la mujer, o de lo femenino, en los melodramas ha sido fundamental y protagónico en los diferentes tipos de representaciones que han utilizado este modelo narrativo. Como vimos antes, la primera obra teatral que fue considerada un melodrama en todo el sentido de la palabra, fue justamente la historia de *Coelina,* una huérfana que lucha contra su destino para alcanzar el reconocimiento y el amor. De la misma manera, gran parte de la tradición operística no es otra cosa que un culto a la feminidad y a la voz de la mujer. A pesar de que tuvieron que pasar cientos de años para que este culto se hiciera consciente y las mujeres entraran a hacer parte activa en las producciones, es indudable que la exaltación de las emociones propia del espectáculo operístico está esencialmente vinculada a la sensibilidad femenina.

“La mujer debido a su evolución psíquica, está más expuesta que el hombre al dolor del abandono y de la decepción amorosa. A diferencia del hombre, ella inviste el amor más que el poder. Así, en la ópera asistimos a los destinos trágicos de las heroínas, historias a las que el compositor, la mayoría de las veces masculino, pone música en un movimiento profundo y de indudable identificación con su propia madre”. (Schaeffer, 1997, 24)

En la historia del espectáculo operístico esta noción alcanza, tal vez, su punto máximo en la figura de Puccini. No hace falta ir demasiado lejos en el análisis de sus óperas para darnos cuenta del culto a lo femenino que encontramos en el compositor italiano. Sus obras más emblemáticas, *La Bohéme, Tosca, Madame Butterfly* o *Turandot*, son ejemplos claros de esa noción de la heroína pucciniana. No solo se trata de que las protagonistas de sus obras fueran mujeres, Puccini reivindicaba las cualidades inherentes al sexo femenino, destacando su psicología

y no las presentaba adoptando características masculinas o victimizándolas, como era común en otras obras y autores. Si bien, las mujeres puccinianas no estuvieron exentas de brillar por algunas de sus debilidades, por lo general eran virtuosas, heroicas y el peso dramático de la historia recaía sobre ellas. En *Tosca*, por ejemplo, una obra que se desarrolla en la Roma de 1800 después de un alzamiento republicano, la protagonista es una mujer valiente y decidida que se enfrenta a la represión y a las persecuciones policiales. A tal punto llega la exaltación de lo femenino en sus óperas que *Suor Angelica* es una de las pocas representaciones operísticas que existen en la historia exclusivamente cantada por mujeres.

Cada una de las heroínas en sus obras eran, en cierta medida, una idealización de la mujer inalcanzable. Representaban ese anhelo de plenitud romántica que, quizás, le resultó esquivo en su vida. Si bien, la vida de Puccini estuvo plagada de mujeres, tanto amantes como amigas, también estuvo llena de dificultades y decepciones amorosas. Podría decirse que en la obra del italiano se persigue una especie de quimera que en su vida no pudo alcanzar. Su extensa lista de amoríos lo convirtió en un estudioso de la personalidad femenina. Su postura verista, más cercana a expresar vivencias propias que a mostrar realidades o estereotipos ajenos, permitió que sus protagonistas estuvieran altamente determinadas por experiencias que él mismo habría vivenciado.

“Puccini, pues, conoció muy bien a las mujeres. Participo de su psicología interna, de su fortaleza y de su debilidad. Y fortaleza y debilidad son, precisamente, las constantes de los personajes femeninos. (…) Como si quisiera exorcizar su mala conciencia ante unas relaciones prohibidas con las mujeres, Puccini escribió pasajes soberbios para las tesituras femeninas, especialmente para soprano”. (Radigales, 2017, 309)

Para comprender la importancia del los roles femeninos en Puccini debemos fijarnos también en el contexto de la época. En la Europa de la transición entre el siglo XIX y el XX, la femineidad fue una especie de *leitmotiv* como inspiración o motor existencial en las diferentes artes; literatura, teatro, música y el naciente séptimo arte. No se trataba solamente de que las mujeres fueran utilizadas como musas o que su protagonismo se limitara a aparecer como desventuradas doncellas. Oscar Wilde, Frank Wedekind o Gustav Klimt, por nombrar solo algunos, fueron artistas que nos mostraron en sus obras a mujeres fuertes, que se rehusaban a la pasividad y la sumisión tan común en otros momentos de la historia de las artes. En el mundo de la ópera no solo Puccini creo heroínas inmortales, Richard Strauss, por ejemplo, fue también un claro exponente de esta tendencia. La heroína pucciniana jugó un papel fundamental en la configuración del concepto que hoy conocemos como *femme fatale.* La protagonista en *Turandot* es, tal vez, el antecedente más importante de este arquetipo moderno.

- El melodrama puciniano. El amor como valor supremo

Como señalamos antes, el amor de pareja no siempre fue el eje central en los relatos melodramáticos a lo largo de la historia. Desde el nacimiento de la tragedia hasta el advenimiento de las revoluciones liberales y el ascenso de la burguesía al poder, si bien, las tramas estaban centradas principalmente en las pasiones humanas, las temáticas eran más cercanas a valores como el heroísmo y la nobleza. El drama burgués fue un primer intento de la nueva clase dominante de resaltar lo excelso que había en ellos. Ante la ausencia de ciertas cualidades y valores que adornaban a la aristocracia y que se exaltaban en sus relatos, la burguesía magnificó los sentimientos, hizo del sentir, del amar, la característica que los iba a mostrar sublimes.

Una nueva moralidad se estaba imponiendo también, la caída de las monarquías absolutistas y el debilitamiento de la moral cristiana permitió que aspectos mucho más propios de la condición humana, y no tan cercanos a cualidades divinas,

entraran a primar como valores fundamentales en la sociedad. De esta manera, sentimientos como el amor de pareja fueron tomando un rol protagónico en las historias. Ya los primeros melodramas teatrales franceses sugerían esta tendencia y con la llegada del movimiento romántico el enamoramiento se convirtió casi que en sinónimo de sublimidad. En adelante, el relato melodramático se ha centrado en este tipo de narraciones. Relatos de amor y desamor, amores imposibles hechos posibles, donde la premisa es aquella frase que se ha vuelto casi que un adagio popular: el amor todo lo puede.

La historia de la ópera está llena de estas historias de amores imposibles, y Puccini es un ejemplo vivo de este fenómeno. En las representaciones puccinianas, al igual que en la gran mayoría de los melodramas audiovisuales de nuestros días, la narración está estructurada a partir de un triángulo amoroso. El dramaturgo Bernard Shaw opinaba que “una ópera es una soprano y un tenor que quieren irse a la cama juntos y un barítono que trata de impedirlo.”(En Castarède 2002, 52) Opinión que, sin duda, es perfectamente análoga a las narraciones melodramáticas en América Latina. Varias de las obras de Puccini se habrían podido adaptar perfectamente a una telenovela latinoamericana. En *Manon Lescaut*,[24] al igual que en cientos de novelas televisivas, la trama gira en torno a un amor romántico que, en principio, parece imposible de alcanzar. Este sentimiento no solo actúa como eje y motor narrativo de las historias, sino que, además, se presenta como un valor supremo que está por encima de cualquier virtud o principio moral. Se convierte así en una dimensión trascendente y casi que religiosa. El proceso de transformación de la joven Manon al interior del relato se fundamenta en torno a este encuentro con el amor. Todos los demonios que la acechaban: vanidad, orgullo e inseguridades, sucumbieron ante el hallazgo de este elixir.

[24] Obra que analizaremos en profundidad más delante en el escrito.

El teórico y escritor de telenovelas Jose Ignacio Cabrujas nos decía lo siguiente refiriéndose a *Tosca:* “Es un melodrama donde se cumplen todas las reglas: los personajes están trazados sin matices, son tan puros y simples que cualquiera puede entenderlos. No hay sutilezas; éste es el bueno y éste es el malo, perderse es imposible. Se trata de pasiones extremas, no matizadas, no sutiles, grandes pasiones apostadas al máximo de su poder.” (Cabrujas, 2002, 83)

- El artificio en Puccini

Como anotamos antes, Puccini fue un artista que a lo largo de su carrera sufrió de innumerables críticas. Si bien, la magnitud de su éxito, su evidente efectividad para transmitir emociones y su privilegiada inventiva musical y lírica, reivindica su creación ante tanta hostilidad que en ciertos círculos despertó su obra. Tampoco sería justo del todo, ni mucho menos objetivo, desdeñar por completo estas posiciones adversas. En la critica que se hace a Puccini se pueden encontrar aspectos muy válidos e interesantes que mas allá de descalificar la obra del italiano, nos ilustran, de cierta manera, la naturaleza del espectáculo operístico.

Un aspecto fundamental en el éxito de Puccini, y por qué no decirlo, en el éxito de la tradición operística en general, es el uso del canto como herramienta de sensibilización y de énfasis a la emoción transmitida con el diálogo y la acción. En otras palabras, hacer uso de la música como el lenguaje de los sentimientos. Aprovechar su facilidad para generar o enfatizar emociones buscando potencializar la acción en escena, que no es otra cosa que la esencia misma de la narración melodramática. Para muchos esto puede ser considerado como un truco. Los detractores más fervientes de la ópera suelen criticar la convención del género que obliga a mantener una conversación cantando, ciertamente, una característica que torna la expresión poco natural y ficticia. No obstante, y como lo mencionamos antes y seguiremos profundizando a lo largo del escrito, probablemente no haya

nada más natural que hablar cantando. El canto, quizás, fue primero que la palabra, fue el cimiento sobre el cual se construyeron los lenguajes verbales.

Dicho esto, no solo se trata de que en el canto se encuentre la base de la tensión y la emoción dramática en la ópera. Más allá de este factor el punto clave que evidencia el artificio, en un sentido negativo, puede estar en la figura del cantante. En la ópera, se enfoca la atención en los logros del vocalista, es decir, en su virtuosismo vocal, más allá de apreciar en conjunto lo que se ve representado en escena. Cuando el público rompe en aplausos al final de una aria, por lo general, se vitorea la labor del cantante, su maestría interpretativa, más no siempre se elogia integralmente la acción dramática que se está llevando a cabo.

Aunque a Puccini le criticaron muchas cosas, tal vez la cuestión principal en la que coincidieron sus detractores fue ver en su obra algo sumamente manipulador.[25] Se le acusa de ser exageradamente efectista. Metódico en cuanto a su objetivo de mantener la atención del público gracias al manejo casi que mecánico de unas técnicas básicas, pero manipulador y artificial en sus métodos. En cierto modo, esta afirmación es correcta. Pero, ¿no sería esta acusación también aplicable, no solo a la obra de Puccini, sino al género operístico en general? No afirmamos rotundamente que la respuesta sea "sí", preferimos plantear la cuestión a nivel retórico. Sin embargo, es claro que este carácter manipulador y artificial que hay en Puccini es, probablemente, una característica que gran parte de las óperas más representativas del género comparten.

“Resulta irónico, por tanto, que se le llame verismo, a algunos de estos recursos utilizados por autores como Puccini y algunos de sus contemporáneos. El método

[25] Aquí un ejemplo de estas posturas críticas: ”El problema de Puccini es que siempre parece estar manipulando al espectador, diciéndole cuándo llorar, cuándo reír y cuándo emocionarse, en lugar de permitir que el drama se desarrolle naturalmente. Las situaciones y los personajes están diseñados para ser efectivos en lugar de realistas, y los elementos emocionales son explotados en exceso. La música es hermosa, pero a menudo parece que se utiliza para manipular al oyente en lugar de servir al drama de forma orgánica" (Andrew Clements, The Guardian, 2011).

es una herramienta muy efectiva que está enraizado en la tradición operística italiana pero que así mismo hace evidente muchas de sus limitaciones." (Williams, 2010,149)

El goce que se experimenta en una función operística radica, en parte, en la habilidad del artista para generar y emplear técnicas y recursos escénicos, es decir, el disfrute de una técnica o de un método. El éxito de Puccini se debe, en gran medida, al hecho de que los placeres que despierta el espectáculo operístico, especialmente en el estilo italiano, están determinados sustancialmente por un artificio. Su reconocimiento por parte de las audiencias corresponde a su excepcional capacidad para crear atmósferas y gestos teatrales que anuncian la acción que está por suceder. La anticipación es una herramienta fundamental en la obra del compositor italiano, que la utiliza magistralmente mediante el uso de ambientes sonoros y otras técnicas que despiertan la curiosidad y la expectativa en el espectador. Sin embargo, el trabajo de Puccini va más allá de la simple manipulación del público mediante el artificio de la anticipación. El autor establece una complicidad con su audiencia al utilizar estructuras dramáticas que se repiten una y otra vez, permitiendo que el público se sienta parte de la historia y anticipando los eventos futuros. El público de una ópera, por lo general, ya conoce con anterioridad la historia que va a ser representada y sino, al menos está muy familiarizado con las formulas dramáticas utilizadas en el género.

"La idea que Puccini lleva más allá que cualquier otro compositor de ópera es la de conseguir un efecto asegurándose de que la audiencia es consciente de que eso es lo que está haciendo (…) El propósito consiste en verle hacer el truco una vez más; cuanto mejor se conoce toda la trama y más conocido resulta el truco, mayor es el placer, sólo porque el placer radica en la complicidad con su artificio". (Williams, 2006, 148)

No obstante, este carácter artificioso y, de cierta forma, manipulador en el método de Puccini es claramente un esfuerzo consciente y autorreferencial. Es un elemento narrativo sumamente moderno y, sin duda, anticipatorio de lo que luego sería el lenguaje audiovisual. Este legado que nos deja Puccini no pudo haber venido de otra época que no fuera el final de la hegemonía italiana en la ópera. Exprimió hasta la última gota de esta tradición mediante la explotación manifiesta de la conciencia configurada por siglos de como conseguir el efecto operístico. Sería injusto juzgar a Puccini por el establecimiento de un sistema que, tal vez, siempre estuvo allí, que, si bien, puede resultar cuestionable para muchos, es probablemente la esencia misma del espectáculo operístico, y por que no decirlo, de gran parte de las artes escénicas. Además, la exhibición de este artificio por si solo no hubiera sido suficiente para alcanzar el éxito que tuvo la obra pucciniana. La expresividad de su música va mucho más allá de ser un simple truco o un efecto lacrimógeno. Su obra, no sólo tiene la capacidad de expresar sentimientos pasionales, es también evocativa, ilustrativa. Es una música, por decirlo de alguna forma, llena de imágenes.

“Si bien es cierto que Puccini conecta rápidamente con los parámetros emocionales del espectador, ello no lo convierte para nada en un músico menor, al contrario. Puccini fue un gran, excelente compositor, y precisamente su acierto y calidad estriban en esa conexión, alejada ciertamente de toda connotación elitista, pero que implica tener ante nosotros a un pensador de la música como vehículo expresivo”. (Radigales, 2009, 201)

Capítulo 3: La telenovela

El melodrama latinoamericano por excelencia es la telenovela. Melodrama y telenovela son palabras intercambiables en la cultura popular de América Latina e, incluso, académicamente se utilizan como sinónimos. Las telenovelas se convirtieron en un fuerte elemento de identificación cultural. El vinculo esencial, el estrecho lazo que han tenido con las realidades de los pueblos han hecho de estas un espejo social. Un espacio donde el pueblo latino se reconoce. Es tan íntima la relación de las novelas televisivas con sus audiencias, que hoy en día es difícil distinguir si las telenovelas imitan a la realidad o si las personas viven su realidad como si fuera un melodrama. ¿La telenovela es como la vida o la vida es como una telenovela?

En las últimas décadas estos melodramas han empezado a ser parte esencial, no solo de la vida social de los latinoamericanos, sino también de discusiones y análisis académicos como respuesta al inminente e inmenso fenómeno cultural que han traído consigo. La telenovela es, tal vez, la expresión más importante de la cultura audiovisual latinoamericana e, indudablemente, se ha convertido en el género televisivo más representativo y exitoso en la historia de este medio. Ha sido un espejo de la sociedad que ha develado la idiosincrasia y las realidades sociales del pueblo latinoamericano. Sin embargo, su valor no radica exclusivamente en representar a la sociedad, su función también ha sido reelaborar sus mismas estructuras sociales e imaginar nuevas.

La novela televisiva, además de haberse convertido en un gigantesco fenómeno social y cultural, ha sido durante varías décadas una industria con alcances inmensos. No se puede entender el fenómeno de la telenovela por fuera de las lógicas del mercado. Estas producciones han dominado por más de 30 años las franjas de mayor sintonía en gran parte de los países de Latinoamérica. Su

impacto no ha sido solamente local, se han convertido, además, en un producto de exportación no solo al interior del continente sino, incluso, a nivel global. Se traducen a varios idiomas y gozan de gran éxito en varios países de Europa y Asia. El desarrollo y evolución del formato ha estado altamente determinado por lógicas comerciales. Es el equivalente al cine de *Hollywood* en los Estados Unidos. Son fenómenos culturales profundamente masivos. Su consolidación dentro de la cultura popular se puede atribuir en gran medida a su estandarización como producto comercial.[26]

3.1 ¿Tragedia o patetismo?

Como vimos antes, existe un estrecho vínculo entre tragedia y melodrama. Ya en la definición de tragedia que Aristóteles propuso aparecen muchas coincidencias con lo que comúnmente entendemos como narración melodramática. En el caso de las telenovelas se debe hacer una distinción importante. El sentido trágico de los latinoamericanos difiere, en gran medida, del sentir trágico de la tradición griega y que luego se expandiría por toda Europa y occidente en general. Básicamente, esta distinción se puede expresar en dos concepciones diferentes de lo trágico: tragedia heroica y tragedia patética. La tragedia griega tiende a lo heroico. Defiende valores que reivindican las cualidades más importantes de la condición humana: el honor, la valentía, el heroísmo. Es una concepción de lo trágico que implica un orgullo de lo propio, un honor de nuestro sentido histórico como humanidad.

"¿Cuándo nació la tragedia griega? Esquilo escribe *Los Persas* en el momento en que derrotaron a un millón de persas y ellos eran un puñito. ¿Cómo se puede sentir un griego después de haberle dado esa paliza al ejército persa? ¡Qué grande

[26] Más adelante, en otra sección del trabajo, analizaremos en más detalle el melodrama en Latinoamérica como fenómeno comercial y como un fenómeno sociológico. Hago mención a estos dos aspectos para introducirnos en el tema, pero en este aparte del escrito solo nos detendremos en sus raíces, sus principales características y en procurar una definición del término.

soy porque he derrotado a un millón de persas! Y por supuesto no los voy a representar como unos ratoncitos." (Cabrujas, 2002, 86)

El latinoamericano, como no ha derrotado a un millón de nada, le queda muy difícil verse a sí mismo como trágico a la manera griega. Por supuesto, existen excepciones. Las guerras de independencia exaltaron el heroísmo de nuestros pueblos y los libertadores son considerados, en cierta manera, como héroes. No obstante, como veremos a continuación, estos procesos de liberación estuvieron llenos de contradicciones, paradojas, y su legado dista mucho de haber creado un verdadero sentido de orgullo, de pertenencia, de patriotismo o de heroísmo. En la cultura latina hay una renuncia a lo trágico porque, en cierta medida, nos disturba, porque lo trágico implica un orgullo de lo que eres. Lo sublime nos molesta, nos confunde y ante eso solo nos queda una exaltación a lo extremadamente doliente, a lo excesivamente sentimental. Ese es nuestro patetismo, nuestra tragedia y esta es, tal vez, la esencia de nuestros melodramas.

Para explicar esta hipótesis del patetismo en la cultura latinoamericana es necesario remontarse hasta a la América colonial y a ciertos momentos de la historia española. Es evidente que la conquista dio forma a un nuevo universo cultural diferente al de la tradición española y al de la América precolombina. Una nueva cosmovisión basada en una tensión entre dos realidades. Un mestizaje a distintos niveles que trajo consigo toda una serie de cuestionamientos, de preguntas existenciales. ¿Quiénes somos?, ¿Cuál es nuestro lugar en el mundo? Es cierto que las nuevas ciudades coloniales muy pronto se convirtieron en epicentros culturales de suma importancia. Ya en 1538 se fundaron las primeras universidades del continente americano en Santo Domingo y poco después en México y Lima. Asimismo, la primera imprenta del continente empezaba ya a operar en México en 1540. En general, las nuevas grandes ciudades iberoamericanas no tenían nada que envidiarle a las capitales europeas e, incluso en muchos aspectos podrían considerarse más desarrolladas. No obstante, bajo la

superficie había una cultura que se negaba a desaparecer y que se estaba viendo inmersa en un proceso acelerado de integración que comprometía valores culturales milenarios, costumbres, visiones de mundo que diferían del nuevo paradigma al que estaban obligados a pertenecer. Vale la pena aclarar, sin embargo, que la conquista de lo que hoy puede ser considerado iberoamérica fue un verdadero encuentro de culturas. A pesar de los excesos y hechos lamentables por parte de los conquistadores que no pueden ser olvidados, en gran medida, fue un proceso de coexistencia y fusión. Y esto lo hace, tal vez, más trágico aún. Si se hubiera borrado del todo cualquier rastro de cultura y de raza como sucedió, en gran proporción, en América del Norte, el proceso hubiera resultado menos difícil, menos ambiguo. Pero las pérdidas identitarias generadas en este engranaje cultural propiciaron daños irreparables en la mentalidad y en el *ethos* cultural de estos nuevos pueblos. Es este, tal vez, el factor determinante de la mentalidad trágica patética del latinoamericano. Se fundamenta en una ausencia. En un no saber quién soy y de dónde vengo.

Por otro lado, la nueva cultura importada al continente latinoamericano ya, de alguna manera, estaba inmersa en el sentido de lo trágico, pero también, con ciertos tintes de patetismo. Es evidente que la expansión del imperio español, los éxitos a nivel político y militar, permitieron el florecimiento de muchos ámbitos de la sociedad española. El siglo de oro en las artes es un ejemplo fehaciente de este fenómeno. Sin embargo, muy pronto llegaría una etapa de oscuridad, de declive. Poco a poco la hegemonía del imperio se fue debilitando. España vivió un difícil y tortuoso trasegar del medioevo al renacimiento. El mundo que conocían y en el cual tenían una situación privilegiada estaba cambiando y nunca lograron adaptarse del todo a estas nuevas realidades. La tragedia de lo que se era pero ya no se es. Este padecimiento se explica magistralmente en el *Quijote*, que paradójicamente, terminaría convirtiéndose en el germen de la novela moderna.

Esta mentalidad progresivamente se iría haciendo más trágica. Las revoluciones liberales del siglo XIX, las nuevas perspectivas que la sociedad europea estaba asumiendo evidenciaron la imposibilidad de España de reinventarse, de desapegarse de su pasado glorioso y demostraron su incapacidad para adaptarse a los nuevos órdenes que se estaban configurando. Finalmente, esta decadencia llegaría, tal vez, a su punto cúspide con las independencias hispanoamericanas. El despojo de su último gran orgullo, de su última gran conquista. Miguel de Unamuno describió perfectamente esta situación con el siguiente apunte. “España posee un sentido trágico de la vida porque tiene la mirada fija en las penas y glorias del pasado.” (En Cabrujas, 2002, 57) Este sentido trágico muy cercano al patetismo, en cierto sentido, nos lo trasmitió España con la colonización. Nos dio cosas invaluables, un nuevo idioma que es ahora el nuestro, nuestra religión, pero al mismo tiempo nos privó de la oportunidad de desarrollarnos en nuestros propios términos.

“Es nuestra tragedia y, por eso, nuestro conflicto con España siempre será tan intenso como nuestra relación con nosotros mismos y también como la de España consigo misma.” (Cabrujas, 2002, 60)

Estos dos factores; la interrupción abrupta de nuestro desarrollo cultural y el contagio de este sentido de lo trágico español, explican, de cierta manera, el nacimiento del patetismo que podría caracterizar al pueblo latinoamericano. El paso del tiempo no haría más que intensificar esta sensación. Esa carencia de identidad, por contradictorio que parezca, se enfatizaría aún más con los procesos de independencia. Por un lado, los ideales que defendían los libertadores, lejos de reivindicar los rasgos identitarios perdidos durante la conquista, defendían ideologías y visiones de mundo foráneas. Las independencias en el continente americano estuvieron fuertemente influenciados por las premisas de la ilustración y los ideales de la Revolución Francesa. En los procesos independentistas, por ejemplo, un porcentaje significativo de las poblaciones indigenas vieron

amenazados sus derechos que la monarquía española les había permitido conservar y pelearon en el bando que defendía la corona. Y sus temores estaban bien fundados; una vez proclamadas las independencias los pueblos indigenas empeoraron aún más sus condiciones. De nuevo se implementaron idearios políticos, construcciones culturales, valores morales venidos de afuera y nunca realmente se hizo un esfuerzo por reconstruir la cultura perdida.

Como se sabe, los libertadores en su mayoría eran criollos, hijos de españoles y en el fondo solo buscaban el traspaso de poder de unas élites a otras. En adelante, la historia de las nuevas repúblicas en el subcontinente hispanoamericano estuvieron caracterizadas por encarnizados enfrentamientos entre fracciones de las nuevas clases dominantes que desembocaron en innumerables guerras civiles y disputas internas que reflejaron las tensiones políticas, económicas y sociales de la época. Estos conflictos variaron en duración e intensidad en cada país, pero en general se caracterizaron por ser violentos y tener consecuencias significativas en la historia de cada nación.[27] Aún en nuestros días las contiendas armadas en países como Colombia son consecuencia de esas pugnas que se dieron en los primeros años luego de declaradas las independencias. La sociedad latinoamericana ha tenido grandes problemas en superar sus enfrentamientos internos debido, en gran medida, a la desconfianza, la suspicacia que nos genera la concepción de progreso importada del viejo continente. De alguna manera, el pueblo de América Latina cuenta su historia en términos de fracaso. Es evidente que esta afirmación puede sonar extremadamente fatalista y, por supuesto, tiene

[27] Algunas de las guerras civiles más importantes que se produjeron en Hispanoamérica después de las independencias fueron: La Guerra Federal en Venezuela (1859-1863). Un conflicto armado entre los estados centrales de Venezuela y las regiones más periféricas del país. Esta guerra reflejó las tensiones entre las élites centralistas y federalistas, y tuvo como resultado la consolidación del poder central del país. La Guerra de Reforma en México (1857-1861): Un conflicto armado que enfrentó a los partidos liberales y conservadores de México, y que tuvo como resultado la promulgación de la Constitución de 1857 y la consolidación del Estado mexicano. La Guerra del Pacífico en Perú, Chile y Bolivia (1879-1883): Un conflicto armado que enfrentó a Perú y Bolivia contra Chile, y que tuvo como resultado la derrota de las primeras dos naciones y la expansión territorial de Chile. La Guerra de los Mil Días en Colombia (1899-1902): Un conflicto armado que enfrentó a los partidos liberal y conservador de Colombia, y que tuvo como resultado la devastación del país y la pérdida de vidas humanas.

sus matices. No obstante, puede ayudarnos a ilustrar esta tendencia hacia el patetismo que ha marcado profundamente nuestras expresiones culturales y, sin duda, el melodrama telenovelístico.

Este legado ha determinado de manera contundente el arte y las formas de representación en America Latina. Nos ha costado mucho trabajo vernos sublimados o heroicos. Cuando intentamos representar valores de este tipo siempre miramos hacia afuera, hacia otras sociedades, y cuando intentamos parecernos a ellos siempre resulta siendo una parodia. La postura del pueblo en el teatro y la televisión siempre se ha representado con comicidad. La mayor parte de nuestra literatura, por ejemplo, se caracteriza por estar construida sobre la premisa de coexistencia de dos mundos superpuestos y casi que irreconciliables, el de lo real y el de lo ideal y sublime. El punto de partida de la mayoría de los relatos es que nos falta algo y eso lleva a la configuración de un universo moral y conceptual de nuestras vidas que choca con la realidad. El pueblo latinoamericano, en cierta medida, anhela con ansias el éxito por que vive en el fracaso. Ese es uno de los elementos filosóficos centrales de la telenovela y que se deriva de la cultura. Podría decirse que el lenguaje de la telenovela no es otra cosa que el lenguaje de la decepción en la que suceden 350 fracasos y un solo éxito al final.

“La venganza por humillación le parte el alma a los latinoamericanos: el éxito que nos gusta es la venganza de la realidad que nos hunde. Ese gesto reivindicativo adquiere en la telenovela gran significado. Como estamos acostumbrados a que la vida tiene que ser una reivindicación, el hombre que viene de abajo y que triunfa es nuestro ideal. Nuestro mito es el triunfo del desvalido.” (Cabrujas, 2002, 91)

Las pantallas del cine y la televisión de América Latina han sido el espacio propicio para ver representado este patetismo cultural. Existe, por ejemplo, un icónico humorista mexicano llamado Roberto Gomez Bolaños cuya serie televisiva, *Chespirito*, es probablemente el producto más emblemático de todos los tiempos

en la televisión latinoamericana. A pesar de que la serie dejó de producirse en los años ochenta, se sigue retransmitiendo diariamente a lo largo del continente. Diferentes generaciones han crecido viendo los personajes creados por Gómez Bolaños y siguen gozando de profunda identificación en la sociedad latinoamericana. Dos de sus personajes más representativos ilustran perfectamente esta idea de lo patético que hemos venido explicando. El Chapulín Colorado es un superhéroe supremamente cobarde, débil, torpe, pero de buenos sentimientos. Es un antihéroe en todo el sentido literal de la palabra. Al final de las historias siempre termina saliéndose con la suya y ayudando a la gente pero más por el azar o la casualidad que por sus propios méritos. El Chavo del Ocho es un niño muy pobre, huérfano, sin hogar, hambriento, torpe y travieso. No hace más que ocasionarle enfados a los adultos y sin embargo es de una nobleza sin igual. Es el patetismo hecho hombre. Por otro lado está Mario Moreno "Cantinflas", sin duda, uno de los referentes más importantes del cine en América Latina. Cantinflas es un personaje que en sus diferentes largometrajes de comedia ilustra, de nuevo, esa conducta torpe, con tendencia al fracaso, que lo lleva a recurrir o toda una gama de bribonadas y astucias que en el fondo revelan que la única manera de conducir su inteligencia es a través de la picardía más no de sus virtudes. Ese es el patetismo latinoamericano.

"Si no hay un elemento 'rebajante' que logre que la tragedia aminore hasta colocarse a un nivel de realidad, a un nivel de comicidad, el latinoamericano no se identifica." (Cabrujas, 2002, 97)

3.2 Origen y evolución del género telenovelístico

La telenovela es otra más de las rutas por las cuales las narraciones melodramáticas, que hemos venido abordando en los distintos apartados de este escrito, se han ido desarrollando. Sus antecedentes más lejanos son, sin duda, las tragedias griegas y la tradición melodramática teatral, principalmente la francesa. No obstante, en la historia de las novelas televisivas irrumpen nuevos actores, o al

menos se hacen más determinantes. Es interesante, por ejemplo, como el melodrama literario juega un papel fundamental en el nacimiento de la telenovela. Asimismo, como la aparición de nuevas tecnologías como el cine pero principalmente la radio, tal vez su antecedente más importante, configuran lo que se convertiría en el lenguaje melodramático de la telenovela. El nacimiento de este formato en América Latina surge como un proceso paralelo a la aparición de la televisión en el continente. A mediados del siglo XX, más específicamente en los primeros años de la década de los cincuenta, los primeros aparatos televisivos comenzaron a aparecer y a proliferar en Latinoamérica. Su consolidación como medio masivo y popular fue un proceso que tardó y que estuvo determinado, en gran medida, por su viabilidad comercial. Los países con una tradición telenovelística más grande encontraron en este género un puente o vehículo de transición entre formas de narrar como el teatro, la radionovela, los folletines o novelas románticas por entregas y el formato televisivo como tal. Podríamos decir que su aparición y las características narrativas que desarrolló el género en sus inicios estuvieron determinados, en gran parte, por un proceso de transición o de adaptación de lenguajes.

- El folletín

Como señalamos antes, el antecedente escénico más importante del melodrama televisivo se encuentra, evidentemente, en la tradición teatral melodramática francesa de la postrevolución. Sin embargo, tal vez los aspectos formales más determinantes en la configuración del género telenovelístico son heredados del mecanismo narrativo de esa vertiente de la novela literaria que se denominó como folletín. Estas obras, en términos generales, eran novelas que se publicaban por entregas, una cada semana, cada quincena o cada mes, dependiendo del éxito que el escritor estuviera teniendo con los lectores. Solían ser distribuidas, no solo en librerías, sino también en locales comerciales no literarios: kioscos, panaderías o mercados. Es a partir de la aparición del folletín que el sublime y culto mundo de la literatura comienza a apostarle a lo popular. Con las novelas por entregas la

literatura se comienza a entender como un negocio, una industria. La aparición de este formato narrativo, sin duda, significó un cambio de paradigma en el universo literario.

Si bien, a lo largo de la historia han existido gran cantidad de autores cuyas motivaciones no necesariamente han estado determinadas por lo económico, es más, se solía entender el acto de creación artística ligado al mercado como impuro, es difícil creer que exista un escritor que no le interese ser leído. Un autor con el prestigio de James Joyce, por ejemplo, aspiraba a que lo leyeran muchísimas personas, era uno de sus principales objetivos. No obstante, no se esforzaba particularmente para que esto sucediera. Escribía lo que le venía en gana y no tomó medidas especiales para gustar. Muchos escritores han vivido con esta idea de que la pureza del acto poético y creativo va en contravía con la vileza del dinero. Oscar Wilde, refiriéndose a este tema opinaba, por ejemplo, que en la literatura el artista es quién desciende y él publico quien asciende, una noción, ciertamente, bastante clasista. Es apenas con la Revolución Francesa y con el ascenso de la burguesía que esta noción se relativiza. El folletín es un hijo de este nuevo ideario burgués. Muchas de las artes se democratizan, y este proceso de apertura se da justamente por el rol que empieza a jugar lo económico en el proceso creativo. A partir de ese momento el arte se hizo disponible para todos siempre y cuando pudieras pagar por él.

Alejandro Dumas (1802-1870) es, tal vez, uno de los ejemplos más significativos de este nuevo modelo de publicación. Dumas fue un hombre inmensamente prospero porque vendía toda su literatura. La venta de sus novelas fue un negocio sumamente lucrativo y gracias a esto fue el dueño de su propia empresa editora. Se convirtió en el primer escritor en la historia de la literatura que creó una empresa distribuidora de sus propias obras. Para Dumas, el punto de partida de esta hazaña consistió en hacerse una simple pregunta: ¿Qué se debe hacer para

ganar dinero con la literatura?, y por supuesto, la resolución de este acertijo lo convirtió en el pionero y uno de los primeros creadores de la técnica del folletín.

El descubrimiento de Dumas fue algo muy elemental. En *Las Dos Dianas,* de 1846, una de las primeras novelas escritas en formato de folletín, o al menos la primera de la que se encuentran registros, el francés hizo un experimento que a la postre terminó convirtiéndose en la característica principal de este tipo de publicaciones y el responsable, en gran medida, de su inmenso éxito como formato. Se trataba de que cada capítulo terminaba, o se interrumpía, en un punto culminante, de gran interés, y la historia quedaba en suspenso hasta la siguiente entrega. Es lo que hoy se conoce técnicamente como finales en punta. Esta sencilla pero tremendamente efectiva técnica no solo convirtió a los folletines en publicaciones de enorme popularidad, sino que también marcaría el inicio de un largo linaje de formatos que utilizan esta característica narrativa, tal vez, el ejemplo más evidente, la telenovela.

Del folletín, no solo se adoptó la técnica de los finales en punta. Varias argumentos de estas novelas se adaptaron para ser llevados al formato televisivo. Han existido gran cantidad de obras de diferentes escritores de novelas por entregas de los cuales las telenovelas se han alimentado. Es el caso por ejemplo de la legendaria guionista de telenovelas Delia Fiallo. Esta dramaturga cubana hizo una exitosa adaptación de los folletines de *Corín Tellado* al formato telenovelístico. Además, fue un antecedente de modos de escritura comercial que luego la televisión retomaría. Autores como Dumas crearon su propia marca de fabrica y al final de sus carreras se dedicaron exclusivamente a dictar las sinopsis de los capítulos y el desarrollo de estos se lo encomendaban a jóvenes escritores aprendices que emulaban el estilo del autor. Esta característica se conserva aún en muchos ámbitos del cine y la televisión comercial. En el mundo de las telenovelas, por ejemplo, es muy común que quien aparece como creador y guionista de la producción se dedica solo a

hacer una descripción somera de las escenas, lo que se conoce técnicamente como escaletas, y otros escritores desarrollan los diálogos y detalles del libreto.

Junto al gran Dumas, hubo otro par de autores con los que configurarían una especie de monarquía del mundo folletinesco: Eugenio Sué y Javier Montepin. *Los Misterios de Paris,* la obra más aclamada de Sué, fue una novela que causó profundo impacto en la sociedad francesa del siglo XIX. Siguiendo la tendencia de las formas más puras de melodrama, este escrito retrataba la vida de los más marginados, mostraba las peripecias y misterios de personajes del submundo parisino.[28] No obstante, una gran mayoría de las creaciones folletinescas y sus respectivos autores dejaron poca huella y rápidamente pasaron al olvido. Vale la pena señalar, que no fueron los folletines las únicas novelas publicadas por entregas. Existen numerosos ejemplos de obras clásicas de la literatura que fueron editadas en este formato. Autores como Fiódor Dostoievski, Charles Dickens o Robert Louis Stevenson, entre otros, utilizaron este sistema de publicación en algunos de sus más importantes escritos. *Crimen y Castigo,* sin duda, una de las más grandes obras de la literatura universal, fue editada originalmente por entregas. *Las Aventuras de Pinocho* de Carlo Coldi, publicada entre 1881 y 1883, es otro de esos grandes tesoros literarios que fueron editados en este formato. Esta novela no solo se convertiría en un arquetipo narrativo que ha trascendido varias generaciones, en su momento significó un aporte importante en el proceso de reunificación italiano y principalmente en el instauramiento de una lengua común en la nueva república.

Los autores de folletines fueron hombres de su época. Ilustran a la perfección las nuevas realidades y fenómenos sociales que se estaban configurando en su entorno. Hicieron honor a esa premisa de la nueva clase dominante burguesa que entendía el negocio como norma de vida. En adelante, el concepto industrial se

[28] La anécdota cuenta que Karl Marx afirmaba que Sue era su escritor preferido ya que, según él, era el único novelista que había sido capaz de interpretar la relación entre el pueblo, el desposeído y el arte.

instauró en el arte definitivamente. La antigua mentalidad aristocrática que encontraba impura y vulgar la relación entre la belleza y el dinero, daría paso a una visión de mundo donde el negocio era algo casi sagrado. Este elemento detonante trajo consigo un nuevo paradigma en el cual el arte ya nunca sería entendido como una cuestión puramente sublime y conectada exclusivamente al espíritu. Si bien, es cierto que esta coyuntura pudo significar una ruptura o mundanización del concepto de arte y belleza, es también claro, como ya hemos dicho, que permitió cierta democratización de las artes. No solo muchas más personas tuvieron acceso a la literatura, a las artes plásticas y escénicas o a los espectáculos musicales. Además, estas disciplinas empezaron a hablar más decididamente de la vida, de los problemas de las personas del común, haciendo posible el desarrollo de diferentes formatos melodramáticos que justamente encuentran en el sentir de lo popular gran parte de su esencia.

- De la radionovela a la telenovela

Si el abuelo de la telenovela fue el folletín, el padre, sin duda, fue la radionovela. Este formato nació en los Estados Unidos en la década de los cuarenta y desde sus inicios gozó de un éxito inmenso en el pueblo estadounidense. Se cuenta, por ejemplo, que una de las primeras radionovelas producidas, *Shadow*, una especie de *thriller* radiofónico, era escuchada asiduamente por un enorme porcentaje de la población norteamericana. Desde el presidente Roosevelt hasta los empleados del ferrocarril eran fieles oyentes de esta novedosa producción. Primero en Norteamérica y posteriormente en el resto del continente, la radionovela fue la forma más adecuada y moderna para transmitir los folletines, y por supuesto, para crear una nueva industria tan, o más, exitosa que su antecedente escrito. Estas primeras novelas radiales no eran otra cosa que reproducciones textuales de literatura folletinesca. Sin embargo, muy pronto surgieron libretistas que siguiendo los parámetros del folletín europeo escribieron libretos mucho más cercanos a su entorno y contexto social. Se buscaba llegar al pueblo llano, a los ciudadanos del

común y emular la enorme popularidad que las novelas por entregas habían tenido en este nuevo medio de comunicación.

Entre los pioneros de la radionovela latinoamericana podemos destacar la inolvidable figura de Caridad Bravo Adams, una de las primeras creadoras de folletines y novelas radiofónicas en el continente. En ella se hace evidente este estrecho vínculo entre las nuevas producciones para radio y su antecedente folletinesco. La producción más importante de Bravo Adams fue la icónica novela radial *La Mentira.* Pero, sin duda, la figura más importante del formato en América Latina fue el cubano Félix B. Caignet, creador de la gran radionovela latinoamericana de todos los tiempos, *El Derecho de Nacer.* Una historia que golpeó con contundencia la sensibilidad del continente. En esta se encontraban ya todos los elementos de ese patetismo melodramático que hemos descrito antes. El argumento giraba en torno a una muchacha pobre de raza negra que sufría todo tipo de discriminaciones sociales. Esta producción rompió todos los récords de sintonía, tanto así, que cuando la radionovela era transmitida el congreso cubano se paralizaba. Existen actas de la cámara de diputados de la época donde consta que en alguna oportunidad un diputado pidió permiso a la presidencia para retirarse porque la radionovela estaba a punto de comenzar. Otra anécdota cuenta que el dictador dominicano Rafael Leonidas Trujillo, fiel radioescucha de *El Derecho de Nacer*, estaba tan intrigado por conocer el final de la serie que, haciendo honor a su posición de tirano de la isla, ordenó secuestrar los libretos de la producción.

En sus inicios la industria televisiva en América Latina tuvo que entrar a competir con dos medios que ya podrían considerarse de alcance masivo en ese momento, el cine y la radio. Sin embargo, para hacer posible esta competencia primero tuvo que alimentarse de estos para poder sostener una parrilla de programación. No obstante, este proceso estuvo lleno de dificultades. En el caso mexicano, por ejemplo, la industria del cine rechazó y condenó la aparición de la televisión, la

cual calificó como competencia indigna e incluso de valor estético cuestionable. “La gran industria del cine mexicano de esas décadas no se veía emparentada con la televisión y veía con recelo lo que en ella se transmitía. Incluso la industria cinematográfica bloqueó la transmisión de películas nacionales en la televisión.” (Charlois, 133, 2011) De esta manera, la radio terminó convirtiéndose en el mejor aliado del medio televisivo. De la radio se adoptaron formatos, estructuras de producción y actores. En gran medida, fue gracias a este medio que las narrativas del nuevo formato se fueron constituyendo.

La telenovela aparece como una consecuencia natural de su antecedente radiofónico. Y qué mejor manera de estrenarse en el nuevo medio que haciendo una adaptación de la radionovela más legendaria de todos los tiempos en el continente. No había que romperse la cabeza para llegar a esta conclusión y en 1952 se produjo la primera telenovela de la historia, *El Derecho de Nacer.* Prontamente las telenovelas comenzaron a hacerse presentes en la gran mayoría de las, aún muy primitivas, cadenas televisivas locales a lo largo de Latinoamérica. Estas primeras producciones se realizaron con bastante precariedad. Se utilizaban muy pocas locaciones y todas las escenas eran emitidas desde interiores. En esta época aún no existía el *videotape* en la televisión, o al menos aún no había llegado esta tecnología a las productoras de América Latina, por lo tanto la telenovela se emitía en directo.

En sus primeras etapas la televisión utilizó actores, productores y escritores de radionovelas lo cual, irremediablemente, introdujo también estilos y características narrativas de su medio antecesor. Se podría afirmar que una de las principales cualidades que la televisión heredó de la radio fue la preeminencia de la oralidad sobre lo visual. Si bien la televisión es un medio audiovisual en esencia, la estrecha relación que tuvo con la radio en sus primeras etapas trasladó la preponderancia de lo sonoro sobre lo visual a lo televisivo. De esta manera, los primeros protagonistas de estos melodramas solían ser grandes declamadores

más que buenos actores. La telenovela es diálogo tendiente a lo radiofónico. Existe en el formato, por decirlo de alguna forma, cierta desconfianza hacia la imagen. Es un lenguaje que, a pesar de ser audiovisual, difiere significativamente del discurso cinematográfico. El cine es un show visual, esta lleno de acciones, persecuciones. En la telenovela, por el contrario, se habla. La oralidad heredada de la radio, sus formas narrativas, exigen cierto grado de exageración o exaltación al estar utilizando únicamente lo sonoro para expresar el mensaje o emoción. Este factor, que para muchos es considerado un vicio, se ha convertido en una de las características más identificables de las telenovelas aún hasta nuestros días. No obstante, si bien podría decirse que este vicio narrativo apareció casi accidentalmente en la transición de formatos, tampoco debemos olvidar que en las etapas iniciales de este nuevo medio los primeros aparatos televisivos proyectaban las imágenes en blanco y negro y, además, la baja definición y el reducido tamaño de las pantallas permitió que lo sonoro siguiera siendo parte fundamental en el proceso de comunicación ante la precariedad de la imagen. Es evidente que en sus inicios la televisión era mucho menos visual de lo que es hoy en día, o al menos no explotaba aún su potencial completo como medio audiovisual.

- “Las óperas de jabón”

Como señalamos antes, el aspecto comercial, la necesidad de encontrar dividendos económicos que permitieran sus gastos de producción y que la hicieran rentable como negocio, fue un motivo determinante en la aparición del género de la telenovela y en su desarrollo hasta nuestros días. Los patrocinios siempre han jugado un papel fundamental, no solo en la telenovela, sino en el proceso de masificación de la televisión. En el caso particular de México esta influencia se hizo aún mas evidente al haber adoptado desde muy temprano un sistema privado de televisión con fines comerciales. Tanto el nuevo medio como el género telenovelístico exigieron enormes esfuerzos económicos para arrancar y ser sostenibles. En México, ante este inminente reto comercial, los empresarios de los canales privados apenas nacientes decidieron vender espacios dentro de su

parrilla a agencias publicitarias las cuales además se encargarían de la creación de programas. De esta manera, las empresas publicitarias comienzan a adoptar un formato que había resultado exitoso comercialmente en norteamérica, las S*oap Operas*. Este modelo se podría describir en pocas palabras como una serie de radionovelas comerciales que comenzaron a aparecer en los Estados Unidos alrededor de los años cuarenta. Estas producciones, que luego se trasladarían también al formato televisivo, adquirieron este nombre ya que eran patrocinadas por empresas productoras de jabón. Las *Soap Operas* estaban principalmente dirigidas al público femenino ya que estadísticamente estaba comprobado que eran las amas de casa las encargadas de decidir qué productos se compraban en el hogar. Este aspecto publicitario inherente a estas producciones terminó determinando, en gran medida, el público potencial de las *Soap Operas* y, por consiguiente, de las telenovelas en México y luego en todo el continente.

Si bien, hoy en día no se puede asegurar que solo las mujeres vean telenovelas o que solo sea un producto dirigido para ellas, sí podríamos decir, que al menos en sus inicios, la novela televisiva estaba primordialmente enfocada hacía la audiencia femenina. En Colombia, se suele afirmar popularmente, por ejemplo, que las telenovelas no son más que un pretexto para vender jabones, o que una telenovela es lo que ocurre en medio de dos comerciales de jabón. Hoy en día las S*oap Operas* son justamente el equivalente norteamericano a las telenovelas latinoamericanas y, si bien, su arraigo cultural y recibimiento por parte del público no es el mismo que el de las telenovelas en América Latina, continúan apareciendo en las parrillas de programación y gozando de relativo éxito en la televisión estadounidense aún en la actualidad.

El modelo comercialmente exitoso de las *Soap Operas* evidentemente comparte ciertas características con el genero telenovelístico, por ejemplo, los finales en punta. Sin embargo, no sería correcto afirmar, como algunos suelen hacer, que las telenovelas nacieron en Estados Unidos. Aunque hay grandes similitudes entre los

dos formatos, es claro también que existen diferencias esenciales. Primero que todo tendríamos que decir que, por lo general, la duración de una telenovela difícilmente se extiende por más de un año, mientras que *Soap Operas* como *General Hospital,* por ejemplo, permanecieron en el aire por más de 20 años. Esto sucede porque este tipo de seriados no están basados en una historia en particular. Los guionistas se centran en un personaje o situación dramática y desarrollan un argumento por bloques de 2 o 3 meses hasta que el conflicto finaliza. Una vez concluido este relato aparece otro. Son historias que se van renovando sin un argumento definido a diferencia de las telenovelas que consisten en una sola historia concentrada en un amor pareja de principio a fin. Las *Soap Operas* son sagas. Hay algunas, por ejemplo, que giran en torno a una familia. Hoy vemos a la mamá, en unos años vemos la historia de la hija y así sucesivamente.

- La raíz teatral

Si bien, es indudable la relevancia del antecedente radial en el desarrollo del formato telenovelístico, es también importante señalar su evidente raíz teatral. En el caso colombiano, por ejemplo, el teatro tuvo un rol fundamental en el proceso de consolidación del género. La televisión colombiana, a diferencia del caso mexicano, fue una iniciativa pública en sus inicios. Pese a que tuvo que acudir muy pronto a la publicidad, permitió lógicas diferentes en el desarrollo de los nuevos formatos televisivos. Las políticas públicas que determinaron el nacimiento de la televisión en Colombia dieron prioridad a la función social y cultural dejando en segundo plano el aspecto comercial. Con ese propósito acudieron a recursos narrativos y estilísticos teatrales ya que este tipo de representaciones gozaban por tradición de un estatus privilegiado como expresión cultural y artística. Aunque en Mexico las dinámicas comerciales propias de una televisión privada y su distanciamiento del cine hicieron que formatos como la radionovela fueran sus principales fuentes, el teatro indudablemente fue también un aspecto vital en la aparición de una dramaturgia televisiva. Según el especialista Manuel Bauche, “esta etapa inicial de la telenovela podría bien entenderse como una transición

entre el teleteatro, hijo directo del teatro, y la telenovela." (Bauche, 1999, 13) Del teatro se adoptaron un sinnúmero de historias, actores y actrices. De la misma manera que ocurrió con la radio, la televisión mexicana también hizo uso de características propias de la narración teatral. La exageración o exaltación en el uso del lenguaje tan comunes en la tradición radial, sin duda, fueron cualidades heredadas de la tradición teatral.

Es claro que el teatro puede considerarse como un tipo de representación audiovisual. No obstante, el distanciamiento del público con la acción que se lleva a cabo en el escenario hace que el mensaje deba expresarse con cierta exageración oral y gestual. Haciendo un paralelo con el cine, por ejemplo, el teatro no puede narrarse en primeros planos. La audiencia de una obra teatral esta condicionada a observar la narración en plano general. Para que una acción sea visible y audible por un individuo del público, que en la mayoría de las oportunidades se encuentra ubicado a varios metros del escenario, la exageración en el gesto y, por supuesto, en la palabra se convierten en regla. Como ya habíamos señalado, el proceso de adaptación o traducción de lenguajes de representación que la telenovela experimentó en su definición y consolidación como formato permitió la aparición de ciertos vicios narrativos. Podría considerarse que la exaltación o exageración propia del teatro al ser narrado en plano general, es una característica que la telenovela adoptó innecesariamente, ya que estaban a su alcance nuevas formas de cercanía con la audiencia que no hacían necesarias este tipo de exageraciones o sobreactuaciones. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el acto de ver televisión es un ejercicio que, a diferencia del cine y el teatro, no exige una atención completa del público. El ver televisión es generalmente una acción que permite al individuo realizar actividades simultáneas. Al igual que la radio, la televisión se convierte en acompañante de nuestras actividades diarias lo cual no permite una concentración o focalización total en lo que pasa en escena. Es muy común, por ejemplo, que las mujeres dedicadas a los oficios del hogar vean sus telenovelas preferidas mientras realizan actividades

domésticas, o que la familia se reúna alrededor del televisor mientras cena. De esta manera, podría justificarse la exageración o, para decirlo de otra forma, la poca decodificación que un mensaje televisivo requiere para poder ser interpretado exitosamente. Sin embargo, esta herencia tan criticada por muchos, terminó convirtiéndose en parte fundamental de la estética de un modelo narrativo tan exitoso y que, sin duda, evidencia y enfatiza su esencia melodramática.

3.3 Modelos de telenovela en América Latina

Para entender el éxito de las telenovelas es importante reconocer y distinguir los diferentes modelos seguidos en cada país y como estos han hecho de este género algo propio dependiendo de su contexto. Si bien, las telenovelas poseen esencialmente un carácter sentimental, lleno de intrigas, engaños y confusiones, con los años han ido incorporando elementos de otros géneros como el policíaco, la comedia, el *thriller* e, incluso, la ciencia ficción. Los diferentes modelos adoptados en cada país han permitido cierta pluralidad en las temáticas y contenidos a pesar de la singularidad estructural. Aunque el modelo de telenovela ha sido adoptado por un gran porcentaje de los países latinoamericanos, tanto como productores como consumidores, en el contexto de este escrito hemos decidido centrarnos en tres modelos de producción que, en términos generales, ejemplifican el desarrollo del género en el continente: México, Brasil y Colombia. No obstante, naciones como Venezuela y Argentina han tenido una tradición telenovelística igual o, incluso, mayor que la de estos países, creemos que en estos modelos se ejemplifican tres formas diferentes de entender la telenovela y que nos dan un panorama general del formato ilustrando sus distintos matices.

- El caso mexicano

La telenovela mexicana podría considerarse como el prototipo de telenovela tradicional. Pese a que, no se puede asegurar o distinguir con claridad que país es

el padre de la telenovela, sería justo decir que es un crédito compartido entre México, Brasil y Cuba. Lo que es indudable es que fue en el país azteca donde se consolidó como modelo comercial y en donde el género acuñó sus características más importantes.

El hecho de que la televisión mexicana se inclinara desde su nacimiento por un modelo privado permitió que rápidamente se generaran narrativas propias con fines comerciales y publicitarios. Este modelo posibilitó, asimismo, la inclusión temprana, en comparación con otros países, de herramientas tecnológicas que facilitaron su proceso de comercialización y producción en masa. La primera de estas innovaciones fue la introducción del *videotape,* es decir, la posibilidad de realizar pregrabados y no estar atados a las transmisiones en directo. Este medio tecnológico permitió disminuir considerablemente los errores de actuación, teniendo en cuenta que los actores que se dedicaban a la industria de la telenovela en México, como lo vimos anteriormente, generalmente no eran actores profesionales o venían de otros ámbitos como la radio.

La segunda de las innovaciones fue el apuntador electrónico o intercomunicador. Este avance, al igual que el *videotape*, facilitó el trabajo de actores con poca experiencia, ya que muchos de ellos tenían grandes dificultades a la hora de memorizar sus líneas. En un principio México había empezado a comercializar sus producciones vendiendo libretos a otros países del continente, pero con la aparición de estas herramientas tecnológicas surgió la posibilidad de comercializar el producto ya terminado. En términos generales, la importancia de estos nuevos recursos radica en que posibilitó la producción en serie de telenovelas acelerando las dinámicas de ensayo, grabación y edición y permitiendo que en muy poco tiempo las novelas televisivas en México se convirtieran en un producto de exportación. Si bien, la producción en serie, o la industrialización del formato, permitió el crecimiento del fenómeno telenovelistico al interior de la cultura mexicana y, además, lo convirtió en producto de exportación, también es

importante señalar que estas lógicas comerciales trajeron consigo la necesidad de hacer un producto de bajo coste, lo cual significó en muchas ocasiones baja calidad en las producciones.

“El modelo mexicano apela a recursos emocionales fáciles, a escenografías de mala calidad y a la filmación mayoritariamente en interiores. La necesidad de hacer un producto barato exportable ha llevado a la telenovela mexicana al nivel más economicista de los recursos con los que cuenta la industria nacional”. (Charlois, 2011, 138)

La estrecha relación que el modelo mexicano de telenovela ha tenido con las lógicas mercantiles, en gran medida, ha determinado el modelo narrativo telenovelístico en todo el continente. Los fines comerciales que desde el inicio caracterizaron su desarrollo determinaron las limitaciones narrativas del género. No obstante, la efectividad y viabilidad comercial del formato se dieron por la simplicidad y trivialidad de su estructura. Sus propias limitaciones narrativas jugaron a su favor en el momento de intentar llegar a las grandes masas y de internacionalizarse. Le permitió convertirse en un producto de fácil asimilación en diferentes contextos geográficos y culturales. Su sencillez en formas y contenidos potenció su posibilidad de ser un producto con carácter universal.

El modelo mexicano, que se convertiría en el esquema básico de la telenovela tradicional, desde su nacimiento se caracterizó por el carácter esencialmente melodramático, sentimentalista, maniqueista y moralista de sus producciones. Su temprana consolidación en el mercado latinoamericano no solo se dio gracias a la capacidad de producción en serie. Otro factor sumamente importante fue que este mercado ya estaba familiarizado con la tradición melodramática de la cultura mexicana. Esta cultura del melodrama ya se había venido construyendo durante varias décadas con el cine y la tradición musical. Estas expresiones culturales ya gozaban de cierto reconocimiento y aceptación en el resto del continente. Los

boleros, por ejemplo, son una fiel muestra de este espíritu. Este género musical y el melodrama televisivo tienen una relación muy estrecha en América Latina. Ambos se enfocan en temas románticos y emotivos que apelan a las emociones de la audiencia, y en algunos casos se han utilizado en conjunto para crear historias emotivas y conmovedoras. Algunas de las historias que se relatan en los boleros han sido incluso adaptadas al formato telenovelístico.[29] El melodrama ha sido parte del ADN cultural y emocional de su pueblo. La emocionalidad de los mexicanos y, en general, de los latinoamericanos tiene un inminente carácter melodramático.

“La telenovela mexicana retoma de su antecesor cinematográfico muchos elementos del mundo tradicional y religioso mexicano para articular un nuevo formato. Por medio del reconocimiento de este tipo de cine en toda América Latina fue posible exportar dicho tipo de narrativas”. (Martín-Barbero y Muñoz, 1992, 33)

Se podría asegurar que el caso mexicano, y por ende el modelo de telenovela tradicional, está claramente permeado por una moral cristiana que, en la mayoría de las oportunidades, termina siendo determinante en el desarrollo de la narración. En estas historias usualmente la redención se da a través del sufrimiento. La bondad es virtud de los pobres y el bien siempre termina triunfando sobre la maldad. El final feliz, otra de las convenciones imprescindibles dentro del modelo clásico de telenovela, además de ser un premio para las leales audiencias, por lo general, resulta siendo una reparación moral para la protagonista. Las nociones cristianas de sentido de culpa y justicia divina juegan un rol de suma importancia.

---

[29] Aquí algunos ejemplos: "El reloj" de Roberto Cantoral: Esta canción cuenta la historia de un hombre que está esperando a su amada, pero ella nunca llega. La historia de esta canción fue adaptada a la telenovela "El reloj" en 1991.
"Si nos dejan" de José Alfredo Jiménez: Esta canción cuenta la historia de una pareja que quiere estar junta a pesar de los obstáculos que se presentan en su camino. La historia de esta canción fue adaptada a la telenovela "Amor sin maquillaje" en 2007.
"La mentira" de Álvaro Carrillo: Esta canción cuenta la historia de una mujer que le dice mentiras a su amante para mantenerlo a su lado. La historia de esta canción fue adaptada a la telenovela "La mentira" en 1998.
"No me platiques más" de Vicente Garrido: Esta canción cuenta la historia de un hombre que no quiere escuchar las mentiras de su amada y prefiere que ella se vaya. La historia de esta canción fue adaptada a la telenovela "La esposa virgen" en 2005.

Miguel Alemán, uno de los primeros ejecutivos de la cadena Televisa en México, refiriéndose a la función que debía tener la telenovela decía lo siguiente: “Debe satisfacer las exigencias y necesidades de las clases medias, con apego a los tradicionales valores de las familias mexicanas”. (Alemán, 1976, 21)

Citar las telenovelas más representativas de la tradición mexicana resulta una tarea difícil debido a la gran cantidad de producciones realizadas y al inmenso éxito nacional e internacional que muchas de estas novelas televisivas tuvieron. Sin embargo, valdría la pena detenerse en un par de casos para entender el alcance de estas producciones. *Los Ricos También Lloran*[30], producida por Valentín Pimstein para la cadena Televisa en 1979, fue, tal vez, la primera telenovela en tener un impacto global. Sus 248 capítulos se emitieron exitosamente por toda América, Europa, Asia y África durante las décadas siguientes a su estreno en México, traduciéndose a más de 25 idiomas como portugués, italiano, francés, inglés, polaco, ruso, japonés, punjabi, cantonés, chino, árabe y coreano, entre otros.

“In post-communist Russia, the Mexican hit Los Ricos También Lloran (The Rich Also Cry) became the country's top-rated show; roughly 70 percent of the Russian population, more than 100 million people, tuned in regularly. Latin American telenovela stars often find themselves mobbed at airports in places as distant as Poland, Indonesia, and Lebanon”. (Martinez, 2005, 2)

Otro caso que vale la pena mencionar es el de la telenovela *Marimar* de 1994, producida por Televisa y escrita por la cubana Inés Roden. Fue emitida originalmente en México en 148 capítulos y posteriormente en el resto del mundo en una edición especial de 75 emisiones. Esta producción no solo tuvo un alcance global inmenso, incluso mayor al de *Los Ricos También Lloran,* sino que, además,

[30] Más adelante en el escrito nos detendremos a hacer una análisis detallado de eta producción.

catapultó la carrera de su protagonista, la talentosa actriz y cantante mexicana Thalia, convirtiéndola en una estrella internacional.

“Marimar's saga, captured in the eponymous Latin American soap opera, kept millions of people around the world glued to their television sets for 148 emotionally charged episodes. It helped propel Mexican pop artist Thalia Sodi, who played the lead role, to global stardom. In the Ivory Coast, it was reported that mosques issued the call to prayer early so that an enthralled population wouldn't miss an episode. When Thalia visited the Philippines, she was received by the president and attracted crowds that rivaled valed those for the Pope”. (Martinez, 2005, 1)

- El caso brasileño

El modelo de telenovela en Brasil difiere en bastantes aspectos de su homologo mexicano. Si bien, las características esenciales de la narración melodramática permanecen, su aparición como género está marcada por dinámicas artísticas y comerciales distintas a las del contexto mexicano. Por un lado, es importante señalar que Brasil, al igual que México, antes de la aparición de la televisión contaba con una tradición cinematográfica bastante significativa. Como señalamos antes, la industria cinematográfica mexicana no quiso tener relación alguna con la naciente industria televisiva. En muchos países de América Latina los artistas y escritores de más prestigio consideraban la telenovela como “la más peligrosa de las trampas y el más degradante de los ámbitos profesionales”. (Martín-Barbero y Rey, 1999, 97) En Brasil, por el contrario, se incorporaron muy prontamente a la producción de telenovelas valiosos actores, escritores y directores de cine. Aunque esto se puede atribuir, en gran medida, a que en la década de los cincuenta la industria del cine brasileño estaba pasando por un momento de crisis y muchos directores y escritores encontraron en la televisión un medio de subsistencia, es indudable que en Brasil se le dio un estatus diferente a la telenovela al que recibió en países como México. De esta manera, la telenovela brasileña empieza a

incorporar temáticas, estilos y posibilidades narrativas mucho más complejas y que permitieron desarrollar un formato propio. Novelas televisivas como *Roque Santeiro,* por ejemplo*,* tuvo un equipo de producción de más de ochocientas personas, entre los cuales se encontraban grandes figuras de la industria del cine. Además, se utilizaron investigadores, dramaturgos y, en general, un equipo de producción que hubieran sido impensables en una producción mexicana.

Otra de las características que diferencian al modelo brasileño de la tradición mexicana fueron las dinámicas comerciales alrededor de los productos telenovelísticos. Si bien, en ambos países la necesidad de una industria rentable de la televisión fue un factor fundamental para el nacimiento y evolución del formato, en Brasil las cadenas encargadas de producir telenovelas estaban respaldadas económicamente por consorcios y grupos empresariales muy poderosos y consolidados, a diferencia de México, en donde la televisión partió de un escenario mucho más precario económicamente hablando. Por ejemplo, la Red Globo, principal cadena televisiva del país, forma parte de la Organización Globo, el cuarto conglomerado de medios de comunicación más grandes del mundo. “Con un promedio de cien capítulos y trescientos minutos de ficción por semana, lo que equivale a más de dos largometrajes, el costo de una telenovela en Brasil estaba ya entre un millón y millón y medio de dólares, lo que colocaban el costo aproximado de cada capítulo entre diez y quince mil dólares”. (Martín-Barbero y Rey, 1999, 96)

Se podría decir que en Brasil existe una especie de telenovela de “autor”. Allí radica otra de las diferencias fundamentales con el modelo mexicano. Mientras en Brasil es el autor, en gran medida, quien determina el rumbo de las narraciones dependiendo del horario asignado a la producción, el público al que está dirigido y, por supuesto, de sus inclinaciones estilísticas y temáticas personales, en México es el productor el que decide qué camino seguir. Allí, el autor termina siendo apenas el ejecutor eficiente de un jefe, en este caso un productor, el cual, aunque

pueda tener una marca propia en sus telenovelas, usualmente se rige por una línea de producción que generalmente está dictada por productos anteriores que han tenido éxito, por lo tanto la producción termina siendo mucho más homogénea. De esta manera, la figura del guionista o creador adquiere un papel mucho más importante dentro de la industria televisiva brasileña. El potencial comercial de una telenovela en Brasil está determinado, en buena medida, por la consecución de un guionista de prestigio, mientras que en el caso mexicano normalmente se busca primero una actriz o actor reconocido que garantice la popularidad de la producción.

Las particularidades del modelo brasileño permitieron que sus producciones, sin romper del todo con el esquema melodramático tradicional, incorporaran cierto realismo o cotidianidad en las narrativas y, asimismo, permitieron el encuentro del género con la historia y con algunos matices culturales del país. “Los personajes se liberan en alguna medida del peso del destino y, alejándose de los grandes símbolos, se acercan a las rutinas cotidianas y a las ambigüedades de la historia, a la diversidad de las hablas y las costumbres”. (Martín-Barbero y Rey, 1999, 98)

- El caso colombiano

Podríamos afirmar que en América Latina aparecieron principalmente dos tipos de modelos telenovelísticos; la telenovela clásica o tradicional, que usualmente se suele asociar a los melodramas mexicanos y venezolanos, y por otro lado, la que muchos coinciden en llamar telenovela moderna, entre las cuales está la brasileña y, sin duda, la colombiana.

Como señalamos anteriormente, la televisión en Colombia, a diferencia del caso mexicano y del brasileño, nació como una iniciativa pública, subsidiada por el estado, en donde el carácter educativo y cultural primó sobre las dinámicas comerciales. Pese a que, el modelo televisivo en Colombia muy pronto se convirtió

en un modelo mixto, en donde las programadoras privadas y la publicidad entraron a hacer parte fundamental de la industria televisiva, sus orígenes como iniciativa pública, evidentemente, marcaron el desarrollo del formato telenovelístico dentro del país.

El teleteatro, y por supuesto, el teatro como tal tuvieron un rol determinante en la evolución de este género televisivo en el país. De la misma manera que en México la radionovela fue pieza clave en la aparición del formato telenovelístico, en Colombia fue la representación teatral la que ocupó ese rol. El teatro, al ser considerado una forma culta de expresión, y teniendo en cuenta el carácter cultural y educativo que la televisión colombiana quiso tener en sus inicios, se convirtió en el aliado principal de los primeros productores televisivos. El teleteatro en principio adaptó al formato televisivo clásicos de la tradición teatral. Sin embargo, muy pronto se vio en la necesidad de encontrar herramientas que acercaran al público popular al nuevo formato ya que el estatus, de cierta forma, elitista que el teatro tenía en el país no le permitía convertirse en un fenómeno cercano a las masas.

De esta manera, el teleteatro colombiano podría considerarse de naturaleza paradójica, ya que tuvo que conciliar con esta contradicción. Este nuevo medio intentó armonizar su vocación cultural originaria con las exigencias comerciales que el formato televisivo necesitaba para su subsistencia. Se vio obligado a combinar productos de la tradición culta, hasta entonces reservados a públicos muy específicos, con temáticas y formas narrativas que lo acercaran al público masivo. En otras palabras, combinó la puesta en escena teatral con las condiciones impuestas por las narrativas audiovisuales de la televisión.

“En el fondo de esta simbiosis subsistía una utopía peligrosa de la cual no se desprendían aún las discusiones sobre la televisión: se podría acercar la cultura al pueblo, ampliar las tendencias de la sensibilidad hacia terrenos nuevos, someter

las rutinas estabilizadoras a la conmoción de otras estéticas." (Martín-Barbero y Rey, 1999, 100)

En esta simbiosis se podría encontrar la premisa básica sobre la que se empezó a construir el género de la telenovela en Colombia. Desde sus inicios la novela televisiva y su antecedente más directo, el teleteatro, buscaron la difusión de productos culturales, entendiendo cultura como lo "culto", pero al mismo tiempo hallaron una identidad propia y diferenciadora. La transición entre el teleteatro y la telenovela responde justamente a los procesos que permitieron conciliar esta simbiosis o contradicción. La televisión colombiana en la década de los cincuenta se caracterizó por una producción reducida, apenas incipiente y, de cierta manera, experimental. Fue en estos años en los cuales el teleteatro se convirtió en el primer modelo de ficción televisiva en el país. Su evolución durante toda la década, atendiendo a las exigencias comerciales que el medio exigía para poder convertirse en masivo, es decir, la inversión de capital privado para hacer de la televisión una industria rentable, moldeó lo que luego en los años sesenta se definiría como el modelo de novela televisiva en Colombia. Paradójicamente el primer producto televisivo colombiano que reúne las características esenciales para poder ser considerado una telenovela, no estuvo inspirado directamente por la tradición teatral, si no que al igual que en el caso mexicano fue la adaptación de una radionovela cubana. *En Nombre del Amor* de 1963, cumple ya con las expectativas populares que la telenovela exigía; una alta dosis de melodrama, amores furtivos y prohibidos, conflictos de clase y, sobre todo, presentaba ya una cercanía estilística y temática con las clases medias del país.

La evolución del género telenovelístico en Colombia ha permitido que se lleven a la pantalla no solo historias de melodrama tradicional, sino que se exploren diferentes posibilidades narrativas y temáticas al abordar el género. Si bien, la idea de un amor imposible como núcleo central de la historia se ha mantenido de manera casi que inalterable, con el paso del tiempo han ido apareciendo diferentes

ramificaciones o subgéneros que han introducido a la telenovela a públicos cada vez más diversos que encuentran en este género una amplia gama de posibilidades de identificación. Entre estos nuevos tipos de producciones podemos encontrar, por ejemplo, la telenovela costumbrista. En este tipo de narraciones se hace especial énfasis en retratar de manera fiel los hábitos, las costumbres, el folclor y la cultura colombiana. Telenovelas como *Hato Canaguay* (1981) y *Caballo Viejo* (1988) fueron grandes puentes entre el colombiano del común y sus diversas realidades culturales. Teniendo en cuenta que Colombia es un país con una riqueza cultural y geográfica sumamente amplia, la telenovela costumbrista ha permitido recrear historias que acercan al televidente a la cultura propia de cada región del país. Estas producciones han permitido al colombiano reconocerse culturalmente dentro de su diversidad y, sin duda, ha ayudado a construir identidad nacional, lo cual no resulta una tarea fácil en un país tan diverso. Podríamos citar docenas de ejemplos de producciones con carácter regionalista o costumbrista. Sin embargo, resulta casi imposible no detenerse en la telenovela *Café con aroma de mujer* (1995). Esta producción, que se ambienta en la zona cafetera y que retrata un ámbito social y cultural tan importante en Colombia como la industria del café, fue la telenovela más vista en la historia de la TV colombiana y, además, fue exportada y emitida exitosamente en más de 26 países.

Otro tipo de novela televisiva que podemos distinguir dentro del modelo colombiano es la telenovela histórica. En producciones de este tipo se han recreado las historias de grandes próceres de la república y de momentos determinantes de la historia nacional. *La Vorágine* (1990), por ejemplo, basada en el libro de Jose Eustasio Rivera, se retrata de manera crítica la violencia bipartidista que por más de 30 años azotó el territorio nacional.

El humor es otro aspecto que ha caracterizado al modelo colombiano. Aunque, no se puede decir que exista como tal un subgénero de telenovela cómica, la comicidad ha hecho parte fundamental de gran parte de las producciones

telenovelísticas colombianas. A partir de los años setenta hasta gran parte de la década de los ochenta, la comedia televisiva en Colombia adquirió mucha relevancia y fue un género explorado desde distintas perspectivas y del cual surgieron producciones de gran calidad y aceptación del público. Sin embargo, fue un formato que poco a poco fue mermando su producción, en gran medida, por el auge y dominancia que la telenovela empezaba a tener dentro de la producción televisiva nacional. Podría decirse que el formato de serie cómica se vio sacrificado por el éxito comercial de las telenovelas. La rentabilidad de una producción que se emitía una vez a la semana, como era el caso de las comedias, no se comparaba con la productividad de las emisiones diarias de la novela televisiva. Si bien, es indudable que la calidad de la telenovela colombiana en muchos sentidos puede considerarse superior en comparación con otros países, no se puede negar que su proliferación dentro del mercado terminó diluyendo y acabando con otro tipo de propuestas narrativas más cuidadas, de mejor calidad técnica y narrativa pero que no resultaban tan rentables. De esta manera, la telenovela absorbió e integró el formato de la comedia que había sido tan importante en el desarrollo de la industria nacional y comienzan a aparecer producciones donde el carácter cómico de los protagonistas empieza a jugar un papel cada vez más importante dentro de las narraciones.

El mejor ejemplo para ilustrar este fenómeno lo podemos encontrar en *Yo soy Betty la fea* (1991), tal vez la telenovela más exitosa de todos los tiempos no solo en Colombia, sino en el continente en general. Fue emitida en 180 países y tuvo más de 28 adaptaciones alrededor del mundo. Incluso, esta producción terminó siendo incluida en el libro de los *Guinners Records* en 2010. *Yo soy Betty la fea* no es solo un ejemplo del éxito que tuvo la telenovela con rasgos cómicos, además, ilustra como el modelo colombiano ha permitido la asimilación de características narrativas innovadoras dentro del estereotipado y cerrado universo dramático de la telenovela. El hecho de que la protagonista de este melodrama sea una “fea”, así

parezca un detalle menor, resultó siendo un cambio de paradigma dentro del género telenovelístico.

En resumen, podemos decir que a través de las telenovelas en Colombia se han reivindicado y se han hecho visibles múltiples identidades. A pesar de que ha contado sus historias desde el punto de vista subjetivo de diversas regiones, culturas e identidades, se podría afirmar que una característica constante en la construcción de narrativas en las telenovelas colombianas es que se cuentan problemáticas con las que cualquier persona se puede identificar. Son historias que podrían ocurrir en cualquier parte del mundo. "Gracias al proceso de globalización no se puede hablar tampoco de una estructura narrativa nacional propia o auténtica y diferente a las otras, ahora hay una mezcla. Otro factor importante es que las telenovelas tratan problemáticas comunes, no hay nada de extraordinario en ellas: una infidelidad, enamorarse, la muerte de un ser querido. Lo que le puede pasar a cualquier persona en el mundo". (Escobar, 2007, 9)

La telenovela colombiana como industria cultural ha crecido notoriamente y se encuentra actualmente en uno de sus momentos más prolíficos. Estadísticamente productoras colombianas como RCN, Caracol TV y RTI, hoy en día son equiparables a productoras como Televisa de México y Globo TV de Brasil y en ocasiones las superan. Pero su aporte más importante al universo de la telenovela radica en la capacidad que ha tenido para quebrar ciertos paradigmas y premisas del modelo tradicional. De alguna manera, han logrado un acercamiento de los personajes con el ser humano, dejando de lado, en cierta medida, el cerrado y maniqueo universo de los estereotipos melodramáticos. Para decirlo de otra forma, en la telenovela colombiana el bueno tiene defectos y el malo tiene corazón. Esto ha permitido cierta evolución del formato y ha acercado a públicos cada ves más diversos. Ha ampliado la gama de posibilidades de identificación del espectador con el género telonovelístico. "El desafío para que este género pueda seguir desarrollándose y manteniendo a la vez su responsabilidad como forjador de

cultura de masas y cierto nivel de calidad y coherencia temático-narrativa, reside en la posibilidad de que pueda mantener un equilibrio entre cultura y negocio". (Raimondi, 2011, 7)

3.4 El espectáculo del sentimiento

Definir con precisión qué es una telenovela no es tarea fácil. Sin embargo, en líneas generales podríamos definirla desde dos perspectivas: técnicamente y argumentalmente. Técnicamente, es una historia dividida en capítulos que se transmiten todos los días y que busca que el televidente tenga la necesidad de continuar viéndola para conocer su desenlace. Lo que mueve al espectador a presenciarla es que va a ocurrir ahora y mañana. Si no se da eso no hay telenovela. Argumentalmente, podría decirse que es la historia de un amor de pareja que se plantea como imposible, pero que se hace posible después de 300 capítulos. Sin ese tipo de argumento tampoco hay telenovela.

Pero más allá de esas definiciones pragmáticas y someras, la telenovela es, ante todo, un espectáculo del sentimiento. Las historias contenidas en este formato obedecen principalmente a las emociones. Ningún drama contenido en una novela televisiva se lleva a cabo sobre la base de reflexiones profundas y cuando un personaje reflexiona lo hace para ratificar sus sentimientos. En estos melodramas encontramos emociones de todo tipo llevadas al extremo, pero el eje principal siempre será el amor, y no cualquier amor, el amor del enamoramiento, el amor de pareja. En líneas secundarías argumentales podremos ver amores de padre a hijo, amor de hermano a hermana, pero el centro del argumento siempre será el amor entre él y ella. Ver una telenovela con una actitud intelectual es imposible, lo cual no quiere decir que un intelectual no pueda disfrutar de un melodrama televisivo, pero para esto tendrá que ajustar su perspectiva un modo de interpretación emocional. Para que haya conexión con el televidente no puede haber mucha reflexión, el disfrute está en dejarse llevar por ese sentimentalismo, que en niveles

diferentes, todos compartimos en esencia. La telenovela siempre tiende a la recompensa y la recompensa siempre será el triunfo del amor; haremos todo para conseguir el amor y el amor todo lo puede.

A lo largo de la historia grandes clásicos del cine, del teatro, de la literatura y la ópera, han estado basados en amores de pareja, y cuando no es así, cuesta encontrar un caso donde detrás de tramas centrados en otros conflictos no se esconda una historia de amor. Pese a que, en la sociedad contemporánea el amor de pareja, ciertamente, ha tendido a perder ese carácter sublime y a ser reemplazado por la sexualidad y otras perspectivas diferentes al enamoramiento, la telenovela sigue siendo ese oasis que sacia ese interés natural, esencial y primitivo por vernos reflejados en representaciones de amores románticos. Espectáculo significa ver con otros ojos, magnificar lo real, potenciar las posibilidades mismas de la realidad. La telenovela engrandece los sentimientos a fin de hacerlos espectaculares. Las novelas televisivas, aunque así lo parezcan, no son la historia de personajes comunes. Las cosas que dicen los protagonistas y las acciones que suceden hacen que la atención del espectador prospere, se magnifique. Hacen que el televidente piense: “qué cosa tan exagerada estoy viendo en la pantalla pero, en cierta medida, se parece a lo que me sucedió a mí.” Si fuera exactamente igual a como sucedió en la vida real sería un homenaje al tedio, al fastidio. De nuevo esa dicotomía entre realismo y artificio. Así era en el teatro griego y así es en las telenovelas. Como vimos antes, Aristóteles ya resaltaba la importancia del espectáculo en las tragedias griegas. Sin espectáculo no hay tragedia y sin espectáculo no hay telenovela.

Segunda parte

Ópera y telenovela. El fenómeno social

Capítulo 1: Cultura de élites, cultura de masas y cultura popular

En principio, sin ahondar en un análisis riguroso, ópera y telenovela se nos presentan como disciplinas pertenecientes a categorías antagónicas en diversos aspectos. Por un lado, podríamos decir que el espectáculo operístico es usualmente considerado una manifestación propia de la cultura de élites y que la telenovela, por el contrario, es claramente un producto típico de la cultura de masas. Esta afirmación puede considerarse verdadera hasta cierto punto, sin embargo, existen líneas argumentales que pueden llevar la discusión por caminos diferentes. En este apartado intentaremos transitar estas vías buscando puntos de intersección, características comunes, no solo en las formas de representación estrictamente hablando, sino también en su entorno, en el marco cultural alrededor de las cuales se desarrollan. Así, develar que más allá de esta aparente oposición, de esta antagonia, existen elementos que las vinculan tanto en su esencia como en sus fines.

En el abordaje de estas perspectivas interseccionales hay tres conceptos determinantes que nos proponemos analizar: cultura de élites, cultura de masas y cultura popular. Sin ir demasiado lejos en la disertación podríamos decir que, si bien, la telenovela es en esencia un producto masivo y la ópera un arte por lo general asociado a las élites, ambos se encuentran permeados por lo que se considera como cultura popular. Como vimos anteriormente, en las raíces del espectáculo operístico existen elementos populares. En las novelas televisivas, por su parte, se encuentran también ingredientes de una idiosincracia popular o, al menos, se evidencian diferentes elementos de un mestizaje cultural. Lo interesante de este análisis empieza a develarse al darnos cuenta que no solo la cultura de élites y la cultura de masas se nos presentan como categorías antagónicas sino

que, asimismo, lo que generalmente se entiende como cultura popular resulta divergente con los dos primeros conceptos. En términos generales, sin entrar de lleno en el análisis, podríamos afirmar que la cultura de masas, por definición, homogeniza, debilita las características culturales propias de tradiciones populares. Y por otro lado, resulta también evidente que quienes participan de una cultura de élites suelen concebir lo popular como algo esencialmente opuesto a sus gustos e intereses. Dicho de otra manera, la cultura de masas aglomera, y la cultura de élites y popular, cada una desde orillas diferentes, distingue.

No obstante, la relación entre estos tres conceptos es más compleja y, tal vez, menos antagónica que como se suele entender. Y es en este punto dónde la noción que hemos venido trabajando de melodrama nos presenta una nueva vía de interpretación. Abre un camino para romper estas divergencias y permite reformular definiciones, establecer nuevas relaciones entre categorías que usualmente se conciben como opuestas. La problemática que involucra estos tres conceptos ha sido motivo de diversas posturas y discusiones académicas. Desde quienes consideran el advenimiento de una cultura de masas y la irreversible abdicación de una cultura de élites y una cultura popular como la más terrible catástrofe. Hasta quienes la defienden y ven en ella el esplendoroso resultado de una sociedad abierta y la instauración de una nueva cultura democrática. Los apocalípticos y los integrados como Umberto Eco suele llamarlos[31]. Existen también quienes, de alguna manera, proponen una tercera vía. Es este tipo de perspectivas las que resultan más pertinentes en el contexto de este escrito ya que nos permiten entender el melodrama como factor vinculante. Nos acerca a una concepción de la representación melodramática como elemento unificador en universos conceptuales divergentes. Nos ayuda a consolidar la idea, que es en

[31] Según Eco, "La sociedad moderna se divide en dos categorías: apocalípticos e integrados. Los primeros son los que ven la tecnología y la modernidad como una especie de Gran Monstruo que devora a la humanidad y que necesita ser destruido, mientras que los segundos ven lo mismo como un nuevo paraíso terrenal y se han integrado a la tecnología tan plenamente que la ven como una extensión de sus propios cuerpos." (Eco, 1968, 27)

últimas la misión de este trabajo, de que en la expresión melodramática subsiste esa raíz mítica que trasciende estas antagonías.

1.1 Cultura popular

- Lo popular como negación

Resulta interesante que cuando indagamos sobre cultura popular usualmente se suele definir este término a través de una negación: lo no culto, lo no académico, lo no oficial.[32] Se caracteriza como una serie de manifestaciones y patrones culturales consumidas principalmente por las clases menos favorecidas. Sin embargo, no se explica en qué consisten estas prácticas y expresiones ni cual es su valor en sí mismas sino que, por el contrario, se les adjudica una razón de ser a partir de una ausencia, de una legitimidad de la cual no hacen parte. Esta noción está altamente determinada por una definición de lo popular muy propia de la ilustración y de autores como Hobbes y Rousseau. En términos generales, sus posturas concluyen que el pueblo importa en tanto que voluntad general. Su capacidad de acción se limita al rol de legitimación del poder que las clases dominantes le otorgan. Lo que se genera, entonces, es realmente un dispositivo de "inclusión abstracta y exclusión concreta" (Martín Barbero, 1987, 5). Una concepción de lo popular cimentada en una carencia, en una insuficiencia; los que no tienen poder, no tienen riqueza, no tienen oficio político, pero lo legitiman.

Esta noción negacionista suele también estar asociada a la idea de entender la cultura popular como algo estático. Algo que ya no existe más allá de ciertas representaciones que nos lo evocan. Algo que se preserva como poco más que un recuerdo. Esta postura nostálgica tiene su génesis en el pensamiento romántico y, aunque difiere en cierta medida de la concepción que defendían los ilustrados, sigue estando determinada por una ausencia. Los románticos proponían una

[32] "La cultura popular, en general, se define por lo que no es. Es la cultura que no es producida por las élites culturales, no es financiada por las instituciones culturales y no es apoyada por los críticos culturales" (Williams, 1983, 89)

idealización del pasado y una revalorización de lo primitivo e irracional. Ya en este periodo se podía concebir lo popular como algo moral y estéticamente no del todo despreciable. Sin embargo, está idealización consistía en una remembranza, en un recuerdo, en una nostalgia del pasado que solo habita en los museos como archivo pero negando a lo popular lo vivo, lo real, lo cotidiano. Una visión que, a pesar de reivindicar parcialmente lo popular, lo sigue entendiendo como negación, como algo que ya no está.

No obstante, esta concepción de cultura popular como carencia no es la única aproximación posible, ni tampoco la que más nos interesa explorar, es claro que es a partir de esta perspectiva que se han validado muchas de las nociones de cultura que aún hoy en día defendemos. Solo desde estas concepciones, lo legítimo y lo ilegítimo, es posible hacer una lectura de los elementos que componen la noción de cultura que imperó en nuestra sociedad hasta hace poco menos de un siglo y que, de alguna manera, han determinado muchas de las coyunturas actuales. Es solo a partir de esta idea de oficialidad desde donde se puede entender la noción de progreso, de evolución, de vanguardias. El dinamismo cultural ha sido un fenómeno que por mucho tiempo ha estado reservado casi que exclusivamente a las élites. Aún en nuestros días, en los cuales conceptos como inclusión o democratización son pan de cada día en las dinámicas culturales, pareciera que en muchos casos esta tendencia no fuera más que una postura ideológica, política y estética, pero que en el fondo termina validando nuevas formas de elitismo.

"La democratización cultural puede llevar a la consolidación de nuevas jerarquías culturales y a formas de elitismo que son diferentes pero no menos exclusivas que las que existían antes. Esto se debe a que la cultura es una forma de capital, y la democratización de la cultura puede llevar a la creación de nuevos tipos de capital cultural y nuevas formas de exclusión." (Thornton, 1995, 25)

Si bien, resulta pertinente explicar y contextualizar esta visión de la cultura popular como algo estático para entender ciertos procesos culturales a lo largo de la historia y algunos fenómenos vigentes aún en la sociedad actual, es evidente que con los cambios socioculturales que han acontecido desde las primeras décadas del siglo XX las dinámicas culturales han sufrido serias transformaciones. En la actualidad pueden hallarse diversos fenómenos que se pueden enmarcar dentro de esta categoría de lo popular como negación pero que no carecen de un carácter vital. Existen muchas formas de representación en las cuales está negación está determinada principalmente por un carácter marginal, más no por su falta de dinamismo y vitalidad. Así pues, podemos encontrar expresiones regionales que, así carezcan de oficialidad y legitimidad dentro de una perspectiva de lo culto como exclusivo a las élites, contienen elementos autóctonos que reflejan idiosincracia e identidad de clase en la sociedad actual. En América Latina es muy fácil encontrar este tipo de manifestaciones. Por ejemplo, la canción ranchera en la cultura mexicana, los vallenatos en Colombia o las cumbias en buena parte de los países más sureños del continente americano. No obstante, estas expresiones gozan de enorme acogida en sus respectivos contextos, son consideradas populares entendiendo esta palabra como algo despectivo, lo no fino, lo del populacho, lo vulgar.

Otra distinción que podríamos encontrar en este nuevo contexto son expresiones que nacen de minorías sociales o étnicas, tribus urbanas o sub-culturas, que si bien, no provienen necesariamente de una raíz cultural tradicional aparecen como movimientos de contracultura, expresiones marginales propias de una minoría. Dos ejemplos muy claros de esta categoría son el *Jazz y* el *Hip hop*. Este par de casos resultan sumamente interesantes no solo porque nos acercan a esta concepción de lo popular sino porque, además, nos ilustran cómo una expresión cultural que emana de la marginalidad se convierte, en el primer caso, en cultura de élites, y en el segundo, en cultura de masas. Es evidente que el *Jazz* nace como una expresión de una minoría étnica que en su génesis distingue a un grupo de

individuos desde su marginalidad. Con el pasó del tiempo, en el apogeo de la *Big Bands* en las décadas de los 40 y 50, se desplaza, ciertamente, hacia lo masivo, para luego convertirse en las últimas décadas de nuevo en una expresión que distingue, pero ahora exactamente desde la orilla opuesta, esta vez desde la cultura de élites, desde lo legítimo. El *Hip hop*, por su parte, aparece asimismo como una manifestación que distingue las particularidades de una minoría social para luego convertirse en agente de homogenización. Una enorme porción de la población mundial se ha volcado alrededor de esta expresión cultural, que más allá de ser solo un estilo musical es también un modo de vestir, un modo de hablar e incluso propone y defiende una serie de valores y visiones de mundo.

Este último ejemplo nos da pie para señalar una nueva concepción de cultura popular que se ha hecho cada vez más común en nuestros días, tal vez, más que una nueva concepción es probablemente un equivoco, y que ciertamente difiere de la primera aproximación al concepto de la que hemos estado hablando. Se trata de entender lo popular como sinónimo de masivo. Por ejemplo, lo que se entiende hoy en día como *pop culture* (cultura popular) o *pop music (*música popular) no es otra cosa que cultura de masas, lo que aglomera, no lo que distingue.

- Lo popular como afirmación: lo que es y lo que siempre ha sido

Otra de las perspectivas posibles para interpretar cultura popular, y tal vez la que más interesa en el contexto de este trabajo, es entenderla no como “lo que ya no es”, sino como “lo que es y lo que siempre ha sido”. En esta aproximación de nuevo se hace énfasis en ese carácter estático de lo popular pero esta vez entendido como algo positivo; como fundamento, como estructura, como esencia. No estoy hablando, de ninguna manera, de una perspectiva original o novedosa, es por el contrario lo que por mucho tiempo hemos entendido como lo popular. En términos generales, esta concepción se puede definir como una serie de conocimientos, creencias, tradiciones, estilos de vida propios de un grupo humano que son transmitidos de generación en generación. Una acción transmisora en la

que prevalece la imitación, la continuidad y con un carácter profundamente conservador. Tiene como objeto principal preservar un patrimonio, mantener vivo algo fundamental y valioso. El resultado de estos procesos de transmisión se instauran en el imaginario colectivo de una comunidad donde se sedimenta su patrimonio e identidad. Toda cultura popular, entendida desde esta perspectiva, tiene una íntima relación y está altamente determinada por una mitología, por una religiosidad, por elementos de lo sobrenatural y una serie de bienes inmateriales que han de constituir la estructura de sus valores éticos y morales, de su visión de mundo y de sus tradiciones. Lo popular, entendido en esta acepción de lo tradicional, es un hecho que está siempre presente, que no conoce el envejecimiento y que le otorga a los hechos del pasado vigencia sin esfuerzo de modernización. Los asume en el presente con todos sus matices pero con toda pertinencia a la actualidad. Tiene la propiedad de garantizar la perdurabilidad de los elementos iniciales de sus propios componentes.

Esta noción de lo popular suele estar asociada directa y constitutívamente con la idea de folclore. La aparición y uso de este término es, incluso, anterior a la aparición del concepto de cultura popular en las discusiones académicas. Sus raíces se remontan a los trabajos de Heinrich Bebel, Sebastian Franck y el nacimiento del folclorismo en la primera década de siglo XVI. Ya a mediados del siglo XIX era una concepción que se usaba con cierta regularidad, principalmente, en el contexto de pensadores y autores adscritos al romanticismo, y de ahí en adelante se empezó a usar aleatoriamente como sinónimo de cultura popular. Si bien, como lo vimos antes, esta concepción esencialmente nostálgica de los románticos no abandonaba del todo ese carácter negacionista, es una noción mucho más cercana a la perspectiva de cultura popular como “lo que siempre ha sido”. De hecho, en la actualidad se suele entender erróneamente lo folclórico en términos de la primera acepción descrita, es decir, “lo que ya no está”, lo que apenas se recuerda o se conmemora. Sin embargo, el folclore por definición es un conjunto de bienes culturales comunes a una colectividad que pueden aparecer en

cualquier momento y en cualquier sociedad. Es un hecho cultural que depende del pueblo, de la comunidad y es el resultado de una valoración colectiva de obras individuales que se vuelve común, es asumida por todos y se convierte en tradición.

1.1.1 La cultura popular en la Edad Media

La relación entre lo culto y lo popular no siempre tuvo ese carácter evidentemente antagónico y maniqueo como se entiende en la actualidad. Es apenas desde el apogeo del humanismo, la ilustración y el idealismo entre los siglos XVII al XIX cuando se empieza a entender lo culto con esa idea de exquisitez, muy asociada la filosofía kantiana, que excluye toda forma de manifestación popular del panorama cultural. No obstante, en el análisis e interpretación de la cultura medieval se puede encontrar la más prístina idea de cultura popular como hecho afirmativo y no excluyente. En este periodo histórico se puede apreciar la vitalidad y dinamismo de lo popular, tal vez, en su máxima expresión. La cosmovisión sobrenatural, las prácticas simbólicas de religiosidad, la sabiduría poética, la medicina ancestral, las fiestas y romerías, son elementos constitutivos de la Edad Media que la convierten en un perfecto ejemplo para entender cultura popular como un estado de preeminencia del pensamiento mítico, de la matriz mítica a la que nos hemos venido refiriendo a lo largo de este trabajo.

Tal vez por la herencia de las diversas corrientes de pensamiento que hacen parte de la modernidad; el racionalismo, el positivismo, la ilustración y a todas las categorías, divisiones y distinciones en las diferentes ramas del saber que han emanado de estos procesos de cambio, se suele entender la época medieval como un periodo de oscurantismo, como una época de silencios, de retraso, o al menos de estancamiento. Solemos tener una visión negativa o, como mínimo, bastante cuestionables de las dinámicas sociales que caracterizaron a la cultura del medioevo. Sin embargo, sin hacer del todo caso omiso a algunas críticas fundamentadas que pueden hacerse a ciertos acontecimientos de este periodo, es

posible afirmar con certeza que, lejos de haber sido un periodo de dilación, la Edad Media fue una época en la que florecieron los más diversos aspectos de la cultura humana. No bastaría con hacer apología a lo medieval, como lo hicieron los románticos, solo por el hecho de que fue una época donde lo primitivo, irracional y lo mágico tenían un rol preponderante. Fue mucho más que eso. Los periodos medievales son un ejemplo idóneo para ilustrar procesos de integración en distintas áreas de la vida humana que aún hoy en día, y tal vez hoy más que nunca, parecen irreconciliables. Fueron más de diez siglos de fructíferos diálogos entre lo escrito y lo oral, lo mágico y lo racional, lo secular y lo religioso. Entre modelos populares y propuestas de la tradición erudita. Fue un periodo histórico donde esta relación entre cultura de élites y cultura popular no estaba determinada esencialmente por una ruptura sino por cierto grado de integración.

- La religiosidad popular medieval: Mas que simple resistencia.

La religiosidad popular en el medioevo es un tema que, a pesar del interés de muchos folcloristas y etnólogos, presenta muchos vacíos y es una incógnita en buena parte del mundo académico. Hablar de religiosidad popular es como referirse a la otra cara de la luna. Es hasta nuestros días un mundo, parcialmente, oculto a nuestros ojos. Su estudio presenta ciertas dificultades debido a la falta de fuentes escritas y al hecho de que gran parte de estas prácticas y creencias se transmitían de manera oral. Además, la investigación se ha visto afectada por la falta de atención por parte de algunos sectores académicos y la preferencia por el estudio de la religiosidad oficial y la teología.[33] No obstante, existen algunos interesantes trabajos sobre el tema, el investigador Michel Vovelle[34], por ejemplo, se atrevió a hacer una clasificación en dos categorías generales: estáticas y

[33] "La religiosidad popular en la Edad Media es un tema complejo debido a la falta de fuentes escritas y a la dificultad para separar lo que es verdaderamente popular de lo que es impuesto desde arriba. Sin embargo, a pesar de estas dificultades, la religiosidad popular ha sido objeto de estudio por parte de algunos historiadores y especialistas en folclor y etnología." (Ibañez, 2008, 117)

[34] «La religión popular» en Ideologías y mentalidades (Vovelle, 1985,125-131)

dinámicas. En la primera estarían los folcloristas quienes opinan que la religión popular vendría siendo una suma de antiguas tradiciones paganas supervivientes, de supersticiones y elementos mágicos. La configuración de este enfoque alrededor de la religiosidad popular tiene un claro énfasis en manifestaciones pre-cristianas y con apenas algunos rasgos de sincretismo. La segunda categoría estaría constituida por pensadores que afirman que el fenómeno religioso es popular cuando se encuentra una intención manifiesta del creyente en humanizar a Dios para sentirlo más cercano. Dentro de esta perspectiva, que encuentra sus raíces en el marxismo de Gramsci, se suele entender la religiosidad popular como una serie de gestos y tradiciones que suponen la inversión de valores y transposición de jerarquías.

Además del evidente vacío conceptual que se encuentra en este ámbito existe una clara tendencia en los académicos que abordan este tema, principalmente en los que se inscriben en una posición dinámica en las categorías que propone Vovelle, a definir las dinámicas culturales populares del medioevo esencialmente como un proceso de resistencia al poder. Varios de los referentes académicos que gozan de mayor prestigio y legitimidad en el abordaje de estas temáticas suelen compartir este tipo de lecturas antagónicas, dicotómicas, en clave de opresión y resistencia. Resulta evidente la tendencia en diversos autores[35] de hacer una lectura de los fenómenos sociales ocurridos en este periodo desde una única óptica: las relaciones de poder. Este tipo de posturas, que se han convertido en hegemónicas desde una tradición de autores con influencias marxistas o post-marxistas, se caracterizan por la interpretación de toda relación social como una fricción entre oprimido y opresor.

Se argumenta que en la cultura del medioevo existía una clara oposición entre lo oficial y las manifestaciones del pueblo. Según esta perspectiva, lo pagano, lo profano, lo inmoral, lo grotesco, expresaban una aversión al poder y a lo sagrado.

[35] Carlo Ginzburg, Stuart Hall, Mijail Bajtin, Giovanni Levi, por ejemplo.

Según Bajtin, por ejemplo, lo ridículo, lo burlesco, era una victoria sobre el miedo ya que hacía risible todo lo que les producía temor; lo sagrado, el poder, lo moral. En opinión del pensador ruso, el carnaval y otras manifestaciones de esta época representaban una especie de rebelión del cuerpo contra la racionalidad de la alta cultura. “Lo grotesco integrado a la cultura popular que se aproxima al mundo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo” (Bajtin, 1987, 36).

Jesus Martín Barbero, autor que a pesar de tener posiciones que se distancian de la interpretación marxista, manifestaba lo siguiente en referencia a las máscaras usada en los carnavales medievales:

“La máscara, el otro dispositivo de lo cómico y del carnaval, dice aún más plenamente la negación de la identidad como univocidad. La máscara está en la misma línea de operación que los sobrenombres y los apodos: ocultación, violación, ridiculización de la identidad. Pero la máscara juega también sobre otro registro de sentido, es estrategma de encubrimiento y disimulación, de engaño a la autoridad y volteamiento de jerarquías.” (Martín Barbero, 1987,89)

Sin embargo, y a pesar de la gran dificultad que resulta encontrar posturas que definan el concepto con cierto rigor y desde un panorama más amplio, sería ingenuo pensar que todo lo auténtico y puro que se puede encontrar en la religiosidad medieval es el rescate del espíritu pagano o la resistencia contra lo sagrado y contra las instituciones desde las que emerge este poder. Es viciado creer que toda forma de autoridad oficial significa siempre una opresión y que una sociedad donde ese poderío procede de fuertes elementos religiosos y sobrenaturales es ilegítima. Pero al mismo tiempo, lo mágico asociado a lo pagano, a lo mundano, a lo carnal, se entiende como puro y genuino. Sin duda, hay manifestaciones de la religiosidad de la época que claramente suponen resistencia lo eclesial, pero es poco preciso omitir los procesos de integración entre lo oficial y no oficial que se dieron en este periodo. Es cierto que en la Edad Media

existía una fricción entre lo cristiano y lo profano pero no se puede asegurar que la genuinidad cultural popular se encuentre ni de un lado ni del otro del espectro. Justamente lo valioso de este periodo radica en la coexistencia de estos elementos que en su totalidad conforman una inmensa riqueza cultural producto de esta integración.

“Aunque el carnaval parece ser un elemento subversivo de la cultura popular, algunos de sus elementos, como los mitos que invoca y los rituales que efectúa, juegan y desempeñan funciones sociales. Los rituales, que en algunos casos expresan una protesta contra el orden social, son en realidad verdaderas contribuciones a su mantenimiento. La licencia en el ritual y la supresión de los tabúes sirven para resaltarlos. La inversión reafirma el principio jerárquico.” (González Díaz, 2018)

- El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma

Aunque, como venimos señalando, resulta ciertamente evidente que en los estudios en torno a la religiosidad en la Edad Media existe cierto sesgo, se pueden encontrar también distintos acercamientos a la cultura medieval que permiten indagar y constatar estos diálogos y contrapuntos que hacen tan interesante el estudio de este periodo. Un caso que resulta particularmente ilustrativo es el óleo del pintor flamenco Pieter Brueghel, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*. En esta obra se presenta el contraste entre dos aspectos de la vida cotidiana de la época. Solo el título de esta pintura ya nos acerca a un fenómeno que evidencia este diálogo. La coexistencia de elementos eclesiales y profanos, del cuerpo y del espíritu, que se amalgaman para constituir una cultura de lo popular. Sería inexacto afirmar, por ejemplo, que la forma como se vivían los acontecimientos religiosos era tan solo una imposición por parte de una clase poderosa y que el carnaval significaba la expresión de lo propio, de lo autóctono y de lo puro. Por el contrario, la vida religiosa y las expresiones populares que

emanan de esta religiosidad eran parte integral de la vida cotidiana y expresaban el sentir profundo de un gran porcentaje de los miembros de estas sociedades.

La cultura de la Edad Media debe conceptualizarse como una serie de intercambios y apropiaciones entre ambas esferas que se constituyen en sucesivas creaciones y reelaboraciones. Es cierto que existía lo que se puede denominar como una religiosidad oficial expresada en toda una serie de manifestaciones de la fe cristiana que emanaban de las clases educadas, principalmente, materiales escritos. Este tipo de documentos; tratados teológicos, traducciones de textos antiguos, códices, entre otros, podían ser inaccesibles para muchos miembros de la comunidad. Primero, por la ausencia de herramientas de reproducción, y segundo, por el carácter iletrado de gran parte de la población. Por otro lado, habían también otro tipo de manifestaciones de esta oficialidad que en este caso sí estaban destinadas a la difusión y transmisión a la gente del común y que se empleaban como herramientas de educación, catequesis y preparación a la vida cristiana. Pero, asimismo, existía un extenso abanico de manifestaciones de religiosidad popular en las que participaban las capas menos educadas de la sociedad. Estas se llevaban a cabo en el ámbito familiar y local y consistían en la expresión de vivencias colectivas de todo tipo; iconografías, tradiciones populares, festividades, peregrinaciones, romerías, procesiones, ritos de paso, incluso elementos de la vida cotidiana como la gastronomía e indumentaria.

Existe evidencia suficiente para afirmar que los sectores más populares de la población participaban activamente y con convicción de manifestaciones de la religiosidad oficial. No obstante, es también claro que, así algunas de estas prácticas fueran compartidas por las diferentes capas sociales, existía también una distinción entre las formas de devoción. Si bien, eran comunes algunas expresiones de participación colectiva, podría decirse que se experimentaba un considerable nivel de autonomía e independencia entre las creencias y prácticas de la gente del común y las de las clases altas y que, incluso, había cierta tensión

entre las dos esferas. Las primeras, por lo general, más cercanas al mundo rural tenían una visión mucho más mágica y supersticiosa del mundo. Mientras que las segundas, defendían posturas mucho más centradas en la tradición teológica, en la escolástica, incluso en la filosofía clásica[36]. Las cofradías, instituciones muy activas en la vida rural y en los sectores más populares de las comunidades, tenían un rol determinante como vinculo entre estos dos mundos. Su papel consistía en situarse en un plano intermedio entre la devoción popular y la del alto clero, permitiendo cierto grado de integración entre estas dos visiones. Es solo a partir del Concilio de Trento (1545-1563), ya en periodos renacentistas, cuando la oficialidad religiosa comenzó a incorporar los usos populares a la ortodoxia, legitimándolos, en alguna medida, pero al mismo tiempo ejerciendo mucho más control y limitando el alcance y práctica de este tipo de devociones.

A pesar de la tensión entre las manifestaciones religiosas de las élites y las populares, y de la desconfianza que las altas esferas del clero manifestaban por algunas devociones de la gente del común, era tal el nivel de coexistencia que en varios de estos sucesos y expresiones participaban indistintamente sujetos de ambos sectores. Está comprobado, por ejemplo, que algunos miembros de las monarquías compartían prácticas y creencias propias de la mentalidad popular. El rey Felipe II, conservaba una colección de más de 7.400 reliquias que habían pertenecido a santos y a mártires donde destacaban 11 cuerpos incorruptos de santos, 306 huesos y 144 calaveras, además de diferentes objetos considerados sagrados. Este tipo de devociones pertenecían claramente al mundo de lo popular, no tenían ningún reconocimiento, aval o legitimidad como expresión institucional por parte de las altas esferas eclesiásticas. Como lo reconocía el propio Peter Burke con una postura, ciertamente, más rupturista. “es como si los instruidos empezasen a sentir que necesitaban un cierto escape de este mundo

[36] Como sabemos uno de los grandes aportes de la teología medieval, y particularmente de Santo Tomas de Aquino, fue la incorporación y adaptación del pensamiento aristotélico a la tradición cristiana.

desencantado, de este universo cartesiano en el que habitaban […] despreciaban al hombre común, pero compartían su cultura" (Burke, 1991, 77)

Las clases populares tenían toda una serie de prácticas y escenarios de religiosidad popular cristiana que hacían parte esencial de su vida cultural. Las ermitas y santuarios, por ejemplo, pequeños templos donde se veneraban imágenes, reliquias u objetos relacionados a algún santo de especial devoción, resultaban ser espacios propicios para la expresión de la religiosidad popular al ser mucho más autónomos que los grandes templos que, por lo general, estaban regulados más directamente por la organización eclesiástica.

"Los lugares eclesiales actúan como centros de encuentro, de ordenamiento de la vida comunal. La parroquia es el centro del espacio sagrado de la comunidad local, estructurada en tanto que unidad básica de fieles dirigida por la jerarquía eclesiástica. La ermita, lejos de ser este centro y situada en la periferia del territorio comunitario, es el polo alternativo del universo sagrado popular: representa una religiosidad no institucional ni jerarquizada, de perfiles mágico-supersticiosos, que suscita la desconfianza de la autoridad eclesiástica." (Hombono, 1989, 470)

Es en torno a estos pequeños lugares de devoción donde se conservan con mayor vigencia las creencias de las mayorías y donde se llevan a cabo toda una serie de rituales colectivos: procesiones circunvalatorias a la ermita, rogativas en pos de algún beneficio para la comunidad, peregrinaciones anuales, fiestas y romerías. Los peregrinos acudían al santuario para solicitar alguna gracia determinada o para pagar promesas por beneficios recibidos por alguno de sus santos de devoción. La rogativa fue también una de las formas más extendidas de religiosidad y dónde, tal vez, se presentaron más lugares de encuentro, intersecciones entre las creencias del pueblo y las de las clases altas haciendo evidente la influencia reciproca entre ambas esferas.

“La rogativa fue una de las variantes de la religiosidad popular que llegó a presentar una mayor mezcla con los ritos de la religiosidad institucional, produciéndose así, desde el punto de vista de la primera, una contaminación que llegó a ser tan fuerte en determinados casos que difícilmente los mismos pueden ser considerados como exponentes de la primera” (Cortes, 1995, 1034)

Sintetizando, podríamos afirmar que en la Edad Media el grueso de la población participaba activa y genuinamente en manifestaciones pertenecientes a diferentes ámbitos; oficiales y no oficiales. ”Canciones y cuentos populares, imágenes piadosas, cofres nupciales decorados, farsas y autos sacramentales, sátiras y libretos populares, y, sobre todo, celebraciones previstas en el santoral o las grandes festividades como la Navidad, Año Nuevo, carnaval, el árbol de mayo o el solsticio de verano”. (Burke, 1991, 64) Esta amplia gama de eventos y manifestaciones eran perfectamente complementarias y expresaban los ciclos naturales propios del vivir en sociedad. Por lo general, la cosmovisión de una comunidad no es reduccionista y en ella pueden coexistir dimensiones diferentes que pueden ser expresadas en acontecimientos sociales distintos; el carnaval y la cuaresma son un ejemplo perfecto de esta amalgama. Allí se puede plasmar una dualidad muy propia a la existencia humana, lo que, por ejemplo, para los griegos era lo apolíneo y lo dionisíaco. Este carácter dual que nos acompaña y que se puede leer en tan diversos aspectos de nuestras vidas.

- Decaimiento de cultura medieval y protestantismo

Con la llegada del renacimiento y el advenimiento de la reforma protestante, el panorama cultural europeo empieza a transformarse progresiva pero sustancialmente. Estos procesos de integración que se venían llevando a cabo durante todo el periodo medieval empiezan a sufrir cambios importantes y estas dinámicas culturales populares, producto del diálogo entre lo popular y la cultura de élites que se había alcanzado en los periodos anteriores, entra en un periodo de

ocaso. La ruptura al interior de las altas esferas eclesiales que significó la reforma luterana trajo consigo toda una serie de transformaciones sociales y políticas. Las nuevas virtudes promulgadas por el protestantismo; sobriedad, diligencia, disciplina, productividad, trajeron como consecuencia la abolición de muchas de las tradiciones de la religiosidad popular católica que habían enriquecido tanto el panorama cultural medieval. De alguna manera, se instaura una nueva moralidad en la cual se la da suma importancia a los procesos productivos. Perder el tiempo se convierte en un grave pecado y se proclama la virtud de la disciplina como valor supremo. Un gran número de devociones que configuraban esencialmente la religiosidad popular empiezan a ser condenadas por los nuevos ideales protestantes. Lutero, por ejemplo, desaprueba con vehemencia el uso de cualquier reliquia. La nueva teología calvinista rechaza el uso de cualquier tipo de imagen dentro del culto, terminando así, con una enorme y rica tradición iconográfica en las devociones populares.

Estas operaciones y cambios sociales van dejando sin posibilidad ese rico intercambio ente la cultura popular y la alta cultura y entre la oralidad y la tradición escrita. La reforma protestante y el renacimiento abren la puerta a una nueva cosmovisión, lo que luego se convertiría en modernidad pero que entre estas dos coyunturas encuentra, tal vez, sus más importantes antecedentes. Esa matriz mítica que era tan vital en la Edad Media empieza a diluirse en un mar de nuevas ideas. Una nueva visión de mundo que redefine y redimensiona lo científico, lo lógico, lo racional, y ofrece culto a estos nuevos conceptos. La magia deja de ser herejía para convertirse en tontería. Esa fricción coqueta y cómplice entre la religiosidad sobrenatural y el paganismo mágico pierde toda vigencia y se convierte en vulgar e irrelevante superstición.

Podría pensarse que es un disparate hablar de complicidad entre los poderes eclesiales medievales y las tradiciones paganas, sobre todo si pensamos en instituciones como la santa inquisición o la llamada cacería de brujas. Sin

embargo, si bien es evidente que eran fuerzas antagónicas, podría afirmarse que ambas defendían una cosmovisión similar, en ellas prevalecía una preponderancia de lo sobrenatural. Aunque desde orillas opuestas, ambas compartían una visión, de alguna manera, mágica del mundo. Desde bandos rivales jugaban el mismo juego. Sin duda, no se puede hacer caso omiso de las enormes divergencias que existían entre la oficialidad católica y los ritos y creencias de orígenes distintos al cristianismo, y por supuesto, era evidente la represión que podía existir sobre tradiciones no inscritas al culto oficial. Sin embargo, se pueden señalar ciertos matices a lo que solemos entender sobre estos procesos de persecución.

Se suele pensar, por ejemplo, que este asedio a ciertos individuos por sus creencias o prácticas espirituales, lo que popularmente se denomina como cacería de brujas, fue un fenómeno principalmente atribuido a la iglesia católica, lo cual no es del todo exacto. Fue en las sociedades protestantes donde se llevaron a cabo la mayoría de ejecuciones y linchamientos a brujas y hechiceros. Estas nuevas denominaciones cristianas productos de la reforma, rechazaron y castigaron con mucho más vigor estas prácticas. Los nuevos valores promulgados en estas nuevas comunidades religiosas estaban en total contravía con todo forma de cosmovisión mágica y estaban desprovistos de gran parte del carácter sobrenatural cristiano propio del catolicismo, que de alguna manera, permitió algún grado de coexistencia. “La Edad Media terminó cuando las personas cultas y educadas dejaron de tomarse en serio las profecías.” (Burke, 1991, 351)

Además, si estudiamos con cierto rigor histórico la “caza de brujas” nos daremos cuenta que no fue un fenómeno exclusivo a la Edad Media, ni exclusivamente vinculado a los tribunales de la Inquisición. Es más, se podría afirmar que fue un proceso posterior al medioevo y mucho más cercano a la naciente Edad Moderna y a las nuevas lógicas y valores del protestantismo. Cabe señalar, por ejemplo, que durante la mayor parte del medioevo la iglesia católica oficialmente negaba la existencia de la brujería. Incluso, se condenaba y sancionaba, no a quienes

ejercieran prácticas de hechicería, sino a quienes tuvieran la creencia de que estas existieran. Fue en el contexto de la peste negra que comenzó a contemplarse seriamente la posibilidad de que esta pandemia mortal fuese un castigo divino por prácticas paganas. Posteriormente, ya en los primeros momentos del renacimiento, aparece el *Malleus Maleficarum,* probablemente el tratado más importante que se haya publicado sobre brujería y que desencadenó el ya conocido proceso de persecución. Se estima, por ejemplo, que entre los años 1400 y 1700 se ejecutaron en Europa entre 40.000 y 60.000 personas por brujería. Se calcula que un número cercano a 30.000 de estas víctimas fueron ejecutadas en Alemania en el contexto de las guerras campesinas y protestantes del siglo XVI y XVII. Mientras que en España, uno de los países donde la inquisición católica trabajó más activamente, de alrededor de 125.000 personas acusadas de brujería, solo 59 fueron ejecutadas. En Italia, país mucho más poblado, el número se reduce a 36 y en Portugal murieron tan solo 4.

Asimismo, se suele pensar que en el medioevo existía una íntima y viciosa relación entre lo religioso y lo político. Sin duda, no se puede negar la enorme injerencia que tenían las instituciones eclesiales en los diferentes ámbitos del poder. Sin embargo, es importante de nuevo hacer ciertos matices a estas concepciones. Es evidente que en las sociedades medievales el clero estaba en la cúspide de las jerarquías de poder, y que todo poder político se creía que emanaba de un poder superior espiritual representado en las instituciones religiosas, o que al menos, se legitimaba a través de este. No obstante, tanto la iglesia como los estados eran instituciones independientes y a pesar de su esencial vínculo existía una fricción y equilibrio de fuerzas entre estas. Las nuevas denominaciones religiosas provenientes de la reforma no aparecen como instituciones que hagan contrapeso al poder político sino que, por el contrario, surgen como movimientos subordinados y como herramientas al servicio de fuerzas políticas imperantes o con anhelos de imperar. Con el advenimiento de las nuevas denominaciones protestantes la institución religiosa pierde toda independencia de las instituciones políticas.

Es evidente, por ejemplo, que la ruptura luterana solo fue viable y exitosa gracias a que sirvió de herramienta y pretexto para que poderes políticos deshicieran sus vínculos con la iglesia católica. Los gobernantes alemanes, los monarcas escandinavos, por citar solo un par de casos, tomaron ventaja del rompimiento con el tutelaje papal, apropiándose tanto de la riqueza como del control de las iglesias respectivas. El nacimiento del anglicanismo en Inglaterra es otro claro ejemplo de este fenómeno; como sabemos[37] la génesis de esta denominación cristiana tuvo unos orígenes evidentemente políticos y encaminados a generar una ruptura con la oficialidad eclesiástica romana. Esta subordinación de lo político sobre lo religioso, que llegaría a su punto cúspide en la ilustración y con las revoluciones liberales, permite que ciertos valores que hacen parte de la agenda política se conviertan también en principios religiosos. De tal suerte, surgen toda una serie de nuevas virtudes imperantes; lo productivo, lo pragmático, lo político, que rompen con esa herencia sobrenatural, ritual y mítica tan común en la cultura de las sociedades medievales.

- El espíritu cultural medieval presente en el melodrama

El melodrama hereda de la cultura popular medieval esa visión maniquea del mundo, esa clara distinción entre lo moral y lo inmoral. Entre lo profano y lo sagrado que hace parte de esa cosmovision mitológica tan propia de las sociedades del medioevo. Como vimos, esta hegemonía del pensamiento mítico, muy vinculado a la cultura popular de la Edad Media, se fue diluyendo con el advenimiento de la modernidad. Se convirtió en una visión de mundo irrelevante, ridiculizada y en algunos casos atacada; la caza de brujas y la persecución a la iglesia en las revoluciones liberales son claras muestras de este fenómeno. El melodrama desde sus orígenes, ya sea en el mundo de la ópera o en la tradición teatral francesa, independientemente de las ideologías que permearon los

[37] El famoso suceso entre el matrimonio de Enrique VIII y Ana Bolena.

contenidos de estas representaciones, aparecen como formas de representación dónde se rescatan esas visiones de mundo primitivas, esos arquetipos, esas valoraciones morales que emanan de la religiosidad, de lo mítico.

Todo grupo humano tiene en común con sus comunidades análogas esa estructura cultural, esa matriz, ese esquema de patrones que se convierte en una especie de lenguaje. En cada colectividad adquiere características particulares pero, en términos generales, cumple una misma función en todas ellas. Es una forma de entender y explicar la realidad que nos permite responder a preguntas esenciales que ningún otra disciplina, por más legitimidad y autoridad que tengan, puede hacerlo. Si bien, el desarrollo de las diferentes ramas del pensamiento que la modernidad ha traído consigo permiten el develamiento de diversos conocimientos acerca de nosotros y nuestro entorno, hay preguntas que estas aproximaciones a la realidad no responden. Podría afirmarse que, tal vez, las bases sobre las cuales está construida nuestra sociedad no están esencialmente fundadas en conceptos científicos y académicos. Por el contrario, esta estructura está configurada y sostenida principalmente sobre una aproximación simbólica de la realidad. Sobre eso que hemos venido llamando matriz o pensamiento mítico. Sobre valores y tradiciones que emergen de esa noción de cultura popular que hemos venido argumentando; lo que es y lo que siempre ha sido.

1.2 Cultura de élites

Este concepto, al igual que algunas de las acepciones de cultura popular, se presenta y se define esencialmente como una oposición. Por lo general, se suele asociar la cultura de élites o la alta cultura a dos oposiciones. En primer lugar, principalmente en el contexto de la Edad Media y en buena parte de la Edad Moderna, como lo contrario a cultura popular. Y en segundo lugar, en las últimas etapas de la modernidad y en nuestros días, o lo que algunos consideran la post-modernidad, como lo antagónico de la cultura de masas.

Si bien, se ha teorizado mucho sobre las acepciones de cultura popular y de masas, la idea que se tiene de cultura de élites se ha abordado generalmente en términos de contraposición. Habitualmente se acude a esta para referirse a fenómenos culturales producidos por los miembros de un grupo de élite los cuales expresan y defienden los intereses e identidad de unos grupos dominantes. Los miembros que producen y consumen esta alta cultura son aquellas personas que se han cultivado, que participaron en sistemas formales de educación y en circuitos privados destinados a desarrollar lo que se suele llamar “el buen gusto”. Este concepto de cultura elitista suele estar asociado a disciplinas como el ballet o la ópera, a instituciones culturales, academias, museos, galerías de arte, espacios desde donde se pretende legitimar, valorando como culto o no culto, a determinada obra, creación o producción. Quienes hacen parte de estos ámbitos suelen defender ciertos cánones de belleza y al pertenecer, por lo general, a grupos hegemónicos pretenden instalar y universalizar estos preceptos sobre lo culto y lo bello. Incluso, con no poca frecuencia, se les acusa de hacer uso de la cultura; de los bienes inmateriales y simbólicos, como instrumentos de dominación social.

1.2.1 Minorías ejemplares

Antes de entrar en el espinoso debate sobre las relaciones de poder, las imposiciones simbólicas, los factores políticos y económicos asociados al concepto de alta cultura, resulta pertinente e ilustrativo exponer algunas posturas que conciben la cultura de élites como algo más que una oposición.

Pensadores como el inglés Arnold Toynbee señalan la importancia y necesidad de la existencia de unas minorías ejemplares en distintos aspectos de la vida social. Para Toynbee toda civilización está esencialmente determinada por la acción de minorías creadoras. Según él, para el sano desarrollo de una sociedad se requieren mentes creativas, genios, místicos, sabios, grandes políticos, hombres ejemplares que sirvan de inspiración a la gente del común. Estas sirven de modelo, de ejemplo y permiten un proceso de imitación. Para el pensador inglés, esta

mimesis se lleva a cabo como una adhesión espontánea a los actos y gestos de estas minorías y no bajo un proceso arbitrario u opresivo. Un concepto similar defiende el filosofo idealista francés Henri Bergson. En su obra *Las dos fuentes de la moral y de la religión* afirma lo siguiente: "Una sociedad puede llamarse civilización tan pronto como se encuentran reunidos estos actos de iniciativa y esta actitud de docilidad." (Bergson, 1932, 181)

Esta perspectiva sobre el rol de las élites que abarca conceptos como minorías directoras, mimesis, docilidad, encuentran, tal vez, su más alto desarrollo en el pensamiento del filósofo español Jose Ortega y Gasset. Partiendo de una observación histórica, Ortega explica que toda forma conocida de sociedad organizada está precisamente fundada sobre esta premisa; una minoría selecta encargada de construir una senda a seguir, señalar las líneas generales de la existencia colectiva y diseñar los parámetros básicos sobre los cuales esta sociedad se funda. A través de sus capacidades, de su genio, sus demostrables atributos en el desempeño de disciplinas esenciales como las artes, la ciencia, la política y la religión, estas élites sirven de cauce para la vida colectiva. Para el filósofo español, la existencia de este selecto grupo, y más que eso, la idoneidad de estos individuos, permite un fenómeno de ejemplaridad y docilidad. “He aquí el mecanismo esencial creador de toda sociedad: la ejemplaridad de unos pocos se articula en la docilidad de otros muchos. El resultado es que el ejemplo cunde y que los inferiores se perfeccionan en el sentido de los mejores.” (Ortega, 1932, 722)

Si bien, esta postura orteguiana podría interpretarse como una especie de aristocratismo, para el pensador español la configuración de unas minorías directoras no está determinada necesariamente por una aristocracia o clases superiores. Estas pueden emerger de cualquier capa social y lo que resulta verdaderamente esencial es que sus comportamientos en la vida de una sociedad, en cualquiera de sus ámbitos, sea constitutivo de ejemplaridad. Cuando la

comunidad encuentra una élite que cumple a cabalidad estas funciones y las mayorías aceptan el papel rector de estas, se configura una sociedad vertebrada. Se constituye un esqueleto, una estructura que sostiene el cuerpo social y le permite realizar los movimientos que le son propios. Para Ortega, esta vertebración está esencialmente fundada sobre factores morales y las minorías deben poseer las virtudes necesarias, la fuerza moral para poder llevar a buen término la acción de las masas. Según él, un poder sanamente ejercido es tan solo el sub-producto de los ejemplos de los individuos que lo ejercen. Es evidente que la ejecución de un mando opresivo puede producir externamente obediencia, pero esta procederá de un mandato a cumplir ciegamente y no de un ejemplo a seguir.

Es claro que en una sociedad como la de nuestros días en la cual todo fenómeno social está analizado a las luces de las relaciones de poder. Donde toda forma de poder o arbitrariedad es entendida, casi siempre, como opresiva, el pensamiento de un hombre como Ortega suele ser juzgado con dureza. En el mundo académico contemporáneo se ha vuelto costumbre, y porque no decirlo, fetiche ideológico, considerar toda forma de elitismo como algo viciado. Sin embargo, las posiciones del español quien, haciendo una acertada observación del desarrollo histórico de nuestra civilización, concluye que resulta estrictamente necesario para el sano desarrollo de una sociedad la existencia de una élite ejemplar, resultan de suma pertinencia ante cierta unanimidad en las corrientes de pensamiento actual. Sin hacer caso omiso de las criticas al pensamiento orteguiano, muchas de las cuales son bastante pertinentes, resulta refrescante concebir una visón de sociedad en la cual se señala la importancia de la verticalidad en muchos ámbitos sociales, y en la cual se matizan algunas nociones de horizontalidad tan comunes hoy en día. El pensamiento de Ortega alrededor de estas temáticas nos permite interpretar fenómenos actuales desde una perspectiva que en muchos casos se nos escapan. En la lectura del fenómeno de la cultura de masas, que analizaremos con profundidad más adelante, es vital echar un vistazo a lo que el filósofo español vaticinaba al respecto. La idea de hombre-masa, concepto que acuñó él mismo, es

de suma pertinencia en el análisis de la cultura contemporánea. Para Ortega, es justamente en el momento en que las minorías selectas dejan de desempeñar correctamente su rol y cuando empiezan a ejercer su poder exclusivamente por los mandatos y no por el ejemplo, cuando la sociedad pierde su rumbo natural. “La deserción de las minorías directoras se halla siempre en el reverso de la rebelión de las masas”. (Ortega, 1932, 1205)

1.2.2 Lo culto como lo artístico y el arte como lo bello

La concepción que se suele compartir de alta cultura, o cultura de élites, está íntimamente ligada al concepto de arte. Si bien, podríamos decir que, por ejemplo, existen también aspectos gastronómicos o costumbres religiosas asociadas a esta acepción, es la producción y consumo de arte lo que ha sido factor esencial de distinción entre la cultura de élites y la popular.

Cuando nos acercamos a la idea de arte e intentamos definirlo entramos, sin duda, en terrenos pantanosos. A lo largo de la historia se ha abordado este tema desde distintas perspectivas. En la tradición grecorromana el arte podría entenderse como *tekne*, es decir, la destreza para transformar un objeto a partir de la mimesis. El propio Aristóteles lo definió como una permanente disposición a producir cosas de un modo racional. Platón se refirió a este como la capacidad de hacer cosas por medio de la inteligencia a través de un aprendizaje. Para él, el arte en un sentido general, era la capacidad creadora del ser humano. Es apenas en el Renacimiento cuando se empieza a construir una concepción de lo artístico vinculada a lo bello.[38] Es en esta etapa de la historia cuando se empieza a entender el arte como un producto realizado con una finalidad estética y cuando la idea de belleza empieza a ser elemento esencial el arte. Es evidente que en

[38] Al menos en los periodos anteriores al Romanticismo donde la belleza y lo estético dejan de ser paradigmas únicos en la experiencia estética. En el ámbito filosófico y artístico, se puede identificar un punto de ruptura en la concepción tradicional de la belleza y la incorporación de lo feo y lo sublime como parte de la experiencia estética. Este cambio se produjo principalmente a partir del las premisas del movimiento romántico en el siglo XVIII y XIX.

diferentes momentos de la historia han existido manifestaciones humanas con intenciones estéticas, pero es en el Renacimiento cuando estás empiezan a agruparse dentro de esta concepción. Sí en algún momento entre 1700 y la aparición del movimiento romántico se le pidiese a una persona con cierta formación que describiera la finalidad de la poesía, la pintura, la escultura o la música, seguramente habrían respondido que el propósito de estas es la belleza.

Sin lugar a dudas, el concepto de belleza es también sumamente amplio y, al igual que la idea de arte, se puede prestar para gran cantidad de interpretaciones. No son pocos, incluso son tal vez mayoría en nuestros días, quienes afirman que, como lo expresó Oscar Wilde, la belleza está en los ojos de quien la mira. Es muy común, y se ha convertido ciertamente en una idea hegemónica, entender la belleza como algo subjetivo por lo jabonosa que resulta su naturaleza. Por la dificultad que tenemos en atrapar este concepto. Es un término que un sinnúmero de pensadores a lo largo de toda la historia se han planteado y desde el cual se pueden dar múltiples discusiones filosóficas. Ha sido un tema fundamental para nuestra civilización por más de 2000 años.

- Belleza, verdad y bondad

Desde la Grecia antigua la filosofía ha reflexionado sobre la relación entre belleza, el arte, la vida cotidiana, la moral y la verdad. Para Plotino, por ejemplo, la verdad, la belleza y la bondad eran atributos de la divinidad. Formas en las que la unidad divina se da a conocer al alma humana. El pensamiento griego alrededor de este tema coincidía en que la belleza era un valor arraigado a nuestra naturaleza racional y que esta jugaba un rol fundamental en nuestra configuración del mundo. Se pensaba que a través de lo bello los seres humanos moldeábamos la realidad. Lo convertíamos en un hogar y comprendíamos nuestra naturaleza como seres espirituales. Platón entendía la belleza como una inclinación racional natural. Como una especie de, por contradictorio que pueda sonar, instinto que emana de la razón. Para Platón, Dios existe en un mundo trascendental el cual evocamos y al

cual aspiramos, pero que en nuestra condición humana nos resulta inaccesible. La experiencia de lo bello es, para el filósofo griego, un modo de echar un vistazo a esa esfera de lo divino, de lo ideal. Es el modo como nuestra naturaleza humana encuentra una vía para acceder parcialmente a este mundo.

“Existe una idea de belleza muy atractiva que se remonta a Platón y Plotino y que se incorporó por conductos diversos al pensamiento teológico del cristianismo. Según esta idea, la belleza es un valor supremo, algo que perseguimos por sí mismo y para cuya persecución no es necesario dar ningún otro motivo. Por consiguiente, la belleza, debe compararse a la verdad y la bondad, con las que integraría un trio de valores supremos que justifican nuestras inclinaciones racionales.” (Scruton, 2017, 23)

Esta relación entre belleza, verdad y bondad como tres caminos diferentes por las cuales la divinidad se manifiesta, es una idea de raíz griega pero que se adaptó al lenguaje cristiano a través del pensamiento teológico de San Agustín de Hipona y Santo Tomas de Aquino. San Agustín, siguiendo las opiniones de Platón y Aristóteles, afirma que la belleza es congruencia, armonía, unidad, integridad, estabilidad estructural y orden. Para él, orden es aquello por lo que actúan todas las cosas que Dios ha establecido y define la belleza como esplendor del orden, sin referirse solo a la belleza corporal, sino más bien a la inteligible, a la de la razón, y por ella a la divina. Santo Tomas afirmaba que belleza, verdad y bondad eran los tres caminos por los cuales Dios se daba a conocer al entendimiento humano y que eran, en el fondo, idénticas en cuanto que distintas formas de interpretar racionalmente la misma realidad positiva. Tomas de Aquino tenía ya una concepción de lo bello como lo agradable a la vista, *Pulchra sunt quae visa placen*, bellas son las cosas que agradan a la vista, haciendo evidente ya una incipiente idea de lo bello como creación estética.

La concepción de creación artística dentro del arte clásico, medieval y del renacimiento está altamente determinada por esta concepción griega de lo bello. El arte desde esta óptica está esencialmente ligado a una cosmovisión religiosa en donde se entiende lo bello como lo que representa lo divino. Esta perspectiva contiene aún una profunda relación entre lo ético y lo estético. Nada puede ser bello sino es al mismo tiempo bueno y verdadero, ya que, como afirmaba Tomas de Aquino, son distintas formas de interpretar una misma realidad. Si bien, ya en el renacimiento varios elementos científicos y matemáticos empiezan a jugar un rol en la concepción de lo estético; la simetría, la perspectiva, la proporción, se sigue apuntando hacía una realidad objetiva del fenómeno estético asociada a lo divino.

Mirando está concepción desde el lente de la discusión que nos atañe, es decir, el arte como elemento distintivo y definitorio de la alta cultura o cultura de élites, podemos observar que esta visión ya nos empieza a mostrar un elemento claramente diferenciador entre lo puramente artístico y las demás formas de producción cultural. Por un lado, y tal vez el más obvio, la creación artística está altamente determinada en su producción y consumo por las altas esferas de la sociedad; por mecenasgos en ámbitos cortesanos. Por otro lado, el elemento sobrenatural inherente a esta forma de ver el arte; la función de representación divina de quien lo produce y la contemplación de quien lo consume, hace explícitos otros elementos de distinción social. No cualquier persona está en capacidad de producir ni contemplar lo divino, es algo exclusivo a unos pocos.

No obstante, hay otros elementos dentro de esta noción de arte que aún pueden ser conciliables con ciertos aspectos de lo popular. Primero, al ser un tipo de arte con un carácter estrictamente representativo y esencialmente ligado al placer sensitivo, es muy cercano y coincidente a muchas manifestaciones de lo popular. Segundo, al ser una forma de expresión con una relación directa con lo moral, con lo ético, existe aún alguna noción de utilidad, de funcionalidad. Las grandes iglesias y catedrales, por ejemplo, son entendidas ya como expresiones estéticas

pero con una finalidad de comunicación con lo divino, con lo religioso, que en últimas cumple aún una función moralizante. De la misma manera, gran parte del arte pictórico del Renacimiento tenía una finalidad evidentemente catequética, muy acorde a las iconografías populares de la época medieval.

- Lo artístico como contemplación desinteresada

Con la llegada del manierismo a finales del siglo XVI nuevas ideas comienzan a introducirse en la concepción del arte y de lo bello. La idea de belleza empieza una etapa de subjetivización. Ya no se entiende lo artístico solo como lo agradable a los sentidos y pasa a expresar la subjetividad del artista, su punto de vista, sus emociones, incluso lo grotesco empieza a hacer parte de lo representable artísticamente. El arte deja de ser representativo. Los artistas ya no expresan las cosas como son sino como las ven. Por otro lado, hay una ruptura en la relación entre lo bello y lo divino y se empieza a asociar la belleza a lo natural, el paisajismo reemplaza a las imágenes religiosas o a los retratos de la nobleza. Con el advenimiento del pensamiento ilustrado se incorpora el concepto de gusto como factor determinante en la concepción de las obras. La expresión racional y exacta del mundo exterior, que era esencial en la producción renacentista, es desplazada por esta nueva idea. El gusto se convertiría a la postre en un elemento esencial en el proceso de distanciamiento estético, un aspecto fundamental en la distinción entre lo culto y lo popular.

Otro elemento vital en el cambio de paradigma en la concepción del arte y de lo bello, y por lo tanto fundamental también en el ensanchamiento de la brecha entre cultura de élites y cultura popular, es la fuerte irrupción del pensamiento kantiano y, particularmente, sus posturas frente a la estética y a lo artístico incluidas en su obra *Crítica del juicio estético*. La principal ruptura que emerge de las proposiciones de Kant se resume en la idea de “El arte por el arte”. El filósofo alemán afirmaba que las artes no tienen un fin extrínseco a ellas, sino que su finalidad está en ellas mismas. El propósito del hecho artístico no es otro sino

ajustarse al juego armónico subjetivo de las facultades humanas, tanto las sensibles como las intelectuales. Lo bello, según Kant, se percibe solo mediante una contemplación desinteresada a través de un gusto desinteresado, que no busca placer sensorial ni conocimiento racional, sino que su finalidad está en la contemplación misma. Kant afirma que el juicio del gusto es estético, porque se refiere no al conocimiento, sino al sentimiento. Sentimiento que constituiría el término medio entre la facultad de conocimiento y la facultad de desear; así como el juicio se situaría entre el entendimiento y la razón.

"Todo interés estropea el juicio de gusto y le quita su imparcialidad, sobre todo si no pone, como el interés de la razón, la finalidad delante del sentimiento de placer, sino que funda aquélla en éste. Y esto último ocurre siempre en los juicios estéticos sobre algo que hace gozar o sufrir. De aquí que los juicios así apasionados, o no pueden tener pretensiones a una satisfacción universal, o, si lo hacen, son ellas tan escasas como numerosas son las sensaciones de aquella clase que se encuentran entre los fundamentos de determinación. El gusto es siempre bárbaro, mientras necesita la mezcla con encantos y emociones para la satisfacción y hasta hace de éstas la medida de su aplauso". (Kant, 1991,222)

Cabe anotar que no fue Kant el primero en postular afirmaciones respecto al desinterés como fundamento de la experiencia estética. Históricamente se acepta que fue el Conde de Shaftesbury[39] el primero en haberse referido a este tema. Incluso, mucho antes del siglo XVII ya encontramos antecedentes importantes al respecto. La idea de que la belleza es desinteresada, de cierta manera, podría entenderse como una tesis asociada al pensamiento clásico. En algunos filósofos griegos ya se encuentran afirmaciones bastante sugerentes en torno a esta idea, aunque muchas veces también con puntos contradictorios. Platón postulaba, por ejemplo, que existe un tipo de deleites deseables por sí mismos y no por lo que se

[39] El Conde de Shaftesbury fue un filósofo y político británico que vivió en el siglo XVII, conocido por sus contribuciones al pensamiento moral y estético en la Ilustración británica .

puede saber de ellos o por el placer sensible que otorgan. Sin embargo, él mismo definiría lo bello como aquello que causa placer o proporciona una utilidad. Postura que Aristóteles hizo suya al decir que lo bello es al mismo tiempo bueno porque es agradable o útil. Lo cierto es que, a pesar de que esta concepción ya estaba rondando en algunas corrientes de pensamiento, es con Kant cuando toma toda su forma y se convierte en noción hegemónica.

Como vemos, la postura kantiana deslinda por completo lo bello y lo artístico de cualquier tipo de funcionalidad. Hace una clara distinción entre lo ético y lo estético, y entre lo bello y lo funcional. Marca una distancia inequívoca al proponer que los juicios de gusto son autónomos, es decir, distintos a los juicios de conocimiento o morales. Contra los empiristas, sostiene que el juicio de gusto no es explicable por argumentos sensualistas, y contra los racionalistas, argumenta que en este juicio no están en juego elementos cognitivos o conceptuales.

Con Kant se anula la posibilidad de encontrar una finalidad objetiva en la obra de arte. Se desdibujan las perspectivas teleológicas o mitológicas que atribuían un *finis operis* a la creación artística. Fórmulas que postulaban que el arte tenía como finalidad la manifestación del espíritu divino al hombre o incluso del espíritu humano ante sí mismo, pierden todo su rigor en la filosofía kantiana. Postula una ontología que se contiene a sí misma completamente al margen de la idea de finalidad. A parte de todas las implicaciones filosóficas y los elementos que aporta a la teorización sobre la estética, en lo que nuestra discusión concierne, vigoriza aún más el distanciamiento entre lo culto y lo popular. Enfatiza y hace más evidente, lo que en términos bourdieanos se podría denominar, un gusto legítimo frente a un gusto popular.

1.2.3 Bourdieu y la crítica anti-kantiana

Pierre Bourdieu se ha convertido en un referente ineludible en las discusiones contemporáneas sobre la sociedad y la cultura. Sus aportes son indiscutibles y su

línea de pensamiento ha sido determinante en la teorización sociológica en nuestros días. Muchos de sus postulados, comúnmente asociados a una óptica post-marxista o post-estructuralista, se han convertido en una corriente de pensamiento predominante. No obstante, también se han erguido a su alrededor una serie de críticas al resultar algunas de sus ideas, ciertamente, simplificantes en algunos aspectos y, probablemente, excesivas en otros. Como manifestamos antes, un buen número de pensadores contemporáneos, dentro de los cuales podríamos clasificar a Bourdieu, han pretendido interpretar y analizar todo fenómeno social focalizando excesivamente la atención en las relaciones de poder. Otra crítica que se le suele hacer al sociólogo francés, y que, tal vez, más que una crítica a su trabajo es un error en el que han caído quienes han intentado aplicar sus postulados a otros estudios, consiste en la falta de universalidad en su análisis. Su obra habla de las características de un círculo social muy específico, la sociedad francesa. Si bien, es posible que sus escritos no tengan explícitamente una pretensión de ser comunes a cualquier grupo humano, sí resulta evidente que, en muchos casos, quienes acuden al pensador francés en sus argumentaciones pretenden aplicar sus conceptos a contextos que difieren del original y que por lo tanto dan pie a muchas imprecisiones y malentendidos.

Dicho esto, varios de sus argumentos, especialmente algunos de los planteados en su obra *La Distinción,* resultan sumamente pertinentes en la contextualización, caracterización y comprensión de lo que se entiende como cultura de élites o alta cultura. Sus apreciaciones alrededor del concepto del gusto son fundamentales en la discusión que nos concierne. Para Bourdieu el gusto, lo que generalmente se suele entender como algo sumamente subjetivo e individual, resulta en realidad estar constituido por unas condiciones sociales particulares, determinando así la existencia de un gusto popular y un gusto de élites. Según el pensador francés, el gusto es una estructura estructurante de las prácticas sociales y es al mismo tiempo estructurado por ellas. Las posturas de Pierre Bourdieu a este respecto, en gran medida, están fundadas justamente en una crítica a la noción estética

kantiana, la cual, según él, determina esencialmente el distanciamiento entre lo popular y lo culto. El francés, antagonizando sin duda con Kant, afirma por ejemplo que:

“La contemplación pura – la preeminencia de la forma – implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo, que representa por ello mismo una ruptura social (…) Rechazar lo ‘humano’ es, evidentemente, rechazar lo genérico, es decir, lo común, ‘fácil’ e inmediatamente accesible, y, desde luego, todo lo que reduce al animal estético a la pura y simple animalidad, al placer sensible o al deseo sensual; es contraponer al interés por el propio contenido de la representación, que lleva a llamar bella a la representación de las cosas bellas, y en particular de aquellas que de manera más inmediata dicen algo a los sentidos y a la sensibilidad, la indiferencia y la distancia que impiden subordinar el juicio basado en la representación a la naturaleza del objeto representado” (Bourdieu, 2016, 28-30)

Si bien, Bourdieu identifica tres tipos de estéticas, una burguesa, una de los sectores medios y otra popular. En el contexto de este apartado nos interesa centrar la atención en los extremos de este tridente. Por un lado, una estética o gusto elitista asociada a la noción kantiana del arte, a esa contemplación desinteresada carente de alguna función exterior a sí misma. Y por otro, un gusto de las clases populares que esperan de cualquier imagen u objeto artístico que desempeñe una función y que sus juicios están determinados por las normas de la moral o del placer. El gusto elitista está siempre poniendo a distancia la necesidad. Mientras que el gusto popular está esencialmente ligado a la satisfacción de alguna necesidad. Quienes exhiben un gusto desinteresado distante de las necesidades económicas y de las urgencias prácticas comparten una disposición estética que se manifiesta en posiciones privilegiadas dentro del espacio social. Afirmaba además, que el hecho de que las prácticas culturales de la burguesía justifiquen sus privilegios por algo más noble que la acumulación material, es

directa consecuencia de la disociación de la forma de la función, de lo bello de lo útil, del estilo y la eficacia. El sociólogo francés parafraseando a Kant afirmaba que "El gusto es siempre bárbaro cuando mezcla los encantos y emociones a la satisfacción y es más, si hace de aquellas la medida de su asentimiento." (Bourdieu, 2016, 39)

Bourdieu, a pesar de tomar del pensamiento marxista la premisa de la lucha de clases en la interpretación de cualquier fenómeno sociológico, introduce la noción de bienes inmateriales o simbólicos como motor de esta lucha y no exclusivamente los bienes materiales como lo proponía Marx. La esencia de la coyuntura, según el francés, no está solamente determinada por los capitales económicos sino también por los capitales culturales. Para Bourdieu la burguesía establece una estructura de diferenciación social fuera de lo cotidiano, en lo simbólico y no en lo económico exclusivamente. En el consumo y no solamente en la producción. Devela un nuevo orden delusorio en el cual las distinciones no son producto de las posesiones materiales, de lo que se tiene, sino de lo que se es. La facultad que permite el deleite en el arte y otros productos culturales aparece entonces como cualidad natural, como don y no como el resultado de desigualdades en el desarrollo económico y formativo de las personas.

- El elitismo bourdieuano

La principal falencia en la propuesta bourdieuana, al menos en lo que al contexto de este escrito concierne, es su incapacidad para identificar en los gustos populares algo más que una estética pragmática y funcionalista determinada por los intereses de las clases dominantes. Como señalamos anteriormente, este punto ciego en sus posturas probablemente se debe a que su análisis esta centrado en un contexto muy especifico, la Francia del siglo XX y, como mucho, la Europa posterior a la revolución industrial. No obstante, así solo apliquemos sus análisis a este grupo particular de personas, resulta sumamente maniqueo y determinista. La idea de que las gentes del común están condenadas a tener unos

gustos simples y modestos determinados exclusivamente por la practicidad y la necesidad producto de una imposición económica, es claramente simplificante y, a su propio modo, bastante elitista. De alguna manera, Bourdieu le niega a las clases populares una cualidad esencial al ser humano que consiste justamente en el interés de conocer y deleitarse de las cosas más allá de su funcionalidad o utilidad, se podría decir que es esta una de las características que nos diferencian de las demás especies. En la propuesta del sociólogo francés pareciera leerse que el pertenecer a una clase social menos favorecida económicamente equivaldría a la total renuncia a los beneficios simbólicos.

Es innegable, por ejemplo, que existen toda una serie de manifestaciones estéticas populares que están cargadas de fuertes componentes simbólicos. Esas mismas exhibiciones de religiosidad que se observaban en la Edad Media y que muchos teóricos interpretaban tan solo como imposición de poderes eclesiales superiores, permanecen en muchas sociedades aun cuando los nuevos poderes son esencialmente seculares y, en muchos casos, apenas toleran estas manifestaciones. Las procesiones religiosas, tan comunes en Hispanoamérica e incluso muchas otras prácticas similares en otros países europeos, son evidencia de expresiones populares cargadas de simbolismo. La simple exhibición de objetos religiosos al interior de los hogares y la disposición estética alrededor de estos; flores, velas, inciensos, demuestran este carácter estético simbólico. Si bien, se podría afirmar que estas formas de culto no carecen de cierta funcionalidad, beneficios espirituales, por ejemplo, es evidente que no están determinadas por fuerzas poderosas dominantes ni por agentes económicos. Es claro que en muchos sentidos la estética popular está definida por referencia a una hegemónica, pero no es cierto que sea incapaz de construir un espació propio.

Bourdieu, como muchos de sus contemporáneos, peca al afiliarse en esa concepción de lo popular como una negación. Como lo que no es, como lo que carece de algo esencial. Esta perspectiva, ciertamente despectiva, que asegura

que la estructura simbólica de la sociedad está determinada por una oposición fijada por las clases dominantes. Una dicotomía entre la libertad, el desinterés, la pureza de los gustos sublimes frente a la necesidad, el interés y la impureza de las satisfacciones materiales representadas en lo popular. Una postura en la que las personas más simples o del común parecen estar condenadas a una posición subalterna por la carencia de unas cualidades legitimas que las clases hegemónicas poseen.

Sí bien, el sociólogo francés admite que los sectores populares cuentan con ciertas formas de resistencia; algunas primitivas exhibiciones de conciencia autónoma, las reduce a una serie de elementos de oposición poco significativos, o al menos poco determinantes en la constitución de una estética. Por ejemplo, una preferencia por los alimentos y bebidas fuertes, frente a la exquisitez y sutileza de los apetitos burgueses, o la oposición entre inteligencia frente a fuerza física, como si esto fuera lo único en lo que las clases trabajadoras pudieran ser ricas. "El arte de beber y de comer queda, sin duda, como uno de los pocos terrenos en los cuales las clases populares se oponen explícitamente al arte de vivir legítimo." (Bourdieu, 2016, 200)

Este posicionamiento del francés se asemeja al que tenían investigadores como Batjin en torno al papel del carnaval en la cultura del medioevo. De la misma manera, y bajo las mismas premisas teóricas e incluso ideológicas, con las que el pensador ruso rescataba como valor esencial de la vida popular medieval las preferencias por lo sexual, lo grotesco y lo groseramente material, Bourdieu hace lo propio en su análisis de la sociedad de su tiempo. Según él, la única forma de ser del gusto popular es a través de la oposición a los gustos de las élites.

“Al gusto y al sentido de la *fiesta*, de la libertad de expresión y de la risa abierta, que liberan al poner el mundo social patas arriba, al derribar convenciones y conveniencias”. (Bourdieu, 2016, 32)

- Repensar a Bourdieu

Ante este tipo de perspectivas, ciertamente, radicales de entender la estética popular como exclusivamente pragmática y funcionalista, han aparecido estudios que matizan o, decididamente, se oponen a estos conceptos. Estos señalan la necesidad de superar ese enfoque legitimista que define a la cultura popular exclusivamente en referencia al gusto dominante. Proponen una nueva visión de estética popular ya no en términos de negación, desventajas, limitaciones, sino, por el contrario, constituido no solo en las oposiciones sino en elementos propios; de tradición, de apropiaciones y de usos de lo cultural. En esta línea encontramos, por ejemplo, los estudios de Claude Grignon, Raymonde Moulin, o los del inglés Richard Hoggart sobre la cultura obrera. De entrada la postura del autor inglés resulta bastante interesante y sugerente ya que evidencia ese probable elitismo que se puede encontrar en pensadores como Bourdieu. Hoggart hace una fuerte crítica a ciertos intelectuales a quienes tacha de pseudo-marxistas y paternalistas, y que según él, hablan de las clases populares pero nunca en su vida han cruzado más de un par de palabras con alguno de ellos. En su obra *The Uses of Literacy* se refiere, por ejemplo, a la exuberancia de las artes y fiestas populares. Al fervor por el detalle, el esplendor y riqueza de colores propias de estas celebraciones que lo llevan a hablar de "los cien actos barrocos de la vida popular" (Hoggart, 1970, 193)

A pesar de que Hoggart, desde una óptica abiertamente marxista, define lo popular como resistencia, no la entiende necesariamente como negación ni como exclusivamente una oposición a lo que viene de las élites. Por el contrario, caracteriza esta resistencia como un aguante o defensa interior que se niega a olvidar cuál es su origen, de donde viene, sus tradiciones, sus creencias; resistencia entendida como conservación de eso que hemos venido llamando matriz mítica. Otro aspecto que resulta muy interesante y pertinente en la obra de Richard Hoggart es que fija su atención en la relación entre cultura masiva y

cultura popular, y como de esta resulta otro tipo de oposición, tema que trataremos más adelante en profundidad desde diversas perspectivas.

“Si bien es notorio que existe una influencia de la cultura masiva hacia la cultura popular, no es menos cierto que la clase obrera ha sabido conservar ciertas tradiciones, ritos, valores y creencias que aún la mantienen en parte alejada de las poderosas influencias de los productos de la industria cultural.” (Hoggart, 1970, 59)

En el contexto latinoamericano también aparecen distintas contraposiciones al análisis bourdieuano. El sociólogo brasileño Sergio Miceli, por ejemplo, aplicó el modelo propuesto por Bourdieu al estudio de la industria cultural en su país natal. Los resultados de estas investigaciones apuntaban a que esa subordinación de las clases populares a la cultura de élites poderosas corresponde, en buena medida, a los países capitalistas europeos en los cuales se puede hablar de un mercado simbólico unificado, y que, por el contrario, en gran parte de los países latinoamericanos el tipo de modelo productivo comprende distintos tipos de producción económica y simbólica. En América Latina no se podría afirmar que exista estrictamente una estructura de clase unificada y, menos aún, una clase hegemónica capaz de imponer sus intereses y posturas al total de la población. En estas comunidades se amalgaman, más bien, una serie de ámbitos de significación diversos, un campo simbólico fragmentado y heterogéneo culturalmente hablando. A pesar de los avances tecnológicos, los procesos de cambio económicos y, en general, de las nuevas dinámicas socioculturales propias de la modernidad, coexisten capitales culturales plurales: lo colonial español, la tradición precolombina, la herencia africana y las modalidades contemporáneas de desarrollo capitalista.

“Aun fuera de los conflictos explícitos es imposible reducir los variados sistemas lingüísticos, artísticos y artesanales, de creencias y prácticas médicas, las formas propias de supervivencia de las clases populares a versiones empobrecidas de la

cultura dominante o subordinadas a ella. Necesitamos reformular la concepción de Bourdieu, en muchos sentidos útil para entender el mercado de bienes simbólicos, a fin de incluir los productos culturales nacidos de los sectores populares, las representaciones independientes de sus condiciones de vida y la resemantización que hacen de la cultura dominante de acuerdo con sus intereses."(Garcia Canclini, 1990,24)

Tal vez, las consideraciones y contrapuntos mas significativos al análisis bourdieuano dentro del panorama académico latinoamericano, y los que sin duda resultan más pertinentes a la coyuntura que atañe a este escrito, se encuentran en Nestor Garcia Canclini y Jesus Martín Barbero. Si bien, ninguno de los dos es decididamente un contradictor de las teorías del sociólogo francés, e incluso, sus postulados hacen parte del cuerpo teórico de sus trabajos, elaboran una propuesta que se sale de los estrictos lineamientos dicotómicos bourdieuanos. Afirman que en el contexto de Latinoamérica existe una cultura popular propia, en buena medida autónoma de los intereses del poder dominante y que, en algunos casos, logra imponer su estética como hegemónica. El trabajo de Martín Barbero propone una visión no excluyente entre la cultura de masas y la cultura popular. Encuentra en lo masivo una fuerte presencia de lo popular y propone nuevas categorías de análisis, lo "popular-masivo", por ejemplo, propuesta que analizaremos con detenimiento en los apartados siguientes.

El pensamiento bourdieuano deja varios cabos sueltos y, tal vez, más preguntas que respuestas. Dicho de otra forma, desde una perspectiva un poco menos crítica, deja muchas líneas abiertas de estudio. Por un lado, los diversos resultados que se pueden obtener en la aplicación de sus premisas a distintos contextos culturales y regionales pueden, en algunos casos, afirmar sus hipótesis pero también, en otros, negarlas o al menos relativizarlas. Su línea de pensamiento tiene elementos que se pueden considerar universales pero otros que solo funcionan dentro del marco en que sus estudios se desarrollaron originalmente.

Pero lo que resulta más cuestionable de su trabajo es esa perspectiva de lo popular como negación, o al menos como algo que no se atreve del todo a conceptualizar. Por momentos resulta muy crítico frente a la postura kantiana del desinterés en la experiencia estética, de la distancia objetiva con respecto a la necesidad que exige la contemplación del arte. No obstante, en ocasiones pareciera que la solución que propone a este paradigma elitista no es el rescate de una mirada diferente alrededor del fenómeno estético que incluya manifestaciones cercanas al imaginario y a la tradición popular, sino que pareciera legitimar el argumento kantiano asumiendo que lo deseable sería que esta distancia frente a la necesidad desapareciera en todas las clases. Esta visión igualitarista, muy acorde a la tradición marxista, desconoce que en la desigualdad, en la diferencia, más allá del discurso político-económico de opresores y víctimas, hay una riqueza, una pluralidad de expresión y conocimiento que por momentos pareciera negar. Desconoce la relación entre lo contemplativo y lo sensible, entre lo ético y lo estético, que es factor constitutivo de una estética de lo popular que el sociólogo francés niega o que, al menos, le resta legitimidad al verla determinada fundamentalmente por una relación de poder.

Al examinar el trabajo de Bourdieu en busca de soluciones a los problemas que plantea, no queda muy claro en qué dirección apuntan estas propuestas. Se encuentran, por ejemplo, apuntes como el siguiente que, si bien, conduce hacía ciertos objetivos no develan claramente las acciones para llegar a su consecución:

"La destrucción de este poder de imposición simbólica fundado sobre el desconocimiento supone la toma de conciencia de lo arbitrario, es decir el develamiento de la verdad objetiva y la aniquilación de la creencia: es en la medida en que el discurso heterodoxo destruye las falsas evidencias de la ortodoxia, restauración ficticia de la doxia, y así neutraliza el poder de desmovilización, que contiene un poder simbólico de movilización y subversión, poder de actualizar el poder potencial de las clases dominadas." (Bourdieu, 1984, 411)

En esta afirmación, por un lado, no queda muy claro a qué se refiere con verdad objetiva y creencia. Pareciera que su parámetro para legitimar o desligitimar estos conceptos dependiera de sin han sido impuestas por un poder dominante o no. Ninguna opresión es completamente arbitraria ni todas lo son del mismo modo. Además, ninguna opresión se supera tan solo tomando conciencia de su arbitrariedad.

“La dominación burguesa, por ejemplo, es "arbitraria" en el sentido de que no está en la naturaleza de la sociedad, de que es un orden constituido, pero no podemos considerarla arbitraria si la vemos como consecuencia de un desenvolvimiento particular de las fuerzas productivas y las relaciones socioculturales. Por lo tanto, la superación de la cultura y la sociedad burguesa requieren la transformación de esas fuerzas y esas relaciones, no apenas tomar conciencia de su carácter arbitrario.” (Garcia Canclini,1990, 34)

Bourdieu pareciera por momentos ignorar el conocimiento que puede encontrarse en estructuras de pensamiento simbólico; mitos, tradiciones, costumbres, que, si bien, en muchos casos pueden provenir de instituciones de poder, no por eso dejan de responder a a necesidades objetivas y cumplir funciones esenciales dentro de las comunidades. Este tipo de conocimiento responde preguntas distintas a las que el conocimiento empírico o científico pueden responder. La moral, los valores, no se pueden deducir por una ecuación, ni tampoco se pueden transmitir eficazmente simplemente como la entrega de datos objetivos. Las tradiciones, mitos, cuentos, costumbres, celebraciones hacen parte de un tipo de cognición que no puede ser comunicada de otra forma y que ha resultado fundamental en la construcción de toda civilización. Esta cultura popular, que el sociólogo francés en ciertos momentos pareciera desconocer o relegar a imposiciones arbitrarias, configura una matriz fundamental e imprescindible en el desarrollo de cualquier sociedad.

1.3 Cultura de masas

Al igual que las dos categorías descritas anteriormente, cultura popular y de élites, la cultura de masas podría ser entendida como una negación y en clara oposición a las otras dos concepciones. Como vimos antes, ha existido una tendencia a lo largo de la historia a considerar lo refinado, lo fino, lo legitimo como expresión de una minoría selecta y, por el contrario, lo masivo como lo vulgar, lo inferior. El pensador griego Heráclito lo expresaba en estos términos: "¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mi, uno vale por cien mil, y nada la multitud." (En Eco, 1968, 27) La idea de una cultura compartida por una mayoría, la manera más literal de definir el fenómeno de la cultura de masas, puede interpretarse como un contrasentido, como la propia definición de anti-cultura. La identificación con lo masivo, la aceptación de un conglomerado de bienes simbólicos por una amplia masa de individuos, implica, de alguna manera, la anulación de toda forma de distinción que es, en cierta medida, el objeto de cualquier forma cultural particular. Desde esta perspectiva de análisis lo masivo significaría una ruptura esencial en el concepto mismo de cultura. Como hemos venido afirmando, la alta cultura y la popular, cada una desde su propia orilla, cumple el rol de distinción. Por el contrario, la cultura de masas puede ser entendida como lo que homogeniza, lo que aglomera, lo que disuelve toda forma de singularidad.

Se han vuelto comunes en nuestros días concepciones equivocas que tienden a confundir, o dar una falsa equivalencia, a la cultura popular y la cultura de masas. Pese a que se pueden encontrar elementos que las vinculan, como lo analizaremos más adelante, vale la pena aclarar que son, decididamente, dos fenómenos diferentes. En las últimas décadas los términos popular y masivo suelen usarse indistintamente para referirse a los productos culturales consumidos por las masas. Por ejemplo, cuando hablamos de música pop o cultura pop,

claramente no nos estamos refiriendo a lo popular en su carácter distintivo. Sí bien, históricamente se puede entender lo popular como lo que es común a la mayoría de la comunidad, al pueblo, en contraposición a los gustos de las élites, lo masivo implícito en el concepto de cultura de masas, se refiere a fenómenos colectivos de homogeneización de distintas comunidades; lo que se entiende en nuestros días como globalización. Es evidente que sociológicamente hablando la definición de masas, es decir, un sujeto colectivo en manifestaciones del comportamiento social que tiende a lo gregario, es directamente asociado a conceptos como pueblo o popular. Sin embargo, cuando hablamos de cultura de masas solemos estarnos refiriendo a fenómenos que traspasan fronteras regionales y que, incluso en muchos sentidos, las desdibujan o las borran.

Hecha esta aclaración, podríamos hacer ya un primer acercamiento a la definición del concepto. El *Online Dictionary of the Social Sciences* nos presenta una aproximación bastante básica pero que nos señala ya varios conceptos de suma pertinencia en la discusión:

“Cultura de masas es un conjunto de ideas y valores culturales que surgen a partir de la exposición común de una población al mismo tipo de actividades culturales, medios de comunicación, la música y el arte, etc. La cultura de masas es posible solo a partir de los medios electrónicos y las comunicaciones modernas. La cultura de masas es transmitida a las personas sustituyendo las interacciones diarias y por lo tanto carece del contenido propio de las culturas arraigadas en una comunidad o región. La cultura de masas tiende a reproducir el valor liberal del individualismo y a fomentar una visión del ciudadano como consumidor” (Robert Drislane and Gary Parkinson, 2002)

Por un lado, esta acepción nos hace explicita una de las características constitutivas de la cultura de masas; la aparición de medios y comunicaciones electrónicas. El advenimiento de estas nuevas tecnologías comunicativas permitió

la ágil producción y distribución de mensajes a un público amplio y heterogéneo, pero cumpliendo funciones de homogeneización. La principal transformación social que trajo consigo la irrupción generalizada de medios como la radio y la televisión, y posteriormente todas las nuevas posibilidades de interacción digital, fue la creación de una nueva forma de conciencia común. Un escenario de relaciones sociales que fue caldo de cultivo para una especie de aculturación colectiva determinada, no solo por las nuevas dinámicas comunicativas, sino también por el tratamiento de los contenidos, la manera de seleccionarlos e interpretarlos.

Por otro lado, esta definición nos plantea ya también una dicotomía esencial y constitutiva de la cultura de masas; la paradoja entre individualismo y colectivismo. Los medios masivos de comunicación configuran nuevas dinámicas de interacción social y de recepción de los mensajes en ámbitos privados. Las plazas públicas, la oralidad como método esencial de transmisión, tan común en la cultura popular anterior a los procesos de industrialización, es sustituida por interacciones virtuales caracterizadas por la individualidad en la recepción de la información. Pero al mismo tiempo, fomenta un profundo sentido de homogeneización como consecuencia de la ruptura en las dinámicas comunicativas locales y regionales, y por la generalización de los contenidos transmitidos a grupos sociales cada vez más amplios. Es evidente que este fenómeno de lo masivo no aparece abruptamente con la irrupción de las nuevas tecnologías de transmisión. La prensa y todos los formatos similares que la anteceden se caracterizan también por la individualidad en los procesos de recepción. Además, no todas las dinámicas de consumo de las nuevas tecnologías comunicativas son *a priori* procesos individuales. El cine, por ejemplo, no es otra cosa que una prolongación natural del teatro e, incluso, medios como la radio y la televisión en sus primeros momentos presentaban procesos de recepción grupal, eran actividades que se realizaban en familia. No obstante, la rápida evolución de estas formas de comunicación ha precipitado, por un lado, formas de asimilación de la información cada vez más individuales y, por otro, la universalización de los mensajes.

"Cultura de masas se convierte entonces en una definición de índole antropológica apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación —desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas hacia la interioridad— aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros períodos históricos." (Eco, 1968, 34)

1.3.1 Cultura de masas y relaciones de poder

La cuestión en torno a las causas y efectos de la aparición de una cultura de masas, esta compleja pregunta por las formas como la sociedad se ha transformado a partir del advenimiento de las nuevas tecnologías de comunicación, ha sido profusamente estudiada por un sinnúmero de autores en las últimas décadas. La discusión acerca de los fenómenos de comunicación masivos, que tienden a la generalización de los mensajes y a la centralización de los emisores[40], se ha planteado por muchos autores esencialmente alrededor de las relaciones de poder.[41] Sus análisis se han centrado en el estudio de los factores políticos y económicos relacionados a esta coyuntura. Si bien, podría decirse que la génesis de lo masivo está determinada por un momento histórico en el cual amplios sectores de la población, antes invisibilizados, empiezan a ser parte activa de la

---

[40] Al menos antes de la aparición de internet. En los últimos 20 años esta idea se ha relativizado sustancialmente.

[41] Entre los autores que podrían vincularse a este enfoque encontramos al ya mencionado Pierre Bourdieu. Sus estudios se centran en cómo las estructuras sociales y las desigualdades se reflejan y reproducen en la producción y recepción de mensajes mediáticos. Noam Chomsky, por ejemplo, en su teoría de la propaganda y el modelo de la "manufactura del consentimiento" señala cómo los medios pueden servir para promover y mantener intereses políticos y económicos dominantes. Herbert Marcuse, por su lado, en su obra analiza cómo los medios de comunicación pueden ser utilizados para promover la dominación y el control social en sociedades capitalistas, enfatizando la necesidad de una "revolución cultural" para superar estas dinámicas.

vida social y de las cuestiones públicas facilitando el establecimiento de nuevos escenarios culturales, en donde los lenguajes y visiones de mundo propias de las mayorías entran a formar parte de los discursos y contenidos mediáticos y a adquirir cierta forma de legitimidad. Incluso, como lo vimos anteriormente hablando del *jazz* y el *hip-hop*, en ciertos contextos estas nuevas expresiones se convierten en prácticas hegemónicas. No obstante, es también evidente que, en muchos casos, detrás de esta aparente democratización aparece una intención de unificación de visones de mundo que, en últimas, afirma y fortalece hegemonías culturales, políticas y económicas ya establecidas.

Una de las críticas más comunes de quienes defienden esta perspectiva de análisis centrada en las relaciones de poder alrededor de la cultura de masas, y que, ciertamente, afirma esta antagonía ya descrita entre lo masivo y lo popular, consiste en señalar que una de sus consecuencias principales es la propagación de una cultura homogénea a nivel global que anula las particularidades culturales de cada región o grupo étnico, configurando un publico receptor de sus contenidos sin conciencia de sí mismo. De esta manera, al ir perdiendo su identidad, las singularidades culturales que determinan sus gustos y los de su comunidad terminan siendo reemplazados por una acción persuasiva que sugiere al público lo que debe desear. En estos procesos de universalización de los mensajes los códigos propios de cada grupo cultural van desapareciendo y generando productos de extrema simpleza interpretativa, con fórmulas simplificantes que permitan la asimilación de los contenidos por la masa homogénea. Según los defensores de esta aproximación, en muchos casos, no existe ni siquiera la intención de producir mensajes a la medida de las mayorías sino que, gracias a la centralización de la producción, terminan obligando a la amplia amalgama de públicos a adaptarse a

los gustos y visiones del mundo de los productores.[42] Incluso, cuando aparecen iniciativas de difusión de productos de “alta cultura”, por decirlo de alguna forma, estos se presentan adaptados a formatos que evitan cualquier tipo de complejidad interpretativa y diluyen, en gran medida, su esencia.

Entre los estudiosos de estas nuevas dinámicas sociales vinculadas al advenimiento de una cultura masiva es muy común encontrar este tipo de análisis, estas lecturas en clave bourdieuana, por decirlo de alguna forma. Se suele afirmar que esta aparente democratización que traería consigo la instauración de una cultura de masas no es más que una ilusión. Quienes defienden estas posiciones aseguran que detrás de esta inclusión de prácticas y lenguajes propios de la gente del común en la vida cultural, que se hacen legítimos a través de los nuevos medios de comunicación, permanece una forma de dominio, de codificación de los mensajes a la medida de los intereses de las clases dominantes. Según ellos, en esta aparente inclusión de aspectos, más bien superficiales, persiste la intención de imponer modos de diversión, de pensar y de imaginar propios de las élites. Autores como Umberto Eco que, si bien, toman distancia de una postura meramente fatalista acerca de la cultura de masas, se adhieren a este tipo de lecturas de corte bourdieuano-marxista en la interpretación de estas coyunturas:

“Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa —en el sentido en que la cultura "superior" es aún la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos— identifica en la cultura de masas una "subcultura" con la que nada la une,

[42] Estas dinámicas son muy comunes en la oferta televisiva en los países latinoamericanos, principalmente en las décadas de los 70, 80 y 90. Un amplió porcentaje de la población consumidora de contenidos televisivos integró a su cultura y cotidianidad, más por inercia que por gusto propio, elementos culturales del sinnúmero de producciones norteamericanas que inundaban la programación local.

sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura 'superior'." (Eco, 1968, 42)

1.3.2 Eco; una dialéctica entre fatalistas y optimistas

El discurso de Umberto Eco alrededor de la cultura de masas es sumamente interesante y central para cualquiera que se adentre en esta discusión. El italiano, a pesar de que, en buena medida, comparte esta perspectiva de análisis centrada en las relaciones de poder, plantea, asimismo, una serie de argumentos sumamente lúcidos en defensa y rescate de varias dinámicas adscritas al fenómeno de lo masivo. Si bien, Eco admite, por ejemplo, la determinante influencia de la cultura burguesa en las decisiones de consumo de las clases medias y bajas. No por esto desprecia o deslegitima todas las formas culturales que pueden surgir dentro de estas coyunturas. De hecho, el italiano cuestiona esa postura, ciertamente clasista, que pretende poner en un pedestal a esta figura de hombre renacentista culto el cual, al no tener necesidades materiales que satisfacer al ya tenerlas todas resueltas, puede dedicar su tiempo a la contemplación y a la producción de excelsas obras llenas de originalidad. Para Eco, el hombre moderno, irremediablemente inmerso en una cultura de masas que permea cada uno de los aspectos de su vida social e, incluso, íntima, vive una realidad muy diferente a la de sus antepasados. Es decididamente ajeno a esta visión utópica del creador y de la obra legítima. El pensador italiano asegura que es necesario plantearse nuevas formas de entender la interacción cultural más allá de estos antiguos parámetros, y comprender las potencialidades y cualidades que estos nuevos escenarios presentan.

Más allá de la enunciación de argumentos decididamente propositivos para reencauzar una cultura de masas que pareciera estar configurada sobre conceptos y prácticas, en cierto sentido, viciados, el aporte principal de Umberto Eco es plantear una lectura sobre las opiniones que comúnmente se tienen sobre lo masivo, proponiendo una dialéctica que facilite el establecimiento de nuevas

miradas y caminos a seguir a futuro. Propone sendas nuevas para el entendimiento y análisis de la coyuntura, pero asimismo, abre vías que permitan desarrollar nuevas *praxis* en torno a esta. Su obra *Apocalípticos e Integrados* es imprescindible, y casi que un lugar común, para quienes se acercan al estudio de este fenómeno. El solo título del escrito ya nos plantea una distinción muy elemental pero esencial en el análisis del tema. Quienes, como indicamos en apartados anteriores, consideran el advenimiento de una cultura de masas como la más terrible catástrofe. Hasta quienes la defienden y ven en ella el esplendoroso resultado de una sociedad abierta y la instauración de una nueva cultura democrática. El trabajo de Eco resulta, además, sumamente pertinente en un universo intelectual dónde las posiciones más comunes alrededor de la cultura de masas estaban claramente inclinadas hacía los extremos; los terriblemente fatalistas y los ingenuamente optimistas. Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX ha sido difícil encontrar opiniones equilibradas alrededor de los fenómenos y dinámicas culturales que trajeron como consecuencia la instauración de nuevas formas de comunicación.

- Los apocalípticos

Resulta evidente que este tipo de posiciones de corte fatalista no han emergido exclusivamente de una corriente o escuela de pensamiento. Al contrario, pensadores con posturas intelectuales diversas, con posicionamientos filosóficos y políticos antagónicos han coincidido en condenar, o al menos criticar con vehemencia, estas transformaciones en las dinámicas comunicativas que permitieron la constitución de una nueva forma de entender la cultura. Tal vez, el primer antecedente a este respecto lo podemos encontrar en el pensamiento de Nietzsche. En su diagnóstico sobre lo que él mismo llamó la "enfermedad histórica", el filósofo alemán encuentra como uno de sus síntomas principales el nacimiento del periodismo. Como señalamos antes, es justamente la aparición de la prensa uno de los elementos fundacionales de lo que podríamos denominar una proto-cultura de masas. En su opinión, estas nuevas prácticas comunicativas

fueron factores determinantes de una serie de transformaciones sociales sobre las cuales Nietzsche guardaba un profundo escepticismo. Para el alemán, por ejemplo, el igualitarismo consecuencia del advenimiento de una sociedad democrática regida por los puntos de vista de las multitudes, el posicionamiento de una nueva autoridad determinada por el razonamiento de los débiles y para los débiles; la génesis de una nueva visión de mundo a la medida no del superhombre sino del hombre común, fueron fenómenos esencialmente vinculados a la aparición de estas nuevas dinámicas de comunicación. Esta posición, nostálgica y decididamente aristocrática, sirvió como germen para una amplia amalgama de posturas críticas alrededor de la cultura de masas, algunas de ellas, ciertamente, divergentes pero con esa misma raíz crítica heredada del pensamiento nietzscheano.

Entre los herederos del filósofo alemán encontramos, por un lado, a los defensores de una especie de marxismo cultural. Una serie de autores que han utilizado las categorías propuestas por Marx pero aplicadas no solo a lo económico sino a lo cultural, no solo a los capitales materiales sino también a los simbólicos. Este tipo de aproximaciones, como hemos venido señalando, centran su análisis principalmente sobre las relaciones de poder y se han convertido en posturas hegemónicas dentro del mundo académico durante las últimas décadas. Dentro de este ámbito de pensamiento quienes, tal vez, se han planteado una crítica más vehemente a la cultura de masas son aquellos que se suelen denominar como pertenecientes a la Escuela de Frankfurt. Por otro lado, uno de los pensadores decididamente apocalípticos donde, tal vez, resultan más evidentes las influencias de este aristocratismo nietzscheano es el filosofo José Ortega y Gasset. El autor de *La Rebelión de las Masas* presenta en esta obra una vehemente critica frente a la cultura de masas pero esta vez desde posturas, ciertamente, opuestas a las de los autores de la Escuela de Frankfurt.

En este par ejemplos, los cuales abordaremos en los siguientes apartados, se puede ilustrar como esta visión apocalíptica puede emerger desde orillas conceptuales antagónicas. A pesar de lo divergentes que puedan resultar estás posiciones, de izquierda y derecha, por decirlo de alguna forma, en ambas reside cierta nostalgia hacia una sociedad que ya no existe. Hacia un mundo que se ha transformado, y comparten, cada uno a su propia medida, un decidido elemento elitista que puede ser rastreable a las influencias nietzscheanas que tienen en común.

- El hombre-masa

Si bien, en Ortega y Gasset no se encuentra un abordaje explícito y detallado de los fenómenos culturales dentro de su exposición sobre los orígenes y consecuencias de una sociedad de masas, sus aportes, sin duda, son sumamente pertinentes en la constitución de un panorama conceptual que permita caracterizar lo que conocemos como cultura de masas. Como hemos señalado antes, a pesar de ciertas posturas que puedan resultar polémicas y, ciertamente, elitistas en su argumentación, el pensamiento orteguiano nos permite ampliar la óptica de análisis al apartarse de la tendencia post-marxista que inunda, por momentos hasta el cansancio, el panorama académico actual.

Uno de los conceptos más importantes que el filósofo español acuña y desarrolla es el de hombre-masa, en otras palabras, la visión que Ortega tenía del hombre de su tiempo y que, en muchos sentidos, ha trascendido al hombre contemporáneo. Para el filósofo español existen una serie de factores generadores del hombre-masa. El primero de estos es el crecimiento demográfico que sufre la sociedad europea a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del sigloXX. Se calcula que entre 1800 y 1914 la población en el continente pasó de 180 a 460 millones de habitantes. Ortega afirma que esta estadística bastaría para comprender el triunfo de las masas y cuánto en él se refleja y se anuncia. Este notable incremento poblacional trae como consecuencia el fenómeno de las aglomeraciones. Todos los

espacios de la vida pública; las calles, los medios de transporte, los teatros, las playas, están cada vez más inundados de personas. Gracias a las nuevas circunstancias económicas y sociales, consecuencia de este aumento en el ámbito de lo público, aparece entonces lo que el autor español define como, la "socialización del hombre". Los individuos comienzan a vivir sus vidas cada vez más fuera de sus espacios de intimidad y se ven obligados a actuar en el exterior, fuera de sus hogares, en espacios comunes. Los miembros de la sociedad van perdiendo exponencialmente su soledad, su vida intima y familiar, y se ven progresivamente empujados a incorporarse a dinámicas de tipo colectivo. Sacrifican aspectos de lo personal para cada vez más adherirse a modelos estandarizados. "Acaso la estructura de vida de nuestra época impide superlativamente que el hombre pueda vivir como persona." (Ortega y Gasset, 1932, 1174)

El segundo de los factores que Ortega y Gasset considera determinante en la génesis del hombre-masa es, lo que él mismo denomina, la subida del nivel histórico. Es decir, que como consecuencia de los cambios culturales, sociales económicos y políticos las masas empiezan a ejercitar y disfrutar de un nivel material y espiritual de vida que tradicionalmente eran reservados a las élites. Lo que antes eran lujos exclusivos a una minoría se convierten en placeres a las que todos ahora tienen acceso. No quiere decir esto, por supuesto, que las desigualdades hayan dejado de existir pero aparece un cierto equilibrio en el acceso a bienes materiales que a su vez permite un nivelamiento en los apetitos tanto físicos como espirituales. Esta subida de nivel en lo inmaterial o moral se manifiesta en el conocimiento de elementos jurídicos y sociales que antes eran reservados a las minorías directoras. Esto trae como consecuencia que un ciudadano del común ahora pueda conocer teóricamente sus derechos, sabe de su soberanía pero no sabe qué hacer con ella. Según el pensador español, eso que antes se configuraba en el mundo de lo ideal; la soberanía, la libertad, al llevarse a efecto en la realidad se convierte en un estado psicológico común y termina

volatilizándose. De esta manera, el hombre-masa se ve inmerso en unas dinámicas históricas de las cuales se cree participe sin haberse preparado o tener las facultades para asumirla. Se le ha insistido tanto en su propia dignidad, pero como consecuencia de su falta de preparación, ha creído que esta consiste exclusivamente en la obtención de unos derechos pero no de la obligación de unos deberes. Proclama el derecho a la vulgaridad pero es escéptico a cualquier ley que le implique el cumplimiento de ciertas responsabilidades.

"Los derechos niveladores de la generosa inspiración democrática se han convertido, de aspiraciones ideales, en apetitos y supuestos inconscientes.(…) En rigor la masa puede definirse como hecho psicológico, sin necesidad de esperar que aparezcan los individuos en aglomeración. Delante de una sola persona, podemos saber si es masa o no. Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo -en bien o en mal- por razones especiales, sino que se siente como todo el mundo y sin embargo no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás." (Ortega y Gasset, 1932, 1186-1202)

El tercer factor que Ortega señala como antecedente directo del hombre-masa es el colectivismo, característica que, además, podría considerarse uno de los principios fundamentales que definiría el siglo XX. En su opinión, el liberalismo individualista, fenómeno que se gesta esencialmente los siglos XVIII y XIX y que sirve come germen e inspiración de distintos procesos de cambio en el continente europeo durante estos siglos, muere con la Revolución Francesa. No obstante, señala también, que en este pensamiento individualista que emana de las premisas de la ilustración, esta ya la semilla del colectivismo que caracterizaría el siglo XX. Así pues, por ejemplo, de la teoría del valor de David Ricardo se desprende naturalmente la teoría del valor de Marx, o de la negación de la existencia de grupos intermedios entre el individuo y el estado se constituye un modelo político y social en el cual el individuo se encuentra sin alternativa alguna contra la omnipotencia del estado, preparando ya el advenimiento del totalitarismo.

Cabe anotar, como ya lo habíamos explicado antes refiriéndonos a las minorías ejemplares, que para Ortega la idea de hombre-masa nada tiene que ver con la noción de proletariado y que esta distinción es completamente independiente a las clases sociales; un hombre de estas características se puede encontrar perfectamente en la aristocracia o en las capas más populares de la población. Sí bien, la visión orteguiana decididamente propone una jerarquía deseable entre élites directoras y masas, está no tiene una correspondencia directa con la procedencia social. De esta manera, por ejemplo, en la clase obrera se pueden encontrar mentes creativas y disciplinadas que se distinguen en las dinámicas sociales propias de su medio, como también se pueden encontrar en las élites políticas o en los respetados ámbitos académicos, individuos mediocres, carentes de cualificación cuyo aporte es intrascendente en sus respectivos ámbitos.

Ortega entiende el hombre-masa esencialmente como un individuo conformista. Un ser al que, en medio de sus limitadas ambiciones y su insulsa soberanía, la vida le resulta fácil. Un hombre que, a pesar de sus reducidas cualidades y habilidades, cree sentirse en control de la realidad que lo rodea, y como consecuencia de esta delusión, cree no estar sometido a nada ni a nadie. Manifiesta una profunda ingratitud hacia el pasado y hacia todo aquello que le ha permitido poseer los privilegios que ahora sostiene. Es un hombre profundamente egoísta que se cree soberano de si mismo y de la realidad en torno a él pero que, en últimas, es esclavo de sus propias debilidades. Tal vez, la característica que lo define por excelencia es la negación de instancias superiores a él, sean estas representados en forma de ley estatal, autoridad religiosa o del conocimiento de las ciencias. Busca satisfacer esta ausencia de orden superior con una especie de politicismo integral y frenético que lo abarque todo. Una forma de política carente de virtuosismo y que lo vacía de su intimidad, de su identidad y lo entrega a la inercia de la masa.

"Heredero de un pasado larguísimo -genial de inspiraciones y de esfuerzos- el nuevo vulgo ha sido mimado por el vulgo en torno. Mimar es no limitar los deseos, dar la impresión a un ser de que todo le está permitido y a nada está obligado. La criatura sometida a este régimen no tiene la experiencia de sus propios conflictos. A fuerza de evitarle toda presión en derredor, todo choque con otro ser, llega a creer efectivamente que solo él existe, y se acostumbra a no contar con los demás, sobre todo a no contar con nadie como superior a él." (Ortega y Gasset, 1932, 1213)

- El pensamiento orteguiano en nuestros días

Esta noción del hombre-masa pareciera ser más evidente que nunca en nuestros días. Lo que en la actualidad se conoce como la generación de los *snowflakes*[43] es un vivo ejemplo de esta idea. Personas con escasa resilencia e incapacidad para asumir responsabilidades. Con un elevado sentido de la singularidad y vulnerabilidad emocional. Individuos que quieren hacer derechos de sus imposibilidades y debilidades, que se ofenden con una facilidad sorprendente y que resultan incapaces de lidiar con opiniones opuestas. Esta concepción orteguiana nos recuerda ese adagio popular que se ha empezado a repetir tanto últimamente: "Tiempos difíciles crean hombres fuertes. Hombres fuertes crean buenos tiempos. Buenos tiempos crean hombres débiles. Hombres débiles creen tiempos difíciles."[44]

Resulta interesante, además, de que manera en la visión orteguiana sobre la aparición de una sociedad de masas se hace evidente esta paradoja, ya

---

[43] El término "snowflake" (copo de nieve) es una metáfora que se ha empezado a usar para describir a personas como únicas, frágiles y fácilmente derretibles. Se utiliza para referirse a la generación más joven, especialmente a los jóvenes adultos, que supuestamente son más sensibles, emocionalmente frágiles y propensos a ofenderse o disgustarse fácilmente ante ideas o palabras que consideran ofensivas o que difieren de sus propias opiniones.

[44] Esta expresión es atribuida comúnmente a una variante de un proverbio que circula en diversos idiomas y culturas. Sin embargo, no existe una fuente histórica o una autoría específica para esta cita en particular.

mencionada antes, entre individualismo y colectivismo. Por un lado las nuevas tecnologías determinan procesos comunicativos donde las dinámicas de recepción e interpretación de mensajes propenden cada vez más a la individualidad, pero al mismo tiempo, los mensajes tienden a la homogeneidad y a la instauración de opiniones colectivas. Por otro lado, como lo señala Ortega, las relaciones sociales se llevan a cabo cada vez más en escenarios masivos, potenciando así, las posibilidades de establecer comunicación con un número más alto de personas, pero a la vez, deteriorando los lazos familiares y las relaciones más intimas. Se sacrifican procesos de comunicación ricos en calidad y profundidad por otros vastos en cantidad y superficialidad.

La coyuntura se hace más dramática aún en una sociedad como la actual en donde estos escenarios de vida pública se han trasladado a espacios virtuales. Se podría pensar que estas aglomeraciones tienden a ir disminuyéndose por la irrupción de la virtualidad. No obstante, parecería más acertado afirmar que estas masas se han ido desplazando hacía procesos cada vez más impersonales pero, al mismo tiempo, con tendencia a lo masivo. Una persona del común puede tener cientos o, incluso, miles de amigos en sus redes sociales, pero, muy posiblemente, no interactúe personalmente con más de un puñado de ellos.

De la misma manera, la individualización en la recepción de los mensaje se ha hecho más radical. La evolución de los dispositivos electrónicos no solo potencializa este proceso sino que, además, aliena a los individuos y los vuelven herméticos a la vida exterior, incluso, en espacios públicos. Las primeras innovaciones tecnológicas comunicativas que dieron génesis a una cultura de masas; la radio y la televisión, en sus primeros momentos aún propiciaban interacciones personales. En un hogar de una persona del común entre las décadas de los 40 y los 60, existía si mucho un aparato de radio y un televisor. Escuchar o ver un programa en estos dispositivos era todavía una actividad que se desarrollaba grupalmente. Hoy en día eso ha desaparecido y la dicotomía entre

calidad y profundidad frente a cantidad y superficialidad en la relaciones sociales se hace cada día más extrema.

Por otro lado, podría decirse que la centralización de las fuentes de información y la homogeneización de los mensajes, característica esencial de los primeros momentos de una cultura de masas, se ha venido transformando con la aparición de múltiples fuentes de acceso a la información y la descentralización de estas gracias a la irrupción del internet. No obstante, las consecuencias de ambas dinámicas, la de una primera etapa de los medios masivos y la de nuestros días, pareciera seguir siendo la misma; la desinformación. En el primero de los casos, por ausencia de diversidad en la fuentes y mensajes, y en la segunda, por el exceso de información disponible y la confusión y dispersión que esta produce.

- La apocalíptica Escuela de Frankfurt

Desde la orilla ideológica opuesta a la de Ortega, pero compartiendo cierta postura fatalista y apocalíptica en su forma de interpretar la sociedad y la cultura de masas, se sitúan algunos de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, principalmente Theodor Adorno. Las ideas que defendían desde esta corriente de pensamiento apuntan a una profunda desconfianza por los fundamentos de los que emana la modernidad, al sistema filosófico que la sostiene, al nuevo orden social que trae como consecuencia y, por supuesto, a las dinámicas de consumos culturales que se llevan a cabo en esta etapa. Esta corriente de pensamiento apunta a una emancipación de la raza humana a través de la reconceptualización y reconducción de la razón, noción que según ellos, se había deshumanizado por completo en la aplicación y desarrollo del pensamiento ilustrado. “La humanidad (...) no solo no ha avanzado hacia el reino de la libertad, hacia la plenitud de la Ilustración, sino que más bien retrocede y se hunde en un nuevo género de barbarie” (Horkheimer y Adorno, 1998, 11).

Las teorías y conceptos que defienden la llamada Escuela de Frankfurt aparecen en el contexto de una Europa devastada por varios fenómenos: la llegada del nazismo al poder, la segunda guerra mundial, la consolidación del régimen totalitario de Stalin en la Unión Soviética y, lo que principalmente nos atañe, el advenimiento de una cultura de masas producto del desarrollo capitalista y los nuevos sistemas de producción simbólica que lo caracterizan. Estos procesos, según los frankfurtianos, estarían llevando a la humanidad a entrar en una serie de dinámicas absolutistas y excluyentes configuradas con el propósito de esclavizar a los individuos. En la defensa de una forma de pensamiento que haga frente a esta coyuntura, Adorno y algunos de sus contemporáneos, apuestan por la elaboración de una Teoría Crítica que permita a la humanidad reencaminar sus pasos hacia una idea de razón que se había venido pervirtiendo en los siglos XIX y XX, y que distaba de aquellos ideales de libertad, igualdad y felicidad que resultaban tan esperanzadores a finales del siglo XVIII. Para pensadores como Herbert Marcuse, el desarrollo tecnológico y los avances en los distintos ámbitos en la vidas social que estos trajeron consigo no estaban alcanzando el objetivo de satisfacer unas necesidades primordiales comunes a la humanidad. No habría cumplido las promesas de establecer nuevos ordenes liberatorios y autonómicos, sino que, por el contrario, afianzaban un sistema de exigencias económicas y políticas sacrificando dinámicas de cultura material e intelectual.

La crítica propuesta por la Escuela condena la instrumentalización que se hizo del concepto de razón en el desarrollo del pensamiento ilustrado. La reducción de esta noción a una mera herramienta técnica, funcional, en cuanto facilitadora de procesos productivos materiales, pero determinante en la configuración de una idea de individuo como ser unidemensional. Una acepción de razón humana que, en vez de llevar al ser humano o un orden superior, debilita sus potencialidades particulares y constituye una visión de mundo común donde la idea de libertad termina convirtiéndose en irrelevante e innecesaria. Para los defensores de las premisas frankfurtianas, si bien, la razón en la civilización occidental aparece como

el afán del ser humano por conocer la naturaleza, en el pensamiento ilustrado esta búsqueda se transforma en simple ansia de poder y lo natural se convierte en mero objeto de dominación, incluyendo los otros seres humanos. Ocurre ese desencantamiento del mundo que anunciaba Max Weber. La modernidad en su intento de racionalización de todo fenómeno termina anulando toda posibilidad de pensamiento mágico. Las profundas transformaciones en la cosmovision humana que emanan del pensamiento moderno, y que ya habían empezado a anunciarse, como indicamos antes, con la reforma protestante, el renacimiento, el decaimiento de una cultura popular de matriz mítica y, finalmente, en el pensamiento ilustrado, llegan a su punto cúspide en el establecimiento de la sociedad moderna.

“La intelectualización y racionalización crecientes no significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se quiera se puede llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos o imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Pero esto significa el desencantamiento del mundo. A la inversa del salvaje, aún creyente en la existencia de tales poderes, nosotros no tenemos que valernos de medios que obren efectos mágicos para controlar a los espíritus. O incitarlos a la piedad. Esto es algo que se puede lograr por medio de la técnica y la previsión. He ahí, en esencia, el significado de la intelectualización.” (Weber, 1979, 199)

No obstante, de ninguna manera se podría decir que la crítica de la Escuela de Frankfurt a la aplicación de ciertas ideas de la ilustración en diversos ámbitos de la sociedad sea del todo radical. Propone, mas bien, una reconducción de los ideales esenciales del pensamiento ilustrado, una más plena e integral realización de estos preceptos. Dista, por ejemplo, de hacer una revaloración de lo mítico, de lo religioso y de lo sobrenatural. Por el contrario, su objeto sigue siendo la

racionalización de los fenómenos sociales y naturales y propone una visión de mundo profundamente materialista.

- Industria cultural

Si bien, el diagnóstico sobre las raíces de la cuestión son, ciertamente, similares en Ortega y Adorno, es decir, la pérdida o aplicación viciada de las premisas de la ilustración, varios de los pensadores que se suelen adscribir a la Escuela de Frankfurt, a diferencia del español, sí analizaron en profundidad el fenómeno del advenimiento de una cultura de masas consecuencia de las nuevas dinámicas de propagación y consumo de bienes simbólicos en la emergente sociedad de masas. Adorno y Horkheimer en su libro *Dialéctica de la Ilustración,* dedican un capítulo entero, titulado *La Industria Cultural: la ilustración como engaño de las masas,* a estudiar esta coyuntura. Este binomio de autores de entrada le huyen al término cultura de masas y lo sustituyen por otro que les resulta más acorde a lo que ellos consideraban estaba aconteciendo en materia cultural.

“Sustituimos esta expresión por industria cultural para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular. La industria cultural es completamente diferente de esto, pues reúne cosas conocidas y les da una cualidad nueva. En todos sus sectores fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo. Esto sucede gracias a los medios actuales de la técnica y a la concentración de la economía y la administración. La industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba.” (Adorno, 2008, 295)

Adorno y Horkheimer parten de la negación de una supuesta descentralización de la cultura, o caos cultural, como algunos lo denominaron, producto de la disolución del orden precapitalista. Para ellos la realidad distaba mucho de esta dispersión

planteada y, por el contrario, aseguraban que los nuevos productos culturales estaban presentando un profundo rasgo de semejanza, una evidente función aglomeradora. Señalan, además, que lejos de presentarse como dinámicas desordenadas e independientes de los poderes económicos y políticos, se plantean como aliadas fundamentales de los centros de poder y con estos configura un todo armonizado. Se ensamblan perfectamente como elementos de un mismo sistema. Para el par de pensadores alemanes de ascendencia judía, todos los formatos de producción cultural; radio, prensa, cine, están esencialmente dirigidos por idénticas directrices, comparten formas discursivas y premisas ideológicas, pero además, trabajan en perfecta sincronía con otras instancias productivas convirtiéndose en una mercancía más a ser consumida de dentro de una inmensa maquinaria económica regida por la premisa de ganancia y beneficio; algo análogo a una pasta de dientes o a un detergente. De esta manera, opinan los frankfurtianos, desdibujan completamente los roles y funciones que tradicionalmente tuvo el arte a lo largo de la historia y determinan una lógica mercantil en la cual los bienes culturales y la creación artística pierden independencia, y sus potencialidades están ahora determinadas por factores meramente comerciales alterando esencialmente su naturaleza.

“Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto, –el armazón conceptual fabricado por él- comienza a dibujarse (...) El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias.” (Horkheimer y Adorno,1998, 177).

Por otro lado, Adorno y su colega, indican que en una lógica capitalista enfocada radicalmente a la producción y consumo de bienes, la diversión termina convirtiéndose en una extensión del trabajo. El individuo busca espacios de ocio como momentos de descanso, de recuperación de energías para luego poder continuar funcionando adecuadamente en sus tareas laborales. Instrumentaliza la

diversión como elemento constitutivo de los procesos productivos. Terminan siendo, trabajo y ocio, dinámicas encaminadas a un mismo propósito. Afirman, además, que uno de los grandes problemas de lo que ellos llaman industrias culturales, y raíz de inmensas contradicciones, es la fusión entre cultura y entretenimiento, entre arte y diversión. El ocio asociado a lo divertido y lo entretenido se ha convertido, según ellos, en objeto primario y determinante en los procesos de producción de bienes simbólicos. Se ha hecho de esta búsqueda un fin en sí mismo y se ha usado como elemento de manipulación comercial e, incluso, política. Divertirse ha pasado a ser sinónimo de estar de acuerdo, de aceptar el orden establecido, de afirmar las lógicas desde las cuales se emiten los mensajes, los cuales, si resultan amenos, parecieran adquirir cierto sello de verdad y legitimidad.

Para Horkheimer y compañía, estas relaciones equivalentes entre trabajo y ocio, entre entretenimiento y arte, entre lo divertido y lo verdadero, terminan produciendo la resignación de las personas a sus realidades, a las injusticias de las cuales son víctimas. Se propaga un tipo de diversión como elemento disociativo de la realidad. Se satisfacen anhelos a través de la presentación de productos que pintan realidades fantásticas, mensajes que afirman morales tradicionales y que instan a la inmovilidad social, a la aceptación del sistema imposibilitando toda reflexión o posibilidad critica. De esta manera, afirman ellos, la industria presenta el sufrimiento como algo no negociable, necesario y lo usa como elemento de domesticación, de disciplinamiento. Da sosiego a las masas con mensajes moralizantes de tipo: “Así es la vida, tan dura, pero por ello mismo tan maravillosa.” (Horkheimer y Adorno,1998, 196)

La Escuela de Frankfurt, y en particular este par de pensadores, ponen en cuestión la idea que varios autores decididamente más integrados en términos de Eco, desarrollan en torno a una cultura de masas como proceso de democratización de las sociedades modernas. Esa noción que pretende mostrar el

proceso de oferta y demanda en el ámbito cultural como una dinámica diversificadora de contenidos y promotora de una variedad cultural acorde a los gustos, preferencias y necesidades particulares de los individuos. Perspectiva que, además, pretende mostrar como no solo los consumidores salen beneficiados con la amalgama de opciones que tienen a su alcance, sino que los productores de contenidos, asimismo, encuentran un escenario idóneo para desarrollar sus cualidades creativas y expresivas.

Para los teóricos de Frankfurt estas afirmaciones distan mucho de la verdad. Según ellos, en las sociedades modernas de corte capitalista el público se encuentra expuesto a una oferta cultural decididamente uniforme. Los espacios de difusión y propagación de los mensajes están en poder de unos pocos y están determinados por intereses comerciales anulando, o al menos paleando sustancialmente, las mentes creadoras y artísticas. Incluso, en opinión de los frankfurtianos, la producción y consumo de contenidos culturales se encuentra en un nivel de inferior de accesibilidad y diversidad respecto al de la mayoría de mercancías. En un supermercado puedes encontrar decenas de marcas y variedades de jabones, no obstante, la radio, por ejemplo, "convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, iguales entre si (…) El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y posibilidad de elección" (Horkheimer y Adorno, 1998,167-168)

En síntesis, el planteamiento de los teóricos de Frankfurt apunta a una completa degradación cultural en la sociedad capitalista como consecuencia de las estructuras, directrices y lógicas desde las que se produce. En su opinión, la posibilidad liberadora del artista termina siendo mutilada en un orden en el cual toda forma de expresión debe estar supeditada a lo económico, a lo que resulte conveniente al mercado. Acudiríamos entonces, en palabras del propio Adorno, a

una “barbarie estética”. Detrás de una aparente diversidad se esconde la uniformidad, la instauración de estándares únicos y la tácita imposición de un catálogo de lo permitido y lo prohibido en función de la eficacia comercial. La producción de bienes culturales termina convirtiéndose en un proceso mecánico a escala masiva que, como mucho, produce diferentes versiones de un mismo mensaje, formatos diferentes de una misma intención. Adorno y sus homólogos, contrastan la industria cultural con la producción del arte de vanguardias en el cual, según ellos, reside la autentica cualidad estética, el valor expresivo y artístico y la legitimidad cultural. La trivialización de los contenidos, el tratamiento superficial de los problemas humanos en busca de hacer productos digeribles a la amplia masa, la producción de una cultura ligera para los pobres, sería, para los franfkurtianos, la contraparte del arte serio; el vanguardista.

- Repensar a la Escuela de Frankfurt

Es evidente que el detallado análisis y la vehemente crítica de la Escuela al advenimiento de una cultura de masas o industria cultural, como ellos la llamaron, resulta sumamente pertinente. En el contexto actual; una sociedad absorbida por dinámicas culturales de alcance masivo con características idénticas, e incluso peores, a la que ellos describieron en su momento, sus aportes parecieran cobrar mas validez aún. No obstante, la fuerza de sus implacables críticas y sus demoledoras posturas, el cerrado circulo ideológico dentro del cual se desarrollaban sus argumentos, les impidió tener una perspectiva más amplia de una realidad que, sin duda alguna, resultaba mucho más compleja y con muchos más matices que como ellos la vislumbraron.

Tal vez la limitación fundamental en el pensamiento frankfurtiano, y que en últimas es la misma crítica que hicimos a pensadores como Bourdieu, es esa especie de elitismo oculto detrás de una supuesta intención incluyente. En la Escuela de Frankfurt se hace mucho más evidente aún esa acepción de lo popular como negación, ese posicionamiento por fuera de la realidad que analiza. Para estos

pensadores, principalmente Horkheimer y Adorno, es claro que existe una cultura legitima; el arte de vanguardia, y todo lo que se ubique fuera de ese contexto resulta entonces ilegitimo, vulgar o trivial. Como ya hemos manifestado antes, esa trascendencia excesiva que le dan al rol del arte, y la definición que elaboran de este concepto en sus propios términos y bajo su misma agenda, les impide analizar acertadamente una realidad llena de dinámicas sociales que abarcan muchos más espacios y prácticas que la que ellos encontraban dignas de ser consideradas configuradoras de cultura legítima. Justamente la crítica que le hace Umberto Eco a la Escuela en *Apocalípticos e Integrados* apunta en esta dirección. Para el italiano este tipo de miradas hacen una interpretación sobre la cultura de masas omitiendo leer y examinar los textos que se producen desde allí.

“Hay un aristocratismo cultural que se niega a aceptar la existencia de una pluralidad de experiencias estéticas, una pluralidad de modos de hacer y usar socialmente el arte. Estamos ante una teoría de la cultura que no solo hace del arte su único verdadero paradigma, sino que lo identifica con su concepto: un concepto unitario que relega a simple y alienante diversión cualquier tipo de práctica o uso del arte que no pueda derivarse de aquel concepto” (Martín Barbero, 1998,54).

Los miembros del círculo frankfurtiano adoptaron una perspectiva de análisis acertada en varios aspectos pero claramente cerrada y de corto alcance en otros. Su negativa a aceptar la complejidad de una nueva realidad histórica determinada por la irremediable irrupción de las masas en diferentes escenarios de los ámbitos públicos, los privó de entender integralmente la nueva oferta cultural consecuencia de este fenómeno. Aciertan en el análisis de algunos procesos considerándolos como indeseables, no ideales. Sin embargo, erran al asumir que, aunque en la génesis de estas nuevas dinámicas existan claros elementos viciados, nada positivo o digno de análisis pueda resultar de estas. Su incapacidad para encontrar nuevas maneras de relacionarse con los procesos culturales nacientes

analizándolos desde lógicas diferentes a las de la contemplación y el deleite artístico, y mas allá de ese prejuicio o gesto aristocrático, les impidió ver el gran elefante blanco en la habitación; una sociedad colmada de nuevas experiencias culturales, sumamente interesantes, que se llevaban a cabo, no en las altas esferas de la producción y consumo del arte “serio”, sino en las experiencias de la vida diaria y la cotidianidad de las personas.

Walter Benjamin, pensador muy cercano a las ideas de la Escuela de Frankfurt, en su escrito *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* afirma que, en una era en la que los avances tecnológicos permiten la reproducción de los productos culturales, la obra pierde su aura. Se anula cierto halo de pureza que emana de las representaciones originales en su exposición más directa, sea un lienzo de Miguel Angel o una sinfonía de Beethoven interpretada en vivo. Si bien, la concepción de Benjamin reafirma, en muchos sentidos, las ideas que sus colegas de la Escuela defendían, de alguna manera, también abre una vía de discusión acerca de las particularidades de los productos culturales nacidos a partir de tecnologías que permiten su reproducción masiva. Es evidente que no es lo mismo estar en una sala de conciertos escuchando a la orquesta filarmónica de Viena interpretando una pieza de Mahler a escucharla en la radio, en un cd o a través de una plataforma virtual como Spootify. No obstante, sería excesivo afirmar que la pieza pierde por completo su esencia en este proceso de grabación y reproducción. En esta nueva era que nos describe el pensador alemán acudimos al nacimiento de una nueva forma de experiencia cultural que se caracteriza por la constitución de nuevas dinámicas de percepción y de sensibilidad colectiva. La Escuela, no solo no dimensionó adecuadamente la compleja configuración de la naciente cultura de masas, sino que tampoco acabo de entender las particulares lógicas y potencialidades de funcionamiento de los nuevos medios de comunicación.

“La noción de Industria Cultural se mostró incapaz de reconocer las diferencias entre industrias culturales con lógicas diversas, como el cine, la radio, la televisión y la prensa, en las que privan distintas condiciones económicas y sociales de producción, diferentes tecnologías, vínculos diversos con el público, mensajes estructuralmente heterogéneos y, en especial, condiciones divergentes de consumo” (Lizarazo,1998, 31).

El análisis del escenario comunicacional en la sociedad moderna requiere no solo el estudio de las particularidades operativas, del funcionamiento y estructura de producción de las nuevas plataformas, sino que, además, exige un riguroso indagar en las singularidades de cada tipo de discurso mediático; los distintos formatos, géneros, recursos narrativos ya que es a partir de estos que los medios de comunicación establecen códigos de interacción con sus audiencias. Una de las principales falencias de la Teoría Crítica es la incapacidad que tiene para identificar las complicidades entre emisor y receptor en los discursos masivos. Las características del disfrute que permiten este tipo de interacciones y que están determinadas por procesos de identificación. No se puede negar que hay elementos de manipulación y de implantación de modelos y estéticas por parte de los más poderosos a los más débiles buscando controlar su destino y que, sin duda, las lógicas comerciales determinan altamente la producción y consumo de mensajes, pero sería ingenuo asumir que a esto se reducen estas dinámicas, hacer caso omiso de la habilidad que tienen las industrias culturales para interpelar subjetividades.

Es claro que esta inclusión de las mayorías a la actividad pública está lejos de establecer condiciones de participación activa y equitativa en la producción de contenidos simbólicos[45]. Lo que ha terminado aconteciendo es, más bien, un cierto

[45] En la actualidad con las nuevas formas de interacción virtual e internet podríamos estar acudiendo a un escenario donde estas condiciones realmente podrían estar entrando en un verdadero proceso de democratización. No obstante, sigue siendo un tema bastante discutible y con muchos matices.

ensanchamiento en el acceso a los bienes simbólicos que ofrecen las industrias culturales. Por otro lado, resulta evidente también que detrás de esta aparente diversa oferta de contenidos se esconde un modelo de producción altamente uniforme. No obstante, sería erróneo afirmar que la participación de los sujetos receptores en estos procesos es de completa pasividad. Es impreciso afirmar que todo lo que se les presenta a las audiencias a través de los medios se consume con aceptación total, y que las lecturas que se le dan a estos mensajes son exactamente la que los emisores exigen o pretenden. Los públicos receptores y consumidores de bienes culturales no solo son heterogéneos en sus orígenes y visiones de mundo sino que, además, llevan a cabo distintas prácticas de interpretación y lectura de los contenidos, les dan usos diversos.

"A la estandarización de la producción simbólica, se hizo corresponder, a priori, una estandarización del consumo simbólico, pero los estudios mostraron que el consumo no tiene un carácter homogéneo, sino que responde a un sistema complejamente diversificado (…) Múltiples estudios mostraron que la Industria Cultural no logra homogenizar absolutamente a sus públicos. Que la suposición de que la cultura industrial produce masas irreflexivas y manipuladas tiende a ignorar la complejidad de la acción de las múltiples esferas de las prácticas sociales" (Lizarazo, 1998: 31)

- El arte más allá de la novedad

Como ya hemos señalado, el rol que los miembros de la Escuela de Frankfurt, principalmente Adorno, le otorgan al arte de vanguardia es, tal vez, el elemento más discutible dentro de su argumentación. Su postura a este respecto puede interpretarse, ciertamente, como contraria a las estructuras esenciales sobre las que se construyen toda expresión artística o forma de representación simbólica. La oposición de estos pensadores hacia los modelos estandarizados y su excesiva apología a lo novedoso, original, singular, único, lo que para ellos representan las vanguardias artísticas, resulta, en cierta medida, completamente contradictorio al

proceso creativo y a las lógicas constitutivas de cualquier formato. Es claro que muchos productos culturales terminan convirtiéndose en bienes de uso y desuso al ser producidos mecánicamente y a escala masiva. No obstante, resulta también muy evidente que no toda forma de arte o representación simbólica es simplemente novedad, su valor no está determinado exclusivamente por su originalidad. Al contrario, se podría afirmar que todo formato es en sí mismo una estructura cerrada basada en códigos y elementos simbólicos que permiten identificación y reconocimiento. Más allá de la visión kantiana de la contemplación desinteresada o de posturas metafísicas acerca de la esencia del arte, toda forma de representación es principalmente una relación entre un emisor y un receptor a través de un mensaje. El arte no es solo expresividad subjetiva, es ante todo comunicación.[46]

En la historia de las artes una gran cantidad de las obras que más valoramos se crearon en formatos sumamente cerrados. Son expresiones que constan de muy pocos elementos para su construcción y que, muchas veces, es justamente allí dónde encontramos la virtud del artista; en alcanzar complejidad expresiva a partir de pocos elementos constitutivos. El retrato al óleo, por ejemplo, es un formato evidentemente cerrado del cual han salido algunas de las piezas pictóricas más memorables de la historia de las artes. En la música los casos son incontables; todos los formatos de música de cámara son claramente un modelo estandarizado, incluso, una orquesta sinfónica, a pesar de la diversidad tímbrica y de los múltiples caminos sonoros que puedan emanar de allí, no deja de ser también un formato constituido por una estructura ciertamente hermética. Por otro lado, no solo es cerrada en cuanto a los elementos físicos que la constituyen, además, cada obra está compuesta sobre una combinación de notas, de intervalos, escalas o modos

[46] Como más adelante argumentaremos, en el arte moderno y contemporáneo es cada vez mas común que las obras se nos presenten como burbujas, como universos individuales. Cada obra contiene su propia ontología, su propia simbología, su propia cosmovisión. En una buena parte de los movimientos artísticos contemporáneos las obras se presentan completamente ilegibles al entendimiento de la gente del común. El aislamiento, el proceso de subjetivización ha llegado a tal punto que el arte, en muchas ocasiones, ha dejado de comunicar.

musicales. Está creada sobre un orden establecido que es factor determinante en el carácter estético de la obra, en lo que encontramos placentero o estimulante en ella. Incluso, cuando en una composición se incluyen elementos cromáticos lo que se hace es añadir matices a una estructura cerrada en sí misma. De manera análoga sucede en muchas de las artes plásticas.

El proceso mediante el cual un receptor le otorga valor estético a una obra está determinado esencialmente por encontrar en esta elementos reconocibles, identificables. La asimilación de lo codificable es el factor primario, o al menos el inicial, sobre el cual se determina lo que resulta estético, o no, al interior de cada individuo. La posibilidad de generar conexión, la capacidad de comunicar que cada obra potencialmente tiene está, tal vez, mucho más relacionada con los patrones que con las novedades, con la repetición que con la originalidad. En la música, e incluso en muchas formas de representación que contienen elementos análogos a esta, no solo se acude a elementos reconocibles y evocativos para conectar con los receptores, sino que, además, en su estructura compositiva utiliza formas que se repiten una y otra vez a lo largo de la obra. Recursos como los *Leitmotive*, por ejemplo, no solo son tremendamente efectivos para generar conexión y para establecer un orden interno a la pieza, sino que terminan convirtiéndose en momentos definitorios del carácter de la obra. La frase musical con el cual se inicia la quinta sinfonía de Beethoven, por ejemplo, es no solo un eficaz elemento de composición, es factor determinante en la valoración estética que le otorgamos.

La posición de la Escuela de Frankfurt en torno a este tema se ilustra perfectamente en la relación que tuvo Theodor Adorno con el compositor austriaco Arnold Schönberg. Para Adorno, el vienes resultaba en ejemplo idóneo de lo que para él significaban las vanguardias artísticas. El estilo musical de Schönberg rompía con toda la tradición compositiva tonal que había caracterizado la historia musical en occidente. Si bien, la ruptura schönberguiana tenía ya unos antecedentes en compositores como Wagner y Debussy, es el austriaco quien

propone una estilo decididamente atonal y presenta la dodecafonía, es decir la libre utilización de los 12 semitonos de la escala cromática en las composiciones, como propuesta expresiva. Según él, las siniestras condiciones históricas de la Europa de su época exigían un tipo de expresión de la realidad que la música tonal no permitía. Para Schönberg, la tonalidad representaba una especie de cárcel, una limitación expresiva, un modelo estandarizado que condicionaba la expresividad y que anulaba la pureza que el arte debía representar; básicamente las mismas premisas que utilizaba Adorno en su crítica a la industria cultural.

"La nueva música evidentemente ha de ser música que, aún siguiendo siendo música, tiene diferencias esenciales de las composiciones que se han dado hasta la actualidad. Evidentemente ha de expresar alguna cosa que todavía no se ha expresado en música… Porque el arte significa nuevo arte". (Schönberg, 1963, 114)

Es evidente que para el austriaco el arte debía ser novedad y, sobretodo, oposición, ruptura. No se puede negar que la música de Schönberg es, ciertamente, expresiva. Sin embargo, la capacidad que esta posee para conectar con la audiencia es muy limitada. El presentar elementos de difícil identificación, la renuncia a la utilización de patrones compartidos, marca una distancia, evidencia una distinción, pero más que eso, una exclusión. La novedad es neutra, no es un fin en sí misma, existen cosas nuevas deseables y otras que por el contrario generan rupturas, en este caso, comunicativas; de asimilación, de interpretación, de identificación. La discusión en torno a la realidad del arte, su función y esencia, es una cuestión que, aún en nuestros días, sigue siendo una coyuntura abierta. Como ya hemos visto, a través del tiempo se ha ido transformando y distanciando del concepto de belleza, de lo estético como lo agradable a los sentidos y al espíritu. Las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, de las cuales hacia parte el vienes y que para Adorno significaban el arte "serio", relativizaron a tal punto la pregunta sobre la esencia de la estética que, incluso, el feismo, lo

desagradable empezó a hacer parte de lo legítimamente expresable a través del arte, alejándolo, sin lugar a dudas, cada vez más de la gente del común. La audiencia receptora de Schönberg, por ejemplo, no solamente no era masiva, sino que incluso, para los más melómanos su propuesta musical resultaba también distante, y porque no decirlo, desagradable. Este establecimiento de códigos de lectura ilegibles y ajenos a las mayorías ilustra perfectamente ese elitismo que caracteriza a ciertos pensadores. Evidencia esa intelectualización del arte, esa negación de lo popular y la proclamación de lo común como ilegítimo.

- El vicio de anular lo estructurante

Si bien, la critica de la Escuela de Frankfurt se centra particularmente en lo que ellos denominan industria cultural, hay implícitas en sus posturas un rechazo a la tradición, a formas expresivas anteriores al nacimiento del fenómeno de masas pero que evidentemente contienen los elementos que ellos condenan. Es claro que la evolución en los formatos culturales tiene un carácter, hasta cierto punto, orgánico. Nada aparece espontáneamente como una novedad absoluta, incluso, como señalé antes, la propuesta schönberguiana tiene ya unos antecedentes bastante claros en diferentes compositores. A pesar de que, como señalan Adorno y Horkheimer, “la obra mediocre siempre ha preferido asemejarse a las otras”, (Horkheimer y Adorno, 1998,175) toda creación, mediocre o no, se asemeja, de alguna manera, a la tradición que la antecede. Para los frankfurtianos la industria cultural estimula dinámicas de consumo, forma inclinaciones y gustos estéticos, promueve necesidades que luego ella misma satisface. Y no se equivocan, efectivamente eso sucede, pero acaso no se podría decir lo mismo de un sinnúmero de formatos anteriores al advenimiento de la cultura de masas? Acaso no es cierto que toda forma expresiva que haya gozado de aceptación popular tiene similares características?

Es verdad que la industria de bienes simbólicos muchas veces hace uso excesivo de esos elementos que probadamente agradan a la gente. Es claro, además, que

en muchas oportunidades esto ocasiona que la producción cultural se convierta en un proceso de imitación mecánico. No obstante, también podríamos afirmar que existen patrones universales de identificación, de afirmación, de reconocimiento que, si bien, la industria los usa con intereses comerciales, su existencia es anterior al nacimiento de esta coyuntura y han sido usados un sinnúmero de veces a lo largo de la historia con intenciones no necesariamente determinadas por un proceso mercantil o con intenciones de manipulación. Estos esquemas narrativos, estereotipos, arquetipos comunes a tantas formas de expresión cumplen un rol determinante en el ser humana independientemente de las dinámicas de consumo en torno a ellos. Una telenovela o una ópera, por ejemplo, pueden guardar profundas coincidencias estructurales y temáticas con un cuento infantil o con un relato mitológico. Cumplen roles similares, aunque el contexto de producción y consumo en torno a ellas sea completamente diferente. De la misma manera, podríamos decir que ciertos modos de composición musical, estructuras, usos de ciertos intervalos y escalas se han usado en distintas épocas y estilos musicales porque se ha probado que generan un tipo de efecto determinados en las audiencias; alegría, tristeza, melancolía, miedo. Por ejemplo, del hecho que una estructura musical usada por Beethoven luego haya sido utilizada por un compositor de *jingles* para la radio, no podemos concluir que dicha estructura carezca de legitimidad. El problema no radica en que se utilicen una y otra vez elementos compositivos y que se conviertan en universales, lo cuestionable podría estar en los usos que se hagan de estos. Es más, podríamos señalar, con cierta certeza, que estos elementos resultan esenciales y, probablemente, indispensables en la creación de productos culturales que pretendan tener aceptación en el público. Obras que tengan la intención de producir un proceso comunicativo exitoso. Incluso, toda innovación o ruptura está determinada por variaciones a esta misma estructura inicial, es la matriz sobre la cual se desarrollan los procesos creativos.

El melodrama, en cada una de las distintas formas que ha adoptado; en la ópera italiana, en el teatro francés, en los folletines o en las telenovelas latinoamericanas, es un caso de estudio idóneo para ejemplificar estas estructuras y patrones universales que permiten el reconocimiento, la identificación y la afirmación. Es evidente que el solo hecho de poseer estas características no convierte a este tipo de representaciones en excelsas obras de arte, claramente muchas distan de serlo. Pero, sin duda, tampoco las condena a ser un producto mediocre e ilegitimo cultural y artísticamente como por momentos parecieran afirmar Adorno y sus colegas. Estos esquemas estandarizados con fines moralizantes que tanto critica el pensador alemán, y que son perfectamente identificables en los melodramas, hacen parte de una tradición expresiva y narrativa milenaria, eso que hemos venido denominando matriz o pensamiento mítico a lo largo del escrito. Estructuras que cumplen una función fundamental en el desarrollo de cualquier cultura y que, independientemente de pertenecer a movimientos artísticos "serios" o a industrias culturales comerciales, responden a lógicas comunicativas esenciales al ser humano.

La imposibilidad de encontrar dinámicas culturales legítimas en lo popular y lo masivo. La negativa en reconocer en estas un caso de estudio fundamental en el entendimiento de las nuevas coyunturas que trajo con sigo el advenimiento de una cultura de masas es, tal vez, la limitación más grande del pensamiento frankfurtiano. Su principal punto ciego reside en la incapacidad para vislumbrar las profundas relaciones que se establecen entre lo popular y lo masivo tan evidentes en los distintos formatos del melodrama a lo largo de la historia. Esta indisposición no les permitió apreciar como la cultura de masas rescata matrices culturales, lenguajes, estilos y gustos adaptándolos y haciéndolos parte de nuevos formatos y discursos. Como lo veremos en los siguientes apartados, varios pensadores, principalmente en el contexto latinoamericano, se han tomado muy en serio estás perspectivas ausentes en posiciones como las de la Escuela de Frankfurt. Sus propuestas matizan esa profunda mirada inquisidora que algunos han posado

sobre los procesos comunicativos en la sociedad de masas entendiéndolos exclusivamente como manipulación o engaño. Puntos de vista, que sin obviar el análisis económico y político en las lógicas mediáticas, permitan, además, atisbar la posibilidad de construcción de nuevas hegemonías a partir de las potencialidades que ofrece la cultura de masas.

Es evidente que la Escuela de Frankfurt acertó al poner el dedo en la llaga de una situación que, sin duda, era y sigue siendo problemática aún en nuestros días. Sin embargo, su diagnóstico hizo caso omiso de puntos fundamentales de la coyuntura cuyo conocimiento y análisis es imprescindible en el establecimiento de propuestas que pretendan enmendar los vicios y errores del pasado. Como lo mencionamos antes, pretender que lo deseable es que todos los miembros de una comunidad adquieran los conocimientos y habilidades intelectuales para acceder a un tipo de experiencias estéticas de orden superior no parece una solución viable. Tampoco parece uno postura realista pensar que a través de transformaciones de ámbito socio-políticos, se va a nivelar la brecha o el distanciamiento estético entre una cultura de élites y una popular o de masas. Resulta necesario repensar los procesos creativos y establecer nuevas lecturas sobre las dinámicas de consumo, estableciendo perspectivas que permitan revalorizar la producción cultural que emerge de los nuevos escenarios culturales y mediáticos. Romper las dicotomías clasistas, tanto de quienes solo ven lo legítimo en lo elitista, pero también de quienes critican este fenómeno pero terminan legitimándolo al asumir que las solución a la cuestión sería un nivelamiento en el acceso a las condiciones que permiten el distanciamiento de la necesidad a la hora de producir y consumir bienes inmateriales.

- Los Integrados

Como hemos venido señalando, “los integrados” (según este binomio de categorías propuestas por Eco) son aquellos pensadores con una mirada ciertamente optimista ante el advenimiento de una cultura de masas. Estos

autores, que en muchos casos pecan por tener una visión en exceso benévola, parcializada e, incluso, ingenua, ven en estas transformaciones un potencial enorme de interacción mediática que permita la configuración de espacios de inclusión y democratización de la sociedad. Este optimismo, como hemos venido argumentando, fue profundamente rebatido por autores como los de la Escuela de Frankfurt. La sólida argumentación de este tipo de críticos, y muchos otros en esta misma línea de pensamiento, hace prácticamente imposible que hoy en día, teniendo una perspectiva aún más amplia de las consecuencias de dichos procesos y transformaciones, podamos tener una opinión tan optimista. No obstante, resulta sumamente pertinente analizar ciertos postulados del pensamiento integrado con el fin de entender la complejidad de lo que hemos denominado como cultura de masas y no caer en ese fatalismo y maniqueismo en que cayeron los frankfurtianos. Pero mas importante aún, para tener una visión más amplia del fenómeno que nos permita rescatar, en medio de la complejidad de la coyuntura, las potencialidades que lo masivo posee como agente reivindicador y reconfigurador de lo popular. Son dos visiones que, sin duda, resultan complementarias en la comprensión amplia de esta realidad.

" (…) mientras los apocalípticos sobreviven precisamente elaborando teorías sobre la decadencia, los integrados raramente teorizan, sino que prefieren actuar, producir, emitir cotidianamente sus mensajes a todos los niveles. El Apocalipsis es una obsesión del *dissenter*, la integración es la realidad concreta de aquellos que no disienten. La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos de la cultura de masas. Pero ¿hasta qué punto no nos hallamos ante dos vertientes de un mismo problema?" (Eco, 1968, 28)

Esta última idea que Eco plasma en esta cita es de suma importancia para entender la dicotomía entre apocalípticos e integrados. El apocalíptico, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera cree que los productos de una cultura de

masas sean dignos de ser analizados en rigor. Aciertan, sin duda, en el análisis externo, global del fenómeno pero omiten el análisis de los contenidos de los productos que critican, aspecto en el cual los integrados, en medio de su probable ingenuidad, decididamente fijan su atención. El integrado emplea un mecanismo de análisis desde el interior del sistema, a pesar de los simplista que pueda resultar este enfoque, sin duda, complementa la perspectiva de análisis que los apocalípticos dejan, ciertamente, inconclusa.

- Los optimistas norteamericanos

Entre los pensadores que defienden este tipo de aproximaciones al fenómeno de la comunicación en la cultura de masas encontramos posturas que claramente pecan por una completa ausencia de perspectiva crítica, por ejemplo, el psicólogo austriaco Ernest Dichter, quien en su *Estrategia del deseo* propone una defensa acérrima, un elogio de los mecanismos publicitarios en una sociedad de masa pero, sin duda, con una agenda que claramente defiende exclusivamente los intereses de los productores. No obstante, dentro de esta línea de enfoques integrados se encuentran aportes de gran valor que los autores más fatalistas, la mayoría de ellos europeos, dejaron por fuera de análisis. Si para estos últimos la sociedad de masas representaba el epítome de la decadencia cultural, para estos otros, principalmente pertenecientes a la academia norteamericana, el advenimiento de estas transformaciones no es el fin de la cultura sino una especie de renacimiento que los nuevos medios de comunicación configuran.

“Fue necesaria toda la fuerza económica del nuevo imperio y todo el optimismo del país que había derrotado al fascismo y toda la fe en la democracia de ese pueblo, para que fuera posible la inversión –de capital y de sentido- que permitió a los teóricos norteamericanos asumir como cultura de ese pueblo la producida en los medios masivos: la cultura de masa” (Martín Barbero, 1998,44).

Dentro de estos autores se destacan nombres como los de Daniel Bell, Edward Shills o Georges Friedmann, entre otros. Sus posturas, por lo general, afirman que los nuevos medios son constituyentes de nuevos lenguajes y configuran nuevos esquemas perceptivos. Aseguran que permiten un ensanchamiento de las facultades sensoriales como herramientas para acceder al conocimiento y transmitirlo. Reconstituyen potencialidades como lo auditivo y lo visual; la imagen y el sonido como ejes centrales en el comunicar e interpretar. Además, afirman que estas transformaciones introducen toda una serie de innovaciones estilísticas que transforman y dan vida a las artes superiores permitiendo su amplio desarrollo.

Shills proponía, por ejemplo, que la nueva sociedad de masas no debería interpretarse como una simple agrupación pasiva de individuos, conformista y mediocre, como aseguraba Ortega y Gasset, sino que, por el contrario, debería entenderse como una colectividad que ha permitido la liberación del individuo y la comunicación entre distintos niveles sociales que anteriormente se encontraban casi completamente inconexos. Bell, por su lado, en su obra *El fin de la ideología* nos presenta una visión decididamente esperanzadora sobre la nueva coyuntura mediática. Según el profesor de sociología de la universidad de Harvard la industria cultural o sociedad de consumo, como la definen los mas pesimistas, debería ser entendida desde una lógica diferente. Para Bell la cultura de masas representa una potencialidad enorme para la democratización de la sociedad. Asegura, que el advenimiento de esta resulta una evidente amenaza tanto para las altas jerarquías sociales que pierden sus tradicionales beneficios, como también para los ortodoxos revolucionarios que por fuera de una lucha de clases no pueden concebir una nueva posibilidad de emancipación y que, además, no entienden por donde pasan las nuevas sensibilidades en construcción.

Según el profesor estadounidense es posible una transformación social desde la esfera cultural y no exclusivamente desde el ámbito de la política. Para Bell, y algunos de sus colegas como Shills, la sociedad de masas no es la decadencia de

una cultura superior, sino el nacimiento de una nueva con inmensas posibilidades reformadoras que los medios masivos hacen posibles. Esta escuela de pensamiento norteamericana, a pesar de haberse alejado del marxismo más ortodoxo, presenta una nueva posibilidad de transformación social a través de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías y, en cierta medida, son mucho más cercanas al marxismo gramsciano que concibe el terreno cultural como el escenario ideal y el más fértil para las transformaciones sociales.

“Es todo el proceso de socialización el que está transformándose desde la raíz al cambiar el lugar desde donde se mudan los estilos de vida. Hoy esa función mediadora la realizan los medios de comunicación de masas”. (Bell, en Martín Barbero, 1998, 44)

Además, la argumentación integrista pretende desmontar ciertas categorías y estereotipos que los autores más escépticos a los fenómenos de masas solían defender. Por ejemplo, ese profundo maniqueismo a la hora de asociar los cambios en los modos y medios de comunicación con la consolidación de un régimen capitalista. De hecho, no hace falta ser un experto en el tema para percatarse que es justamente en las naciones con gobiernos claramente opuestos al capitalismo donde el aparato gubernamental hace uso de las innovaciones y nuevas estrategias comunicativas en pos de sus respectivas agendas políticas. La China de Mao o la Unión Soviética son un ejemplo indudable de lo fértil que resultaron para la maquinaria propagandística las nuevas tecnologías de comunicación y la aparición de una cultura de masas.

Otra concepción que estos autores han relativizado es aquella que pretende asegurar que la nueva cultura de masas vino a reemplazar lo que antes se entendía como cultura superior. Por el contrario, y es este el argumento de autores como Edward Shills, la información que aportan los nuevos medios a la sociedad es consumida principalmente por sectores de la población que antes no tenían,

prácticamente, ningún mecanismo de acceso a información sobre la actualidad de la sociedad de la que hacían parte y con la que interactuaban en desventaja por esta carencia. El ciudadano de una sociedad industrial que pertenece a una clase social marginada es homólogo al artesano humilde o al obrero de las sociedades antiguas. La ventaja del ciudadano de a pie de la sociedad moderna no debe medirse teniendo como referencia al aristócrata o el burgués ilustrado que tenían a su alcance acceso a todo tipo de conocimiento. Su privilegio es con respecto al hombre del común de las sociedades anteriores a él. Si bien, es claro que el plebeyo moderno está expuesto a innumerables productos de baja factura y hasta cierta vulgaridad, tiene acceso también a la misma prensa, a la misma emisión radial o al mismo telediario que el más próspero comerciante o el más influyente político.

Es evidente que los niveles de interpretación entre un individuo poco educado y un erudito son sustancialmente diferentes. No es lo mismo tampoco, por ejemplo, asistir a una exclusiva sala de conciertos a escuchar una obra de Mozart que oirla en la radio. Cada proceso de interpretación está determinado por conocimientos previos y, asimismo, se desarrollan dentro de ritualidades y procesos formales completamente distintos. Pero no por eso podemos decir que un nivel de interpretación sea el correcto y el otro no. De hecho, a lo que acudimos es a dos procesos diferentes perfectamente legítimos y dignos de análisis. No solo se trata, como algunos afirman, de que la posibilidad de acceder a ciertos productos culturales a través de los nuevos medios permita al individuo del común acercarse vagamente a la experiencia cultural legítima. En realidad son tipos de experiencias distintas y con un desarrollo independiente dentro de sus propios contextos culturales. No solo los medios de acceso y las condiciones sociales y educativas determinan tipos de experiencias diferenciadas, además, configuran usos particulares de la información recibida y dan una nueva dimensión al concepto de lo popular asociado a lo masivo. La deslegitimación de estos procesos de interpretación a partir de las nuevas tecnologías comunicativas no solo deja

incompleto el análisis sobre los alcances y potencialidades de la cultura de masas, sino que también anulan cualquier posibilidad de establecer un nuevo entendimiento de la cultura popular a través de lo masivo.

“La cantidad impresionante de música válida difundida actualmente por la radio y los discos, ¿no desemboca en muchos casos en un estimulo eficaz para adquisiciones culturales auténticas?” (Eco, 1968, 28)

- McLuhan, un integrado bastante particular

Marshall McLuhan puede considerarse ciertamente como un integrado, un integrado muy particular, por decirlo de alguna forma. Más allá de entender la cultura de masas como un proceso positivo, el profesor norteamericano concibe las transformaciones que acompañan el advenimiento de los nuevos medios como un fenómeno inevitable, perfectamente natural a nuestra evolución cultural. Para McLuhan, el proceso de homogenización de las culturas y la uniformidad de los individuos, tan común a lo que se conoce como cultura de masas, es un proceso que se ha venido dando por milenios y que se remonta a la aparición de los primeros alfabetos. El pensador estadounidense concebía la cultura de masas como algo irremediable, orgánico, como una especie de predestinación, justamente su postura ha sido considerada por muchos como un determinismo tecnológico. Si bien, no podría decirse que asuma este fenómeno como algo enteramente positivo, de hecho, el norteamericano en su vida privada tenía un concepto bastante negativo acerca de ciertos medios de comunicación e, incluso, se ha dicho que le rogaba a su hijo que le impidiera a sus nietos que vieran la televisión. No obstante, es evidente que comprende esta coyuntura como un natural desarrollo de las facultades comunicativas del ser humano. Como el mismo lo afirma, toda tecnología no es otra cosa que una extensión del cuerpo, no un agente extraño irruptor de una naturaleza contraria a la propia.

“Situando nuestros cuerpos físicos en el centro de nuestros sistemas nerviosos ampliados con la ayuda de los medios electrónicos, iniciamos una dinámica por la cual todas las categorías anteriores, que son meras extensiones de nuestro cuerpo, incluidas las ciudades, podrán traducirse en sistemas de información.” (McLuhan, 1964, 34)

- Los *mass media* como retorno a lo mítico

La idea que más nos interesa de McLuhan en el contexto de este escrito la desarrolla principalmente en un texto considerado como periférico dentro de su obra, pero que contiene elementos muy sugerentes y cercanos al eje de nuestra disertación. En *Myth and Mass Media*, publicado originalmente en 1959, el profesor canadiense argumenta que los nuevos medios permiten una especie de retorno a formas comunicativas anteriores a la tradición escrita. Por ejemplo, la radio cumpliría, en cierta medida, una función análoga lo que en la antigüedad era la tradición oral. La televisión y el cine permitirían interacciones de tipo visual, en torno a imágenes, propiedad que, de alguna manera, había decaído en la hegemonía de la tradición escrita. Y, por qué no decirlo, en nuestros días internet facilita de nuevo cierta interacción directa, personal, conversatoria entre las personas. Para Mcluhan, estas posibilidades que ofrecen los avances en las tecnologías podrían, en cierta forma, configurar un escenario propicio para una nueva manera de dimensionar y desarrollar dinámicas comunicativas primitivas que se habían visto menguadas por la hegemonía de la imprenta. Hoy en día, al igual que en los tiempos anteriores al predominio de la palabra escrita, lo visual, lo auditivo, el movimiento, las imágenes son de nuevo la estructura mental sobre la cual almacenamos, construimos y transmitimos conocimiento. Es de nuevo la lengua nativa sobre la cual interactuamos como sociedad, incluso, en los más jóvenes el acudir a información a través de la palabra impresa implica una especie de traducción a un lenguaje que no es el propio.

“Las culturas orales son simultáneas en sus formas de conciencia. Hoy llegamos a la condición oral nuevamente a través de los medios electrónicos, los cuales condensan el espacio y el tiempo en una relación de un solo plano, regresando a nosotros en la confrontación de relaciones múltiples al mismo tiempo. (…) vivimos hoy en un mundo electrónico y posliterario en el cual buscamos imágenes de posturas mentales colectivas, incluso cuando estudiamos lo individual. De algún modo, el mito fue la forma de acceso a tales posturas colectivas en el pasado. Pero nuestra nueva tecnología nos da muchas formas nuevas de acceso a los patrones de dinámicas grupales. Dejamos atrás cinco siglos durante los cuales hemos tenido un acceso no ejemplarizado a aspectos de la conciencia privada a través de la página impresa. Pero ahora la antropología y la arqueología nos proveen con igual facilidad un acceso a las posturas y los patrones grupales de muchas culturas, incluso la nuestra.” (Mcluhan, 2012, 4)

- El nuevo circo

Si bien la gran mayoría de autores que defienden una posición relativamente optimista alrededor de una sociedad de masas tienen como uno de sus argumentos primarios la instauración de una nueva cultura y las potencialidades que esta puede traer a la sociedad, lo que nos interesa rescatar de esta visión integrada no es entender lo masivo como precursor de una nueva idea de cultura sino, por el contrario, interpretar las nuevas dinámicas alrededor de la comunicación como potencialmente reivindicadoras de lo popular, de lo primitivo y de lo mítico. Se suelen entender las formas comunicativas anteriores a los *mass media* y sus antecedentes mas inmediatos como mucho más cercanos a una forma mitológica, a una tradición oral, a una forma tradicional de acceder a la información que, si bien, permitían cierto tipo de conocimiento histórico no posibilitaban, como señalamos antes, la transmisión de información de su presente, de su actualidad. Y en efecto es así, desde la aparición de la prensa el individuo tiene un conocimiento mucho más factual de lo que está sucediendo a su alrededor. No obstante, en muchos casos estas nuevas transformaciones mediáticas permitieron también una

reinvención, el establecimiento de una nueva forma de dimensionar y comunicar este tipo de conocimiento tradicional y mítico, tan cercano a lo popular. Es cierto que en muchos aspectos la cultura de masas homogeniza, aniquila lo local, pero también es evidente que los productos culturales que los nuevos medios permiten tenían características muy similares a las de algunas antiguas expresiones populares.

Incluso desde la perspectiva de los más críticos de la cultura de masas se acepta que estos nuevos formatos de entretenimiento no son otra cosa que el nuevo circo de los hombres modernos. Y en efecto, en cierta forma, así es. Si nos sacamos de encima el prejuicio aristocrático que muchos críticos suelen tener podemos revalorizar estas nuevas formas de representación que se exhiben en los nuevos medios que tanto se asemejan al circo, al carnaval, al teatro callejero, a la pantomima y que, de hecho, juegan un rol muy similar en la sociedad de los medios masivos a las que estas antiguas expresiones tuvieron en el pasado. Es justamente el melodrama un perfecto ejemplo de como este tipo de representaciones de corte popular encuentran una nueva dimensión en la cultura de masas.

1.3.3 Lo popular-masivo en Martín Barbero

La postura que Martín Barbero defiende, y la que lo diferencia de otros autores que estudiaron este fenómeno de la génesis de la cultura de masas, consiste en afirmar que el proceso de constitución de lo masivo más que una degradación de lo culto es una transformación de lo popular.[47] Como hemos venido indicando, Jesus Martín Barbero estudió el fenómeno de la cultura de masas desde una perspectiva bastante particular. Primero que todo habría que decir que la concepción que Barbero tiene de lo popular, en el contexto de las

[47] En apartes anteriores vimos como algunos pensadores, principalmente los pertenecientes a la llamada Escuela de Frankfurt, Bourdieu o el propio Ortega, afirmaban, o al menos insinuaban, que la cultura de masas no era otra cosa que una simplificación o vulgarización de la cultura “legítima” o de élites.

conceptualizaciones del término que hemos venido estudiando, no es como algo que ya no está, no lo entiende como negación. Para el pensador español lo popular es mucho más que ignorancia, que ausencia, que silencio y mucho más que explotación ideológica. Barbero critica esa visión elitista, que hemos venido ilustrando, que tanto derechas como izquierdas tienen de lo popular. Según el teórico de la comunicación cada una a su manera defiende una postura ciertamente excluyente de entender lo válido, lo legítimo, lo culto. Desde un lado del espectro lo popular es considerado como simple vulgaridad, como falta de gusto, como expresión de las bajas pasiones, y por el otro lado se le romantiza, se le idealiza pero como algo que es parte del pasado, como algo que se recuerda y se evoca con respeto pero que, de alguna manera, ya está muerto. Ambos, a su manera, negando o desligitimando lo popular como organismo vivo, como realidad configurante de la cultura.

La concepción que Martín Barbero tiene de lo popular coincide, en gran medida, con la definición más rigurosa de lo que significa folclore, es decir, un conjunto de bienes culturales comunes a una colectividad que puede aparecer en cualquier momento y en cualquier sociedad. Barbero entiende lo popular como un organismo vivo, un mecanismo de elaboración constante de narrativas nuevas que se ha venido llevando a cabo por milenios y que aún en nuestros días subsiste en las formas actuales de interacción social. No obstante, el teórico de la comunicación no niega la evidente alienación y dominación ejercida en ciertos discursos dirigidos a lo popular, sobre todo desde la aparición de la cultura de masas, encuentra que en medio de estas maniobras, ciertamente viciadas, aparecen procesos de elaboración y de apropiación de los mensajes, mecanismos de complicidad y en otros casos de distancia; un contrapunto que configura las nuevas construcciones populares. Un proceso de contraste, un tira y afloja entre lo oficial y lo no oficial que, al fin y al cabo, ha sido una constante en las dinámicas alrededor de la cultura popular a lo largo de la historia.

Si bien su propuesta no se puede considerar del todo integrada ya que hace uso de muchas de las premisas de los pensadores apocalípticos alrededor de esta coyuntura, sin duda, aporta una visión decididamente reivindicatoria de lo masivo. Además, y lo que más nos interesa de su argumentación, encuentra una profunda relación entre lo masivo y lo popular. Su línea teórica, como lo explicaremos en los siguientes apartados, intenta encontrar los puntos de intersección entre estos dos conceptos y se propone hallar no solo lo popular que subsiste dentro de lo masivo sino también los elementos de lo masivo que ya estaban en lo popular incluso antes de la aparición de los medios comunicativos de masas.

- Ruptura epistemológica

Lo más interesante de la propuesta de Martín Barbero, en el contexto de nuestra investigación, es el particular interés que el autor le otorga al melodrama dentro de su propuesta teórica, principalmente al melodrama latinoamericano y al formato de la telenovela. Según algunos de sus escritos su primera inquietud acerca del tema, que se convertiría en eje fundamental de su legado académico, vino justamente de una experiencia vivida en la ciudad de Cali, Colombia. Comenta Martín Barbero que, junto a algunos de sus amigos, entró al teatro México ubicado en el centro de la ciudad a ver un icónico largometraje musical melodramático mexicano titulado *La ley del monte.* Protagonizado por, probablemente, el cantante más representativo en la historia de la canción ranchera[48], Vicente Fernandez. Este filme tiene todas las características de un melodrama tradicional, la historia trágica de un niño en condiciones de pobreza inimaginables que sufre todo tipo de desprecios y que a lo largo de su vida persigue un amor que nunca podrá ser suyo. Una trama que perfectamente podría convertirse en guión de una telenovela y que, asimismo, con toda facilidad podría haberse plasmado como argumento de una ópera de Puccini. La reacción de Martín Barbero y sus colegas al empezar a ver la película fue la de reír a carcajadas al encontrarse ante lo que ellos consideraban

[48] Estilo musical que, por cierto y sin ser una simple casualidad, guarda profundas similitudes en sus técnicas de canto con las del espectáculo operístico.

una trama cursi e inverosímil. Básicamente los prejuicios iniciales y las reacciones que muchos tenemos al aproximarnos al mundo del melodrama. Después de un rato, cuenta el pensador español, su atención se trasladó de la pantalla a observar a los espectadores. A diferencia de él y sus amigos los asistentes al teatro mantenían una actitud silenciosa y expectante.

“Y entonces, como una especie de iluminación profana, me encontré preguntándome: ¿qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con la que ellos ven?, ¿cómo establecer relación entre la apasionada atención de los demás espectadores y nuestro distanciado aburrimiento? En últimas, ¿qué veían ellos que yo no podía, no sabía ver? Y entonces, una de dos: o me dedicaba a proclamar no solo la alienación sino el retraso mental irremediable de aquella pobre gente o empezaba a aceptar que allí, en la ciudad de Cali, a unas pocas cuadras de donde yo vivía, habitaban indígenas de otra cultura, muy de veras otra. Y si lo que sucedía era esto último: ¿a quién y para qué servían mis acuciosos análisis semióticos, mis lecturas ideológicas? A esas gentes, desde luego no. Y ello no solo porque esas lecturas estaban escritas en un idioma que no podían entender, sino sobre todo porque la película que ellos veían no se parecía en nada a la que yo estaba viendo. Y si todo mi pomposo trabajo desalienante y “concientizador” no le iba a servir a la gente del común, a esa que padecía la opresión y la alienación: ¿para quién estaba yo trabajando? Fue un escalofrío intelectual que se transformó en ruptura epistemológica: la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas” (Martín Barbero, 2008, 30)

El autor español radicado en Colombia cuenta en una entrevista de manera bastante coloquial y sucinta como a partir de esta experiencia en el teatro México de Cali surgió en él este interés por la idea de lo popular-masivo dentro de su disertación académica.

“Y yo me acuerdo que [en Cali] había puesto en un papel así: *lo popular / lo masivo*. Y lo tenía así, encima de la mesa cuando entró Daniel Nieto y dijo *¡Eh! ¡Qué bien suena! Lo popular, lo masivo...* Yo le dije, esto es lo que quiero pensar, las relaciones. Porque está clarísimo que, mirado desde arriba, esto es lo opuesto a esto. Esto [lo popular] es lo bueno, esto [lo masivo] es lo malo. Pero eso es tramposo. Porque en realidad, esto quien lo ve así es la izquierda, mirando desde la intelectualidad, desde la academia. Pero esto es tramposo, esto no es así. Mucho de lo popular está aquí [en lo masivo], esto no está por fuera, esto está adentro. Eso significa hacer historia de cómo lo popular se convirtió en lo masivo.” (En Marroquín, 2015,143)

- Desatando dualismos

Martín Barbero rompe con toda una tradición de posturas dicotómicas alrededor del impacto social y cultural que trajo consigo el advenimiento de la cultura de masas, pero sobre todo frente a esa visión de entender lo masivo como un proceso de suplantación de lo popular. Esa noción que se ha convertido en hegemónica durante las últimas décadas y que entiende la comunicación de masas como pura novedad pero carente de identidad, sin historia, superficial. Como simple herramienta de colonización cultural y de utilizar lo popular como instrumento ideológico. El guionista y escritor Carlo Frabetti, por ejemplo, refiriéndose a las películas de Disney opinaba lo siguiente:

“En cuanto a los largometrajes de dibujos animados de la factoría Disney, sobre todo los de la primera época (*Blancanieves, Bambi, Cenicienta, Pinocho, Peter Pan, la Bella Durmiente*, etc.) han desempeñado un papel crucial en el proceso de suplantación de la cultura popular por la cultura de masas, al contribuir de forma decisiva a banalizar, edulcorar y resemantizar (es decir, ideologizar) los grandes cuentos maravillosos tradicionales y los clásicos de la literatura infantil.” (Frabetti, 2017)

Barbero desata ese dualismo que pretendía entender lo popular, en el mejor de los casos, a partir de esa concepción equivocada de folklore**;** lo puro y auténtico pero necesariamente parte del pasado, lo que se aprecia pero se contempla como algo detrás de una vitrina, como objeto de museo y que, sin embargo, a pesar de negarse como realidad cultural transformadora, se le instrumentaliza mostrándolo como el único lugar verdadero de la transformación política. Y en el peor de los casos como expresión del mal gusto, de lo chabacano y de lo vulgar. Una masa amorfa sin discernimiento, carente de reflexión e incapaz de tener una postura crítica ante la ideología hegemónica.

El pensador español y algunos autores muy cercanos a su línea teórica como Nestor Garcia Canclini, desdibujan el análisis esencialmente maniqueo que separa una hegemonía productora y una masa consumidora. Argumentan, por el contrario, que no existen identidades unívocas. Si bien, deconstruyen la noción académica predominante en cierta élite de autores muy cercanos ideológicamente a la izquierda política, no se ubican en una postura enteramente optimista, sino que llevan esta dicotomía excluyente a un cierto dualismo integrista que en últimas entiende lo popular-masivo como un fenómeno de resistencia contra las élites pero al mismo tiempo de complicidad. Proponen una conceptualización del fenómeno como una síntesis entre consumo y distancia, entre urbanidad y ruralidad, entre lo primitivo, lo ancestral y lo mítico y los procesos masivos que las nuevas tecnologías permitieron. Para Martín Barbero, lo popular (ancestral) y lo masivo (seriado), no son de ninguna manera proposiciones opuestas, por el contrario guardan una profunda relación, cada una a su manera expresa una clara oposición a las escrituralidades y estéticas cultas e ilustradas.

- La propuesta de análisis barberiana

Dos conceptos esenciales para entender el pensamiento de Martín Barbero son mediaciones y usos. El teórico español afirma que las mediaciones son los lugares donde la cultura se concreta. Los procesos mediante los cuales se transforma la

forma en que los receptores reciben e interpretan los mensajes emitidos por los medios. Para el teórico de la comunicación, las mediaciones más que una intención son una posibilidad comunicativa e interpretativa que permiten una apropiación particular de los discursos mediáticos. Hace una clara distinción entre las intenciones de los organismos productores de mensajes y los usos que los receptores le dan a estos. Sostiene, además, que la masa no interpreta los discursos masivos de la manera como los emisores quisieran que fueran interpretados, sino que le dan distintos usos reconstituyendo así el proceso comunicativo. Configurando unas dinámicas mucho más impredecibles y complejas que un simple proceso de dominación como muchos han intentado entenderlas. Para Martín Barbero, es vital comprender el desarrollo en el cual la comunicación toma lugar; el punto clave para el autor español no es exclusivamente la interpretación y análisis de los mensajes, sino más bien el estudio de la situación en la que el proceso se lleva a cabo, en palabras del autor, la comunicación viva, lo cotidiano que sucede alrededor de estas dinámicas. Entiende que existen múltiples posibilidades para relacionarse con los mensajes y que una vez estos han sido reproducidos se crean nuevos sentidos determinados por la experiencia dentro de la cual se produce el proceso comunicativo. Martín Barbero no entiende la tecnología y las posibilidades que esta facilita como solo una herramienta sino, además, como un saber que se elabora desde la intencionalidad, desde los usos.

El proyecto de análisis propuesto por Martín Barbero se plantea a partir de dos operaciones esenciales. La primera consistiría en estudiar los procesos comunicativos anteriores a los medios masivos como parte integral de la constitución de lo que hoy conocemos como cultura de masas y no como simples antecedentes. En otras palabras, hacer una historia de los nuevos medios que tenga como eje principal el tránsito que va de lo popular a lo masivo. Para el teórico español, resulta muy evidente que el nacimiento de una cultura de masas no está estrictamente determinado por la aparición de nuevas tecnologías sino en

las ritualidades populares anteriores a la Ilustración y que, de alguna manera, en su propio contexto ya constituían dinámicas de comunicación de masa. Entiende lo popular como pieza fundamental en la configuración de lo masivo.

La segunda operación estaría planteada en dirección contraria, es decir no en el proceso que va de lo popular a lo masivo, sino de lo masivo a lo popular. Propone un indagar sobre los mecanismos mediante los cuales la memoria popular se encuentra y se hace cómplice del imaginario de la masa. Pretende encontrar las estrategias a través de las cuales lo masivo reivindica y construye sus mensajes utilizando como cimiento lo popular. Martín Barbero ve en el melodrama un ejemplo idóneo para ilustrar estos dos modos operacionales. Argumenta, por ejemplo, que en el tránsito de los folletines del siglo XIX, al primer cine del siglo XX y luego a la telenovela latinoamericana, se evidencia el movimiento que va de lo popular a lo masivo y, además, de cómo este se estructura sobre lo popular. Afirma que para entender las transformaciones tecnológicas que constituyeron la cultura de masas, el punto de partida debe ser el estudio de matrices culturales populares que se pueden rastrear incluso hasta la edad media. Martín Barbero está interesado especialmente por el formato de la telenovela, ya que ve en ella una expresión meramente enraizada en lo popular, como pocas otras, pero imbuida esencialmente en los procesos tecnológicos que determinan la comunicación de masa. Entiende este formato como pieza fundamental para explicar el funcionamiento de estas operaciones en América Latina.

“Articulando negación y mediación comprendemos que, si bien lo masivo tiene mucho que ver con las modernas tecnologías de comunicación, tiene tanto o más que ver con “lo popular” en el sentido que esa expresión adquiere en el siglo XIX. La cultura de masas es, pues, no algo que venga a invadir lo popular de golpe y desde fuera, sino el lento desarrollo de ciertas virtualidades ya inscritas en lo popular mismo. Dicho de otra manera: los paradigmas de la cultura masiva remiten en gran parte a dispositivos de enunciación de lo popular que se configuran a lo

largo del siglo XIX. La prensa “seria” se gesta como tal por oposición a una prensa popular o “sensacionalista”, y frente a la literatura culta aparece la literatura de la novela por entregas, del folletín, de los relatos melodramáticos y de terror. Así también aparece una iconografía popular en la que se plasma la vulgarización de las “grandes obras” y aquella con la que se educa a las masas religiosa y políticamente, pero aparece también otra iconografía en la que se plasma la resistencia popular, el rechazo y la burla que se hace caricatura y chiste gráfico.” (Martín Barbero, 1983,2)

- La aparición de las masas en la vida pública

Martín Barbero asegura que lo que socioculturalmente conocemos como la aparición de las masas en la vida pública; lo masivo, es sin duda un acontecimiento anterior a la instauración de las nuevas tecnologías de comunicación[49]. El teórico español señala tres momentos o procesos claves que marcan la prefiguración y constitución de una cultura de masas. El primero, un largo desarrollo de enculturación cuyos ejes principales fueron la instauración de las lógicas del mercado como centro de la vida social en las comunidades y la aparición de los estados nación. El segundo, un proceso de tránsito entre la idea de lo popular que se tenía hasta el inicio de la baja edad media, que hoy entendemos como folclore, hacia nuevas formas e industrias culturales dirigidas a las clases populares. Y por último, como consecuencia de estos dos procesos emerge un tercer momento que es propiamente la constitución de un publico masivo al cual se le asignan características homogéneas. Estos momentos claves que marcan esta ruptura, como lo vimos en apartes anteriores, anuncian el primer asomo de lo que luego se bautizaría como modernidad y la irremediable disolución de la primacía del pensamiento mítico medieval: la progresiva desaparición de una

[49] Entiéndase nuevas tecnologías como el desarrollo de diferentes artefactos y procesos comunicativos cuyo inicio suele asociarse a la aparición de la fotografía, luego el cine, la radio, la televisión, hasta el internet de nuestros días.

cosmovisión mágica del mundo, el declive de esa perspectiva de la realidad que determinó esencialmente una cultura de lo popular tan rica como la que se desarrolló durante gran parte del medioevo. Una matriz vital que era parte fundamental de la cultura popular y que a pesar de su eminente ocaso se niega del todo a desaparecer y encuentra una posibilidad de supervivencia en lo masivo.

- Primer proceso: Las nuevas lógicas del mercado y los estados nación

El momento inicial propuesto en el análisis barberiano está enmarcado, primeramente, en el paso de una sociedad feudal, rural a una burguesa y cada vez más urbana. Los nuevos valores de la burguesía que ensalzan la importancia del comercio en la vida social convierten los sitios de intercambio de bienes en epicentro de las relaciones sociales. Es en las plazas de mercado donde la gente comienza a construir procesos comunicativos y expresiones culturales cada vez más complejas y que con el paso del tiempo fueron traspasando los límites de lo local. El tránsito de comerciantes entre diferentes comunidades permitió una incipiente pluralización de las experiencias culturales, una proto-globalización, por decirlo de alguna manera. El segundo factor esencial en este proceso inicial propuesto por Martín Barbero es la aparición de los estados modernos cuyas implicaciones más determinantes fueron la centralización política y la unificación cultural. Para lograr una eficaz consolidación de las nuevas naciones fue necesaria la construcción de discursos sobre lo simbólico que aglutinaran grupos sociales que antes parecían distantes y que poco conocían los unos de los otros. Se necesitó aunar valores, experiencias, emociones que permitieran que muchos individuos sintieran y pensaran lo mismo. Aparece una especie de integración horizontal que unifica culturas y otra vertical determinada por la emergencia de un poder central que controla, administra y determina las relaciones sociales. “La nación, al dar cuerpo al pueblo, acaba sustituyéndolo.” (Martín Barbero, 1998, 117)

Este primer momento o proceso, que es el inevitable anuncio de lo que conocemos como modernidad, transforma esencialmente las relaciones de los individuos con

sus entornos próximos, sus relaciones sociales, su relación con el tiempo y las actividades que se desarrollan en él. La fiesta deja de ser un elemento central de la vida cultural e incluso espiritual y termina convirtiéndose en mero espectáculo, en entretenimiento. Lo festivo ya no constituía ese coqueteo, esa complicidad entre lo pagano y lo sagrado, sino más bien un espacio de tiempo que separaba el trabajo del ocio. Aparece una nueva noción de lo temporal y lo cotidiano en donde la productividad se convertirá en la piedra angular sobre la cual se construye la vida moderna. El valor del tiempo se convierte en ley moral, el desperdiciar algunos minutos de productividad se convierte en nuevo pecado mortal. Como vimos antes, estos procesos de cambio en la organización social y política estuvieron también altamente determinados por transformaciones en la cosmovisión religiosa. Sin duda alguna, la diseminación de los valores promulgados por la reforma protestante fueron esenciales en este cambio de mentalidad y se convirtieron en perfectos aliados para la consolidación de los nuevos ideales de una incipiente sociedad moderna que empezaba a configurarse.

“Pero el sentimiento de in-cultura se produce históricamente solo cuando la sociedad “acepta” el mito de una cultura universal. Mucho antes de que la antropología se hiciera disciplina científica, la burguesía puso en marcha la “operación antropológica”, mediante la cual su mundo se convirtió en el mundo y su cultura en la cultura.” (Martín Barbero, 1998, 123)

- Segundo proceso: De lo folclórico a lo popular moderno

El segundo proceso al que Martín Barbero se refiere, y el que tal vez más nos interesa en el contexto de nuestro trabajo, es el camino de lo que se entiende como folclore a una moderna acepción de lo popular y que tendría su génesis entre los siglos XVI y XVIII. Se caracteriza por la aparición de una producción cultural dirigida a las clases populares que, si bien está claramente enmarcada en un contexto de lo comercial, conserva aún elementos esenciales de la noción popular que los antecede. Representaciones en las cuales confluyen el mercado como

industria cultural y lo popular como conservación de tradiciones. Entre los diferentes ejemplos de este tipo de producciones, tres llaman particularmente la atención en el contexto que nos atañe: el desarrollo de la iconografía popular a partir de la Edad Media, la literatura de cordel o *colportage,* como se le conoció en Francia, y, por supuesto, el melodrama.

- La iconografía

La iconografía medieval es, sin duda, un elemento clave en el proceso de tránsito entre la tradición popular medieval y la concepción de lo popular en la era moderna. Es, tal vez, esta forma de representación el punto de partida, o al menos uno de los eslabones claves, en la constitución de distintos formatos pictóricos modernos y, al mismo tiempo, su desarrollo ejemplifica claramente el cambio de paradigma entre lo popular entendido como folclor y lo masivo-comercial.

En una sociedad medieval esencialmente iletrada, este tipo de imágenes resultaban sumamente importantes y funcionales dentro de la comunidad. Estos rudimentarios dibujos eran en la Edad Media los libros de los pobres. A través de estas representaciones las masas aprendieron una historia y una visión del mundo imaginadas en clave cristiana. En estas escenas religiosas plasmadas en pequeños retablos, la iglesia crea una imaginería que comparten todos los sectores y clases sociales de la población, pero que tiene un uso extendido principalmente en las masas. Según el teórico español, la génesis de lo que hoy en día consideramos como lo masivo está justamente en estas imágenes. Allí se encuentran ya varias de las características principales que los productos culturales de consumo masivo tienen en la actualidad. No se trataba solo de que fueran tipos de representación extendidas en sectores muy amplios de la población y primordialmente consumidas por las clases populares. En los roles que estas imágenes empiezan a adquirir se puede apreciar ya esa reconfiguración de los sentidos interpretativos, los usos, como los llama Martín Barbero. Como señalamos antes, en el análisis del pensador español alrededor del estrecho vínculo entre lo

masivo y lo popular, los usos o reinterpretaciones que las masas le dan a los mensajes emitidos desde las élites constituye una de las características esenciales en su concepción de lo popular-masivo. Ya en estas imágenes religiosas medievales ocurría este fenómeno. Estas iconografías eran difundidas por las altas esferas eclesiásticas como herramientas educativas y catequéticas, pero el pueblo llano hacía uso de estas en formas distintas. Muchas veces estas imágenes terminaban convirtiéndose en amuletos, se les daba un valor añadido al que se les había asignado en su concepción. Era tal el apego que las gentes de esta época tenían por estos íconos que los cosían a sus vestimentas, los adherían a sus armarios y cofres y confiaban en que estos los protegerían contra enfermedades, demonios o ladrones. Se creaban devociones y todo tipo de supersticiones alrededor de estas estampas, procesos que, si bien, reafirmaban sus creencias religiosas se alejaban de la oficialidad y terminaban reinventando sus funciones alterando y reinscribiendo el funcionamiento de la propia cultura.

Ya en el siglo XVI, con la aparición de nuevas tecnologías de reproducción que permiten la numerosa y rápida multiplicación de estas imágenes, la difusión y alcance del formato se hace mucho más masivo aún, se convierte en una incipiente pero cada vez más prospera industria. Con el paso del tiempo la iglesia va perdiendo el monopolio de producción y difusión de estas impresiones, los comerciantes comienzan a llevar estos productos de un pueblo a otro y se venden en los mercados con mucha demanda. Los hogares de las clases populares se empiezan a llenar de este tipo de imágenes, que en muchos casos son burdas representaciones de prestigiosas pinturas o grabados ya existentes, y gradualmente comienzan a adquirir una función mucho más decorativa que educativa o devocional. Las temáticas se van alejando del carácter meramente religioso y se acercan más a escenas de la vida cotidiana, a la manera de los romances o canciones medievales.

Con el advenimiento del protestantismo y su característica iconoclastia, el proceso de secularización de la iconografía alcanza un nuevo nivel. Ya no solo se va perdiendo el sentido religioso de las imágenes, sino que empiezan a surgir dibujos impresos que se mofan o hacen sátira de la imaginería católica. La emergente burguesía, asimismo, comienza a utilizar este tipo de representaciones con sus propios intereses. Busca educar al pueblo, pero esta vez cívica y políticamente, intentando acercarlo a sus posturas ideológicas. A partir del siglo XVIII, por ejemplo, la función religiosa moralizante ya se ha reemplazado completamente por una imaginería euforizante y secular. Los nuevos valores que se transmiten ya no son los de la piedad cristiana sino la ascensión social, promoviendo un ideal de vida que ya no es la salvación sino el éxito material.

Poco a poco el fenómeno de la iconografía comienza a establecer un diverso universo de expresiones, formas, significados y usos cuya evolución y desarrollo terminan determinando varios de los formatos pictóricos que hoy en día son de uso común dentro de la cultura de masas. A mediados del siglo XVIII, por dar solo un ejemplo, empiezan a aparecer formatos iconográficos diseñados exclusivamente para los menores de edad. Se cuentan historias de leyendas o cuentos populares en una hoja dividida en varios cuadros que se leen de izquierda a derecha con pequeños textos inscritos en cada uno, instituyendo lo que hoy en día conocemos como viñetas y preconfigurando, ciertamente, la actual estética del cómic.

- La literatura de cordel

La literatura de cordel, fenómeno muy cercano también a la iconografía, es un tipo de poesía impresa en pequeños cuadernillos usualmente acompañada por sencillas ilustraciones que eran vendidos por los tenderos y comerciantes informales y se exhibían al público colgados en una cuerda, de allí su nombre. Aparece como un formato pictórico-literario dirigido exclusivamente a las clases populares. Está intrínsecamente enraizado en expresiones medievales y pre-renacentistas como los romanceros o cancioneros y aparece como un tránsito

entre las tradiciones orales, pictóricas y la nueva tradición de impresiones escritas y , asimismo, entre un tipo de expresión rural que poco a poco se va convirtiendo en urbana. En medio de una sociedad en la cual los grados de analfabetismo eran aún muy altos, este tipo de representaciones resultaban muy útiles para aquellos que, por ejemplo, empezaban a leer. Además, se usaba no como un tipo de lectura privada sino que, por el contrario, eran tradicionalmente utilizados para ser declamados en público. Este tipo de textos, al igual que los romances medievales y renacentistas, narraban historias muy cercanas a lo cotidiano y a lo religioso con un alto contenido moral. En muchos casos eran también adaptaciones de textos ya existentes de la tradición "culta", pero que reinventan su contenido con una mezcla de tragedia, fábula y sátira. Sus narraciones hacían uso del estereotipo, de la repetición, en general compartían los modos de narrar de la tradición que la antecede.

Es en estos tránsitos entre formatos en donde se van moldeando las estéticas de las nuevas formas de representación popular que van apareciendo. Características como la repetición, el histrionismo, lo arquetípico que eran necesarias y funcionales dentro de una forma oral de narración permanecen luego en formatos escritos donde, si bien, ya no son necesarios estos elementos narrativos para la eficacia del proceso comunicativo, permanecen en las nuevas formas como características casi que meramente estilísticas. Esto resulta muy evidente en el melodrama cuyas exageradas formas de expresión, como hemos visto antes, se heredan principalmente de tipos de representación que la antecedieron.

La literatura de cordel era, asimismo, un tipo de representación que funcionaba perfectamente dentro de una lógica de mercado. Era un producto barato, hecho con materiales de baja calidad y que tenía unos tirajes de impresión supremamente altos para la época. Su alcance no se limitaba a naciones de Europa como España, Francia y Portugal: varios países del continente americano fueron también inundados con este tipo de cuadernillos. Gracias al bajo precio de

impresión en Brasil, por ejemplo, se hicieron tirajes que en ocasiones sobrepasaron el millón de ejemplares, cifras que aún hoy en día un *bestseller* literario difícilmente podría alcanzar. De la misma manera los autores de estas obras, en su mayoría anónimos, publicaban cientos o hasta miles de títulos a lo largo de sus vidas, eran tremendamente prolíficos en su producción. Casos como este ejemplifican como ya en ese momento podríamos estar hablando de tipos de representación de carácter ciertamente masivos. Formatos altamente determinados por lógicas comerciales, pero al mismo tiempo profundamente enraizados en elementos de tradiciones populares-folcloricas, de matriz mítica. Este fenómeno sin duda evidencia, por un lado, una pre-cultura de masas y por otro el estrecho vínculo entre lo popular y lo masivo.

"El 'otro lado' de la industria de relatos es el que nos da acceso al proceso de circulación cultural que se materializa en la literatura que estamos estudiando: un nuevo modo de existencia cultural de lo popular. En las literaturas de cordel y *colportage* están las claves para trazar el camino que lleva de lo folclórico a lo vulgar y de ahí a lo popular." (Martín Barbero, 1998, 140)

- El melodrama

La tercera forma de representación que caracteriza idóneamente el paso de una cultura popular mítica a una moderna es el melodrama. En esta estructura narrativa se conjugan varios de los elementos constitutivos de los ejemplos ya vistos; la iconografía y la literatura de cordel, configurando un lenguaje narrativo que decididamente se convertiría en un prototipo, una estructura central sobre la cual se desarrollaría gran parte de la narrativa moderna en distintas disciplinas. Es, tal vez, el ejemplo por excelencia que ilustra este tránsito y, sin duda, también establece los precedentes para la posterior aparición de una cultura de masas. Como hemos venido insistiendo a lo largo del texto, en el melodrama moderno en sus diferentes acepciones (cine, televisión, literatura e incluso en la música)

subsisten toda una serie de elementos de esa concepción antigua de lo popular tan cercana a lo mítico y a lo que hoy solemos llamar folclórico.

El nacimiento del melodrama teatral, cuyas características hemos estudiado en apartes anteriores del texto, podría interpretarse como un intento de resistencia, un esfuerzo por seguir manteniendo viva una tradición, una obstinación por negarse a abandonar una manera de entender la vida. Aparece como mecanismo de preservación de una cosmovisión que resultaba mucho más cercana a la vida cotidiana de la gente común que las nuevas estéticas cultas y corrientes de pensamiento racionalista que se empezaban a erigir. Se podría entender como una especie de renuencia a aceptar del todo estas nuevas ideologías empeñadas en volver hegemónica su nueva y moderna perspectiva del mundo. A pesar de valerse de elementos que los nuevos formatos ofrecían, hay en su esencia un intento por conservar esa matriz mítica. Es, en cierta forma, una nueva manera de atestiguar la tradición pero en un envoltorio nuevo. En palabras de Martín Barbero, es mucho más y mucho menos que el teatro. Se aparta de esa concepción culta del teatro renacentista, pero incorpora toda una serie de elementos de tradiciones que lo antecedieron; la literatura oral, los espectáculos de feria, las narraciones religiosas y moralizantes, los relatos de terror, los mitos. Y es , además, mucho más que una resistencia pasional, mucho más que un medio de evasión, mucho más que una apología a la vulgaridad como muchos lo han querido entender. Por el contrario es, de alguna manera, la afirmación de una visión de mundo, de una super-estructura de pensamiento que venía construyéndose desde hace siglos y que, incluso, aún en nuestros días nos negamos a abandonar del todo.

El melodrama, como varias formas de representación que lo precedieron y que configuraron lo que hoy entendemos como cultura de masas, no puede reducirse a una cuestión de operaciones ideológicas y comerciales. De allí la insistencia de pensadores como Martín Barbero de estudiar este fenómeno a partir de lo que el mismo llamaría las “matrices culturales”, desde esa inmensa y rica tradición que no

cabe en la explicación del mercado o de un movimiento ideológico. “Solo desde ahí es pensable la *mediación* efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir, masivo.” (Martín Barbero, 1998, 157)

- Tercer proceso: la instauración de una cultura de masas

El tercer y último proceso, consecuencia directa de los dos primeros descritos, es el camino, o al menos el tramo final, a la aparición de lo que podríamos considerar ya propiamente una cultura de masas. Si bien, como hemos venido insistiendo, en las nuevas visiones que comienzan a aparecer de lo popular y que prefiguran una cultura de masas hay claras remanencias de la rica cultura popular antigua y medieval. No obstante, a pesar de la resistencia opuesta es evidente que la fuerza política, social e ideológica que irrumpe con las nuevas transformaciones borra o deforma varios de los rasgos distintivos de las diversas antiguas culturas populares. Sus estructuras y formas de expresarse fueron poco a poco minadas, erosionadas para al final convertirse en lo que hoy en día conocemos como lo masivo. Se establece una moción que busca cada vez con más fuerza configurar una nueva y casi que única cultura que integre, a través de las lógicas del mercado y de las demandas unificadoras de las nuevas naciones, todas las que le antecedieron.

En el desarrollo de esta genealogía que poco a poco fue configurando la aparición de una cultura de masas, Martín Barbero destaca un momento en particular como determinante en este proceso. Para el español alrededor de 1830 comienza a vislumbrarse un fenómeno que decididamente marca un precedente definitivo en la instauración de lo masivo. Se trata del paulatino proceso mediante el cual la prensa escrita pasa de ser una actividad movida por intereses principalmente políticos a un ejercicio determinado esencialmente por factores comerciales. Fue durante este periodo cuando comenzaron a aparecer por primera vez anuncios publicitarios en los escritos y muy pronto, buscando atraer nuevos lectores, se comienzan a publicar pequeños relatos por entregas escritos por los novelistas de

moda; el nacimiento del folletín o novela por entregas.[50] Si bien, el folletín guarda grandes similaridades con algunos formatos que la antecedieron, la literatura de cordel por ejemplo, su génesis tiene ciertas particularidades que marcan el inicio de una nueva dinámica de producción. Es evidente que el folletín se podría considerar una evolución natural de formatos como el *colportage*, ambos están dirigidos principalmente a las clases populares y tienen un alcance ciertamente masivo. No obstante, las novelas por entregas surgen como parte de un nuevo modelo comercial que empezaba a perfilarse y que se convertiría en un paradigma hasta nuestros días. La distinción esencial que hace a este nuevo modelo totalmente transformador consiste en que el cuadernillo de cordel u otros formatos similares eran un producto en si mismos, mientras que el folletín surge como estrategia para la comercialización de otros productos, los que se publicitan en los diarios, revistas y publicaciones. Exactamente el mismo fenómeno que observamos, por ejemplo, ya en el siglo XX en Norteamérica con la aparición de las *Soup Operas* cuyo nombre hace evidente la estrategia; productos audiovisuales cuyo objeto final es intentar vender jabón a los televidentes.

Otra característica clave del folletín que nos permite intuir que probablemente es en este formato donde se puede ubicar propiamente el nacimiento de lo masivo, es la importancia que empieza a tener el editor o productor en detrimento del rol del autor. Como vimos antes, en muchas de estas publicaciones el nombre del autor no era otra cosa que un sello cuando en realidad quienes escribían los textos eran un grupo de personas que permanecían anónimas. El caso de Alejandro Dumas ejemplifica perfectamente este fenómeno. Es muy probable que gran parte de sus novelas por entregas hayan sido escritas por un equipo y que la firma Dumas cumplía la función de lo que hoy en día consideramos en el mundo de los negocios como una marca. Un proceso muy similar sucede en el mundo de la ópera con la figura del empresario. Si bien allí este rol no toma tanta importancia como la de los

[50] Formato de cuya historia nos ocupamos en capítulos anteriores.

cantantes, sí comienza a ser una figura determinante en el desarrollo de la industria. Marca una impronta que se va a mantener durante siglos y que hoy en día permanece casi intacta en el mundo del espectáculo de nuestros días. En el folletín al igual que muchos de los formatos de la cultura de masas, la telenovela por ejemplo, el aura alrededor de la obra literaria y del autor se rompe por completo. El escritor ahora no es más que un asalariado al cual se le encarga un pedido que debe cumplir en un lapso de tiempo determinado por lo cual debe optimizar su trabajo de la mejor manera posible, muchas veces contratando a otras personas que escriban para él y convirtiendo este proceso en lo que se podría considerar una industria cultural.

Por otro lado, en formatos como el folletín, y muchos que lo precedieron, el contenido de las historias está también altamente determinado por estrategias comerciales. Características como la fragmentación de la escritura en episodios que terminan en un punto álgido del drama, buscando que el lector quede en intriga y espere ansiosamente comprar la siguiente entrega del diario para continuar con su lectura, son estrategias que con el tiempo se convertirían en una estética, en un recurso estilístico, pero que aparecen inicialmente meramente como estrategma de mercado. En las novelas por entregas el desarrollo de la narración no es un círculo cerrado como en el caso de una novela tradicional o en un cuento; por el contrario, el diseño de estas historias es apenas un plan general, un esbozo que con el paso del tiempo y determinado esencialmente por la reacción de los consumidores va tomando uno u otro giro, buscando la identificación con el lector. En esta búsqueda de empatía, de reconocimiento, las historias se recrean en mundos que el lector comparta, en imaginarios que el lector reconozca. Para que estos procesos comunicativos sean efectivos acuden a lo que podríamos considerar una super-estructura constituida por sus tradiciones populares, su folclore, sus creencias religiosas. Esta matriz consciente o inconscientemente sigue siendo vital en sus vidas y necesita seguir siendo recreada en las nuevas formas de representación. Los arquetipos, lo sobrenatural, las moralejas, todos

estos elementos narrativos de una cultura popular tradicional permanecen en los nuevos relatos y terminan convirtiéndose en características esenciales en los nuevos productos de consumo masivo. Esta claro que la cultura de masas dista mucho de estar constituida desde la pureza de lo originario, pero sí es evidente que en ella subsisten toda una serie de relaciones, de mestizajes entre lo popular, lo urbano, lo moderno y lo comercial que vienen a configurar lo que podríamos entender como lo masivo.

- Lo popular-masivo como constructor de estéticas y hegemonías

Si bien se puede interpretar la relación entre lo popular y lo masivo en clave política como una mera estrategia comercial, una simple manipulación o un atractivo anzuelo que los productores lanzan en busca de ganancias. Es también cierto, visto desde una clave solamente cultural, que por este mismo mecanismo puede deducirse que son también, de alguna manera, las clases consumidoras quienes terminan determinando los contenidos de los productos adaptándolos a sus necesidades, a sus anhelos, a sus añoranzas. Es en esta última postura en la que Martín Barbero pone un especial acento. Sin hacer caso omiso de factores que resultan evidentes dentro de estos procesos, la manipulación, las rupturas y disoluciones culturales que la homogeneización produce, es evidente que también aparecen gestos de resistencia, de mestizaje. Lo que sucede va mucho más allá de una simple asimilación, aparece también un rico proceso de creación y se configuran dinámicas capaces, incluso, de establecer nuevas estéticas y hegemonías. Esto se puede observar con claridad, por ejemplo, en algunos países de Latinoamérica en los cuales durante la primera década del siglo XX las masas urbanas se fueron apropiando de las construcciones narrativas en los medios de comunicación y siendo determinantes en el establecimiento de identidades nacionales.

“Para las clases populares la masificación entrañó más ganancias que pérdidas. No solo en ella estaba su posibilidad de supervivencia física, sino su posibilidad de

acceso y ascenso cultural. La nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo." (Martín Barbero, 1998, 217)

El análisis de Martín Barbero no solo se limita a rescatar y destacar la importancia de la relación entre lo popular y lo masivo en el proceso comunicativo. Su argumentación incluye también una propuesta para entender lo popular-masivo como posibilidad estética. Desligándose abiertamente de esa postura kantiana de concebir el arte y lo bello como ejercicio contemplativo y desinteresado, el teórico español plantea que lo masivo es, entre otras cosas, un lugar histórico donde lo popular se concreta, donde muchos contenidos y expresiones populares se moldean y se convierten en propuesta estética. Es el lugar donde muchas de las expectativas y sistemas de valoración de lo popular encuentran una forma particular creando un gusto propio moldeado esencialmente por lo masivo. Martín Barbero encuentra sumamente útil la línea argumentativa de Antonio Gramsci alrededor del concepto de hegemonía. El pensador español, al igual que el filósofo y político italiano, entendía lo hegemónico como un proceso vívido, que se hace y deshace, y cuyo motor para hacer del acceso al poder algo en continuo movimiento no es solo la fuerza sino también la seducción y la complicidad. Lo popular-masivo*,* según Martín Barbero*,* es parte esencial de este engranaje que permite la creación de nuevas hegemonías, es un agente determinante en los procesos de transformación en las sociedades. Para el teórico de la comunicación tal vez la herencia más importante que dejó Gramsci alrededor de esta coyuntura fue la posibilidad de concebir lo popular "como un uso y no como origen, como un hecho y no como una esencia, como posición relacional y no como sustancia" (Martín Barbero, 1998, 100)

Esta genealogía de las matrices culturales que el español propone pone en claro que los medios de comunicación se deben entender como mucho más que una

serie de avances tecnológicos que irrumpen de la nada, sino más bien como una serie de dispositivos, que al ser interpretados desde una clave cultural, hacen parte de un largo proceso que transforma la cultura y las ritualizaciones pero que no se inicia con los medios, sino que es reafirmado desde estos. En esta serie de procesos resulta evidente que el melodrama desempeña un rol determinante. De la misma manera que el circo, el teatro ambulante y otras tradiciones populares configuran lo que sería el espectáculo moderno del melodrama teatral en el siglo XIX. Al igual que en la ópera encontramos también una profunda raíz popular procedente de espectáculos carnavalescos populares como la *Commedia dell'arte.* De la misma manera son los folletines, el drama popular, la comicidad circense los antecedentes constitutivos de expresiones meramente modernas como el radio teatro, la radionovela y telenovela en América latina, e incluso también del cine, del *music hall* y de gran parte de los modos de narrar de la cultura de masas de nuestros días. El melodrama se convierte en una metáfora indicadora de los modos de presencia de lo popular en lo masivo.

"Martín Barbero abrió toda una línea de investigación en las comunicaciones y llevó a uno de los puntos fundamentales en la reflexión sobre *lo popular masivo*: el melodrama como género que se ancla en las matrices culturales ancestrales de las clases populares hasta llegar a los formatos industriales y masivos de la actualidad. (…) Tenemos que poner todo en cuestión, pensar en negativo, que es el ejercicio que hará Martín Barbero para destacar lo más obvio: que lo popular no es lo opuesto a lo masivo, sino una parte fundamental de su constitución. Que para pensar lo masivo debemos desplazarnos de la tecnología de los medios para pensar esas matrices culturales populares que engarzan la telenovela con el melodrama y el folletín del siglo XIX. " (Marroquín, 2015,159-163)

- Repensar lo popular-masivo

Como hemos venido exponiendo, la línea de pensamiento de Martín Barbero no peca del todo en ese excesivo optimismo que otros pensadores integrados

expresaron. Nos deja algunas conclusiones importantes en el análisis de la relación entre la cultura popular, de élites y de masas. Pone de manifiesto que lo que hoy se considera masivo ya se venía gestando en lo popular incluso antes de la aparición de los medios masivos. Sostiene, además, que la sensibilidad que se expresa en lo masivo es probablemente mucho más cercana a lo popular que a lo erudito a pesar de su evidente deformación y manipulación.

La propuesta teórica del autor español evidencia que en lo popular permanecen ciertos rasgos y huellas del imaginario de la cultura popular antigua. Pone en primer plano dentro de su esquema de análisis lo popular como fuerza originaria, revaloriza las matrices religiosas y morales que dan sentido a las sociedades y que las acercan a un sentido de trascendencia. Rechaza, además, el sentido utilitarista que desde el marxismo se otorga a lo popular colocándolo como lo puro y originario, pero instrumentalizándolo en favor de sus agendas particulares.

De igual manera, rompe el dualismo en la relación entre emisor/dominante y receptor/dominado en las dinámicas comunicativas masivas. Da un paso adelante de este pensamiento dicotómico y es consciente de los hallazgos y las pérdidas que la aparición de una cultura de masas implica. Permite revisar estos postulados maniqueistas y abre nuevas posibilidades interpretativas en estas relaciones. A partir de su noción sobre los usos y las mediaciones, devela como los mensajes toman nuevos significados una vez han sido reproducidos y como estos nuevos sentidos están profundamente anclados en matrices y estructuras narrativas ancestrales. Se saca de encima ese prejuicio aristocrático que impedía estudiar lo masivo más allá de juzgarlo superficialmente.

En resumen, su aporte más importante, o al menos lo que más nos interesa en el contexto de este trabajo, está en indicar que la cultura de masas en gran medida se apoya, e incluso se funda, sobre matrices culturales preexistentes, recuperando ciertos elementos de la cultura popular tradicional e incorporándolos a nuevos

lenguajes y formatos de representación. No obstante, a pesar de la visión ciertamente equilibrada y realista del pensador español, varios de sus sucedáneos que empezaron a teorizar a partir de sus planteamientos podrían haber caído en una tramposa conclusión: afirmar que lo popular y lo masivo son lo mismo.

El importante avance que supuso el haber podido superar ese paradigma maniqueo de la pasividad de las audiencias y la posibilidad de interpretar el proceso de recepción de mensajes como configurador de sentido, los usos y mediaciones de las que hablaba Martín Barbero, ha llevado a que aparezca una línea argumentativa heredera de su legado que incurre en ciertas sobrevaloraciones y extralimitaciones acerca del poder de las audiencias. Estos autores defienden posturas ciertamente ingenuas o, al menos, poco realistas sobre la capacidad de los medios como constructores de hegemonías. Si bien, como señalamos antes, en ciertos contextos con características muy especificas, Latinoamérica por ejemplo, se puede hablar de una fuerte apropiación de la estética popular en los medios masivos, no se puede generalizar y hacer de esto una teoría o regla que se aplique a todos los contextos sociales. Asimismo, no se puede proclamar la completa soberanía de las audiencias e igualar por completo el consumo cultural al de cualquier otro tipo de consumo material. No es posible aislar a las audiencias receptoras de sus condicionamientos socioculturales y concebir la interpretación como un ejercicio libre de restricciones. Esta nueva tendencia heredera del pensamiento barberiano[51] incurre en el error de magnificar el poder de las audiencias y de defender la tesis del consumidor como esencialmente actor soberano, autónomo y crítico.

“De este modo, si analizamos la trayectoria reciente de los estudios culturales y de la comunicación, podemos ver que lo que hemos hecho es pasar del caricaturesco modelo de los medios todopoderosos transmisores de ideología para la

[51] Entre los cuales podemos nombrar al ya referido Nestor Garcia Canclini con su obra de 1995 *Consumidores y Ciudadanos*.

dominación, al tramposo esquema de los medios como expresión del sentir popular y de la recepción mediática como espacio de la creatividad y libertad." (Briceño, 2011)

Esta tendencia que han tomado los estudios culturales, principalmente a partir de la década de los 90, anuncia el advenimiento de un nuevo orden social al que llaman sociedad de la información. Se concentra en el análisis de los cambios ocurridos a partir de los procesos de globalización, la libre circulación de los bienes culturales y la aparición de nuevos dispositivos tecnológicos y dinámicas comunicativas que facilitan estas transformaciones. Quienes defienden estas posturas encuentran en la trasnacionalización de la cultura y su desterritorializacion, es decir, la ruptura entre los bienes simbólicos y su contexto territorial e histórico, una coyuntura positiva o, al menos, inevitable de la cual emerge un nuevo orden distinto pero no necesariamente indeseable. Esta teoría de hibridación cultural, defendida principalmente por Garcia Canclini, presupone la desaparición de los campos culturales y su jerarquización. Defiende una especie de ciudadania global, una hermandad en el consumo. Señala que los sujetos de la sociedad contemporánea hacen todo tipo de mezclas y fusiones culturales en sus hábitos de consumo sin más limitaciones que sus propios gustos, intereses o deseos. La idea de nación, clase social, raza o ideología política y sus imaginarios y cosmovisiones se hacen obsoletas a la hora de hacerse participes del mercado global.

"La cultura es un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede usar." (Garcia Canclini,1995, 32).

A pesar de lo atractivas y, en muchos aspectos utópicas, que parezcan estas afirmaciones, y a pesar de que en las nuevas dinámicas golobalizantes haya reminiscencias de lo que ha sido siempre una cultura de lo popular en su sentido

más esencial, implican un profundo declive de las identidades culturales, de lo popular como rasgo distintivo y configurante. Esa hibridez cultural o multiculturalidad, que en nuestros días parece prometer una fraternidad mundial y la ruptura de todas las cadenas que nos impiden la hermandad, termina generando una profunda desvinculación de los bienes simbólicos que definen a las comunidades y que les permiten construir su propia visión de mundo. La superestructura producto de las particularidades históricas y culturales de cada grupo social tienden cada día más a difuminarse en una masa consumidora. Somos lo que consumimos y todos consumimos lo mismo. La sociedad contemporánea nos presenta un escenario donde podríamos afirmar que lo masivo se ha convertido en hegemónico. Estamos en un mundo en el que el consumo se ha convertido en factor esencial en el funcionamiento de la sociedad y en el que, paradójicamente, podría proclamarse y celebrarse el triunfo y poder de las audiencias, de la masa homogénea consumidora pero a la vez la inminente derrota, o al menos un inmenso decaimiento, de lo popular en su sentido más profundo.

Es claro que durante las ultimas décadas hemos venido acudiendo a una revolución cultural. Tal como lo predicaba Gramsci, pero tal vez con resultados que él mismo no acababa de vislumbrar, vivimos en una realidad en la que las prácticas y valores se han deconstruido de tal manera que nos resulta casi imposible concebir una estructura moral objetiva. Si bien la estructura elitista económica ha permanecido casi que intacta la revolución ha triunfado en el terreno de la cultura, de los valores, de las tradiciones. Los medios de comunicación como configuradores y agentes de cambio culturales han sido sumamente efectivos en la transformación de estos sistemas. Tanto el marxismo más ortodoxo como el tradicionalismo más conservador encuentran en la post-modernidad una completa distopía. Para los primeros, a pesar de las inmensas transformaciones en el terreno de la cultura la sociedad sigue siendo tan desigual o aún más que antes económicamente hablando. Y para los segundos estos cambios han producido una

completa disolución de la moral objetiva. En efecto, acudimos al triunfo de una revolución, pero no cabe duda que dista mucho de ser una conducida desde lo popular. Como sucede en toda revolución: francesa, rusa o la cultural de nuestros días, sus principios y agendas están dictadas por ciertas ideologías y estas inevitablemente y casi que por definición serán siempre el resultado de las visiones e intereses particulares de una minoría, de una élite.

“Lo popular ya no existe mi amor, se sentenció alborozadamente: hoy existe la gente, y control, remoto y fotocopiadora mediante se sacudirá el yugo de la dominación… Tranquilos: un zapping y ya volvemos, desterritorializados, descoleccionados y despopularizados. Y decididamente despolitizados.” (Alabarces, 2009,18).

Y es en este punto dónde tal vez radica el error más significativo de algunos autores entre los cuales podríamos incluir a Martín Barbero. En creer que una sociedad movida esencialmente por las lógicas del mercado se pueden encontrar mecanismos efectivos transformadores que verdaderamente reivindiquen lo popular, o al menos que lo reivindiquen en el sentido que hemos venido defendiendo en este texto; lo que es y lo que siempre ha sido. Lo popular como matriz mítica no se puede entender como revolucionario. Toda revolución imagina sus frutos como utopia, como una visión en un futuro incierto. Lo verdaderamente popular, lo tradicional, lo mítico no es ideología, es logos, es superestructura configurante de la naturaleza humana y su tendencia es siempre mirar hacia atrás, busca que lo esencial que se ha construido en el pasado permanezca en el presente. Lo popular, entendido de esta manera, es todo lo contrario a la revolución, es reacción.

- Lo popular como contra-revolución

Es cierto, como lo asegura Martín Barbero y como de manera más radical lo defiende Gramsci, que lo popular asociado a lo masivo tiene la posibilidad de

convertirse en agente de cambio, en gestor de nuevas hegemonías. Puede otorgársele una potencialidad revolucionaria ciertamente efectiva. También es cierto, como señalan muchos de los más apocalípticos, y quienes por supuesto encuentran en esta característica algo negativo, que lo popular-masivo tiene también un carácter decididamente conservador. Según ellos preserva las condiciones del *status quo* y las relaciones de poder y dominación. No obstante, y si bien ambas posturas reflejan ciertos aspectos reales de la coyuntura, nos resulta de vital importancia darle una nueva lectura a estas nociones e interpretarlas desde otra perspectiva.

Por un lado, me parece importante subrayar que lo popular en su sentido más profundo, o al menos en la concepción que hemos venido priorizando a lo largo de este trabajo, es decir, lo que es y lo que siempre ha sido, tiene un carácter esencialmente contra-revolucionario y sería, ciertamente, contradictorio asociarlo a una idea de revolución. En el mejor de los casos lo popular-masivo puede convertirse en facilitador en el cambio de hegemonías de una élite a otra, pero muy difícilmente de real empoderamiento de lo popular. Hablar de revolución es hablar de un movimiento radical que necesariamente tiende a favorecer la agenda de alguna élite. Toda revolución está cimentada sobre una ideología y esta siempre será el reflejo de las ideas particulares de unos pocos en posiciones de privilegio. Como dijo Camille Desmoulins, un importante artífice e ideólogo de, tal vez, la madre de todas las revoluciones, la Revolución Francesa: “El pueblo de Paris no ha sido sino un instrumento de la revolución y nosotros sus maquinistas”. O el propio Voltaire, que opinaba lo siguiente acerca del pueblo al cual la revolución en teoría debería emancipar: “El pueblo está entre el hombre y la bestia; solo los filósofos pueden convertir a las bestias en hombres; el hombre sin cultura, sin experiencia, sin inteligencia, no es menos desgraciado y más digno de odio, que los molestos insectos o las bestias más feroces” (Cfr. Martín, 2000, 175-181)

Y por otro lado, reivindicar ese conservadurismo como algo positivo. Como la necesidad de preservar algo de profunda importancia y revalorizar esa noción negativa con la cual comúnmente se suele asociar el término. Es cierto que en algunas representaciones dentro de lo popular-masivo se pueden encontrar elementos que afirmen las condiciones que establecen las altas esferas del poder. Pero también es cierto que ese carácter conservador, mas allá de sus connotaciones políticas, de servir como herramienta de preservación de las estructuras de poder y dominación, es probablemente también una potente estrategma del inconsciente colectivo popular para la conservación de esa matriz mítica; lo moral, los valores, los arquetipos que sirven de superestructura común a casi cualquier cultura.

Esta idea de pensamiento primitivo que hemos venido defendiendo, esa superestructura, esa matriz subyacente que se manifiesta a través de lo mítico, y que a lo largo de los últimos siglos ha ido perdiendo su rol en las explicaciones de las preguntas esenciales a la existencia del ser humano, se niega a desaparecer del todo porque es propia a nuestra naturaleza. Al ser intrínsecamente esencial a nuestra humanidad adquiere un carácter profundamente universal y es por eso que termina haciéndose presente en ciertas representaciones de la cultura de masas. A pesar de que muchas veces dentro de las dinámicas de la cultura moderna se le instrumentalice como herramienta de dominación, y aun cuando es evidente el tremendo esfuerzo de la sociedad contemporánea por aplacar esta parte de nuestro ser, sigue existiendo una profunda necesidad, en muchos casos inconsciente, de permanecer y encuentra lugar para manifestarse en ciertos espacios culturales. Se integra dentro de lo comercial porque es universal. De la misma manera que el agua o el pan encajan perfectamente en las lógicas del mercado, lo mítico siempre encontrará un lugar para manifestarse en lo masivo.

En el melodrama, como lo hemos venido mencionando, es evidente como estos elementos estructurales; la moralidad objetiva, los estereotipos y arquetipos, tienen

un rol fundamental dentro de las tramas y hacen parte de la esencia misma del formato. Así pues, resulta una forma de expresión idónea para conectar con esta matriz mítica. Son justamente las convenciones las que permiten la relación de la experiencia con los arquetipos. No obstante, no por esto podríamos decir que en todo melodrama o en toda forma de expresión popular se esté defendiendo necesariamente una misma moral objetiva o unos estereotipos definidos. Es muy evidente que, por ejemplo, un melodrama puede ser perfectamente efectivo para defender la moralidad cristiana, como es el caso de las telenovelas clásicas en Latinoamérica, o que, por el contrario, defienda los valores de la Ilustración como se dio en muchos de los melodramas teatrales franceses que se representaron en épocas de la revolución. Este tipo de estructuras tan centradas en lo moral, en los arquetipos son sumamente útiles para producir un efecto de identificación con una u otra corriente de pensamiento.

No obstante, lo que me parece importante, y que decididamente conecta con esta matriz o superestructura, no es que nos señale quiénes son los buenos y quiénes son los malos dentro de una perfecta objetividad moral, sino que nos afirma que el bien y el mal de hecho existen y que el primero debe prevalecer sobre el segundo. Esto podría parecer un aspecto sin importancia, o al menos común a una infinidad de formas de expresión. Sin embargo, en una sociedad que paulatinamente va entrando en un profundo relativismo moral, donde cada día resulta más difícil afirmar que existe un bien y un mal objetivamente, esta característica toma mucha relevancia. El melodrama en nuestros días parece algo que es cosa del pasado y que muchas veces es objeto de burla, precisamente porque en la actualidad resulta obsoleto pensar con esta perspectiva dualista, incluso pareciera que defender una moralidad objetiva es políticamente incorrecto en el mundo contemporáneo. De allí la importancia del melodrama, su función social. Es una herramienta que nos permite conectar con esa superestuctura que es tan necesaria para nuestro desarrollo como seres humanos y que tanta falta hace en la actualidad.

Es por esto que el melodrama es resistencia, no por que se burle de lo oficial como decía Bajtin o el propio Martín Barbero, sino porque es mecanismo de conservación de algo primitivo y esencial. No es un regreso a un estado de primitivismo porque las inhibiciones morales desaparezcan[52], como afirmaba el teórico español, sino todo lo contrario, porque la moral es constituyente de la esencia humana y por eso mismo es muy cercana a lo primitivo, a las preguntas existenciales primarias que nos hacemos como seres humanos. Es regreso a lo que es y lo que siempre ha sido, justamente una de las concepciones de lo popular que nos resulta más interesante en el contexto de nuestro escrito. Usualmente se suele entender lo popular y la revolución como conceptos atados intrínsecamente, no obstante, lo popular es, tal vez, mucho más cercano a lo reaccionario que a lo revolucionario.

El pensamiento mítico que reside en el melodrama es una resistencia a esa visión de concebir lo popular como vulgar. Es una legitimación de ese saber popular que ha venido perdiendo validez desde los inicios de la modernidad. No es solo, como señala Martín Barbero, un intento de preservar el "estilo de vida en el que eran valores la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patronos pudieron amordazar." (Martín Barbero, 1998, 130) Es mucho más que eso. Es, en cierta medida, lo contrario; la confianza a las grandes palabras de la moral, al *logos* como lo concebían los griegos o al *verbo* como se concibe en la cosmovisión romana o cristiana. El primitivismo y lo subversivo de las narraciones con estas características consiste en señalar algo

[52] "¿Pero qué es una masa? Es un *fenómeno psicológico* por el que los individuos, por más diferente que sea su modo de vida, sus ocupaciones o su carácter, "están dotados de un alma colectiva" que les hace comportarse de manera completamente distinta a como lo haría cada individuo aisladamente. Alma cuya formación es posible solo en la *regresión hacia un estadio primitivo*, en el que las inhibiciones morales desaparecen y la afectividad y el instinto parece dominar." (Martín Barbero, 1998, 232)

que hoy en día parece inconcebible, que existe una relación entre ética y estética. Apuntan a esa noción griega tan profunda y vital pero que pareciera haber perdido todo valor en nuestros días; la unidad e intrínseca relación entre lo bueno, lo bello, y lo verdadero. Como afirma acertadamente Martín Barbero, el melodrama rescata una *razón-otra* y una *estética-otra* que ha sido olvidada por occidente en los últimos siglos y que hoy en día resulta marginal y poco visible.

Es interesante, por ejemplo, cómo en un gran porcentaje de las telenovelas clásicas, e incluso muchos otros melodramas en el cine, en el teatro o en la ópera, la trama se inicia con la llegada de una sencilla campesina a la gran ciudad. Allí se ve enfrentada a un inmenso choque cultural del cual se empiezan a desencadenar toda una serie de conflictos sobre los cuales se desarrollan las diferentes tramas del relato. Esa noble y heroica campesina representa lo popular, lo mítico, lo ancestral. Y la ciudad la modernidad, la sociedad de nuestros días con todas sus complejidades. Lo heroico de la protagonista consiste en poder conservar sus valores, su moral en medio de un mundo que rechaza y encuentran obsoletos estas formas de entender la vida. Es una sugerente analogía para entender el carácter reaccionario, esa resistencia que reside en este tipo de narraciones con características míticas. Hay en el melodrama ciertos gestos, que muchas veces han sido interpretados como simplemente reflejos de un discurso hegemónico pero que en realidad, y revisados con atención, son espacios de resistencia que habían sido opacados por varios siglos de silencio y ocultamiento. Estos gestos son los que conectan con esa matriz de la que hemos venido hablando y, tal vez, más que simples gestos o características son la propia estructura, el andamiaje sobre el cual se desarrollan los relatos. De allí la necesidad de un análisis estructural al abordar este tipo de narraciones, tema que desarrollaremos en posteriores apartados.

Capítulo 2: Ópera y telenovela. Identidad e industria

Como hemos venido señalando, la matriz mítica que reside en el melodrama hace de él una herramienta idónea para la transmisión de ideas y un instrumento sumamente útil para la movilización social. Esa intrínseca primariedad que subsiste en sus mismas estructuras narrativas, ese profundo sentido de lo popular que lo caracteriza, lo convierte en un modelo narrativo que ha sido utilizado a lo largo de la historia como efectivo agente de cambio. Podríamos decir, incluso, que en numerosas ocasiones se ha instrumentalizado con fines ideológicos y comerciales. En los diferentes formatos que la narración melodramática ha adquirido a lo largo de la historia, en el teatro, en la ópera o en las telenovelas, ha sido utilizado como herramienta educativa, moralizadora, política, mercantil e incluso en varias oportunidades como arma de control y manipulación social.

Desde un punto de vista sociológico es evidente que la ópera italiana y la telenovela son fenómenos culturales que han dejado una huella imborrable en sus diferentes contextos sociales y que, sin duda, han merecido ser estudiados, no solo como medios de representación, sino también como elementos importantes y constitutivos del complejo constructo social y cultural en sus respectivas sociedades. Tanto la ópera como la telenovela se han constituido en fenómenos culturales con una alta influencia en la vida social de los individuos. Su profunda aceptación en el público y la capacidad de reflejarlos como sociedad los ha convertido en símbolos identitarios en sus culturas. Su éxito y capacidad de traspasar fronteras les ha permitido, además, ser motivo de orgullo e identificación nacional o regional. Asimismo, el universo operístico y telenovelístico se han convertido en perfectos ejemplos de industrias de consumo masivo. La ópera italiana y la telenovela son formatos que a lo largo de su historia han estado sustancialmente determinadas por las lógicas de lo que hoy llamaríamos mercado. La profunda aceptación e identificación que han tenido con las audiencias ha traído consigo una inmensa masificación de sus públicos, e irremediablemente se

convirtieron en tipos de representación altamente determinadas por factores económicos.

2.1 Melodrama e identidades nacionales

Como vimos en apartes anteriores, el nacimiento mismo del melodrama teatral en la Francia del siglo XVIII coincidió con el ímpetu de las revoluciones liberales que se venían llevando a cabo a lo largo del continente europeo. En medio de las profundas transformaciones sociales, y de la crisis que estas suponían, aparecen los melodramas teatrales transformando esas situaciones de inmensa confusión, y en muchos casos hasta de violencia y horror, en mitos e historias maravillosas que prometían un futuro prospero y prometedor. En una sociedad cambiante, donde no solo el orden político y social se estaban reconfigurando, sino que se acudía a una sustitución premeditada de una cosmovisión. En ese traumático proceso de cambio de una sociedad esencialmente vinculada a lo religioso, a lo mítico, a lo sobrenatural para dar paso a la llamada modernidad, el melodrama se convierte en bálsamo y en edificador de promesas de un futuro mejor.

No cabe duda, como lo tratamos con mas profundidad en los apartes iniciales del trabajo, que el melodrama teatral francés cumplió un rol fundamental en la configuración de la República Francesa, no solo en los procesos de cambio que exigían mover a la masas en torno a los idea les de la Revolución, sino también en la consolidación y preservación del nuevo orden una vez establecido. “Durante el consulado y el imperio, los melodramas proponían una imagen de la historia de Francia donde siempre triunfaban los grandes capitanes, y que ofrecían una visión de la sociedad donde se magnificaban las virtudes civiles, marciales y familiares, reconciliaban a todas las ideologías en una tentativa de reconstrucción nacional y moral.” (Thomasseau, 1989, 12)

El caso del teatro francés de la Revolución, muy cercano a lo que se catalogaría como el melodrama teatral, resulta muy interesante de analizar ya que se hace evidente como a través de estos modelos narrativos se promulgaba la instauración de un *habitus* nuevo, en el sentido definido por Pierre Bordieu, es decir, la configuración de un comportamiento interiorizado que sustituyera el antiguo orden. Como hemos venido ilustrando la sociedad pre-moderna estaba estructurada esencialmente sobre una fuerte matriz mítica y, a pesar de que los nuevos ideales modernos presumían de defender la supremacía de lo científico sobre lo mítico, hábilmente intentaron sustituir una antigua mitología por una nueva, utilizando mecanismos muy similares. Para la nueva jerarquía liberal el teatro se convirtió en una privilegiada escuela de formación cívica con la que desterrar los "prejuicios" profundamente arraigados. En otras palabras, una efectiva herramienta para deconstruir el pensamiento mítico utilizando los mismos mecanismos que ayudaron a construirlo. Charles Nodier, gran amigo de René-Charles Guilbert de Pixerécourt, el padre del melodrama teatral francés, decía lo siguiente a este respecto: "Yo los he visto sustituir, a falta de un culto expreso, las predicaciones de los púlpitos mudos y presentar en forma atrayente, que jamás deja de producir su efecto, graves y beneficiosas lecciones que llegan al alma de los espectadores." (Nodier en Thomasseau, 1989, 13)

En esta misma coyuntura de la revoluciones liberales podemos encontrar ejemplos de cómo las narraciones melodramáticas fueron instrumentalizadas pero, esta vez, desde el bando contrario. Un ejemplo perfecto se puede encontrar en el contexto de la ocupación de España por parte del ejercito napoleónico, más específicamente en el evento que luego se conoció como el asedio de Cadiz de 1808, en el cual las tropas francesas sufrieron una derrota a manos de los soldados españoles. Pocos días después de proclamada la victoria en el campo de batalla se ponía en escena una pieza teatral titulada *Melodrama en celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en la Andalucía*, de autor desconocido pero que, sin duda, cumplió una importante función en la afirmación

de los valores patrióticos e identitarios de la España asediada. Durante los años siguientes comenzaron a aparecer obras similares a lo largo de todo el territorio español incentivando el nacionalismo y afirmando la condena hacia el enemigo de turno de la misma manera que, apenas unos años atrás, se hacía lo mismo en los teatros franceses defendiendo el triunfo de la Revolución.

Así como la narración mítica proporciona una vía para comprender fenómenos y abordar preguntas que, de otro modo, resultarían difíciles de asimilar, como el propósito de la vida, los principios morales, nuestra identidad y nuestro destino. Al igual que el espectador de una narración melodramática usa el relato como elemento catártico para sobrellevar sus infortunios e imposibilidades para alterar lo que no está en sus manos cambiar, el ciudadano se adhiere a una ideología o movimiento político, buscando explicación y solución a problemáticas que se salen totalmente de su control y ante las cuales siente profunda vulnerabilidad y ausencia de poder propio para afrontarlas. En la coyuntura de las revoluciones liberales se ejemplifica claramente esta instrumentalización. Se hace uso de los mismos mecanismos mediante los cuales eficazmente se construyen y se trasmiten los principios y valores fundamentales que orgánicamente van configurando una sociedad, pero esta vez a favor de una agenda ideológica revolucionaria. De nuevo acudimos a esa oposición entre lo mítico-popular y lo ideológico-revolucionario. Conceptos esencialmente opuestos pero que muchas veces se confunden, se sustituyen el uno por el otro e intentan cumplir las mismas funciones.

2.1.1 Ópera e identidad italiana

Si el melodrama teatral cumplió un rol importante en la instauración y consolidación de la república francesa, la ópera italiana, por su parte, desempeñó también un papel no solo determinante sino, podríamos decir, constitutivo en la fundación del estado italiano. Para nadie es un secreto que el fenómeno operístico es parte fundamental de la identidad cultural italiana. Es evidente que forma parte del tejido

de la sociedad. Un italiano del común, aunque jamás haya entrado en un espectáculo operístico de ninguna clase (lo cual ya resulta bastante improbable) emplea frases de libretos de ópera, de la misma manera que puede utilizar un refrán. Se han vuelto parte de la cultura oral del país. De la misma manera, gran cantidad de fragmentos de obras operísticas han sido utilizadas hasta el cansancio por la publicidad y en los grandes medios cuando se pretende que un producto evoque la tradición nacional.

Pero más allá de estas impresiones, ciertamente superficiales, la influencia del espectáculo operístico ha sobrepasado los límites de lo artístico y de lo cultural. No solo ha influido, sino que ha determinado esencialmente fenómenos políticos configuradores del estado italiano y se ha convertido en símbolo fundacional e identitario. Fue el siglo XIX el período en el cual ideas modernas como nación y nacionalismo se cristalizaron en la realidad política de las naciones europeas. Italia no fue la excepción. En este contexto, la práctica operística fue un esencial elemento de integración social, lingüística y cultural en toda la península italiana. El panorama de la Italia de la primera mitad del siglo XIX estaba determinado por las difíciles condiciones sociales y económicas: pobreza, hambre, falta de educación pero, por otro lado, también por el apogeo o época dorada del espectáculo operístico. La proliferación de este género a lo largo de toda la nación era evidente, cada ciudad tenia su teatro dedicado exclusivamente a este arte. Buena parte de los autores más representativos de la ópera Italiana precisamente corresponden a este prolongado que periodo de gestación, instauración y consolidación del estado italiano, es el caso de Verdi, Puccini, Donizetti entre muchos otros.

Es también en este periodo cuando la ópera dejó de ser un espectáculo exclusivo para la aristocracia. En el transcurso de este siglo su público se fue ampliando a diferentes sectores sociales. Esta democratización, por decirlo de alguna forma, se dio en gran medida gracias a la reciente aparición de las clases burguesas y la

importancia que estas comenzaron a tener en el acontecer social, y a su visión de mundo que de a poco se fue volviendo hegemónica en toda la sociedad. Dicho de otra forma, a los teatros ahora no solo acudían quienes por su estatus social se les permitía asistir, sino quienes tuvieran el dinero para acceder a una entrada. “Mientras que la alta burguesía adinerada se adueña de los palcos que la aristocracia arruinada ya no puede permitirse, el pueblo se sitúa en el gallinero, en los asientos antaño menos onerosos y menos cómodos a causa de la iluminación con velas que ensuciaba las ropas.” (Castarède, 2002, 30)

Si bien las clases menos favorecidas aún no tenían acceso a las funciones operísticas, o al menos rara vez podían hacerse al dinero para una ubicación en las sillas más marginales del teatro, sí conocían muy bien los personajes y las músicas más representativas del género. Era muy común, por ejemplo, que en representaciones musicales populares se utilizaran melodías de las óperas más reconocidas y se versionaran en formatos más cercanos al pueblo llano.

“With the spread of operatic music through military bandas, barrel organs, and broadsheets, as well as the thousands of impromptu renditions of arias by those who had been to the opera house the evening before, opera was, at least, in urban Italy, something close to a universally shared experience.” (Mallach, 2007, 6)

Por otro lado, fue en esta época también cuando la ópera tuvo un importante crecimiento alrededor del continente europeo. El impacto e importancia que el espectáculo operístico adquirió en las naciones vecinas fue innegable. En este periodo del gran apogeo Italia pudo permitirse la exportación del formato a diferentes países a lo largo del continente. El factor primordial en este proceso de internacionalización fue la alta migración de población italiana a otras naciones europeas. Las difíciles condiciones sociales que se vivían en la Italia de la época trajeron como consecuencia una éxodo masivo que a la postre fue factor determinante en la proliferación de la ópera en todo el continente. La expansión del

espectáculo operístico por toda Europa trajo como consecuencia la llegada de un ejército de personas asociadas a la actividad a las naciones vecinas. Este proceso de internacionalización del género tuvo un efecto en la imagen percibida a los ojos de los demás. Ayudó a fomentar la impresión que eran de hecho un grupo con características compartidas y permitió, además, configurar una visión unificadora de la nación italiana no solo al interior de la península sino por fuera de ella.

- Verdi y el Resurgimiento

Durante el siglo XIX el territorio italiano, al igual que una buena parte de las naciones europeas, estaba sufriendo una serie de transformaciones políticas y culturales que a la postre determinarían la unificación del estado en 1860. En este periodo lo que hoy se considera geográficamente como el estado italiano no era otra cosa que un conjunto de regiones con cierta raíz lingüística en común. No obstante, la mayoría de comunidades utilizaban dialectos distintos y vivían realidades sociales y culturales esencialmente diversas. Se dice incluso, aunque la cita no ha sido corroborada del todo, que el máximo líder del *Risorgimiento* italiano, Massimo D`Azeglio habría declarado lo siguiente: “Hemos creado Italia, ahora nos falta crear a los italianos”. Sea o no totalmente fiel la cita, lo que sí es cierto es que la idea de nación italiana era más una noción que una realidad. La mayoría de italianos de la época, muchos de ellos en condiciones de pobreza, iletrados o con un bajo nivel educativo, solo podían tener algún sentido de pertenencia o de identidad por sus pueblos, aldeas o pequeñas regiones, pero nunca una idea generalizada y amplia de nación.

Si bien los resultados de este proceso de resurgimiento se dieron de forma relativamente rápida; la asignación de una bandera, el establecimiento de un gobierno, un parlamento, un ejercito y una moneda común, el proceso de crear una nación con un real sentido identitario estaba hasta ahora comenzando. Sin embargo, en medio de este complejo panorama había algo que tenían en común estas diferentes provincias y que, tal vez, era lo que más se acercaba a una idea

de identidad, y esto era precisamente la ópera. El espectáculo operístico se había convertido en una modalidad de arte compartida por toda la península. A pesar de que se había desarrollado con variantes en diferentes regiones, como la veneciana de Monteverdi o la napolitana de Cavalli, la ópera era ya considerado a finales del siglo XVIII un arte nacional.

“What the italian identity was, precise, and how widely it was shared, was then and still hard to define. What is apparent, however, is that close to the heart of that cultural identity, one of the few ways in which it found concrete representation, was the institution of italian opera.” (Mallach, 2007, 4)

La obra de Giuseppe Verdi representa, sin duda alguna, el ejemplo por excelencia para retratar esta relación entre el espectáculo operístico y el *Risorgimiento*. Verdi se ha convertido con el paso de los años en huella imborrable de identidad nacional. Las piezas que compuso a lo largo de su carrera no sólo avivaron y compartieron escenario con las revoluciones liberales que se llevaron a cabo en esa época, sino que también se convirtieron en uno de los principales estandartes del proceso de unificación italiana.

Verdi era, sin duda, un defensor de los ideales liberales tan presentes en el imaginario colectivo de la época pero, más allá de su adhesión al movimiento del liberalismo, su espíritu era eminentemente romántico y nacionalista. El liberalismo de Verdi estaba fundado en un profundo aprecio por las tradiciones populares Italianas, sin llegar a ser un reaccionario desde ningún punto de vista, pero tampoco había en él un ese ímpetu revolucionario ni transformista. Su motivacion principal era la independencia de los poderes que gobernaban la nación y la unidad del pueblo italiano basado en su propia tradición. Su liberalismo apuntaba a una libertad contra poderes extranjeros y una libertad del individuo para conservar sus tradiciones y valores identitarios.

La obra de este compositor no solo hace parte fundamental de la tradición cultural de esta nación sino, que nos recuerda los valores sobre los cuales está fundado el estado peninsular. Tanto así que en alguna oportunidad se presentó al gobierno italiano la propuesta de reemplazar el himno del país por el célebre coro "Va pensiero" de la ópera de *Nabucco* de Giuseppe Verdi. Esta obra musicalizada por el maestro italiano a partir de un libreto del poeta Temistocle Solera es, sin lugar a dudas, pieza fundamental del proceso del *Risorgimiento*. El texto de Solera expresaba dramáticamente los padecimientos del pueblo judío bajo el yugo del perverso rey Nabucodonosor. El pueblo italiano de la época al asistir a la ópera se veía representado y se identificaba con las vicisitudes del pueblo judío puestas en escena, y Nabucodonosor, por supuesto, les recordaba la tiranía del Imperio austríaco. Los emocionantes versos que inundaban la pieza como, "O mia patria sì bella e perduta", dejaron una impronta imborrable el los corazones de sus contemporáneos y avivaron el sentido patriótico de la nación.

Pero no se trataba solo del contenido literario de las obras. Las óperas de Verdi, al igual que la de varios de sus contemporáneos, estaban tratadas musicalmente en concordancia, y porqué no decirlo, en complicidad con las álgidas coyunturas políticas que se vivían en las naciones. Las músicas de las óperas de este periodo estaban cargadas de una profunda y desatada expresividad emocional. La percusión y los instrumentos de metal en la orquesta evocaban bandas militares elevando la carga emotiva y el carácter triunfal de las piezas. En este contexto, las orquestas y los coros fueron creciendo paulatinamente buscando, a toda costa, la grandilocuencia o cualquier recurso que les permitiera enfatizar el dramatismo y, por supuesto, subrayar el mensaje que se buscaba transmitir. Los coros, cada vez más numerosos, se convirtieron en una efectiva estrategia para que el pueblo se sintiera incluido en los dramas, el coro representaba las voz de la multitud, el sentimiento popular. La voz del tenor dramático se fue haciendo mas prominente, la sutileza de las voces en falsete y de cabeza, tan predominantes en épocas anteriores, dieron paso a las voces de tenores con tesitura de barítono, cuyas

potentes voces multiplicaban el efecto dramático y permitían una expresividad que era mucho más acorde a las pasiones que se buscaban exaltar en este momento histórico.

A partir de *Nabucco,* la obra del compositor italiano tomo un giro decididamente hacia lo político. Sus nuevas composiciones sufrieron incluso de persecución y censura por parte del Imperio Austrohúngaro quienes veían en estas una potente arma revolucionaria. Su obra siguiente, *I Lombardi alla prima crocciata* (1843), por ejemplo, fue vetada en el teatro La Scala por decreto de la policía imperial y se le impidió, además, ser representada en cualquier otro teatro a menos que se modificara su libreto y se sacaran ciertos apartes que resultaban altamente subversivos. En sus siguientes obras, *Atilla* (1846) y *McBeth* (1847), de nuevo se hace evidente el profundo contenido político y la inminente influencia que estas piezas tuvieron en la población y en sus ansias emancipatorias.

“Cuando las óperas de Verdi, con sus provocadores coros, comenzaron a representarse en Milan, Venecia, Florencia, Bolonia, Roma y Nápoles, lograron provocar una de las escasas experiencias compartidas que todos los italianos pudieron disfrutar a todo lo largo y ancho de la península. Aquel fenómeno se convirtió en un vínculo entre la Italia que era simplemente una extensión geográfica y su unión final en calidad de estado.” (Snowman, 2012, 46)

Pero la participación política de Verdi en la agitada realidad de aquellos días no se limitó al plano artístico. La figura del maestro italiano había adquirido tal reconocimiento que en 1859 formó parte de la asamblea de su ciudad de origen, Busseto. Además, tuvo importantes encuentros con líderes políticos de la época. Se hizo legendaria, por ejemplo, la visita que le hizo al futuro rey de Italia Víctor Manuel II, quien sería considerado como el padre de la nueva patria. Su talante político y su acogida en el pueblo italiano fue tan grande que incluso aceptó formar parte del primer Parlamento Nacional entre 1861 y 1865. Una vez terminada su

aventura parlamentaria, regresó de lleno a su carrera musical y desde allí continuó haciendo aportes esenciales y estratégicos a la causa libertaria. Obras como *Don Carlos*, si bien no se podría decir que tuviera un carácter político, si contenía un profundo mensaje anticlerical que pudo, de alguna manera, haber contribuido a elevar la atmósfera social que permitiría la conquista de los Estados Pontificios, uno de los últimos movimientos que harían falta para la completa unificación del estado. Y efectivamente, haya ayudado o no a la causa, tres años después del estreno de *Don Carlos*, las tropas italianas se apoderarían de Roma y la unificación fue un hecho.

"Resulta tentador contemplar la ópera de aquellas décadas como si hubiera sido una forma subsidiaria de oposición política, un camuflaje para sentimientos políticos incendiarios, con compositores, libretistas, público y empresarios buscando compartir mensajes políticos codificados" (Snowman, 2009, 145)

La contribución de Verdi a la causa unificadora y su estima en la población llegó a tal punto que en 1874 el rey Víctor Manuel II lo designó senador vitalicio del nuevo estado italiano. Cargo que sin embargo nunca aceptó, inconforme por el rumbo que estaba tomando la nueva nación en génesis y completamente decepcionado por las injusticias que empezaban a sucederse en los primeros años de la consolidación del estado. Podríamos decir que esta posición que adoptó el maestro italiano demuestra que él mismo podría haberse percatado de la instrumentalización que se hizo de su obra a favor de la agenda de un sector político que comenzaba a hacerse muy poderoso en los primeros años después de la unificación. No obstante, a pesar de que Verdi era partidario de los valores liberales que impulsaron el movimiento unificatorio, sus ideas, como mencionamos antes, eran más acordes a un liberalismo moderado y, sin duda, no defendía las consignas e idearios revolucionarios de los más radicales que rápidamente comenzaron a volverse hegemónicos en el nuevo gobierno. En este sentido, Verdi nunca fue un defensor del "transformismo" que exigía el convertirse en un estado

moderno. El maestro italiano defendía la herencia campesina y sus tradiciones populares, las cuales se vieron esencialmente amenazadas por la industrialización y las nuevas reformas. El propio Verdi decía lo siguiente en una carta escrita a un amigo cercano en 1876:

"¿Se puede actuar peor? !Pensar que en el exterior, desde hace dos o tres años, se había empezado a hablar bastante bien de nosotros! Imagínate que ahora estarán encantados de poder decir que otra vez somos bárbaros, bandidos, seres sin moralidad, etcétera. ¡Hay que reconocer que no están del todo equivocados!" (En Milza, 2006, 450)

2.1.2 Mito, ideología y melodrama

Como hemos venido sugiriendo en otros apartes del texto, la noción de revolución, por lo general, tiende a promulgar valores que unifican, o mejor, aglomeran a grandes masas, que muchas veces tienen pocas cosas en común, alrededor de una ideología pero dejando atrás rasgos identitarios y populares. De hecho, como ya señalamos, antes de la unificación del estado italiano el sentido de pertenencia de las comunidades que luego conformarían la nueva nación estaba determinado por espacios geográficos mucho menores; regiones, ciudades, aldeas, y compartían pocas características culturales con las otras comunidades a las que se adhirieron luego. La noción de nacionalismo, y la ideología que estaba detrás de esta, estaba en gran medida determinada por la agenda de una élite minoritaria a la que poco le importaba el sentimiento y el arraigo cultural popular. La conformación de los nuevos estados-nación en el continente europeo como consecuencia de las revoluciones y del ideario liberal, fomentaron nacionalismos fundados en sentimientos de unidad ciertamente artificiales.

Las sociedades anteriores a los estados nación estaban configuradas por rasgos identitarios y culturales mucho mas arraigados en el desarrollo de una tradición orgánica, cimentada en espacios geográficos mucho más reducidos. Si bien,

existían reinos e imperios que alcanzaban extensiones geográficas enormes, dentro de este confluían diferentes pueblos, culturas, tradiciones que no necesitaban un rasgo representativo entre ellas más allá del saber que tenían un monarca en común. Si realmente existía un lazo o raíz que vinculaba a todas estas comunidades era la religión, elemento que, como sabemos, fue premeditadamente dejado de lado, aminorado e incluso excluido de los nuevos idearios identitarios sobre los que se fundaron los nacientes estados. El propio Verdi era profundamente anticlerical y, tal vez, su idea de nación, y la de los nacionalistas que compartían su visión estaba más construida sobre un romanticismo hacia ciertos elementos de la tradición excluyendo, probablemente, el único que verdaderamente ejercía un fuerte vínculo entre comunidades que, de otro modo, poco compartían entre sí.

Evidentemente, muchas de las motivaciones que llevaron a los levantamientos y que trajeron consigo los cambios de régimen estaban perfectamente justificadas. Los excesos, injusticias, abusos por parte de las altas esferas eclesiásticas y políticas eran una realidad y parecía más sensato, en teoría, verse gobernados por poderes mas cercanos a su realidad, una Italia gobernada por italianos y para italianos, como lo defendía el propio Verdi. No obstante, como hemos venido reiterando, lo difícil, y ciertamente artificial, fue construir estas nuevas identidades nacionales; en primer lugar, porque esto significaba en muchas oportunidades hacer de lado rasgos identitarios y culturales locales, y en segundo término porque, en el peor de los casos y en concordancia con el espíritu transformista que algunos defendían, se intentó construir identidad casi desde cero y se le intentó dar un valor universal, y más que universal, aglomerante, desechando lo particular en favor de lo que se definía ahora como general.

“The Italian nation was more an idea than a reality, an idea shared by few beyond the small elite form which the new nation’s leadership was drawn. For most italians,

rich or poor, their country was the region, their city, or even their native village." (Malach, 2007, 3)

Regresando a nuestro tema central, podríamos afirmar que el melodrama, como ya hemos dicho antes, al ser una forma de transmitir tan eficaz suele instrumentalizarse en favor de algún ideario. Podríamos decir que en estos casos, de alguna manera, se pervierte el principio mismo de lo mítico, ya que una ideología no es otra cosa que el moldeamiento de la realidad a partir de unas ideas mientras que el mito (entendido como expresión del logos, de verdad y no como ficción) es todo lo contrario, consiste en moldear el pensamiento a partir del conocimiento de la realidad y de sus esencias. En otras palabras, podríamos decir que en muchas ocasiones el melodrama usa la estructura mítica sin ser mito, usa está matriz al servicio de una agenda o ideario.

Por otro lado, dejando por momento de lado las legítimas sospechas de instrumentalización que a veces se presentan en algunas narraciones en beneficio de una u otra ideología, y sin entrar en juicios sobre las motivaciones o agendas que puedan estar detrás de diferentes formas de melodrama, se podría afirmar con razonable certeza que en la narración melodramática subsiste y se transmite una noción de estructura, una noción de orden, de justicia. El relato mítico mismo es una manera de aprehensión y ordenamiento de la realidad. El melodrama hace uso de este mismo principio, de esta misma matriz y de allí su importancia y efectividad.

2.2 El negocio de la ópera

Como hemos venido señalando, el melodrama es un medio idóneo para la transmisión de mensajes. El hecho de estar estructurado narrativamente a partir de patrones esenciales a la naturaleza humana, y al ser una forma de representación que intenta satisfacer las necesidades inmateriales más primitivas y puras de nuestra existencia, ha sido también herramienta sumamente efectiva, no

solo para la propagación de idearios y agendas políticas, sino también económicas. De la misma manera, y por las mismas razones que se ha instrumentalizado con fines ideológicos, ha sido utilizada también, aprovechando su universalidad, como letal arma mercantil. La práctica del espectáculo operístico no ha sido ajena a este fenómeno y su desarrollo a lo largo de la historia ha estado sustancialmente determinado por dinámicas comerciales.

Los requerimientos de producción que un espectáculo como el operístico exige lo convierten de entrada en un reto empresarial bastante complicado y arriesgado monetariamente hablando. Debido a la gran cantidad de personas que exige un montaje, los elementos escenográficos, los espacios y muchos otros elementos de la puesta en escena, la ópera se ha caracterizado por ser un arte con elevados costos de producción. Estos factores han configurado toda una serie de dinámicas comerciales alrededor del universo operístico que la han convertido, entre muchas otras cosas, en una actividad empresarial. Si bien, una ópera puede ser representada, en teoría, con escasos elementos de producción que no impliquen un gran presupuesto para ser puesta en escena, y en efecto han existido obras que han presentado propuestas dramatúrgicas bastante austeras e, incluso, minimalistas, por lo general el espectáculo operístico se ha caracterizado por ser un tipo de representación estrechamente asociada al mundo de la industria.

- El empresario

Considerando que el aspecto económico es fundamental para la realización de una ópera, es comprensible que a partir del siglo XVII el empresario haya adquirido un papel central en la actividad operística. El empresario, por lo general, era un personaje polifacético, en gran medida responsable y artífice de la mayoría de aspectos concernientes a la puesta en escena de las obras por diversas y particulares que estas actividades resultaran. Cuando comenzaron a aparecer los primeros teatros dedicados exclusivamente al espectáculo operístico, y se empezaron a montar las primeras obras, pocas veces resultaban ganancias de

dichas iniciativas. En la mayoría de las oportunidades la motivación para estrenar una nueva ópera era la esperanza de que con esta se solventaran las pérdidas económicas de sus predecesoras. Así pues, el rol del empresario en este naciente mundo comenzó a adquirir cada vez mayor importancia, ya que de su labor dependía, en gran medida, el éxito de los espectáculos. Además, fue gracias a ellos que el espectáculo operístico tendría el impacto y alcanzaría las magnitudes que hoy en día le conocemos.

"Un empresario de ópera como Marco Faustini, era lo que ahora denominaríamos un gerente, es decir, una persona que alquila el teatro a sus propietarios, lo dirige durante un tiempo y espera lograr unos beneficios netos. Y si se acerca algo más la lupa, cabe imaginarse a un hombre haciendo malabarismos y luchando denodadamente para decidir repartos, calmar instrumentistas rebeldes, convencer a obstinados carpinteros y tramoyistas, tranquilizar a temperamentales *prime donne*… siempre buscando el equilibrio entre los criterios artísticos y económicos, siempre pensando como atraer más público". (Snowman, 2012, 44)

El empresario solía ser quien invertía el dinero para llevar a cabo el montaje de la producción. Si el espectáculo tenía perdidas era él el mayor damnificado. También era el encargado de contratar a todo el equipo necesario para la realización del espectáculo, es decir, el compositor, libretista, cantantes, bailarines, escenógrafo, músicos, entre otros. Asimismo, tenía que gestionar los espacios donde se iba a presentar la obra, en principio pequeños teatros pertenecientes a las clases altas. En un primer momento de la ópera, gran parte de las ganancias se obtenían por el alquiler de palcos a familias influyentes de la sociedad de la época. Sin embargo, muchas veces estos recursos no eran suficientes para solventar los gastos de producción y el empresario tenía que hacer todo tipo de peripecias administrativas y económicas para sacar adelante los proyectos.

La relación del empresario con su equipo no era una tarea fácil. Principalmente con los cantantes, ya que estos prontamente se convirtieron en el atractivo principal en las obras y cada vez más fueron exigiendo condiciones y tratos especiales en sus contratos. Los teatros y los empresarios, intentando garantizar la afluencia de público a las salas, aseguraban primero la contratación de vocalistas que tuvieran cierta popularidad y luego se pensaba en escribir obras que se amoldaran a sus particularidades vocales. La contratación de los cantantes era uno de los puntos más importantes de la producción de una ópera, pues de éstos dependía el éxito o fracaso de la misma. Los teatros intentaban asegurarse la presencia de estrellas de fama internacional para atraer a la mayor cantidad de público posible, y en ellos se gastaban cantidades de dinero muy superiores a las que recibía el compositor, libretista y otros miembros del equipo.

“La presencia de un gran cantante podía servir para garantizar una temporada de éxitos, pero un cantante de escaso fueste podía llevar al teatro a la ruina, dejando a la gerencia del mismo numerosas facturas pendientes de pago al cierre de temporada, en cuyo caso, alguien, el empresario, los abonados a los palcos, los nobles propietarios del teatro o quienes estos hubieran nombrado como garante, tenía que quedarse con los restos del naufragio.” (Snowman, 2012, 46)

Desde sus inicios, la ópera se ha caracterizado por la competitividad entre empresarios, teatros e, incluso, artistas. Siempre se han buscado estrategias para atraer al público a las producciones. De hecho, se podría decir que ya en etapas tempranas de la actividad operística existía una incipiente idea de publicidad. La ópera siempre ha estado condicionada por los gustos del público, y su desarrollo y evolución podrían considerarse como una serie de procesos orientados a garantizar la asistencia de aficionados a las salas. La aparición masiva de teatros en las diferentes regiones, y la extensa demanda de obras, permitió que los escritores y compositores de la época tuvieran un espacio mucho más amplio para mostrar su trabajo. Sin embargo, este afán de nuevas representaciones hizo que

las condiciones de trabajo se hicieran mucho más difíciles. Los compositores y escritores se vieron obligados a trabajar de forma muy rápida, comprometiendo muchas veces la calidad de las obras. Las fechas límite eran muy estrictas, la producción empezó a realizarse en serie, casi que industrialmente. Una obra como *Il barbiere di* Siviglia, por ejemplo, tuvo que ser compuesta, ensayada y estrenada en menos de un mes. Los compositores tenían que trabajar bajo la rigurosa supervisión e influencia del empresario, quien no solo tomaba decisiones administrativas, sino también decisiones de plano artístico. Además, el empresario estaba regulado por la realeza y los gobernantes por lo cual fueron muy comunes los casos de censura y, sin duda, se vio reducida sustancialmente la libertad artística que tenia un autor a la hora de elaborar sus obras.

“When not under direct governmental control, theathers were built or mantein by local families, each of which owned one or more boxes. These families constitue a society that hierd an empresario to administre the theater, while attempting to keep some control over their investment, both finacial and artistic.” (Gossett, 2006, 35)

Así como la ópera iba convirtiéndose en un fenómeno cada vez más centrado en lo comercial, de igual manera la figura del empresario tomaba cada vez mayor importancia. De hecho, no fueron pocos los empresarios de la época que terminaron acumulando enormes fortunas. Su ambición y el deseo de hacer de la ópera un negocio cada vez más próspero, llevó a que muchos de ellos decidieran implementar estrategias cada vez más insólitas y ajenas totalmente a la intención artística. Se hizo común, por ejemplo, la practica de convertir los *lobys* de los teatros en centros de juegos y apuestas, algo muy cercano a lo que hoy en día vemos en ciudades como Las Vegas o Atlantic City. Se hacia evidente, cada vez con mayor claridad, que la ópera se estaba convirtiendo en un fenómeno principalmente movido por el espíritu mercantil. Benedetto Marcello en su polémica, irónica y mordaz crítica de la ópera barroca ya se refería a los empresarios de esta forma.

“No deberá el empresario de teatro moderno poseer noticia alguna de las cosas pertenecientes al teatro, ni entender en absoluto de música, poesía, pintura, etc. Contratará músicos de poca monta, chicas nunca oídas, procurando que sean más hermosas que virtuosas para que abunden los protectores. De ser interrogado sobre su compañía, dirá que se trata de una compañía unida, que no hay ningún elemento malo, que hay una chica que hace papeles masculinos que promete causar sensación, un nuevo oso, rayos, truenos, tempestades, etc. Si surgiera algún problema con los virtuosos en los pagos, el empresario exigirá un resarcimiento con motivo de desafinaciones, actuación parca, resfriados, etc.” (Marcello, 2002, 23)

- Un proto-Hollywood

Desde la época del apogeo de los *castrati* hasta nuestros días, la producción del espectáculo operístico ha estado determinada principalmente, ha girado alrededor de las divas y los divos, de su virtuosismo y de la acogida y popularidad que los públicos les otorgan. En el desarrollo de la ópera a lo largo del tiempo ha sido evidente la tendencia a darle un lugar de privilegio a la técnica vocal, dejando de lado, muchas veces, la integralidad de la experiencia estética. El efectismo, por lo general, se ha impuesto sobre la calidad de los relatos y de la propia música. El proceso que convirtió la ópera en un fenómeno comercial propició también la consolidación de lo que hoy en día, sobre todo en la industria cinematográfica, se conoce como *star system*. Cada vez más, la importancia de una obra recaía en quienes eran sus cantantes protagonistas, más allá de su argumento o propuesta narrativa. Los autores de la época se vieron obligados a componer obras exclusivamente pensando en quién las iba a cantar. La mayoría de los teatros contrataban un grupo de cantantes por todo un año y el compositor debía amoldarse y crear sus obras con estos condicionamientos.

“Cada ópera se repetía en los teatros varias veces, con frecuencia más de diez (salvo fiascos); el espectador había visto ya la ópera y volvería a verla diez veces más. De ahí nacía la feroz competencia entre los cantantes para lograr la renovación del contrato con un mejor rendimiento económico.” (Alier, 2004, 26)

Una proporción bastante considerable del presupuesto con el que contaban los empresarios eran destinados a la contratación de cantantes estrellas. La diferencia salarial que existía entre un compositor o libretista y un solista vocal era inmensamente grande. Era muy común que un cantante estelar cobrara cuatro o hasta seis veces más la suma que cobraba un miembro del equipo creativo. A lo largo de la historia del género los públicos han centrado particularmente su atención en el despliegue vocal y han hecho de este elemento el atractivo principal del espectáculo. Estas dinámicas terminaron por convertirse en reglas del negocio y han perdurado incluso hasta la actualidad. Aún hoy en día, uno de los factores principales para programar una temporada operística en cualquiera de las salas más importantes del mundo sigue siendo la disponibilidad de las estrellas más importantes del momento.

“Los divos gozaban de un enorme prestigio entre los nobles y en la cortes, y percibían salarios muchos más altos que los compositores, y llamaban más la atención del público que estos. Significaban para la vida social tanto como nuestras actuales estrellas de cine.” (Rivas, 2005, 6)

El proceso de industrialización o comercialización del género operístico ha estado en gran mediada determinado por el comportamiento de las audiencias. El negocio de la ópera, por lo general, ha tratado de complacer al público para hacer del género un negocio rentable. Los teatros, lejos de ser ese espacio de solemnidad casi que ritual como los conocemos hoy en día, solían ser más bien amplios espacios de socialización, donde tal vez lo menos importante era lo que se representaba en escena. La necesidad de hacer del espectáculo operístico un

negocio rentable permitía, por ejemplo, que en los palcos y antepalcos, los cuales eran reservados para quien tenía la capacidad de pagarlos, se jugará a las cartas o se tomaran refrescos o alimentos en medio de las presentaciones. En algunos teatros existían, incluso, unos cuartos especiales empleados para cocinar en medio de las funciones. Las actividades comerciales pululaban dentro del teatro, se vendían frutas, refrescos y bebidas calientes. La explotación de estos servicios era lo que permitía a los recintos tener cierta estabilidad económica.

"A pesar de todos los dicterios, lo cierto es que los ciudadanos acudían al teatro con gran fruición: los abonos eran a función diaria por que el teatro no ofrecía solo espectáculos teatrales con música, sino refrescos, lugares para fumar, jugar y mantener relaciones sociales, comerciales e incluso amorosas; venía a ser el centro cívico que faltaba en las ciudades europeas amuralladas en su mayoría , en cuyas calles sucias, estrechas y mal ventiladas era incómodo estar". (Alier, 2004, 25)

La importancia de las dinámicas comerciales al interior del universo operístico, y la relación que las audiencias han tenido en estos procesos, han acompañado y determinado el desarrollo del espectáculo hasta nuestros días. Para muchos, hoy en día existe cierto estancamiento en la evolución del formato[53]. Podría afirmarse que si bien el público sigue llegando a las salas, este género lleva décadas, incluso generaciones, repitiéndose a sí mismo. Llevando al escenario una y otra vez las mismas obras con pocas salvedades en propuestas novedosas y originales. Además, la ópera, de alguna manera, ha quedado a la sombra de nuevas formas

[53] Richard Taruskin, por ejemplo, en *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, critica el conservadurismo de la ópera y su resistencia a la innovación. Argumenta que la ópera ha quedado atrapada en la veneración de las obras maestras del pasado y ha descuidado la creación de nuevas obras relevantes para el presente. Alex Ross, en *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century,* analiza la evolución de la música en el siglo XX y menciona que la ópera ha sido lenta en adaptarse a los cambios estilísticos y sociales de la época. Destaca la falta de experimentación y la persistencia en la interpretación de las mismas obras clásicas. Anthony Tommasini en sus artículos y reseñas para The New York Times, ha mencionado la tendencia de la ópera a quedarse en una zona de confort y a centrarse en las producciones tradicionales y conocidas, en lugar de arriesgarse con nuevas propuestas y estilos.

artísticas y de representación que han empezado a ocupar el rol estelar que el género operístico tenía. Sin duda, este fenómeno podría explicarse desde diferentes perspectivas y haría falta una extensa publicación para poder abordarlo apropiadamente. Sin embargo, se podría decir que han sido los propios amantes del género los que no han permitido que la ópera evolucione y que se convierta en lo que un día Wagner quiso hacer de esta, una obra de arte total. Son ellos mismos los que, de alguna forma, no han permitido la evolución y contemporización de la actividad como medio masivo y popular, exigiendo repetidamente la representación del mismo repertorio clásico y no mostrando demasiado interés por propuestas nuevas. Sería injusto asegurar que la ópera como género no ha mostrado ningún tipo de progreso ni originalidad artística en los últimos años, pero lo que si es cierto es que estos procesos, si bien han ocurrido, son nuevas tendencias que están lejos de ser un fenómeno de consumo masivo, muy alejados del interés de la audiencia llana.

- Lo elitista y lo popular en la ópera

Si bien, el rol del público en el espectáculo operístico ha cambiado radicalmente desde la época barroca hasta nuestros días, por ejemplo, hoy en día se asiste a las salas a escuchar respetuosamente y no a comer, a apostar y socializar como se hacía en otros periodos. No obstante, las audiencias aun siguen exigiendo la virtuosidad vocal por encima de muchas otros aspectos artísticos. Siguen asistiendo a los teatros, en muchas ocasiones, no solo a ver sino a ser vistos. Siguen, en buena medida, indiferentes ante la repetición de las obras de antaño, a los mismos argumentos y estructuras narrativas. Podría decirse que, por lo general, no es un público que esté ávido de nuevas propuestas que permitan la evolución del género.

Dicho esto, y dejando claros los posibles aspectos negativos que pueden venir de ese cierto inmovilismo en el que ha permanecido la ópera la lo largo de su historia, está misma característica también nos informa sobre algunas cualidades de la

actividad por lo cual sigue siendo, ciertamente, atractiva para las audiencias. El hecho de que el publico siga reclamando una y otra vez las mismas obras y los mismos relatos no solo puede interpretarse como ausencia de progreso. En un mundo donde la transformación pareciera ser una virtud, un fin en sí misma, la ópera nos ofrece una experiencia fundamental, inmune al cambio, popular en su sentido más profundo y en muchos aspectos, incluso, mítica. Acude a esa resistencia del ser humano, de la cual hemos venido hablando, a abandonar por completo esos relatos en los cuales subyacen esas matrices, esas estructuras primitivas que siguen siendo tan necesarias en nuestra experiencia vital. Como hemos venido señalando, los patrones, la repetición, lo predecible son elementos que comunican orden, nos reafirman lo que somos. Cumplen una función que en muchas de las disciplinas culturales del mundo moderno han desaparecido.

Es muy claro que ya en la ópera se podían apreciar dinámicas comerciales muy cercanas a las que se presentan hoy en día en muchos de los espacios culturales en la sociedad de masas. El ejemplo del espectáculo operístico reafirma, e incluso, amplia la teoría de Martín Barbero que sostenía que lo masivo ya se venía gestando mucho antes de la aparición de los medios de comunicación de masas. Para el teórico español, en la cultura popular ya se venían configurando precedentes de estas dinámicas propias de lo masivo, pero como vemos, incluso en un formato que puede considerarse como de élites ya se encontraban también algunas de estas características. Como ya lo hemos señalado, es claro que la ópera, a pesar de ser un tipo de representación que generalmente está asociado las esferas sociales más altas, tiene muchos elementos constitutivos en ella que la acercan a la cultura popular. Por un lado, como también ya dijimos, en sus antecedentes encontramos claras influencias de espectáculos de corte popular. Por otro lado, su forma narrativa, el melodrama, es también sumamente coincidente con formatos asociados a las clases menos favorecidas. Y por último, las dinámicas comerciales alrededor de la ópera son también análogas a las que

se desarrollan en prácticas populares o de lo popular-masivo, utilizando el término de Martín Barbero.

Este fenómeno nos lleva a intuir que la noción de lo popular, en su sentido más profundo y al que le hemos dado énfasis a lo largo del escrito, es decir, “lo que es y lo que siempre ha sido”, no excluye a formas representativas que estén dirigidas a un público elitista. Lo popular, entendido de esta forma, se puede encontrar en narraciones dirigidas a audiencias pudientes y eruditas, o a un individuo con poca educación y carente de riquezas. Dicho en otras palabras, lo popular se encuentra también en la cultura de élites, por contradictoria que parezca la afirmación. Podríamos sugerir que, tal vez, la concepción de lo popular en su sentido más profundo tiene que ver menos con el publico y con el propio contenido de los mensajes, y tiene mucho mas que ver con la estructura sobre la cual estos se transmiten. Es tal vez allí donde se encuentre la esencia de lo popular, en la matriz universal, en la estructura que antecede al propio mensaje y a su receptor.

2.3 Telenovela, fenómeno cultural y económico

- La telenovela, espejo y modelo social

Se podría decir que el melodrama más allá de ser un simple modelo narrativo es también, en la mayoría de las oportunidades, un espejo de la conciencia colectiva. Si bien, como hemos venido describiendo en apartes anteriores, muchas veces el melodrama es utilizado como herramienta ideológica en favor de unas minorías poderosas, la narración melodramática en su más pura forma, es decir como verdadera expresión de la cultura popular entendida como “lo que es y lo que siempre ha sido”, es casi siempre un espejo de la conciencia de una colectividad. El modelo melodramático, en los diferentes formatos en los cuales se ha presentado a lo largo de la historia, por lo general, ha permitido el encuentro de la sociedad consigo misma. La telenovela no ha sido la excepción y, tal vez, ha sido uno de los ejemplos mas evidentes en donde este paradigma se ha afirmado.

La conexión entre lo que vemos en las pantallas y la vida cotidiana es evidente, a pesar de la exageración, del artificio inherente a la narrativa melodramática, su impacto se debe a que ha sido un espejo de la sociedad, un poco magnificado en algunos casos, pero que ha retratado el carácter del pueblo latinoamericano. Las novelas televisivas, como pocas otras expresiones culturales, han penetrado profundamente en la cotidianidad cultural de la sociedad latinoamericana. Le ha dado suma importancia al lugar donde se desarrollan los relatos. Ha acercado al receptor a su realidad, le ha mostrado el barrio, el pueblo, la ciudad. En los melodramas televisivos el espacio geográfico se convierte en lugar de encuentro del televidente con su cotidianidad. Pero no solo ha acercado al espectador a su realidad más próxima, sino también a su pasado. Ha evocado sus añoranzas, sus pérdidas, la memoria de generaciones de campesinos que han salido del campo para ir a la ciudad; tradiciones, costumbres, hábitos, modos de estar en el mundo que se han ido perdiendo con el paso de los años.

No obstante, su valor cultural no radica exclusivamente en representar a la sociedad, en ser un espejo, su función también ha sido reelaborar sus mismas estructuras sociales e imaginar nuevas, a tal punto que muchas veces es difícil distinguir si las telenovelas están basadas en la realidad o si las gentes viven su realidad como si fuera una telenovela. Resulta complicado distinguir si la novela televisiva trata de mostrar lo melodramático de la vida cotidiana, o si más bien ha terminado enfatizando y potenciando lo melodramático en lo cotidiano.

“La telenovela es un texto de nuestro tiempo, su lectura nos conduce a las venas de la creación y la imaginación contemporáneas. La telenovela es un producto de nuestra cultura, suma y expresión ejemplar de nuestra sociedad. Ella nos retrata, nos reinventa, nos imita, nos refleja”. (Galindo, 1998, 52)

La telenovela, a pesar de su rigidez estructural, de su profundo apego a modelos arquetípicos, se ha ido transformando al ritmo que las mismas sociedades han ido cambiando. En el caso mexicano, por ejemplo, después de varias décadas de censura y regulación gubernamental en el desarrollo de las producciones, en la década de los noventa con los cambios que se empezaron a dar en la reglamentación de las políticas televisivas mexicanas, se comenzó a dar una re-interpretación o re-invención del género telenovelístico en México. En 1993 nace la cadena TV Azteca, la cual sin duda proponía un estilo de producción decididamente más independiente y, además, ciertamente transgresor de las antiguas convenciones que el gobierno había impuesto a las producciones. Fueron los melodramas de Tv Azteca los que por primera vez intentaron reflejar fielmente las nuevas realidades sociales del pueblo mexicano. Producciones como *Mirada de Mujer* de 1997, la historia de una mujer divorciada que decide conseguir un amante más joven que ella, empiezan a romper los esquemas de la telenovela tradicional y a ganar profunda aceptación en diferentes sectores de la población.

Se podría decir que es a partir de este momento cuando un nuevo tipo de audiencia, principalmente las generaciones más jóvenes, empezaron a consumir telenovelas y a presentar identificación con los personajes y tramas presentadas en las nuevas propuestas. En cierto capítulo de *Mirada de Mujer*, por ejemplo, una de las protagonistas decide practicarse un aborto. La representación de una situación como esta era impensable en el viejo modelo. Si bien, el tratamiento de este tipo de temas presentó resistencia y crítica en un sector amplio de la audiencia, y finalmente los guionistas decidieron que el personaje tomara la decisión de no realizar el aborto, lo que es claro es que generó nuevos espacios de discusión de realidades muy cercanas a la vida de los mexicanos. Generó nuevos espacios de socialización y temas en común entre diferentes generaciones.

“The full meaning and pleasure of telenovelas are found not just in the text but more in the discussion of the family, neighborhood, work place and friend networks” (Martín-Barbero, 2000, 156)

En países como Colombia ocurrieron fenómenos similares. En la serie televisiva colombiana *Señora Isabel* de 1993, por ejemplo, se representa también la historia de una mujer madura, cercana a los 50 años, que decide divorciarse de su esposo y se enamora de un hombre más joven que ella. Otro ejemplo interesante es la telenovela colombiana *Pedro el Escamoso* de 2001, en donde se invierten totalmente los roles de género y se nos ofrece una historia dónde la mujer es la que tiene dinero, posición social, una carrera laboral prospera y exitosa, mientras que su pretendiente es un hombre pobre, de mal gusto, noble y sumiso.

No se trata solamente de que la telenovela aborde temáticas y coyunturas de la realidad social de las comunidades, la misma estructura del formato, como lo profundizaremos más adelante, se vincula intrínsecamente con la cosmovisión y la vida cotidiana de los televidentes. Los melodramas televisivos, por ejemplo, a diferencia de otros formatos audiovisuales, nos introducen en un ritmo narrativo mucho más acorde a la realidad misma. Al ser producciones diseñadas para ser narradas en docenas o a veces cientos de capítulos, que se prolongan por varios meses e incluso años, nos vemos inmersos en un tipo de relato que se acerca mucho a la cadencia de nuestra propia vida cotidiana. Como cuando faltamos un día al trabajo y al regresar todo sigue casi igual, nada ha cambiado sustancialmente, no ha ocurrido nada trascendental. Así se cuenta la telenovela, al ritmo de nuestra propia vida, no nos exige mayor grado de codificación o especial atención, acompaña el transcurrir de la vida del espectador como cualquier otro aspecto de su vida cotidiana.

- La industria de la telenovelas: Negocio y negociación de la realidad

La telenovela es, sin duda, el formato más representativo de la cultura audiovisual latinoamericana y su principal exponente. La novela televisiva ha tenido un impacto cultural sin precedentes a lo largo de todo el continente. Estas producciones han dominado por más de 30 años las franjas de mayor sintonía en gran parte de los países de Latinoamérica. Su profunda aceptación no ha sido solamente un fenómeno local, se han convertido, además, en un producto de exportación no solo al interior de América sino incluso a nivel global. Se traducen a varios idiomas y gozan de gran éxito en varios países de Europa y Asia. Su aparición como género en los años cincuenta estuvo en directa relación con la comercialización de los primeros aparatos televisivos en el continente. Hablar de televisión en América Latina es hablar de telenovela. La relación entre el medio y el formato ha sido esencial en el desarrollo audiovisual de estas sociedades. Hasta los primeros años de la década de los setenta la programación extranjera llenaba al menos un 50% de las parrillas en la naciente televisión en América Latina y, además, ocupaba los horarios mas rentables. No obstante, gracias a su consolidación como industria, y en un proceso relativamente rápido, la telenovela se fue adueñando de las audiencias y ya en los primeros años de la década de los ochenta había desplazado por completo a la programación foránea en las franjas de mayor sintonía.

“Es en esta época cuando se empieza a generar una cultura de masas accesible a todas las clases sociales, impulsada por la difusión de los aparatos de televisión. Esto implicó una importante modificación de hábitos y opiniones en un gran contingente de la población y produjo la revitalización del espacio doméstico y un proceso de homogeneización cultural.” (Raimondi, 2011, 2)

Podría decirse que el desarrollo y evolución del formato ha estado altamente determinado por lógicas comerciales, es el equivalente al cine de Hollywood en los Estados Unidos. Su consolidación dentro de la cultura popular se puede atribuir, en

gran medida, a su estandarización como producto comercial. Su estructura y contenidos han estado altamente determinados por los procesos productivos. No hay duda que desde sus inicios las producciones telenovelísticas han sido vistas como mercancía antes que como creación u obra artística.

“Se asiste, por tanto, a un fenómeno de “mercantilización” de la telenovela que responde a la voluntad de insertar este producto televisivo en procesos cada vez más estandardizados que respondan a criterios de productividad de manera que eso facilite su difusión y una mayor rentabilidad.” (Raimondi, 2011, 4)

Sin embargo, haciendo justicia con el formato, podría decirse que si bien ha estado altamente determinado por factores económicos, estas mismas dinámicas comerciales se han adaptado también a las necesidades que el televidente exige. Es decir, no solamente los poderes económicos usan las producciones para vender sus productos y modos de vida sino que, en cierta medida, ha permitido que lo popular se vuelva comercial. Como explicamos antes, solo una mente obtusa podría entender el melodrama televisivo como mera estrategia comercial, como simple manipulación. De alguna manera, son también las clases consumidoras quienes terminan determinando los contenidos de los productos adaptándolos a sus necesidades. Como lo señala Martín Barbero, y sin ser tan ingenuos y optimistas como algunos de los más integrados, el fenómeno de la telenovela va mucho más allá de un simple proceso de asimilación. Aparece también como un rico proceso de creación y se configuran dinámicas capaces, incluso, de establecer nuevas estéticas y hegemonías.

Es cierto que en su estructura principal y en sus modelos comerciales el fenómeno de la telenovela ha presentado cierta homogeneización al convertirse en producto de consumo masivo, pero también este proceso de masificación se dio en gran medida por la apropiación del género en cada país, por la identificación que las poblaciones encontraron en el formato y su proceso de nacionalización

dependiendo de cada contexto local. El éxito de la telenovela, más allá de su proceso de industrialización, reside en la capacidad de tener un amplio nivel de escucha y crear una especie de repertorio común a nivel simbólico e identitario propio del continente latinoamericano.

El catedrático y crítico televisivo colombiano Omar Rincón, experto en telenovelas y autoridad en este tema en America Latina señala:

“El melodrama por ser el género auténtico y propio de nuestra cultura latinoamericana tiene una aceptación generalizada entre la audiencia y, por tanto, en épocas de industria es una buena apuesta para asegurar rating. La telenovela tiene agarre, así siempre cuente lo mismo, ya que refleja elementos esenciales de nuestra realidad social, política y cultural. El melodrama es exitoso porque por ahí pasa parte de nuestra identidad, nuestra forma de ser y sentir como colectividad”. (Rincón, 2002)

- De lo periférico a lo global

Es claro que el éxito que las telenovelas han tenido en el continente americano se debe, en cierta medida, a que han sido un espejo y en ciertos momentos un modelo a seguir. Como señalamos antes, en las telenovelas el televidente latinoamericano se reconoce y se proyecta. El formato acude constantemente a escenarios comunes al ciudadano de a pie; situaciones, lugares, costumbres. No obstante, este argumento sería insuficiente para explicar el fenómeno global en que se han convertido las novelas televisivas. Su aceptación se ha dado incluso en sociedades con culturas sustancialmente diferentes a las de los países productores. No cabe duda que esta profunda conciencia de lo local resulta ser también una poderosa fuente de identificación con públicos ajenos al contexto en el cual se produjo. En el reconocimiento y la exaltación de lo propio a una comunidad se evoca, de alguna manera, el reconocimiento de lo que le es propio a ellos mismos. Como hemos venido defendiendo, lo popular, en su forma más pura,

acude a valores universales, a realidades inherentes a la esencia humana. Lo que produce identificación en un melodrama no es tanto que exponga una situación o temática que permita un reconocimiento circunscrito a una región. Lo esencial, lo que hace de este un fenómeno que va más allá de lo local es una estructura vinculada a una forma de ver el mundo que resulta universal, y más que universal, incluso innata al ser humano. La matriz mítica de la que hemos venido hablando. El melodrama es universal, no tanto por lo que dice sino por la estructura que subyace a la narración misma.

La telenovela está construida dramáticamente por estructuras muy claras y estrictas. Se podría decir que es un formato que pone en imágenes, pasiones y sentimientos primordiales, elementales, primitivos, casi siempre excluyendo de la narración cualquier complejidad psicológica o histórica, en donde las referencias a lugar y tiempo resultan siendo de relativa relevancia en el proceso de aceptación en los públicos. Si bien es común que, por lo general, las novelas televisivas desarrollen su historia en lugares que reconozcan los espectadores para los cuales fueron diseñadas, la trama podría aplicarse y ser efectiva en cualquier lugar o tiempo. De alguna manera, se pueden considerar historias universales y atemporales, que funcionan en cualquier contexto. Es una receta dramática que presenta siempre los mismos elementos y parte de conflictos y soluciones aceptadas en la vida diaria. Son historias que, de cierta forma, plasman la moralidad no solo del pueblo latinoamericano sino, ciertamente, la moralidad universal, aceptando que tal cosa exista objetivamente.

Como señalamos antes, la telenovela es hoy en día un fenómeno global. Se ha convertido en un producto de exportación con inmensa acogida en países muy lejanos y realidades muy distintas a las de las naciones productoras. Más allá de los indices de *rating* o las cifras que explican el fenómeno industrial y multinacional de las telenovelas, este tipo de narraciones han calado profundamente en la cultura de las sociedades consumidoras. No es de extrañar, por ejemplo, que en

países como Indonesia se bautice a una niña con el nombre de Maria Mercerdes o Marimar en homenaje a protagonistas de telenovelas, o que el parlamento rumano en cierta ocasión haya retrasado una sesión para no perderse en final de una telenovela mexicana.[54]

El proceso de internacionalización de las telenovelas, que sin duda ha estado determinado, en gran medida, por el fenómeno de la globalización, resulta muy interesante de analizar ya que, de alguna forma, ha desafiado las lógicas del mercado. Lo común en las sociedades modernas es que en las comunidades periféricas se consuman masivamente productos elaborados en los grandes centros de producción como Estados Unidos y Europa, dejando de lado y, en muchos casos, sustituyendo lo local. En el caso de las telenovelas el proceso se revierte y es uno de esos raros casos, que sin embargo cada vez se hacen más comunes en la sociedad post-moderna[55], en donde lo periférico está invadiendo lo global y no al contrario.

“Telenovelas became so popular in that part of the world that they gradually displaced placed American imports from the TV schedules and became an intrinsic part of local culture.” (Ang, 1996, 155)

Ha sido tan fuerte el impacto de los melodramas latinoamericanos a nivel global que países como Filipinas, que por tradición han sido tan solo consumidores de telenovelas, se han percatado del profundo potencial comercial de estas producciones y se han vuelto ellos mismos productores. Actualmente Filipinas es un destacado productor de novelas televisivas y un prospero exportador de este tipo de series en el continente asiático. También se han presentado importantes

[54]Anécdotas que relata Christina Slade en su texto Telenovelas and *Soap Operas: Negotiating Reality from the Periphery,*

[55] En nuestros días con la aparición de internet suelen ocurrir fenómenos ciertamente similares, se viraliza y se hace global en redes sociales un contenido que pudo haber sido elaborado en cualquier rincón del mundo.

alianzas entre cadenas como Globo de Brasil con grandes emporios comunicativos de la India, o el caso de Sony Pictures Television, quienes decidieron comprar los derechos de la telenovela colombiana *Betty la Fea* y hacer su propia versión para la televisión estadounidense que titularon *Ugly Betty.*[56] Asimismo, algunos países de Europa del este han empezado a contratar experimentados escritores latinoamericanos para llevar a la pantalla melodramas televisivos.

“Some small networks in eastern Europe have opted to simply hire away scriptwriters from Latin America. Alicia Carvajal, who worked as a telenovela writer and director for almost 20 years, was stunned when the Croatian network work HTV offered her a job. ‘Why me?’ she asked. ‘I don't even speak Croatian!’. But her success with the hit show La Duda convinced Croatian executives that she did speak the international language of melodrama.” (Martínez, 2005, 52)

Este proceso de internacionalización de la telenovela ha tenido tal magnitud, lo local o periférico ha tenido un efecto tan grande en lo global, que los centros de producción se han tenido que mover de la periferia al centro. En las últimas dos décadas, mediante una serie de negociaciones y tratados entre grandes emporios empresariales de la comunicación, la producción de telenovelas se ha empezado a centralizar. El nuevo punto de producción masiva de estas series, paradójicamente, se ha vuelto los Estados Unidos. Hoy en día, la ciudad de Miami puede considerarse como el nuevo epicentro de la producción de novelas televisivas. Cadenas como Telemundo han entrado a competir exitosamente con la industria telenovelística periférica y dominan el mercado de telenovelas para residentes hispano parlantes en los Estados Unidos.

“Spanish-language telenovela novela production was moving to Miami, where a transnational Spanish style was emerging. The stories written on the periphery, in a

[56] Hasta la fecha son más de diez las adaptaciones que se han hecho de esta telenovela en distintos países.

language from the periphery and very often performed by actors of the periphery, have now so successfully invaded the centre that production has moved." (Slade, 2003, 12)

Si bien, este fenómeno sin duda evidencia el impacto de las novelas televisivas como producto de consumo global, también ha ocasionado cierto debilitamiento en la producción local. No podría decirse que el número de telenovelas producidas ha disminuido en los países tradicionalmente productores. Sin embargo, sí se han comprometido los contenidos y ciertos aspectos estilísticos propios de cada región. A pesar de que no sería exacto afirmar que las cadenas líderes en la producción de melodramas televisivos en países como México o Colombia se hayan visto desplazadas, ni que haya mermado su influencia en el mercado debido a la creciente industria de Miami, sí es evidente que se han visto obligados a hacer convenios y co-producciones con estas cadenas estadounidenses lo cual ha generado cierta homogeneización en las producciones.

- La función mítica de las telenovelas

Las telenovelas guardan una estrecha relación con las historias que se cuentan por la tradición oral. Todos esos mitos, fábulas, relatos infantiles que se transmiten de generación tras generación. En ambos casos la función de estas formas de expresión es la misma: la transmisión de valores, la generación de identidad nacional o regional, la socialización y discusión de temas éticos y morales. A pesar de los diferentes rumbos que han tomado los melodramas televisivos en las últimas décadas, lo cierto es que su éxito y aceptación por parte del público sigue intacto e incluso creciendo. Más allá de sus pretensiones de representar fielmente una realidad o, por el contrario, ser un constructor de nuevos imaginarios sociales, lo que queda claro es la idoneidad del modelo melodramático como transmisor de mensajes y la efectividad que tiene para influir en la vida social.

La identificación de las audiencias con las telenovelas no se da necesariamente por la identificación o reconocimiento de nuestra condición con los personajes en escena. El modelo melodramático presenta unos roles y estereotipos que representan o se asocian a cualidades humanas. De esta manera, un televidente consumidor de telenovelas, suele identificarse con distintas facetas de los personajes. Los procesos de reconocimiento, a diferencia de narraciones de corte más moderno, no se da en la identificación con psicologías complejas, sino con personajes que encarnan una virtud, un vicio, un valor moral o la ausencia de este. Dicho de otra forma, ve su propia vida a través de las similaridades y diferencias de los distintos personajes en escena.

Si bien estos estereotipos, en muchos casos, pueden ser interpretados como una ausencia total de realismo, un artificio más del modelo melodramático, también pueden ser analizados desde una perspectiva mucho más profunda. Otros tipos de narraciones nos ofrecen personalidades con complejidades psicológicas mucho más cercanas a lo que, ciertamente, ocurre con los individuos en nuestra realidad y de allí viene la identificación. No obstante, la apuesta del melodrama es otra, y a pesar de su aparente simplicidad y maniqueísmo, nos presenta un modelo de reconocimiento, tal vez, mucho más profundo de lo que parece. La narración melodramática, en la mayoría de oportunidades, nos presenta una serie de arquetipos que podrían entenderse como innatos al individuo, o que, al menos, hemos construido y aceptado a través de miles de años de civilización[57]. Sea cual sea el caso, estas imágenes arquetípicas están profundamente grabadas en la psiquis de los individuos y podrían incluso comprenderse como una especie de conciencia colectiva. Estos arquetipos, quizás, terminan siendo la depuración de las virtudes esenciales de los seres humanos y señalan, nos recuerdan, su función e importancia dentro del constructo social.

[57] Más adelante en el texto abordaremos con más detenimiento el fenómeno de los arquetipos junguianos, y las posiciones que han tenido diferentes autores con respecto a si pueden considerarse construcciones sociales o patrones innatos al ser humano.

El fuerte apego de la sociedad latinoamericana por el melodrama, lo seductor que resulta para las audiencias, tal vez resida también en esa evidente tensión que presenta entre realismo y artificio. No podríamos decir que esta tensión o relación sea exclusiva a la narración melodramática, sin duda está también presente en gran parte de las artes escénicas, en cada una de ellas comprometiendo más o menos los aspectos fantasiosos o realistas en las representaciones. “Melodrama synthesizes the real with the unreal, it pushes common occurrences into the realm of fantasy, and it provides a level of emotional involvement for audiences that guarantees their participation in the development of the telenovela.” (Pearson, 2001, 404) Sin embargo, en el melodrama esta tensión se ha presentado de tal forma que los públicos encuentran en estos relatos una relación esencial con su idea de realidad y con el ideario moral de las sociedades. Ninguna forma narrativa ha prestado tanta atención a la promulgación de una moralidad universal como el melodrama lo ha hecho. En otras palabras, ninguna forma narrativa nos ha enseñado a vivir como el melodrama lo hace.

El fenómeno social de la telenovela en América Latina, su popularidad, aceptación e influencia social, incluso fuera del continente, ha conducido a toda una serie de escrutinios entre los críticos y analistas mediáticos y, en general, en varios ámbitos del mundo académico. Sin embargo, pareciera que no todos hablan del mismo fenómeno. Al igual que en varias de las coyunturas que hemos analizado con anterioridad, se suele incrustar el análisis dentro de una dicotomía que, de alguna manera, nos pone de nuevo en el contexto del duelo entre los apocalípticos e integrados de Eco. Por un lado, quienes opinan que las novelas televisivas no son otra cosa que una herramienta de dominación de la clase burguesa quienes buscan con el “pernicioso efecto de mitigar – a través de la ilusión de abundancia- las aspiraciones materiales no alcanzadas de la audiencia, al tiempo que legitima el estilo de vida consumista.” (Oliveira, 1993, 4) Por otro lado, quienes ven en estas producciones un lugar de emancipación política, un espació de movilización

y agente de cambio donde las clases mas marginales de la sociedad reivindican su condición y expresan su desaprobación al sistema capitalista que las oprime.

Sin duda, ambas posturas podrían defenderse con cierta validez argumentativa e, incluso, con casos concretos de producciones que ilustran perfectamente sus posiciones. Es muy común, por ejemplo, encontrar telenovelas donde se plantea una noción de progreso determinada esencialmente por el éxito profesional y económico. La emblemática telenovela mexicana de 1989 *Simplemente Maria* nos narra como una sencilla y pobre campesina llega a la ciudad y después de muchos ires y venires de la vida, vicisitudes y luchas, logra convertirse en una respetada y adinerada diseñadora de modas. En el otro lado del espectro, encontramos también producciones que han narrado dramas realistas desde un punto de vista crítico, abordando temas controversiales, por ejemplo, la liberación femenina, la corrupción política e incluso la homosexualidad.[58] Muchas de estas producciones han sido aclamadas por su enfoque valiente y su capacidad para generar debate y conciencia sobre temas importantes. Tal vez, el caso mas representativo de este tipo de producciones es la afamada telenovela colombiana *Betty la Fea*, donde claramente hay una ruptura de los cánones estéticos dentro de los cuales se mueve la sociedad de consumo capitalista.

No obstante, y sin polemizar demasiado y desvirtuar las posturas anteriores, el análisis del fenómeno de la telenovela, y de los melodramas en general, la importancia que este tipo de representaciones han tenido en la sociedad está cimentada en factores que trascienden esta dualidad y que, incluso, podrían descomponerla al entender la coyuntura desde un panorama más amplio. La

[58] En el ámbito de la liberación femenina, telenovelas como *Rosa salvaje* (México, 1987) han explorado la lucha de las mujeres por la igualdad y la superación de los estereotipos de género. En cuanto a la corrupción política, telenovelas como *La esclava Isaura* (Brasil, 1976) y *La reina del sur* (México-España, 2011) han abordado este tema de manera crítica, mostrando las consecuencias de la corrupción en la sociedad.En relación con la homosexualidad, telenovelas como *Amor a vida* (Brasil, 2013) y *Mi marido tiene más familia* (México, 2017) han presentado tramas centradas en personajes con orientaciones sexuales diversas.

telenovela no es transgresora en el sentido de querer romper estructuras establecidas para crear nuevas. Si bien, podría decirse que en cierto sentido transgrede ya que transmite una visión de mundo que muchos podrían considerar como arcaica. Reivindica lo popular, no a través de la idea de movilización y cambio social, sino de la conservación de lo que es y lo que siempre ha sido, lo verdaderamente popular, la matriz mítica, lo que esencialmente vincula al individuo a su raíces culturales e, incluso, espirituales. No es conservador por que quiera conservar el estilo de vida y el *status quo* de la sociedad burguesa. Es conservador porque justamente se niega a entregarse del todo a esa visión de mundo que la misma sociedad burguesa le está imponiendo, porque busca preservar lo más primitivo, arcaico, pero decididamente esencial de una cosmovisión que pareciera estar desvaneciéndose cada vez más con el paso del tiempo. Como hemos venido repitiendo en otros apartes del texto, lo verdaderamente interesante de este tipo de narraciones no es tanto lo que se dice, las temáticas, sino los andamiajes sobre los que se construyen estos relatos. Las estructuras narrativas que no son otra cosa que una forma de ordenamiento de la realidad, un tipo de orden que pareciera cosa del pasado pero que se niega a desaparecer.

El impacto de la telenovela, el fenómeno social en el cual se ha convertido, ha estado, sin duda, también altamente determinado por una especial relación, tal vez una paradoja, entre tradición y novedad. Como lo señalamos en apartes anteriores, McLuhan ya nos introducía esta idea de que las nuevas tecnologías comunicativas, principalmente las audiovisuales, de alguna manera, permitían una especie de regreso a un escenario comunicativo mítico en contraposición a varios siglos en los cuales la imprenta, y por lo tanto la palabra escrita, se habían convertido en la formas reinantes de transmisión e interpretación de mensajes.

“Las culturas orales son simultáneas en sus formas de conciencia. Hoy llegamos a la condición oral nuevamente a través de los medios electrónicos, los cuales condensan el espacio y el tiempo en una relación de un solo plano, regresando a

nosotros en la confrontación de relaciones múltiples al mismo tiempo. (Mcluhan, 2012, 4)

Medios como la radio, el cine y la televisión configuran una interacción donde lo visual, lo auditivo, el movimiento, las imágenes, son de nuevo la estructura mental sobre la cual almacenamos, construimos y transmitimos conocimiento. Vivimos en una realidad, en cierta medida, análoga al mundo anterior a la aparición de la imprenta. Incluso, como lo señalamos antes, en los más jóvenes el acudir a información a través de la palabra impresa implica una especie de traducción a un lenguaje que no es el propio.

“La televisión, como ninguna otra institución en América Latina, está aprendiendo a ‘practicar’ la postmodernidad, esto es, a recuperar las anacronías al interior de un discurso que revuelve las más nuevas tecnologías audiovisuales con los dispositivos de narración y reconocimiento más tradicionales e incluso arcaicos.” (Martín Barbero, 1992, 4)

Y en efecto, lo que resulta más interesante del análisis de la telenovela y su relación con la sociedad es que a pesar de ser parte de un medio de comunicación masiva altamente sofisticado, paradójicamente, es también un formato que hace uso y que reivindica una serie de modelos narrativos arcaicos, tradicionales, incluso, como lo hemos venido defendiendo, míticos. Las novelas televisivas están determinadas por esta distintiva relación entre una modernidad tecnológica y cierta anacronía narrativa. Relación que, de alguna manera, es también bastante acorde a una sociedad como la latinoamericana, que de hecho vive en una paradoja muy similar, inmersa en las dinámicas del mundo moderno y a la vez fuertemente enraizada en tradiciones, visiones de mundo y hábitos que resultarían primitivos e incluso obsoletos a los ojos de un ciudadano del primer mundo. Podría decirse que vive intentando conciliar dos ritmos diferentes de entender el mundo y de vivir la vida que en muchas oportunidades entran en contradicción pero que, a su vez,

permiten la aparición de fenómenos narrativos tan interesantes como el melodrama televisivo.

Tercera parte

La matriz mítica en los melodramas

Capítulo 1: Pensamiento mítico

A lo largo del texto hemos venido exponiendo razones para considerar que detrás de las narraciones melodramáticas subsiste un fuerte componente mítico. Nos hemos venido refiriendo a esta idea como matriz o pensamiento mítico y, en los últimos apartes del trabajo, hemos venido sugiriendo que este elemento no se expresa necesariamente en los argumentos de los relatos sino principalmente en su estructura. Ya en la primera sección del trabajo nos acercamos a una primera acepción de mito y pensamiento mítico. Decíamos en dicho aparte que nos interesaba abordar estas nociones evadiendo esta asociación[59] a lo no real o fantasioso. Señalábamos también que, por el contrario, nos interesaba entender lo mítico como una forma de expresar verdades y realidades que de otra forma no podrían ser entendidas, interiorizadas y extendidas en el tiempo. Entender lo mítico desde esta aproximación no solo nos resulta útil para defender nuestra hipótesis, sino que es, tal vez, el elemento fundamental sobre el que se sostiene nuestra argumentación. De esta manera, resulta vital desarrollar este concepto con mas profundidad con el fin, no solo de solidificar las argumentaciones previas, sino también para sentar las bases de los apartados siguientes en los cuales nos adentraremos en la estructura de las narraciones melodramáticas y la matriz mítica que las soporta.

1.1 El mito racional

Las definiciones mas comunes de melodrama apuntan, como lo vimos en la primera parte del trabajo, a caracterizarlo como narraciones cuyo elemento

[59] El diccionario de RAE define mito, en su segunda acepción, como: “Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana.”

fundamental es la exaltación de la emoción, la sublimación o exageración de sentimientos. Esta noción lleva implícita, o al menos sugiere, que el melodrama se caracteriza por cierta tendencia hacia lo irracional. Si bien, esta argumentación puede considerarse ciertamente acertada no es del todo exacta si entendemos el melodrama en su relación con lo que hemos venido denominando pensamiento mítico. De hecho, podríamos asegurar que el pensamiento mítico puede ser entendido desde dos vertientes, como mecanismo emocional primitivo de entender la realidad pero también como mecanismo racional.

A pesar de la concepción comúnmente asumida que suele asociar la palabra mito a algo ficticio, irreal o irracional, es evidente que en el desarrollo del pensamiento occidental el mito puede ser considerado como un importante antecedente de los procesos racionales tanto filosóficos como científicos. Incluso, más allá de ser un simple precedente se podría considerar, ciertamente, como un elemento constitutivo de estos mecanismos. El mito es antes que nada una forma de ordenar la realidad. Nace de la urgencia de darle orden a un caos aparente. De hacer inteligible una contradicción. Se propone un ordenamiento de la realidad, pero sobre todo la conservación de este orden en el tiempo. Permite también la interpretación de una realidad de manera conjunta, estructura colectivamente. Es un intento de mantener el mundo cohesionado. Es en sí mismo un ejercicio racional generador de conocimiento y es, además, el precursor y motor constante del desarrollo de diferentes ámbitos del saber.

“El mejor camino para intentar comprender la estructura del pensamiento mítico consiste en estudiar aquellas culturas en las que el mito es una ‘cosa viva’, culturas en las que lejos de designar una ficción, expresa la verdad por excelencia, puesto que no habla más que de realidades…todo mito explica como ha llegado a existir cada cosa; el mundo, el hombre, una determinada especie animal, una institución social etc.” (Bonnefoy, 1981, 55-57)

El pensamiento mítico puede ser entendido como la raíz de todo cuestionamiento filosófico, y en un sentido puramente aristotélico, como el primer acercamiento racional al develamiento de una realidad que aparece inteligible ante nosotros. Es evidente que la forma mítica de entender la realidad no es la misma que nos ofrece el pensamiento científico pero tampoco es opuesta a él. Por el contrario, su raíz es la misma; la observación y el intento de ordenar y darle sentido a ciertos fenómenos que aparecen ante nuestros sentidos. Lo mítico no se fundamenta del dato científico, pero sí de funciones racionales como la observación, la comparación y el establecimiento de relaciones. Hace uso de los símbolos para hacer asociaciones entre los fenómenos que observa y de esta manera ordenarlos. Sería completamente erróneo asegurar que la forma mítica de interpretar la realidad es irracional. Por el contrario, es, probablemente, la expresión más pura, ciertamente primitiva pero decididamente esencial, de la racionalidad humana. En un mundo primitivo el mito aparece como una forma de explicación de todo lo existente. Fue la forma como la racionalidad humana empezó a descubrir el sentido inmanente a la realidad.

“El mito en modo alguno es expresión de una racionalidad malograda, debilitada o en estado de inmadurez. Por el contrario, es una construcción intelectual distinta, de profunda riqueza, que tiende a mezclar los opuestos, a situarse provocativamente frente a las oposiciones, sin asumir contradicción alguna, y que contiene un enorme potencial de creatividad.” (Lopez, 2005,111).

Tanto la ciencia como el pensamiento mítico se valen del sentido común, lo reorientan, permiten el desarrollo de los saberes de la experiencia cotidiana. Tienen como fin común producir regularidad, unidad y orden donde se experimente desorden, adversidad, anomalidad y permite acercar el entendimiento a las realidades que resultan veladas, misteriosas y subyacentes. El mito, la ciencia y la filosofía son en última instancia dispositivos cognitivos complementarios en los procesos de conocimiento de la realidad. Es la forma de racionalidad que antecede

a la ciencia y paralelamente trabaja con ella en los mecanismos de aprehensión de la realidad y de construcción de conocimiento. La ciencia, lejos de ser la superación o corrección del pensamiento mítico, es su potenciación, una de las vías por las cuales lo mítico se desenvuelve y desarrolla. El espacio narrativo-simbólico que lo mítico ofrece es esencial para dar un sentido del origen, esencia y significado de las cosas y la existencia. Es el método primario, e insustituible, que permite acercarnos a esa experiencia del develamiento de la realidad del cual emanan todos los demás procesos cognitivos.

“La meta es en gran medida equivalente, consiste en intentar acallar los miedos, mitigar las angustias y domesticar las incertidumbres. Se busca siempre narrar, nombrar y describir para, en último término, explicar, controlar y dominar a esa realidad que en modo alguno se deja apresar, domar y someter plenamente.” (Larrión, 2012, 253)

Si bien con el paso de tiempo el pensamiento científico ha ido reemplazando al pensamiento mítico en la explicación de ciertas realidades (los fenómenos naturales por ejemplo), sería completamente inexacto decir que lo ha sustituido del todo o que debería hacerlo. En civilizaciones como la griega o la romana, que están lejos de ser consideradas sociedades primitivas, el pensamiento empírico empezó a ocupar el lugar que le correspondía dentro de las explicaciones y visiones de mundo y, de a poco, fue “desmitificando” ciertos ámbitos del conocimiento donde debía reinar lo empírico. No obstante, es también en estas civilizaciones donde ciertas expresiones del pensamiento mítico, la épica o la tragedia entre otras, establecen estructuras y paradigmas para el entendimiento de la naturaleza humana que aún hoy en día resultan vitales en la formación integral del ser humano. Diversos aspectos constitutivos de nuestra naturaleza (la moral, por ejemplo) no pueden ser determinadas por un proceso meramente empírico-científico y, por el contrario, están fuertemente fundamentadas y sostenidas por un carácter ciertamente mítico. La diferencia entre el pensamiento mítico y el

pensamiento positivo no recae sobre la cualidad de las operaciones intelectuales, no son unas mejores que otras, sino sobre la naturaleza de los fenómenos a los cuales cada uno se refiere.

"Tal vez un día descubramos que en el pensamiento mítico y en el pensamiento científico opera la misma lógica, y que el hombre ha pensado siempre igual de bien. El progreso -supuesto que el término pudiera entonces aplicarse- no habría tenido como escenario la conciencia sino el mundo, un mundo donde la humanidad dotada de facultades constantes se habría encontrado, en el transcurso de su larga historia, en continua lucha con nuevos objetos". (Lévi-Strauss, 1987, 252)

- Pensamiento simbólico

No hay duda que ambas aproximaciones, tanto la mítica como la científica, tienen en común el principio de hacer inteligible una realidad que aparece ante los sentidos con la apariencia de ser contradictoria. No obstante, podríamos decir que existe cierta oposición entre las dos nociones. Tal vez una aproximación más exacta para acercarnos a esta dicotomía, sería plantear está dualidad en términos de lo simbólico frente a lo científico.

Es evidente que el pensamiento científico nos permite develar la realidad de un mundo lleno de leyes y fórmulas que gobiernan la materia y su funcionamiento. Pero por otro lado, el pensamiento simbólico nos permite leer una realidad llena de sentido que, decididamente, se escapa a la explicación material del mundo. Nos permite organizar nuestro entorno a partir de símbolos sobre los cuales configuramos mecanismos de entender nuestro entorno y de interactuar en él. Es el entramado simbólico, por ejemplo, lo que nos permite hacer una lectura sobre lo que es, lo que fue o lo que debe ser una sociedad en muchos de sus ámbitos esenciales. Es en la interpretación de estas complejas relaciones como descubrimos gran parte del conocimiento, la riqueza y el valor de una determinada cultura. Pero no solo se trata de que a partir de lo simbólico configuremos

conocimientos de tipo abstracto o inmaterial. De hecho, es a través de lo simbólico como reconocemos cualquier fenómeno de la realidad. Es a través de la identificación de ciertos patrones como podemos decodificar la realidad que nos rodea.

La primacía que en los últimos siglos han tenido las interpretaciones empírico-materialistas como configuradoras de conocimiento objetivo han relegado al pensamiento simbólico a un espacio muy limitado del saber. Se suele entender lo simbólico como una asociación, como una representación de cosas distintas en esencias. Un símbolo en el verdadero sentido de la palabra no es una sustitución de algo, un signo que simplemente apunta a otra cosa por cierta semejanza o por un consenso arbitrario. Propiamente entendido, es un signo de algo que revela un principio, en el sentido de que concentra ese principio de manera directa y lo hace manifiesto. Y un símbolo, siendo concentración y manifestación, es también participación en la cosa que simboliza. De hecho, la conciencia humana está principalmente construida a partir de un acercamiento simbólico de la realidad. Nuestra experiencia construye conciencia a través de lo simbólico.

Los mecanismos mediante los cuales construimos conocimiento están constituidos esencialmente por experiencias de tipo simbólico. Lo que entendemos como pensamiento científico está siempre precedido por una construcción simbólica. Está supeditado a una forma anterior de aprehensión de la realidad. El método científico desarrolla su saber a partir de una observación de la realidad como si estuviera fuera de ella. Lo simbólico, por el contrario, ordena y se apropia de la realidad situándose dentro de ella y construye conocimiento basándose en los estímulos que esta le va otorgando. El motor que pone en marcha cualquier proceso científico es de carácter simbólico. Cuando los sentidos entran en contacto con el agua, por ejemplo, empiezan inmediatamente a aparecer una serie de conocimientos objetivos y universales; el agua calma la sed, el agua es transparente, entre muchos otros datos que el pensamiento simbólico nos podría

otorgar. A partir de este tipo de conocimiento, el método científico empieza a operar y concluye que el agua está compuesta por dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno (H2O), otro conocimiento claramente objetivo pero de otra especie. No obstante, la forma como en nuestra conciencia se configura la realidad es de tipo simbólico. Cuando pensamos en agua, y cuando nos relacionamos con ella, no estamos pensando en moléculas de oxígeno e hidrógeno. Estamos pensando, principalmente, en ese elemento que nos quita la sed y que es transparente. Existe ciertamente una paradoja en el pensamiento científico; interpreta como conocimiento objetivo los resultados obtenidos a través de su método, pero no considera objetivos ciertos elementos del proceso mismo.

La primacía que le hemos dado a lo científico como agente único revelador de verdades objetivas ha llevado a la errónea asunción de entender lo simbólico exclusivamente como una relación subjetiva entre el símbolo y lo que simboliza. Es cierto que muchas veces lo simbólico opera de este modo. Por ejemplo, cuando decimos cosas como “la transparencia del agua me recuerda la pureza de mi madre”, lo simbólico claramente acude a una relación subjetiva. Pero cuando decimos “el agua es transparente” estamos haciendo una afirmación simbólica pero objetiva. Solemos decir en nuestros días muy a menudo cosas como, "eres feliz o infeliz debido a este o aquel compuesto químico en tu cerebro”. Pero este fenómeno no explica la experiencia. La secreción de endorfinas explica físicamente lo que pasa en el cuerpo cuando se experimentan estos sentimientos o sensaciones, pero no explica la experiencia en sí misma. Además, solo a través del pensamiento simbólico podemos ver la unidad en la multiplicidad. Cuando observamos una silla, por ejemplo, una descripción científica nos indicaría una multiplicidad; madera, metal, textiles. Una mirada más profunda nos podría señalar moléculas, átomos, partículas subatómicas. Sin embargo, la conciencia nos permite ver la silla como una sola en lugar de ver múltiples piezas. Veo la unidad de la silla, y la razón por la que puedo percibirla está en su calidad, en su propósito. Existe para que yo pueda sentarme en ella. Puedo reconocer cuando la

silla cumple su identidad cuando cumple su función, y esto solo sucede a través del pensamiento simbólico.

El experto en simbología y artista canadiense Jonathan Pageau, en una entrevista que está consignada en su portal web, dice lo siguiente a este respecto:

“El mundo se manifiesta a través de la inteligencia humana, a través de estructuras que no son subjetivas en el sentido de ser diferentes para cada persona, sino más bien objetivas. Estas estructuras informan nuestras historias, cómo interactuamos con los demás y se manifiestan en todos los niveles de la realidad; en cómo se forma una ciudad, en cómo se forma una persona o incluso en cómo se forma tu experiencia cotidiana, en cada momento. El simbolismo trata de ver las estructuras a través de las cuales el mundo se nos presenta, los patrones, podríamos decir, y ver que estos patrones se repiten. Podemos reconocerlos y participar en ellos. Una vez que hacemos esto, empezamos a reconocer o comprender el propósito de algunas cosas que abandonamos en el pasado, como los rituales y las historias antiguas, porque son métodos para reforzar, para ayudarnos a participar en estas estructuras universales. La forma en que la realidad se nos presenta.” (Pageau, 2021)

- Pensamiento mítico y pensamiento racional. Mito y Logos

La dicotomía entre pensamiento racional y pensamiento mítico encontraría su punto cúspide en el advenimiento de la modernidad. No obstante, en el nacimiento del pensamiento filosófico griego este conflicto estaba ya latente y se plasmaba en la oposición que encontraban los primeros filósofos griegos entre mito y logos. Fueron ellos los primeros en institucionalizar la negación de la racionalidad del mito, asumieron una actitud ciertamente despectiva, o al menos de seria desconfianza, hacia las narraciones míticas de los poetas y trágicos. Su empeño, sin lugar a dudas, estaba enfocado en racionalizar el mito, en corregir su ambigüedad y la configuración de esta misión se hizo patente en el tránsito de la

oralidad a la escritura y del verso cantado a la prosa escrita. El relato mítico al ser una construcción netamente oral se presentaba siempre como una narración inacabada, no lineal, a la cual se le iban adicionando partes con el paso de una generación a otra. El emergente pensamiento filosófico buscaba la univocidad en el discurso. Apostaba por la linealidad, y perseguía un estricto rigor en los hechos y argumentos expuestos. El pensamiento mítico carecía de explicaciones precisas, pero probablemente proporcionaba una visión de mundo semánticamente mucho más rica. Sobre estos procesos tránsito el filósofo Ricardo López Perez opina lo siguiente:

“ Los textos que tienen como base una técnica oral, que los hace aparecer a ratos como desorganizados a causa de su estructura poco lineal, pero que mantiene una unidad evidente. Probablemente construidos paso a paso, a lo largo de mucho tiempo y con adiciones sucesivas, conforme eran sometidos al canto público, frente a audiencias numerosas, que manifestaban libre y espontáneamente sus emociones. No se pueden comprender estos procesos, ni hacer un mínimo análisis en lo que se refiere a los modos de pensamiento o la instauración de la racionalidad, si no se tiene en cuenta como un hecho básico que la expresión poética es una cosa muy diferente de la expresión en prosa.” (López, 2005,32)

Otro elemento importante en el nacimiento de esta dicotomía planteada entre poetas y filósofos griegos (mito y logos), fue entender el relato mítico como propuesta alegórica, como recurso didáctico o adorno literario. Si bien, es evidente la efectividad didáctica de este tipo de relatos, el mito no puede ser entendido como una versión alegórica de una verdad racional superior. No se puede rebajar el sentido del mito a una explicación fantástica-metafórica. El pensamiento simbólico, del cual emerge el relato mítico, precede a la construcción lineal explicativa de la realidad. El pensamiento simbólico, como vimos antes, antecede al pensamiento filosófico y no solo eso, es parte constitutiva de él, es el conocimiento elemental sobre el cual se construye. La subsistencia del

pensamiento mítico a todos los avatares a los cuales se ha visto ha expuesto a lo largo de la historia se debe justamente a la coexistencia y complementariedad entre lo mítico y lo que se considera pensamiento filosófico-científico. En otras palabras, dicha dicotomía entre mito y logos resulta ciertamente falsa; el mito es parte constitutiva del logos. Sin mito no hay logos.

- El absolutismo moderno

Como señalé antes, la dicotomía entre poetas y filósofos griegos fue apenas un primer momento en la configuración de esta errónea concepción que intenta enfrentar lo mítico y lo racional. El advenimiento de la modernidad es, sin duda alguna, el momento donde podría considerarse que se declara oficialmente la muerte del mito. Esta bifurcación alcanza su punto culmen como paradigma en el periodo que conocemos como la Ilustración. Si bien fue un proceso que se venía gestando desde periodos anteriores, es en esta etapa cuando decididamente la ruptura se institucionaliza y se convierte en pensamiento hegemónico. Visiones del mundo como la clásica o la medieval fueron a todas luces estructuras de pensamiento racionales. No obstante, tenían una perspectiva mucho más integral del rol de la razón en las diferentes esferas del conocimiento. Durante los siglos XVII y XVIII se consolidaría una forma de pensamiento que decididamente negó la legitimidad de las antiguas formas de acercarnos a la realidad (mítico y mística) y proclamó a la razón científica como forma única de determinar verdades objetivas. El pensamiento ilustrado que, en gran medida, configuró lo que podríamos denominar el pensamiento moderno, deslegitimó todo lo que se considerara no científico. Redujo su accionar a espacios por fuera del conocimiento objetivo y, como consecuencia, dejó en una especie de limbo aspectos esenciales a la naturaleza humana. Los excluyó de todo derecho de existencia como saberes objetivos. Ámbitos como la moral, la ética, la religión, el arte e, incluso en cierta medida, la filosofía se vieron desplazados al terreno de la subjetividad; la emoción, la especulación o la superstición.

La irrupción del método científico anuló por completo las posibilidades cognitivas inherentes al pensamiento mítico. Lo simbólico, e incluso el uso de los sentidos como forma de acercarse a la realidad empezaron a cuestionarse. El reduccionismo científico cartesiano no hizo otra cosa que darle por completo la espalda a todo aquel conocimiento que viniera de lo que olemos, de lo que oímos, saboreamos o palpamos. Si bien, el empirismo le devolvió a los sentidos su lugar en los mecanismos de acercamiento y de aprehensión de la realidad, el relato mítico siguió siendo considerado irracional, primitivo, supersticioso y simplista. La dualidad entre racionalistas y empiristas nunca terminó de devolver la legitimidad a lo mítico. Por el contrario, y al igual que los filósofos griegos, su objetivo primordial fue la corrección y superación de la cosmovisión mítica.

La emergencia de la imprenta terminó de afianzar la hegemonía de lo escrito sobre lo oral que ya en la filosofía griega empezaba a vislumbrarse, e incluso sobre toda forma de conocimiento no verbal: lo pictórico, lo musical. La relación entre belleza y verdad, tan determinante en una forma de pensamiento pre-moderno, sufre una evidente escisión. Como hemos señalado antes, el advenimiento de la modernidad no solo significó una ruptura en la forma de acercarnos a la verdad, sino también a la belleza. La iconoclastia heredera de la reforma protestante no es otra cosa que la negación de la imagen como vía configuradora de verdad, y la emergente imprenta le otorgó a la palabra impresa la hegemonía sobre toda forma oral o pictórica.

En el pensamiento kantiano, por ejemplo, son muy claras estas distinciones o exclusiones. Como vimos antes, la noción de Kant sobre el arte y la belleza, que quiso presentarse como una sublimación de la experiencia estética, no hizo otra cosa que excluir las nociones de lo artístico y de lo bello como experiencia racional

y, en cambio, le otorgó el estatus de experiencia contemplativa desinteresada[60]. Alejó el arte de la realidad misma, de su función, de su derecho de existencia como mecanismo de comunicación y sobre todo de comunión, rol que, sin duda, cumplía en sociedades que antecedieron al pensamiento ilustrado. A la postre, la consecuencia de la implantación de este paradigma, de la completa subjetivización de la experiencia estética, es que el arte contemporáneo, a pesar de presentarse muchas veces como conceptual, lo único que busca es una respuesta emocional, de shock, de transgresión, alejándose incluso de cualquier ejercicio contemplativo.

La ruptura entre la fe y la razón, una de las principales premisas del pensamiento moderno tiene, de nuevo y en gran medida, sus raíces en el pensamiento kantiano. Aunque, podríamos decir que fue Martin Lutero la figura detonante más importante en esta escisión[61], Kant terminaría convirtiéndose en la perfecta justificación filosófica de la reforma protestante. Si bien, tanto Lutero como Kant entendían la fe religiosa como algo esencial al ser humano, solo podían entenderla como un fenómeno no racional. Al respecto del carácter eminentemente subjetivo y, de alguna manera, irracional de la fe el filósofo alemán afirmaba lo siguiente:

“Toda fe es un asentimiento subjetivamente suficiente, pero con conciencia de ser objetivamente insuficiente… no puede nunca transformarse en un saber mediante

---

[60] "Todo interés estropea el juicio de gusto y le quita su imparcialidad, sobre todo si no pone, como el interés de la razón, la finalidad delante del sentimiento de placer, sino que funda aquélla en éste. Y esto último ocurre siempre en los juicios estéticos sobre algo que hace gozar o sufrir. De aquí que los juicios así apasionados, o no pueden tener pretensiones a una satisfacción universal, o, si lo hacen, son ellas tan escasas como numerosas son las sensaciones de aquella clase que se encuentran entre los fundamentos de determinación. El gusto es siempre bárbaro, mientras necesita la mezcla con encantos y emociones para la satisfacción y hasta hace de éstas la medida de su aplauso”. (Kant, 1991,222)

[61] Como sabemos, en la escolástica medieval, teólogos tan importantes como Tomas de Aquino, no hacían otra cosa que buscar armonía entre fe y razón. Por el contrario la figura de Lutero rompe con este ordenamiento. Describe la razón como ciega, sorda, estulta, impía. En una de la compilaciones de sus obras llamada *Werke,* el reformador afirmaba lo siguiente: “Pero desde que la novia del demonio, la Razón, esa bella prostituta, interviene y se cree que es sabia, y que lo que dice, lo que piensa, viene del Espíritu Santo, ¿quién puede ayudarnos, entonces? Ni los jueces, ni los médicos, ningún rey ni emperador, porque [la Razón] es la mayor puta del diablo.”

todos los datos naturales de la razón y la experiencia, porque, en este caso, el fundamento del asentimiento es solamente subjetivo" (Kant, 1995, 18-19)

En nuestros días, como consecuencia de la hegemonía de este paradigma, no solo nos resulta imposible entender la fe como un proceso racional sino que, consecuentemente, nos resulta imposible también entender la ética y la moral como parámetros objetivos. En la actualidad ante la imposibilidad de que la moral y la ética puedan ser concebidas como un conocimiento inteligible e inherente a la realidad humana, ha traído como consecuencia que coyunturas actuales (la discriminación, la exclusión, las desigualdades sociales) carezcan de juicios objetivos para ser resueltas y terminen siendo dominadas por dinámicas basadas en la pura emocionalidad y en la completa subjetividad.

No hay duda que es vital para nuestra naturaleza racional entender, por ejemplo, cómo funciona el cuerpo humano, pero también es de suprema importancia, y probablemente mayor, entender lo que es una virtud y por qué es importante ser virtuoso. Pareciera que la modernidad ha relegado a un nivel inferior ciertas operaciones intelectuales y le ha otorgado soberanía a otras, creando una completa desconexión en el desarrollo integral del ser humano. Las consecuencias son muy evidentes: una sociedad con un desarrollo tecnológico y científico notable pero en una profunda crisis moral. Al haberle asignado la etiqueta de real, verdadero y objetivo exclusivamente a lo que es comprobable científicamente, todo lo demás quedó en un espacio de completo relativismo, de completa subjetividad. La historia de la filosofía moderna[62] ciertamente ilustra esta desconfianza que hemos desarrollado hacia todo aquello que no pueda ser comprobable científicamente. Hemos empezado a asumir como paradigma filosófico que muchos fenómenos de la realidad observable carecen de una naturaleza inteligible

[62] Podría afirmarse que a partir del algunas corrientes filosóficas, como el nominalismo de Ockham, el cartesianismo, el idealismo alemán, el existencialismo, el post-estructuralismo, entre otras, se ha ido forjando un camino, con diversas aristas, pero que conlleva una subjetivización de la realidad, una senda de ruptura con el realismo aristotélico.

y, por lo tanto, creemos que lo único que podemos hacer es otorgarle un sentido desde nuestra subjetividad.

Esta hegemonía de lo científico podría entenderse como un paradigma, ciertamente, irracional. Como hemos venido sugiriendo, toda cuestión que intente ser explicada por la ciencia está necesariamente precedida por razones, por motivaciones, por necesidades que claramente pueden ser concebidas como procesos racionales objetivos pero que tienen poco, o nada, que ver con el conocimiento científico como tal. Aquí otro ejemplo hipotético similar a los que hemos usado antes: supongamos que un padre de familia necesita alimentar a su esposa y a sus hijos y la única forma de hacerlo es ir a conseguir alimentos al mercado que se encuentra a varios kilómetros de distancia de su casa. Si hace ese recorrido caminando, probablemente cuando llegue sus familiares estarán padeciendo hambre. Esta motivación, que está determinada por razones fisiológicas, sociales y morales, llevan a este hombre a hacer uso de sus facultades intelectuales y técnicas para construir un medio de transporte para agilizar el proceso de consecución de alimentos. En este caso la ciencia comienza a operar y determina el diseño y fabricación de este artefacto, pero el conocimiento científico es independiente de la razón por la cual fue creado el automóvil. La producción de conocimiento científico es el producto de procesos racionales anteriores a este mismo. Dicho de otra manera, el sentido que determina nuestras operaciones racionales es independiente del pensamiento científico. Este último solo es mecanismo, intermediario entre una necesidad objetiva y la satisfacción de esta.

- La castración de lo mítico es la tiranía de la novedad

Si bien como hemos visto, el pensamiento simbólico es agente vital para descubrir ciertos aspectos de la realidad, la función de lo mítico está orientada, más que ha develar, a redescubrir o hacer presentes conocimientos atemporales y aplicarlos a la realidad presente. Para Lévi-Strauss, por ejemplo, el valor intrínseco atribuido a

un mito está determinado no como un hecho ocurrido en un tiempo anterior, sino como unos acontecimientos que forman un orden permanente. El mito, según él, configura una estructura que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro, que es a a la vez histórica y ahistórica y que revela patrones de la realidad misma. Jonathan Pageau, siguiendo esta misma línea, opina lo siguiente:

"Hay ciertas historias que han atraído la atención de millones de personas por miles de años por el peso simbólico que se puede encontrar en estas. Historias que son idóneas para develar patrones de la realidad (…) Entonces, debido a este proceso, las historias que recordamos a lo largo de los siglos se convertirán naturalmente en pequeñas revelaciones de cómo funciona la realidad. Si tomas historias antiguas, historias religiosas, mitos, cuentos de hadas, historias que han perdurado, pueden ser usadas como mapa para interpretar los eventos de la vida. Grandes pensadores en el pasado entendieron y explicaron esto a nivel psicológico. Freud y Jung hicieron interpretaciones psicológicas para mostrar la forma en que los cuentos de hadas, los mitos o las historias antiguas manifiestan la psique humana en su estructura. Estamos totalmente de acuerdo con esa idea. La única diferencia es que queremos llevar ese análisis un nivel más allá. Debido a la relación entre como la inteligencia y la conciencia restringen los fenómenos y la forma en que la realidad se manifiesta, estos patrones simbólicos no son solo las estructuras de la psique humana, sino las estructuras mismas de la realidad." (Pageau, 2021)

Solo a través del pensamiento mítico es posible entender a cabalidad la noción de tradición. La palabra tradición etimológicamente viene del latín *traditio,* que significa transmisión, entrega; conocimiento que se transmite, legado que se entrega de generación en generación. La tradición es antídoto contra cierta insensatez que, en muchos casos, suele caracterizar a lo novedoso. La democracia de los muertos como la describía G.K Chesterton. Según el escritor inglés los mecanismos mediante los cuales interpretamos la realidad,

interactuamos en ella y nuestra noción de progreso debería estar en conformidad con quienes nos precedieron. Ellos deberían tener igual o, incluso, mayor voz y voto sobre las decisiones que tomamos como sociedad que quienes apenas llevamos habitándola unas cuantas décadas. Lo ancestral, lo mítico tiene mucho que decirnos sobre el presente y sobre nuestro devenir. Nos permite conectar con lo que es y lo que siempre ha sido, noción que pareciera tener poca relevancia en la cosmovisión moderna donde lo novedoso estaría ejerciendo una especie de tiranía.

Podríamos decir que el hombre antiguo, el hombre mítico, juzgaba que las cosas habían sido mejores en el pasado que en el presente. Como aseguraba Tomas de Aquino, las cosas perfectas son anteriores a las imperfectas[63]. El pensamiento mítico encuentra en el pasado, en el origen, la noción de pureza y perfección, mientras que el pensamiento moderno juzga que lo mejor está necesariamente en el futuro. Su noción de progreso está sostenida sobre la premisa de que todo tiempo pasado fue más imperfecto que el presente. En la sociedad contemporánea esta cadena de entrega de conocimiento, la tradición, se ha roto, o al menos se ha interferido de tal manera, que nos resulta muy complicado entender quiénes somos. En la actualidad, presenciamos crisis identitarias de tal complejidad que, incluso, hoy en día nos resulta difícil entender como sociedad, por ejemplo, qué es ser un hombre o qué es ser una mujer. Paradójicamente, así contemos con un conocimiento científico que arroje datos objetivos sobre las diferencias entre uno y otro, nuestra percepción de la realidad se ha visto tan viciada por estas rupturas que aspectos esenciales y objetivos de nuestra condición humana han entrado en el ámbito de la subjetividad y el relativismo.

Como hemos venido sugiriendo, probablemente uno de los errores más desafortunados de la sociedad moderna fue el haberle dado un absoluto reinado al pensamiento científico sobre toda otra forma de conocimiento y de interpretación

[63] Suma Teológica I, cuestión 77, artículo 1

de la realidad. El haber querido hacer de lo racional y lo científico sinónimos. El haber roto ese sano diálogo que tendría que existir entre lo científico y lo simbólico, y el haberle dado un carácter secundario, o incluso en algunos casos, de negación a toda forma de pensamiento mítico o religioso. Podría decirse que han convertido la noción de racionalidad en una especie de ideología; el racionalismo, y del pensamiento científico otra más; el cientificismo. De hecho, muchas de las teorías científicas que aceptamos como verdades objetivas funcionan de manera muy similar a como lo hacen las ideologías. Una ideología parte de un puñado de ideas y a partir de estas interpreta y modela la realidad. De forma análoga, muchas teorías científicas parten de algunos datos o mediciones y a partir de estos construyen una teoría, una explicación de un fenómeno del cual apenas se conocen ciertas nociones objetivas y, en el peor de los casos, apenas algunos modelos matemáticos.

- Lo mítico en nuestros días. Mito ideológico y mito auténtico

A pesar de la marginalización que se ha hecho del pensamiento mítico es evidente que, al ser una forma de interpretar la realidad inmanente al ser humano, es imposible que sea suprimido del todo en nuestra sociedad. Podríamos incluso argumentar que sigue estando tan presente como siempre lo ha estado. No obstante, sí podríamos asegurar que, por un lado y como lo hemos venido argumentando, se ha instrumentalizado en favor de ciertas ideologías, y por otro, se le ha restringido su acción a espacios muy específicos.

Como señalamos antes, la instrumentalización de la estructura mítica en favor de ciertas motivaciones ideológicas o económicas ha estado presente a lo largo de la historia en diferentes ámbitos de la sociedad. Podríamos incluso hacer una diferenciación entre lo que podría ser un mito auténtico y un mito ideológico. Si bien no se trata de formular unas categorías definitivas y, por el contrario, sabemos que en la práctica existe una amplia amalgama de matices, la distinción funciona para ilustrar como se ha venido usando la matriz mítica en diferentes formas de

representación. El mito auténtico ordena la realidad con lo que percibe de ella, con la información que esta misma le otorga. La significa experimentándola. Se da como una necesidad inmanente a la naturaleza humana, incluso, con cierta urgencia. Por el contrario, el mito ideológico utiliza la estructura mítica, sus mecanismos persuasivos, para ordenar la realidad a partir de unas ideas preestablecidas y, en la mayoría de los casos, buscando una respuesta especifica. Se aplica, ciertamente, como mecanismo de manipulación. El mito ideológico, por lo general, se propone una utopía, una irrealidad, mientras que el mito auténtico se construye a partir de la realidad misma. Busca conciliar una contradicción pero no intentando transformar la naturaleza de las cosas sino, más bien, intentando comprenderla independientemente de lo difícil, incómoda o dolorosa que esta resulte.

Lévi-Strauss utiliza un ejemplo muy pertinente para ejemplificar esta relación entre lo mítico y lo ideológico. Según él, nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Asegura que, probablemente, esta última no ha hecho otra cosa que reemplazar al pensamiento mítico auténtico en las sociedades contemporáneas. Afirma que en este tipo de posturas ideológicas subsiste esa estructura atemporal que caracteriza a lo mítico. En ellas también se encuentra esa estructura permanente donde el pasado, el presente y el futuro, se hacen presentes simultáneamente.

“¿Qué hace el historiador cuando evoca la Revolución Francesa? Se refiere a una sucesión de acontecimientos pasados, cuyas lejanas consecuencias se hacen sentir sin duda todavía a través de una serie, no reversible, de acontecimientos intermediarios. Pero para el hombre político y para quienes lo escuchan, la Revolución Francesa es una realidad de otro orden; secuencia de acontecimientos pasados, pero también esquema dotado de una eficacia permanente, que permite interpretar la estructura social de la Francia actual y los antagonismos que allí se

manifiestan y entrever los lineamientos de la evolución futura.” (Lévi-Strauss, 1987, 232)

Por otro lado, al pensamiento mítico se le ha restringido su acción a espacios muy específicos dentro de la cultura. Sigue estando presente en distintos formatos del mundo del entretenimiento y, en el mejor de los casos, en el arte[64] pero privándolo de su función primordial; ser mecanismo de develamiento de la realidad y configurador de conocimiento objetivo. Formas de representación como la telenovela o la ópera, y tantas otras formas de expresión determinadas por el pensamiento mítico, solo cumplen con una función parcial dentro de la experiencia mítica integral, la de entretener. Es evidente que el entretenimiento tiene un rol importante en la vida de las personas y que el divertir en, muchos casos, sirve como catalizador del ejercicio mítico. No obstante, en nuestros días se intenta satisfacer la necesidad esencial de lo mítico, con expresiones que nos privan de su función esencial y nos dejan apenas con una vaga sensación, y esto si tenemos suerte, de haber pasado un buen rato.

Por supuesto, existen también excepciones. Podríamos citar varios ejemplos de relatos y formas de representación actuales que, en buena medida, cumplen adecuadamente con la función mítica. El problema es justamente que son excepciones. Casos que se dan no por razón de las lógicas productivas y culturales, sino a pesar de ellas. Los escritos de Tolkien y las adaptaciones al cine que se han hecho de su obra, son un ejemplo idóneo. Los relatos del creador de *El Señor de los Anillos,* además de entretener, nos permiten sumergirnos a cabalidad en la experiencia mítica. Historias de este tipo nos recuerdan quiénes somos y cuáles son las cosas importantes en la vida. Educar a un niño a través de los

[64] Estos espacios dentro del ámbito artístico se ven también completamente debilitados por el mismo estado del arte en la sociedad contemporánea. Como lo abordamos someramente en apartes anteriores, la ruptura entre arte y belleza, su completa subjetivización, impide que estos espacios permitan mecanismos de conocer la realidad objetivamente.

buenos libros, como los denominaba John Senior[65], le da mucho más conocimiento objetivo de la realidad que el saber las coordenadas geográficas del país en el que vive. Un relato ficticio, muchas veces, resulta más verdadero que los datos que arroja un experimento en un acelerador de partículas. Podríamos decir que el pensamiento mítico construye una especie de metarealidad, de metaverdad, no literalmente veraz, pero probablemente más real o verdadero que muchas verdades científicas.

1.2 El mito emocional. Pensamiento mítico y música

Como mencionamos antes, el pensamiento mítico puede ser entendido desde dos vertientes. Por un lado, como mecanismo racional, idea que hemos venido desarrollando en los últimos apartes, pero también puede ser entendido como mecanismo emocional. De hecho, tal vez la relación más clara entre melodrama y pensamiento mítico, el concepto que probablemente los vincula con mas evidencia es justamente la emoción. Una primera mirada sobre estos conceptos podría sugerirnos que el melodrama es la exaltación de los sentimientos y que en lo mítico subsiste un primitivismo muy asociado a respuestas emocionales. Si bien es esta una asociación ciertamente correcta, como hemos visto existe también un profundo elemento racional en lo mítico. Nos proponemos ahora ilustrar como esta distinción, lejos de plantearnos una contradicción, nos propone una conceptualización mucho más rica de lo mítico, donde lo racional y lo emocional entran en diálogo y son ambos determinantes en el proceso de construcción de conocimiento. Asimismo, intentaremos exponer cómo la relación entre lo mítico y lo emocional está fundada, en gran medida, en la noción de música. Entendiendo música, justamente, como lenguaje de los sentimientos, como el símbolo por excelencia para representar las emociones.

---

[65] John Senior fue un destacado profesor de clásicos y humanidades en la Universidad de Kansas que a principios de los 70 que diseñó un proceso de educación basado en la lectura de lo que él consideraba los buenos libros y los grandes libros. Según Senior, para que un niño o joven pudiera acceder adecuadamente a los grandes clásicos de la literatura (los grandes libros) primero tendría que formarse leyendo los buenos libros. Senior hizo una abundante lista de estos buenos libros sobre los cuales se debería empezar la formación intelectual durante la infancia.

- Las emociones y la razón

La relación entre lo emocional y lo racional es un tema que ha atravesado la historia de la filosofía, la psicología, la sociología, entre otros ámbitos del saber. Ya en el mundo antiguo el nexo entre razón y emoción era cuestión central en el estudio de la naturaleza humana. Las pasiones *(pathos)* formaban parte de las principales discusiones filosóficas de la época y, de hecho, constituían uno de los temas esenciales en las tragedias griegas, obras que no hacían otra cosa que representar los grandes problemas filosóficos y las grandes preguntas existenciales del hombre. Los personajes en estas representaciones se veían sometidos a fuerzas interiores como el amor, el miedo, el deseo. En este contexto las emociones eran entendidas como una serie de estados corporales que los seres humanos padecían sin intervención de la voluntad. Un número considerable de pensadores antiguos entendían las emociones como acciones irracionales del alma totalmente ajenas al dominio de la razón. Platón, por ejemplo, concebía las pasiones como caballos descarriados que debían ser controlados por las riendas del intelecto. Esta noción terminaría extendiéndose a lo largo de la historia de occidente, incluso hasta nuestros días. Y a pesar de que a lo largo de la historia se han venido desarrollando aproximaciones distintas en torno a esta relación, entender lo emocional como contrario a la razón hace parte de una especie de sabiduría popular, una noción que damos por sentada sin hacernos demasiadas preguntas.

No obstante, desde la filosofía clásica griega y romana hasta la neurociencia contemporánea han existido numerosas corrientes que defienden lo emocional como proceso congnitivo determinante en la construcción de conocimiento. En otras palabras, como pieza fundamental en los mecanismos racionales. En Aristóteles, por ejemplo, a pesar de que su postura deriva y es muy cercana a la de la mayoría de sus contemporáneos, ya se empieza a vislumbrar una forma de entender las emociones mucho más conciliadora y, en cierta manera, integradora

de lo emocional dentro del proceso racional. A grandes rasgos, las cuestiones centrales de la ética griega giraron en torno a dos conceptos fundamentales, *eudaimonía* y *areté,* felicidad y virtud. Por lo tanto, el manejo de los movimientos emocionales debía estar conducido a la consecución de estas dos nociones. Para Aristóteles las emociones adecuadamente dirigidas eran piezas claves en el desarrollo de disposiciones para actuar correctamente *(areté)* y de esta manera alcanzar una vida bien lograda *(eudaimonía).* La argumentación aristotélica acerca de las emociones se fundamenta en el estrecho vínculo que estas tienen con dos fenómenos cognitivos; las creencias *(doxai)* y los juicios *(hypolepsis).* Para el griego las emociones tendrían una dimensión evaluativa, actuarían como una especie de verificador de la creencia para poder establecer juicios. Por ejemplo, si alguien me sonríe amablemente y siento calidez o cercanía hacia esa persona me afirma que lo que acaba de ocurrir fue un gesto de afecto. Para Aristóteles, la emoción evaluaría correctamente solo si la creencia es verdadera. Si mi creencia preestablecida es falsa, por ejemplo, que una sonrisa es una declaración de guerra, la emoción sería de ira o indignación. Por lo tanto, el equivoco estaría fundado en la creencia falsa y no en la reacción emocional en sí. De esta manera, las emociones podrían juzgarse como racionales o irracionales dependiendo de las creencias sobre las cuales estarían fundamentadas. Las valoraciones dentro de esta dicotomía se cimentarían entonces sobre las creencias y no sobre la dualidad pasión-razón.

“Para el filósofo antiguo, las emociones no son fuerzas animales ciegas, sino partes inteligentes y perceptivas de la personalidad, estrechamente relacionadas con determinadas ideas que tenemos acerca de los acontecimientos que vemos (modos de contemplar el mundo), y capaces, por tanto, de reaccionar ante nuevos estados cognoscitivos.” (Pinedo y Yañez, 2018, 21)

Para el Estagirita las emociones debidamente educadas son ejercicios de reconocimiento de la verdad y el valor, y juegan un papel fundamental en la

comprensión moral y en la formación del carácter. Según el griego, las emociones racionalmente dirigidas son determinantes en la configuración de las virtudes. El reconocimiento de algunas de las verdades éticas más importantes sería imposible sin la reacción emocional. Para Aristóteles, por ejemplo, la emoción puede despertar compasión cuando vemos el sufrimiento ajeno lo cual movilizaría el intelecto y facilitaría la aparición de una virtud como la caridad. Por esta razón, el filósofo rechaza posturas que proponen la insensibilidad *(apatheia)* como estado ideal del alma y como garantía de un correcto desarrollo intelectual. Para el filósofo este camino de vida no es otra cosa que una deficiencia humana e, incluso, un vicio.

A pesar del legado aristotélico acerca de la función de la emoción dentro del ejercicio racional esta dicotomía ha seguido presente hasta nuestros días. Varias escuelas de pensamiento posteriores a Aristóteles siguieron manteniendo un antagonismo entre razón y emoción. Los estoicos, por ejemplo, a pesar de aceptar ciertas premisas que el Estagirita había planteado, entre ellas la relación entre *doxai* y *hypolepsis* y la emoción, creyeron que para alcanzar la verdadera sabiduría habría que educar la mente a ser indiferente a los elementos cognitivos presentes en el mecanismo emocional. Incluso, podríamos asegurar que las premisas esenciales de esta antigua dicotomía son parte fundamental del proyecto de la modernidad. El intento de racionalización de las diferentes esferas del conocimiento, de alguna manera, supone esta rivalidad entre razón y emoción y, ciertamente, asume lo emocional como freno de lo racional. No fue hasta la segunda mitad del siglo pasado cuando la naciente neurociencia empezó a encontrar evidencia y a arrojar resultados que ponían de nuevo el foco en la relevancia de las emociones como agente activo en el proceso cognitivo y en el ejercicio racional.

- Neurociencia de las emociones

El legado de la filosofía antigua, principalmente del pensamiento aristotélico, nos señalaba la importancia de lo cultural en el proceso emocional. Como vimos, Aristóteles asumía que todo movimiento emocional estaba precedido por un sistema de creencias que determinaba la reacción. En el plano sociológico, el estudio de las emociones ha seguido este patrón. Para esta rama del saber la emoción es producto de la cultura, de sus instituciones y está altamente determinada por la interacción social. Esta aproximación nos resulta muy interesante para entender como las emociones pueden ser entendidas y etiquetadas a partir de un contexto social, y como estas nociones pueden cambiar de una cultura a otra. Nos permite también entender cómo la reorientación emocional puede resultar sumamente efectiva como agente de cambio social y, por supuesto también, como instrumento de manipulación. No obstante, la comprensión del fenómeno emocional a partir del organismo individual, énfasis que la neurociencia utiliza en su proceder, nos resulta mucho más sugerente para entender la emoción como parte determinante del proceso racional y de los mecanismos de ordenamiento de la realidad.

Para los neurocientíficos las emociones son, a grandes rasgos, traducciones de información percibida del entorno interno o externo, que se utilizan para la acción y principalmente como mecanismo de supervivencia. Según esta perspectiva las emociones en sí no son productos culturales, como señalan los sociólogos, sino que son reacciones formadas a lo largo de miles de años y que han sido determinantes en los procesos de supervivencia de diferentes especies. Afirman que hay reacciones emocionales compartidas con otros animales pero también algunas propiamente humanas. No niegan la importancia del entorno como detonante en el proceso, pero sostienen que lo realmente determinante del mecanismo sucede en el organismo. Es decir, se pone el énfasis en lo que sucede en el cuerpo, mas específicamente en el cerebro, ante ciertos estímulos.

Esta primera aproximación neurocientífica entiende la emoción como un proceso esencialmente fisiológico, una serie de cambios corporales que funcionan como programas de acción para la sobrevivencia. Algo muy similar a lo que ocurre cuando el cuerpo ante la ausencia de glucosa genera la sensación de hambre. No obstante, sobre este punto de partida se han ido sumando toda una serie de hallazgos y argumentos que enriquecen el entendimiento de lo emocional y que llevan la discusión a planos diferentes al puramente fisiológico. El neurólogo Antonio Damasio, tal vez uno de los más importantes teóricos sobre este tema en las últimas décadas, hace una distinción entre emociones primarias universales; sorpresa, miedo, felicidad, asco. Y otras estrictamente sociales, como la admiración o la compasión. Damasio sostiene que, a pesar de que las emociones son programas estereotipados evolutívamente insertados en los individuos, existen mecanismos mediante los cuales las sociedad o la cultura los modifican. Para el neurólogo existe una memoria emocional que asocia determinados estímulos con las consecuencias que produce, lo cual permite al individuo la disposición de escenarios para evitar o buscar cierta reacción emocional. Esta memoria posibilita la toma de decisiones en la vida cotidiana. La emoción discrimina y valoriza entre las opciones racionalmente posibles. Descarta aquellas que produzcan malestar y admite las que le generen bienestar. Esta postura resulta ciertamente coincidente con la postura aristotélica y presenta un marco teórico sobre el cual puede argumentarse, sin lugar a dudas, que la emoción juega un rol determinante en el proceso racional.

No obstante, el aporte más importante de Damasio, o al menos el que resulta más sugerente en el contexto de nuestro trabajo, es la distinción que propone entre emoción y sentimiento. Para el neurocientífico portugués, si bien la emoción juega un rol importante en procesos racionales como la toma de decisiones, sigue siendo un movimiento, ciertamente, inconsciente. Por el contrario, Damasio afirma que los sentimientos son procesos enteramente conscientes. Para el neurólogo el sentimiento no aparece cuando el individuo está siendo afectado por el entorno y

los procesos internos, sino cuando es consciente de que está siendo afectado. El sentimiento sería entonces la observación de una realidad interna (la emoción) y el ordenamiento racional de este fenómeno. Es una construcción racional que consiste en la toma de conciencia de lo que se experimenta emocionalmente y permite la configuración de mecanismos de representación de la experiencia. Damasio asegura que el sentimiento es saber y uno de los fundamentos del conocimiento del yo y de la subjetividad. Afirma que compartimos las emociones con otras especies pero que los sentimientos son un fenómeno exclusivamente humano.

El neurocientífico estadounidense Joseph LeDoux aporta también elementos muy interesantes en esta discusión. Deloux propone un esquema similar al de Damasio. Para el norteamericano la emoción es ya una experiencia consciente, es decir, entienda la emoción como sentimiento, utilizando la terminología establecida por el portugues. Deloux sostiene que lo que sucede antes de la emoción/sentimiento son circuitos de supervivencia. Acciones determinadas por una organización biológica que funcionan como reacción ante un estímulo. Lo interesante en la postura de Deloux es que señala que en estos procesos biológicos inconscientes existe ya una cognición no consciente. Para el neurólogo, cuando aparece un estímulo se da una detección pero así mismo una delimitación. Esta percepción estaría ya determinada por una serie de construcciones aprendidas, un tipo de memoria. La socióloga Adriana Garcia Andrade afirma lo siguiente con respecto a los aportes de neurocientífico norteamericano:

“Su propuesta trabaja especialmente la memoria de condicionamiento asociativo, que supone asociar un estímulo emocional con uno inicialmente neutro, pero que después de la asociación se convierte en emocional. Por ejemplo, un ruido muy fuerte escuchado en casa de la abuela. Dependiendo de su intensidad, la casa de la abuela se puede asociar con el ruido y convertirse en un estímulo que genere respuestas corporales de aversión, o incluso un etiquetamiento del tipo: “La casa

de la abuela me da miedo" o "el balazo que vi y oí me dio adrenalina y me gustó". Esto quiere decir que nuestra percepción del entorno, aunque no sea consciente, tampoco se deslinda de las experiencias sociales en las que se inscribe." (Gracia Andrade, 2019, 64)

Atendiendo las posturas de estos respetados especialistas, podríamos afirmar que los sentimientos son decididamente una construcción racional y que, incluso, lo que entendemos como reacción emocional hace parte ya de un proceso congnitivo que, aunque aparezca de manera inconsciente, forma parte integral del mecanismo racional. La neurociencia aporta solida evidencia para entender la relación entre emoción y razón desde una perspectiva mucho más armoniosa y menos dicotómica. Nos presenta argumentación suficiente para afirmar que la emoción y el sentimiento son determinantes en la percepción y ordenamiento de la realidad, pero sobre todo en el desarrollo de una conciencia de sí mismo. De esta manera, el sentimiento es la experiencia de la emoción configurada de tal forma que es representable, verbalizable, no como reacción corporal inconsciente sino como conocimiento consciente. Implica también, entrelazamientos sociales, comunicación. Los sentimientos, por ende, son la fuente de toda forma de representación artística y, además, son determinantes en la construcción de toda forma de conocimiento, incluso el científico.

"Cuando algo se verbaliza se convierte en comunicación y, por ende, en sociedad. Los dichos de las personas sobre sus experiencias emocionales son traducciones sociales que sirven para medir y comparar procesos materiales. La lógica de los neurocientíficos para validar la expresión verbal como indicador de realidad material es que los diversos individuos comparten estructuras corporales y cerebrales como especie, tienen procesos de conciencia similares, como especie desarrollaron el lenguaje, y como consecuencia lógica sus expresiones verbales reflejan su experiencia." (Garcia Andrade, 2019, 67)

No obstante, y es esta una precisión muy importante y sugerente en la defensa de nuestra hipótesis, lo que los individuos verbalizan o representan como sentimiento no es exactamente lo que sucede en sus cuerpos o en sus cerebros. El sentimiento describe simbólicamente, no ilustra científicamente la reacciones químicas que ocurren en nuestros cuerpos cuando, por ejemplo, experimentamos el enamoramiento. Pero sí explica la experiencia de tal manera que luego sea posible llegar a esa descripción científica del fenómeno. La experiencia representada es fuente esencial de información de los procesos biológicos. Es la única forma como podemos traducir lo que sucede al interior del cuerpo o cerebro. Como sugerimos antes, lo simbólico precede y determina a lo científico aunque, paradójicamente, pareciera que en nuestros días se entiende como conocimiento objetivo solamente los resultados obtenidos a través de la ciencia pero no se consideran objetivos elementos esenciales del método científico mismo.

- Del canto a la palabra

Al entender el sentimiento como la experiencia de la emoción configurada de tal forma que es representable o verbalizable, podríamos afirmar que los procesos mediante los cuales aparecen los lenguajes verbales y no verbales, mecanismos que por antonomasia denotan la capacidad racional del hombre, estarían esencialmente determinados por la emoción y el sentimiento. En el caso de la música, entendida esta como lenguaje no verbal, resulta casi que intuitivo describirla como el lenguaje por excelencia a través del cual se expresan los sentimientos. De esta manera, considerando el sentimiento como un mecanismo racional podríamos desmontar, ciertamente, esa noción errada que concibe el lenguaje musical como totalmente ajeno a la razón y la palabra hablada y escrita como representación idónea del ejercicio racional. Es evidente, por ejemplo, que la poesía, forma de representación que también suele ser entendida como ideal para la transmisión de los sentimientos, al hacer uso del lenguaje es sin lugar a dudas un ejercicio racional y que, además, tiene una profunda relación con lo musical.

La noción de poesía en Aristóteles resulta sumamente sugerente para entender la importancia de esta relación. Para el griego, el lenguaje poético estaba definido por el uso de la métrica, el ritmo y la armonía. La escritura y declamación poética, según el filósofo, hacían uso de estos atributos. Podríamos decir que habría una relación directa, o al menos cierta correspondencia, entre lo que el Estagirita llama lenguaje agradable y lo que define como lenguaje poético. De esta manera, se podría concluir que en la poesía y, por lo tanto, en la representación oral de esta o declamación, ya hay implícita una cierta musicalidad. Dicho en otras palabras, el aspecto musical de las tragedias o, en el caso de nuestro tema de estudio, los melodramas, no estaría determinado solamente por el acompañamiento musical de las piezas sino también por la musicalidad que ya existe en la narración oral.

Una de las coyunturas que dio lugar a la hipotética oposición entre lenguajes y al cambio de mentalidad que supuso abandonar las nociones antiguas respecto a esta relación, se dio en el renacimiento por la gradual separación entre palabra recitada, palabra cantada y música. Es en este periodo cuando se produce la escisión entre música vocal y música instrumental; la primera de estas da lugar a las óperas y cantatas y la segunda a las composiciones sinfónicas. Asimismo, en la poesía y el teatro poco a poco se empieza a prescindir del acompañamiento musical para darle esencial protagonismo a la palabra hablada. Acudimos de esta manera a lo que sugerentemente Descartes llamaría la “muerte oficial del pensamiento mítico.” (En Castarède, 2002, 33) Las cosmovisiones integradoras presentes en periodos anteriores, las cuales hemos venido describiendo, comienzan de a poco a perder validez y legitimidad gracias a la naciente hegemonía de los ideales renacentistas. De esta manera, la música instrumental, entendida como lenguaje de los sentimientos, empieza personificar lo que queda de la noción de pensamiento mítico pero negándole cualquier posibilidad de existencia como pensamiento explicativo del mundo y relegándola al mundo de los sentimientos, asumiendo erradamente que el mecanismo emocional y sentimental no hacen parte del mundo de la razón.

“¿Cuál es esa necesidad que sería la raíz común del mito y de la música? Es una necesidad de explicación y de comprensión total”. (Lévi-Strauss, 1977)

- La palabra fue primero melodía

La relación entre palabra hablada y música es tan antigua como el nacimiento de la palabra misma. Resulta muy probable que el nacimiento del lenguaje y la palabra estuvo, en un primer momento, determinado esencialmente por una motivación emocional y que, probablemente, las primeras palabras que aparecieron en los lenguajes primitivos fueron modulaciones melódicas producto de una respuesta emocional. De hecho, podríamos intuir que el origen del canto y de la música misma podrían ser anteriores al de la palabra hablada.

Las primeras expresiones vocales que emitieron los hombres no nombraban, explicaban o describían un objeto o fenómeno sino que, más bien, eran expresión de sus emociones y sensaciones primarias. La modulación y las variaciones en el tono en estas expresiones onomatopéyicas fue lo que empezó a denotar o explicar aspectos específicos del mundo exterior. Así pues, el valor explicativo, denotativo y racional de la palabra hablada o escrita estuvo determinado primero por un lenguaje cantarino, musical y, en cierta medida pre-racional, o al menos no racional en la forma como lo entendemos hoy en día.

“El canto es el molde de toda forma de expresión ulterior musical o hablada, la matriz común.” (Castarède, 2002, 31)

Una de las características principales de la armonía lingüística según la retórica clásica es, por un lado, la alta presencia de sonidos vocálicos en detrimento de los sonidos que producen las letras consonantes cuyas expresiones vocales casi siempre han estado más asociadas a la idea de ruido. Y por otro, el grado de melodiosidad, es decir, la alta regularidad de la curva melódica en la emisión de

sonidos vocales, la cual resulta determinante a la hora de generar empatía o fácil asimilación en la recepción de estos. De esta manera, la voz cantada, la cual está determinada por su alto contenido vocálico y por su melodiosidad, resulta por lo general mas agradable y disfrutable a los sentidos que la voz plana.

"La voz cantada, que se distingue por su curva melódica, es decir, por un nivel tonal relativamente constante en el intervalo de una sílaba, proporciona una sensación especialmente agradable (…) La percepción de un tono musical es más placentera que la de un ruido o la de la voz hablada porque su decodificación requiere mucho menos esfuerzo". (Castarède, 2002, 47)

Los primeros sonidos vocales que emiten los seres humanos cuando son aún unos bebés suelen ser por lo general esencialmente vocálicos y con alto grado de melodiosidad; los primeros balbuceos de un infante son, por lo general, bastante musicales y sin asperezas consonánticas. De igual manera las relaciones primarias que los bebes tienen con el lenguaje se dan normalmente a través de la voz cantarina y juguetona de su madre lo cual, sin duda, genera en el infante placer y un alto nivel de atención. Si bien, el niño al crecer irá enriqueciendo su lenguaje y el proceso de reconocimiento racional del mundo generará cierta homogeneización en las emisiones vocales que están relacionadas al aspecto discursivo, racional y no emocional de la lengua, la reminiscencia del aspecto melódico y cantarino en nuestras relaciones primarias con el lenguaje, sin duda, siguen produciendo en nosotros cierto placer y empatía en el momento de transmitir y recibir mensajes.

"El habla de un niño de 2-3 años es más cantarina, su curva melódica es más regular que la de los adultos. El propio adulto al hablar a un niño, adopta una voz semicantada para identificarse con él y darle placer. Adoptamos la misma actitud vocal al dirigirnos con ternura a nuestra pareja adulta, a fin de ahorrarle el esfuerzo de escuchar y para seducirla". (Castarède, 2002, 48)

Este fenómeno se sigue repitiendo en muchos espacios de nuestras vidas cotidianas. Solemos volver a adoptar ese tono cantarino al hablar con nuestro ser amado o al intentar buscar empatía en diferentes escenarios de nuestra interacción social. De la misma manera que el bebé desde etapas muy tempranas privilegia el lenguaje de las emociones por encima de la expresión de ideas y conceptos, el adulto encuentra y experimenta con el lenguaje musical un regreso a estados primitivos de existencia que no es otra cosa que la función catártica de la música y en general de las artes. Se podría entender esto como un regreso a estados pre-racionales, idea muy común en quienes defienden esta postura dicotómica entre razón y emoción. No obstante, sería mas apropiado entenderlo como un retorno a una estado de raciocinio mítico, a un modo de interacción y apropiación de la realidad absolutamente imprescindible y estructuralmente necesario para la configuración de cualquier conocimiento.

- Lo natural de hablar cantando

Ante la sugerente evidencia que parece indicar que todo lenguaje fue primero canto, podríamos afirmar que, de alguna manera, las lenguas nacionales no son otra cosa que pequeños distritos musicales. Asimismo, siguiendo esta argumentación podríamos concluir que, probablemente, las lenguas con énfasis en lo vocálico y en lo melódico resulten más propicias para comunicar emocionalmente. Es indudable el carácter cantarino y expresivo del idioma italiano o lo musical que puede resultarnos escuchar a hablar a un mexicano. Son innegables, por ejemplo, las peculiaridades fonéticas y prosódicas de la lengua italiana, tal vez la más vocálica de todas las lenguas occidentales. Rousseau, defensor de la espontaneidad musical italiana y acérrimo contradictor de los partidarios de la gravedad y seriedad en la música

francesa[66], defendiendo las cualidades de la prosodia italiana opinaba lo siguiente en su *Ensayo sobre el origen de la lengua*:

"La lengua italiana, como la francesa no es por sí misma una lengua musical. La diferencia es solo que una se presta a la música y la otra no se presta" (En Thomasseau 1989, 22)

Si bien, sería aventurado y poco preciso asegurar que la lengua francesa en definitiva no se presta para la expresión musical, sí podría afirmarse que hay ciertas virtudes que le dan al idioma italiano un carácter particularmente melódico y que, sin duda, ciertas lenguas tienen un carácter mucho más musical que otras. El italiano, lengua materna del espectáculo operístico, y el castellano, idioma en el cual nace la telenovela (particularmente las inflexiones vocales propias de ciertas regiones hispanoamericanas), son claros ejemplos de cómo las particularidades de la lengua asociadas a aspectos culturales de la región hacen que ciertos idiomas o dialectos sean mucho mas melódicos, mucho más expresivos, mucho más musicales, mucho más emocionales.

Así pues, ante quienes acusan de supuesta artificialidad, anti-naturalidad e, incluso, irracionalidad, a la ópera en dónde se dialoga a través del canto, o a las entonaciones exageradas casi musicales en los diálogos de una telenovela, podríamos salir en su defensa afirmando que existe algo esencial y profundamente natural en hablar cantando. Que toda lengua fue primero canto. Que la expresión melódica es, tal vez, la forma idónea para representar las emociones y que, además, la emocionalidad, o al menos, lo sentimental dista mucho de ser irracional y es, por el contrario, un mecanismo con evidente carácter racional.

[66] Lo que luego se definió como la querella de los bufones.

“El canto es la única forma de expresión artística directamente ligada a los orígenes de la música y de la palabra. Ritmo y canto están indisociablemente ligados a los orígenes de la expresión humana.” (Castarède, 2002, 31)

Capítulo 2: Estructuras arquetípicas

Como hemos venido sugiriendo a lo largo de los últimos apartes, la matriz mítica que subyace en las narraciones melodramáticas no se expresa necesariamente en los argumentos de los relatos sino principalmente en su estructura. También hemos venido haciendo hincapié, particularmente en la primera parte, en que una de las características más representativas de los melodramas, o al menos uno de los aspectos que comúnmente se suelen asociar a este tipo de representaciones, es una cierta estereotipación en los personajes y en las situaciones dentro de los relatos. Si bien no cabe duda que en efecto es una de las particularidades inherentes a este tipo de formatos, se suele caer en el error de entender este fenómeno como algo negativo. Justamente algunas de las críticas más comunes[67] que se le hacen a las representaciones melodramáticas apuntan en esta dirección; entender los estereotipos como trivializaciones de los rasgos psicológicos de los personajes o simplificaciones maniqueas de las situaciones en las cuales las narraciones se desarrollan.

En apartes anteriores del trabajo hemos argumentado intentando matizar estas posturas que retratan lo melodramático, lo popular, e incluso, lo mítico como superficial, carente de profundidad o sencillamente falso[68]. Siguiendo esta misma línea de análisis, y de nuevo intentando hacerle justicia a este tipo de narraciones, nos proponemos evidenciar que detrás de esta supuesta estereotipación se encuentran, por el contrario, aspectos que lejos de ser triviales encierran elementos fundamentales de la naturaleza humana. Nociones que apelan a nuestras necesidades más profundas y que afirman la pertinencia, vigencia y relevancia de este tipo de relatos. Probablemente la palabra mas idónea para describir estas historias no sería estereotípicas, sino mas bien, arquetípicas y, por

[67] En la primera parte del escrito aportamos varias de estas posturas criticas que algunos autores han tenido sobre las representaciones melodramáticas.

[68] En apartes anteriores del escrito nos hemos referido ampliamente a algunos de los equívocos en la interpretación de lo mítico y de lo popular.

supuesto, cuando hablamos de arquetipos nos adentramos en toda una serie de complejidades que en definitiva desvirtúan el argumento de entender el estereotipo y, evidentemente, el melodrama como algo superficial o vago. De esta manera, nos proponemos demostrar a continuación que esas estructuras que evidencian la matriz mítica que subsiste en los melodramas podrían entenderse, justamente, como estructuras arquetípicas.

2.1 ¿Estereotipos o arquetipos?

Ciertamente, y sin ir demasiado lejos en el análisis, nos resulta evidente la relación entre estos dos términos: estereotipo y arquetipo. Si pensamos en estos estereotipos tan comunes en los melodramas como arquetipos, la discusión resulta mucho más interesante, compleja y nos introduce en terrenos que distan mucho de ser triviales. Los trabajos teóricos de psicólogos modernos alrededor de este concepto, especialmente Carl Jung, nos brindan una perspectiva sumamente fértil para la conceptualización de ciertas características de las narraciones melodramáticas que desde otras ópticas no han sido interpretadas en su justa magnitud.[69]

En el último siglo el término arquetipo se ha popularizado y, de alguna manera, resignificado en el campo de la psicología pero su origen y primeros usos son muy anteriores. La palabra arquetipo viene del griego *arjé*, que significa fuente, principio u origen, y de *tipos* que significa modelos. Podría definirse someramente como modelo original o patrón único. En la cultura griega los primeros filósofos empezaron a utilizar este término para describir el patrón ejemplar del cual se derivan otros objetos, ideas o conceptos. En la filosofía platónica tenía una especial importancia ya que expresaba las formas sustanciales de las cosas que existen eternamente en el pensamiento divino. La expresión se encuentra también

[69] En los apartes siguientes nos detendremos a analizar en detalle los aportes de Jung a este respecto, particularmente la noción de arquetipo, que resulta determinante en la correcta conceptualización de la representación melodramática.

en filósofos como Filón de Alejandría el cual se refería al arquetipo como la imagen de Dios en el hombre. En la escolástica cristiana, Tomas de Aquino, por ejemplo, entendía el arquetipo como la idea primordial que ha precedido a la creación del mundo. Como vemos, este concepto se ha utilizado ampliamente para designar realidades divinas o metafísicas. No obstante, la psicología, que de alguna manera se ha encargado de estudiar cuestiones que el declive de las religiones ha dejado en cierto vacío, ha resignificado este concepto y ha empezado a jugar un rol determinante en el estudio de los fenómenos y realidades psicológicas.

- Inconsciente colectivo

Para entender la teorización que Jung desarrolló alrededor del concepto de arquetipo primero debemos detenernos en otro concepto que es determinante en la argumentación del psicólogo suizo; el inconsciente colectivo. En la psicología moderna se ha utilizado el término inconsciente para denominar ese lugar de reunión en la psique humana donde cada persona almacena información que no ha sido obtenida de forma consciente o que existe en su interior pero no puede ser manifestada de manera consciente. Para Freud, por ejemplo, en el inconsciente habitan toda una serie de contenidos olvidados y reprimidos. Este enfoque del concepto es lo que se suele llamar inconsciente personal y su naturaleza es entendida como exclusivamente individual. Para Jung, este inconsciente personal descansa sobre otro mucho más profundo, de naturaleza universal y que no está determinado por la adquisición de información a partir de experiencias sino que es innato. Sus contenidos son los mismos en todas partes y en todas las personas.

“Es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre (…) Lo inconsciente colectivo es cualquier otra cosa antes que un sistema personal encapsulado; es objetividad amplia como el mundo y abierta al mundo” (Jung, 1970, 10-27)

Para Jung, los contenidos del inconsciente colectivo son precisamente los arquetipos y estos se materializan como una especie de imágenes primordiales, arcaicas. Son figuras que trascienden la finitud de los individuos. Están presentes en todas las personas de manera connatural y para la aparición de estas no interviene la transmisión exterior. Están inscritas universalmente en el inconsciente. Son los pensamientos mas antiguos, generales y profundos de la humanidad y determinan constantemente sus experiencias. Toda forma de religiosidad está determinada esencialmente por estas imágenes primordiales. Toda cosmovisión inherente a una cultura está inmersa invariablemente en estas figuras arquetípicas.

“Todo lo que ahora podemos ver es que los arquetipos dejan enorme huella en el individuo, formando sus emociones y su panorama ético y mental, influyendo en sus relaciones con los demás y, de ese modo, afectando a la totalidad de su destino”. (Jung, 1997, 323)

Jung afirma que estos contenidos inconscientes suelen expresarse de diversas maneras. Aparecen, por ejemplo, en los mitos, en los sueños o en el arte. En toda cultura se hacen presentes como representaciones colectivas y son transmitidas en forma de tradición. No obstante, para Jung, estas expresiones no son ya los arquetipos en sí mismos. En estas representaciones los contenidos ya se han transformado de lo inconsciente a formulas conscientes. Su contenido proviene de lo inconsciente pero se materializa en lo consciente. De esta manera, el arquetipo junguiano solo puede asociarse a las representaciones pero no identificarse con las expresiones en sí mismas. La esencia propia del arquetipo no se devela en el plano consciente. Los símbolos emergen como formas de representación posible de lo desconocido. Habría una distinción entonces entre arquetipo y representaciones arquetípicas. Estas formulaciones de lo arquetípico (mitos, arte, sueños, leyendas, cuentos) son para el psicólogo suizo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma pero no son el alma en sí misma.

“El concepto arquetipo solo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato (…) El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge.” (Jung, 1970, 11)

Los arquetipos trascienden los fenómenos culturales y cuando se concretan lo hacen adaptándose a las distintas realidades culturales e históricas pero conservando su sentido mas profundo. Son predisposiciones formales que, si bien carecen de un contenido especifico, podrían entenderse como patrón, como un molde esructurante. No un molde amorfo, elástico o maleable, sino más bien un molde que informa de tal manera que hace aparecer representaciones muy similares en contextos culturales muy disímiles. Son posibilidades para que las representaciones aparezcan de ciertas maneras y situaciones. Para Jung los componentes estructurales de la psique humana poseen una evidente uniformidad.

“El arquetipo es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino una *facultas praeformandi*, una posibilidad dada *a priori* de la forma de representación. Es una estructura formal indeterminable que puede aparecer bajo formas determinadas”. (Jung, 1970, 74)

- Arquetipos; lo que es y lo que siempre ha sido

La teorización junguiana alrededor de los arquetipos resulta, sin duda, sumamente pertinente y concurrente con varias ideas que hemos venido desarrollando y, de alguna manera, ilumina argumentos que hemos defendido. Por un lado, la idea de inconsciente colectivo y arquetipo resultan sumamente coincidentes con la definición y caracterización de cultura popular que propusimos en apartes anteriores: lo que es y lo que siempre ha sido. Entendiendo lo popular justamente

como patrones que se materializan de acuerdo a predisposiciones culturales pero que esencialmente conservan uniformidad en su sentido más profundo.

Por otro lado, como hemos venido sosteniendo a lo largo del trabajo, la matriz mítica que subsiste en las narraciones melodramáticas no se expresa necesariamente en los argumentos de los relatos sino principalmente en su estructura. El concepto junguiano de arquetipo apunta, o al menos sugiere, esta misma idea. Ciertamente, los arquetipos no se refieren a contenidos puntuales pero tampoco se trata solo de una estructura neutra sobre la cual libremente se empieza a construir un relato. Son arquetipos estructurales que informan, establecen las funciones a través de las cuales las historias se desarrollan y determinan los personajes que aparecen en estas. Una de las clasificaciones que propone Jung consiste, justamente, en diferenciar los arquetipos en tres niveles. Las figuras arquetípicas, es decir personajes; el héroe, el sabio, el trickster, entre otros. Los eventos arquetípicos; el nacimiento, la muerte, la iniciación, la partida, el matrimonio. Y los motivos arquetípicos; el Apocalipsis, el diluvio, la creación[70].

“El estudio comparativo de las mitologías del mundo nos hace ver la historia cultural de la humanidad como una unidad, pues encontramos que temas tales como el robo del fuego, el diluvio, el mundo de los muertos, el nacimiento de madre virgen y el héroe resucitado se encuentran en todas partes del mundo, apareciendo por doquier en nuevas combinaciones, mientras permanecen, como elementos de un caleidoscopio, sólo unos pocos y siempre los mismos.” (Campbell, 1991, 9)

Podríamos decir que los melodramas, al igual que gran parte de los relatos que narramos en occidente, se desarrollan a partir de estas categorías junguianas. El suizo nos dice que los arquetipos suelen manifestarse en muchas oportunidades

[70] Mas adelante contrastaremos estos motivos con la teoría de los mitemas de Lévi-Strauss y con modelo de análisis estructural de Propp.

como imágenes personificadas; personalidades. Sin embargo, afirma que probablemente las formas que expresan mejor el proceso mediante el cual las imágenes primordiales se manifiestan como representaciones es a través de los arquetipos de transformación, que no son otra cosa que situaciones, lugares, medios, caminos que simbolizan diferentes modos y momentos de cambio. Y es este justamente el principio y estructura fundamental del relato occidental; la transformación. La forma cómo contamos historias consiste precisamente en narrar procesos transformativos.

- El arquetipo: estructura y fin

En nuestros días, ante el evidente declive de las religiones y ante la aparición, proliferación y hegemonía de nuevas formas de espiritualidad enfocadas en lo individual, estas representaciones arquetípicas colectivas resultan cada vez más ajenas a nuestra vida consciente. En el pasado las diferentes tradiciones espirituales hacían conscientes estas imágenes primordiales a través de saberes sagrados, templos, íconos y doctrinas. Permitían al individuo tener acceso a ese saber secreto, a esas verdades del alma que las representaciones arquetípicas expresaban.

“Fue necesario un empobrecimiento sin igual del simbolismo para volver a descubrir a los dioses en forma de factores psíquicos, o sea, como arquetipos (…) Por eso tenemos hoy una psicología y por eso hablamos de lo inconsciente. En una época y en una cultura que tuviesen símbolos, todo eso sería superfluo.” (Jung, 1970, 29)

No obstante, por más que esas imágenes estén cada día más escondidas en nuestro inconsciente, y ante la imposibilidad de expresarse de manera colectiva en saberes primitivos o formas de religiosidad colectiva, siguen estando presentes en diferentes espacios de nuestras vidas. Se niegan a desaparecer por completo y se reflejan, por ejemplo, en los relatos que contamos, en las estructuras a través de

las cuales narramos historias. El relato es fundamental en lo que Jung denomina el proceso de individuación, es decir, el mecanismo mediante el cual los individuos pretenden hacer consciente lo inconsciente. El suizo explica este proceso justamente como un viaje en el cual el héroe, el protagonista del relato, emprende un camino hacia el fondo de sí mismo, una senda de búsqueda de lo trascendente; lo bueno, lo bello y lo verdadero. Podríamos decir que en los relatos lo arquetípico no solo aparece como estructura sino como fin. El proceso de transformación que se esconde detrás de toda historia, de todo mito, de toda expresión artística que busque lo trascendente, no es otra cosa que la revelación de las imágenes primordiales, el develamiento de las representaciones arquetípicas.

Es claro que lo que hemos venido llamando matriz mítica, este carácter arquetípico que caracteriza a las narraciones melodramáticas no es exclusivo de dichos formatos. De hecho, la manera como narramos historias en occidente, sea cual sea la forma que adopten, está profundamente determinada por estos patrones. Incluso, en los casos en que decididamente se toma la decisión de romper con estas convenciones, se hace justamente haciendo una deconstrucción de estas mismas estructuras, pero nunca sustrayéndose de estas. Las representaciones arquetípicas siguen estando allí presentes. Son la matriz a partir de la cual construimos la gran mayoría de los relatos, por no decir todos, que vemos en el cine, la televisión, el teatro o, incluso, en la literatura. Lo que resulta interesante de las representaciones que hemos elegido, los melodramas, la justificación de poner el foco en esta forma de narrar, consiste en que allí podemos enfrentarnos al fenómeno de una manera mucho más directa, ciertamente, más pura. La aparente simplicidad, el carácter primario o primitivo de estas narraciones nos permite distinguir, evidenciar con mas claridad estas premisas arquetípicas sobre las cuales hemos estructurado nuestra manera de contar historias, y por qué no decirlo, de aprehender e interactuar con el mundo.

La triivialización o, hasta cierto punto, el vilipendio al que los melodramas se ven expuestos en nuestros días, no deja de ser paradójico y, ciertamente, muy interesante. Rechazamos lo que nos resulta demasiado primario, trivial para la aparente sofisticación de nuestros días pero, tal vez, lo que estamos haciendo no es otra cosa que huir de las complejidades de nuestro propio ser, de nuestra propia psique. Pareciera que esa obsesión moderna de deconstrucción y novedad responde al abandono de ciertos elementos constitutivos de nuestro ser. Resulta probable que las complejidades narrativas y psicológicas de los relatos modernos respondan a cierta amnesia, a que olvidamos cuál es la función de contar historias, es decir, recrear la naturaleza de nuestro ser colectivo. Reivindicar la función de este tipo de relatos es también, de alguna manera, reivindicar eso que somos pero de lo cual hemos ido perdiendo conciencia de serlo.

2.2 Modelos de análisis estructural

2.2.1 Estructura del mito según Lévi Strauss

Como vimos en apartes anteriores el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss presentó un particular interés en el mito. Para Lévi-Strauss la importancia del relato mítico, o al menos lo que más le interesaba de este, no era el origen de las narraciones ni tampoco en los sujetos creadores de estas, su interés primordial estaba en su estructura. El antropólogo entendía la estructura como elemento esencial y constitutivo de estos relatos, idea que resulta muy sugerente y, ciertamente, coincidente con la argumentación que hemos venido desarrollando. Su propuesta alrededor de este tema consistió en proponer un análisis estructural con el fin de revelar las leyes y las lógicas sobre las cuales estarían constituidas estas representaciones. Se propuso descubrir las estructuras que a nivel inconsciente funcionan en la mente o en el espíritu humano y que dan origen a estas narraciones. Aseguraba que esta disposición que se esconde detrás de cada mito no es una construcción empírica, sino estructuras del orden de lo mental. Afirmaba que, si bien, suelen presentarse con un alto grado de estabilidad tampoco

son del todo estáticas, son dinámicas y, en cierto modo, vacías y abiertas, o al menos, moldeables y dispuestas a adquirir diferentes significados.

El análisis estructural que propone Lévi-Strauss, aunque no lo explicaremos a fondo, presenta varios elementos que nos resultan bastante interesantes. Primero, evidencia cierta homogeneidad de los mitos en diferentes culturas. Los estudios del antropólogo francés lo llevaron a concluir que detrás de cada mito, independientemente de las particularidades de su contexto, existen una serie de estructuras universales. Para el francés, cada relato mítico, a pesar de la singularidad que en apariencia presenta, estaría siempre constituido por una serie de variaciones alrededor de una serie limitada de temas básicos.

"Los mitos, en apariencia arbitrarios, se reproducen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en diversas regiones del mundo. De dónde surge el problema: si el contenido del mito es enteramente contingente, ¿cómo comprender que, de un extremo al otro de la Tierra, los mitos se parezcan tanto? Sólo si se toma conciencia de esta antinomia fundamental, que pertenece a la naturaleza del mito, se puede esperar resolverla." (Lévi-Strauss, 1987, 231)

Como vemos, el cuestionamiento de Lévi-Strauss alrededor de este tema resulta considerablemente coincidente con la teoría de los arquetipos junguianos. De hecho, podríamos decir que comparten un fin común: detectar esas estructuras primarias que determinan las formas de representación más primitivas, y establecer las coincidencias que emergen al compararlas. En principio para Jung estos moldes o imágenes primarias son innatas, preceden a la experiencia, mientras que para el francés sus significados derivan de la experiencia pero la estructura es en si misma vacía y adquiere diferentes significados dependiendo del contexto en el cual se origina. El antropólogo afirma que no habría unos arquetipos con una significación *a priori*, sino que simplemente serían configuraciones resultado de experiencias codificadas, inmersas en la memoria y trasmitidas por la

tradición semiótica de cada cultura. En otras palabras, para el francés la coincidencia está determinada por la naturaleza del mito y para Jung por la naturaleza de la psique y, por qué no decirlo, del alma humana. Ambos coinciden en la maleabilidad de los contenidos de las narraciones y en la homogeneidad de las estructuras, pero para Jung son sistemas implícitos a la naturaleza humana y para Lévi-Strauss estructuras que emergen a la manera de un lenguaje, como mediación entre la realidad interna y externa del individuo.

Otro aspecto muy interesante en la propuesta del francés es la idea de entender cada mito como el conjunto de todas sus versiones y variantes. Sostiene que en el relato mítico no existe cosa tal como una versión auténtica de la cual derivan otras con características similares. Por el contrario, el estudio estructural que propone considera las diferentes variantes, y sobre el conjunto de estas se realiza el análisis.

"Jamás se insistirá bastante sobre la necesidad absoluta de no omitir ninguna de las variantes que han sido recogidas (...) No existe versión 'verdadera' de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito" (Lévi-Strauss, 1987, 241)

De esta manera, siguiendo la línea de pensamiento del antropólogo, los mitos una vez han sido percibidos como tales, independientemente de su origen y sus particularidades, carecen de autor. Cuando estas narraciones, que evidentemente tuvieron que haber tenido un punto de partida de carácter individual, adquieren el estado de mito, esta singularidad desaparece y se empieza a reconocer como tradición. Solo existen como una especie de revelación, expresándolo en términos junguianos, como manifestación de estas imágenes primarías o arquetipos.

- Mito, música y lenguaje

Sin duda, el aporte más importante de la metodología de Lévi-Strauss alrededor del análisis mitológico, o al menos el que resulta mas sugerente y pertinente a nuestra línea de argumentación, es el entender el mito como una forma del lenguaje y , además, considerarlo como análogo a la música. Para el antropólogo, así como toda entidad lingüística está conformada por unidades constitutivas (fonemas, morfemas, semantemas) el mito estaría estructurado a partir de mitemas, es decir, unidades significativas, frases o proposiciones cortas con las que sería posible dividir los relatos. Sostiene que estas, sin embargo, sólo adquieren significación a condición de estar integradas en una estructura. El mito, entonces, no se reduciría a una narración discursiva que se lleva a cabo en un eje temporal diacrónico, como el habla, sino que los elementos constitutivos de la narración conformarían también un sistema sincrónico, como la lengua. De esta manera, el análisis mitológico tendría dos niveles de estudio, por un lado el discursivo, horizontal o diacrónico (análogo al habla) y un nivel sincrónico, vertical, (análogo a la lengua) a partir del cual se develarían ciertas relaciones y oposiciones que son independientes del orden narrativo pero que podrían desentrañar la estructura profunda de los relatos.

"Si los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en su composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados." (Lévi-Strauss, 1987, 233)

Simplificando mucho la explicación, la metodología de análisis propuesta por Lévi-Strauss consiste en un desglose estructural del relato a partir de dos columnas, una horizontal y otra vertical. En la columna horizontal se expone el orden temporal de la narración, los sucesos tal cual suceden en el relato. En la vertical, se siguen unidades narrativas divididas por afinidades temáticas, las cuales, además, se relacionan entre sí por rasgos comunes y diferenciales formando un esquema binario. Para el francés, y esto es tal vez lo que más nos interesa de su propuesta

teórica, este esquema de lectura de un mito es análogo a la lectura de partituras musicales. Sostiene que el mito, al igual que una partitura musical, solo puede encontrar sentido y armonía si es leído simultáneamente desde lo horizontal y lo vertical.

"Si intentamos leer un mito de la misma manera que leemos una novela o un artículo del diario, es decir, línea por línea, de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, si así puede decirse, a grupos de acontecimientos, aunque tales acontecimientos sucedan en distintos momentos de la historia. Por lo tanto, tendríamos que leer el mito aproximadamente como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera (...). Y sólo considerando al mito como si fuese una partitura orquestal, escrita frase por frase, podremos entenderlo como una totalidad y extraer así su significado." (Lévi-Strauss, 1985, 68)

- La música como el nuevo mito

La exposición argumental de Lévi-Strauss presenta toda una serie de analogías y similitudes entre mito y música que resultan sumamente interesantes. Para el antropólogo, a partir del renacimiento el pensamiento mítico entra en una especie de ocaso[71] que coincide, justamente, con la época en que los grandes estilos musicales clásicos comienzan a emerger. El francés sostiene que en ese momento la música abandona su forma original para transformarse y apoderarse de la función intelectual y emotiva que el pensamiento mitológico deja de lado. Cuando los mitos empiezan a perder su valor en la civilización occidental, afirma el antropólogo, la música instrumental asume inconscientemente las formas de la mitología agonizante.

[71] Esta es una idea idea que ya hemos desarrollado en apartes anteriores del escrito.

Como hemos venido señalando, en consonancia con las tesis de Lévi-Strauss, es precisamente en esta época cuando gradualmente comienza a gestarse un cambio de paradigma en el cual lo mitológico y lo simbólico pierden su legitimidad como configuradores de conocimiento objetivo. Es en este periodo cuando, de alguna manera, la ciencia y lo empírico comienzan a ejercer una primacía, ciertamente una tiranía, como únicos y legítimos generadores de saber. Como afirmamos antes, lo mítico en las narraciones no desaparece pero se ve desplazado a espacios específicos fuera de los saberes objetivos. Es también a partir de esta época cuando empiezan a definirse, con cada vez más especificidad y exactitud, una amplia amalgama de géneros literarios. Este proceso de diversificación o de categorización vino acompañado de una transformación en la forma como percibimos los relatos que podría entenderse como un aislamiento entre las narraciones y la realidad. No se trata de que las historias dejen de basarse en la realidad misma pero se comienza a situar el relato por fuera de esta, o al menos, comienza a asimilarse como una representación no factual de la realidad. Cuando empezamos a hablar de ficción en las narraciones tácitamente las estamos desplazando al terreno de lo irreal. La narrativa literaria después del renacimiento intenta ser un espejo del mundo o una reflexión de lo real, y no una explicación, una aprehensión del mundo como lo era en periodos donde lo mítico y lo simbólico eran esenciales en las cosmovisiones. El relato se comienza a ubicar *a posteriori* de lo real, en cambio el mito era justamente un juicio *a priori* de la realidad.

Interpretando el argumento de Lévi-Strauss desde nuestro contexto de trabajo podríamos sugerir que no es que lo mítico desaparezca de las formas narrativas y que la música súbitamente asuma las funciones que antes pertenecían a lo mitológico. Lo que probablemente sucedió fue que, por decirlo de alguna manera bastante paradójica, los relatos se “desmitifican” y en la música se generan espacios narrativos por fuera del lenguaje que empiezan a suplir la función intelectual-emotiva y, porqué no decirlo, espiritual que lo mitológico ocupaba antes.

La música comienza a ofrecer una alternativa a la experiencia mítica agonizante. Pero sobre todo, empieza a funcionar como espació de aprehensión e interpretación de la realidad por fuera de la nueva hegemonía de las ciencias y de la fragmentación de saberes en espacios cada vez más específicos y no necesariamente articulados entre sí. La música redescubre estructuras que ya existían en lo mítico. Lo musical, en cierto modo, empezó a brindar ese carácter integral del mundo que a lo mitológico se le negó la oportunidad de ofrecer.

- Relación sincrónica entre mito y música en Lévi-Strauss

Como señalamos antes, para Lévi-Strauss una de las características principales del mito es que es una construcción narrativa cuya estructura es permanente. Está situada más allá de las contingencias temporales y existe en el plano de, como lo hemos venido llamando, lo que es y lo que siempre ha sido. Si bien, en muchas oportunidades los acontecimientos que narran se llevaron a cabo en un momento determinado del tiempo, continuan actualizándose una y otra vez. En la música esta característica es aún mas evidente y mucho menos matizable. El mito y la música son del orden de la permanencia. Son, en efecto, como lo afirma el antropólogo francés, “máquinas de suprimir el tiempo” (Lévi-Strauss, 1964, 24). Tanto el uno como la otra necesitan del tiempo para manifestarse solamente para desarticularlo después, permitiendo la configuración de nuevas dimensiones temporales. De la misma manera, el mito y la música derivan y sostienen una relación análoga con el lenguaje para luego, al igual que con el tiempo, trascenderlo.

Para el francés, el lenguaje está construido a partir de fonemas cuya combinación produce palabras y la combinación de estas construye frases. En la música, por su parte, existen notas musicales (Lévi-Strauss exponiendo la analogía las denominaba sonemas) cuya combinación configura, asimismo, frases musicales. Según el antropólogo, tanto música como mito guardan una estrecha relación con

el lenguaje pero cada una se desarrolla en direcciones diferentes. La música[72] enfatiza los aspectos sonoros presentes igualmente en la expresión lingüística, mientras que el mito destaca el aspecto del sentido, del significado, parte esencial también de la estructura del lenguaje. Afirma, que tanto el mito como la música son una especie de lenguaje al cual se le ha retirado algo. Ambos se presentan como análogos al lenguaje pero con una ausencia. La música sería lenguaje con menos sentido[73] y el mito lenguaje con menos sonido.

No obstante, el francés propone una simetrización de estas omisiones. Sostiene que en el mito esta falta virtual de sonido es completada por quien lo recita. De hecho, era muy común que los mitos tradicionalmente se declamaran melódicamente a través de diversos mecanismos.

“Efectos vocales o gestuales que matizan, modulan y refuerzan el discurso. Tanto canta o salmodia el mito, como lo declama; y el recitado está acompañado de gestos y formulas estereotipadas (…) Puede incluso suceder que el mito sea contado a varias voces y devenga representación teatral. La relación deficiente con el sonido se completa así con la redundancia de fórmulas verbales, de repeticiones, de retomar o volver a decir.” (Lévi-Strauss, 1975, 579)

Por otro lado, en la música la mitad ausente, el significado, sería compensada por un agente externo, en este caso los auditores. La audiencia le aportaría al mito el factor faltante en la ecuación. La interpretación de los oyentes dotaría de significación a lo musical que, ciertamente, de otra manera no sería explícito. Para

---

[72] Recordemos, como señalamos antes, que en el contexto de análisis del antropólogo francés cuando habla de música se está refiriendo a música instrumental.

[73] En esta analogía entre sonemas, fonemas y frases tendría un eslabón perdido en el caso de la música: la palabra. Esta carencia se da justamente en la unidad semántica del lenguaje, la que primero dota la expresión lingüística de significación. Aquí podríamos evidenciar de nuevo como en la transposición del pensamiento primitivo de lo mitológico a la música se podría estar perdiendo algo esencial: el significado. De cierta forma, se estaría haciendo de lado el carácter denominativo y significativo del pensamiento primitivo en el desarrollo del conocimiento. El mito, por decirlo de alguna manera, estaría perdiendo su derecho de significación.

el francés, las audiencias vendrían siendo una especie de creadores en negativo a través de los cuales la creación del músico sería completada.

Si bien, esta simetrización conceptualmente parece funcionar, el propio Lévi-Strauss aporta un nuevo elemento al análisis que resulta esencial a la reflexión y que le agrega otro nivel de profundidad. Para el antropólogo, aun cuando es evidente que la audiencia le aportaría el sentido meramente lingüístico, ciertamente, ausente en la composición musical, los sonidos puestos en juego en la obra en sí mismos ya proporcionan un sentido de índole distinto y no expresable a través de lo lingüístico. Un sentido que estaría por encima de lo retórico y que pertenecería a un orden superior, al orden de lo inefable. Explicitaría mensajes arraigados en lo más profundo del inconsciente. Desentrañaría información que de ninguna otra manera podría ser develada, a la cual ningún discurso podría dar voz.

De nuevo encontramos aquí una enorme coincidencia con la teoría arquetípica junguiana. Podríamos conjeturar que este sentido que solo lo musical sería capaz de transmitir serían precisamente los arquetipos en su forma más pura. Recordemos que para Jung la esencia propia del arquetipo no se devela en el plano consciente y las representaciones de lo arquetípico son, de alguna forma, manifestaciones que lo reflejan de manera imperfecta pero no son los arquetipos en sí mismos. Se podría inferir, siguiendo la tesis de Lévi-Strauss, que tal vez es en la música donde de manera más perfecta y más pura se puede expresar lo arquetípico. Al ser de orden superior a la vez “inteligible e intraducible” (Lévi-Strauss, 1964, 26) la música sería, probablemente, la forma idónea para develar la naturaleza del alma: los arquetipos.

Continuando con esta línea de análisis podríamos atrevernos a decir que el mito, entendido como representación arquetípica, al ser un reflejo imperfecto del arquetipo puro se repite y traduce una y otra vez. Está en continua transformación, adquiere diversas versiones en diferentes épocas y culturas y nunca acaba de

expresar puntualmente lo que la música en sí misma ya sería capaz de transmitir. Nunca acaba de satisfacer esa necesidad del espíritu de hacerse palabra. El mito de Babel podría leerse como ese momento en que la música dejó de entenderse como camino de saber. Tal vez esta historia bíblica no hace otra cosa que recordarnos cómo nos hemos venido llenando de soberbia al elaborar todo tipo de explicaciones de la realidad arrebatándole a la música, entendida como matriz del pensamiento mítico, el legítimo derecho de develar conocimiento objetivo. Este relato del Génesis podría estarnos recordando que es la música la forma más transparente de comunicación. El lenguaje de lo absoluto, la estructura universal del espíritu perdida en una gran torre de saberes pero desarticulados entre sí.

- Relación diacrónica entre mito y música en Lévi-Strauss

Lévi-Strauss plantea también una relación de tipo diacrónica entre mito y música. Como señalamos antes, ambas formas de representación se nos presentan como un discurrir en el tiempo. Tanto el relato mítico como la obra musical nos llevan a un recorrido entre un punto inicial y uno final. Particularmente en la sinfonía, formato que como ya hemos mencionado llama particularmente la atención del autor, encontramos que esta analogía se hace mucho mas evidente aún. Este tipo de piezas musicales están claramente estructuradas, al igual que las narraciones de tipo literario o mítico, con un principio, un nudo y un final. En la sinfonía, a diferencia de otros formatos, se hace mucho más clara esta distinción, pero sobre todo, esta relación entre las diferentes partes de la pieza. Al igual que en los relatos, en las composiciones sinfónicas los diferentes momentos de la obra se entienden como consecuencia de los anteriores. Se ven claramente los momentos de tensión y resolución. La relación entre lo escuchado y lo que está por escucharse permite cierta conciencia de la totalidad de la obra como suceso en el tiempo, como viaje, como transformación. Existe una especie de reconstrucción continua en la mente de la audiencia de una sinfonía muy similar a la que hace un lector o un escucha de un relato mitológico o literario. Para el antropólogo, en

cierta forma, es como si la música redescubriese estructuras que ya existían en la narrativa.

Un ejemplo que resulta bastante explicativo de este fenómeno se puede encontrar en las fugas. Si bien, esta forma musical antecede a la sinfonía es, sin duda, un precedente esencial en el desarrollo musical sinfónico. La fuga, como su nombre lo indica, recrea musicalmente lo que narrativamente podríamos entender como una persecución. Parte de un estado inicial, en cierta tonalidad, que se ve alterado por un contrapunto musical generando tensión para después regresar a la tonalidad inicial y a un momento de resolución. Es evidente la similitud con inmensidad de relatos, mitos y cuentos que no son otra cosa que un proceso en el cual cierta normalidad se ve alterada por un suceso, el cual desencadena toda una serie de puntos de giros (persecución) para luego regresar a un estado de normalidad, similar al inicial, pero en donde se ha generado un cambio, una transformación. De hecho, cientos de mitos y cuentos nos narran la historia de un personaje que intenta escapar de otro. En lo mítico, por lo general esta contraposición se refiere a poderes enfrentados del cielo y de la tierra, de arriba y abajo[74] y el fin de esta persecución, el clímax, se presenta como una conjugación de los dos principios o personajes opuestos en el relato. De la misma manera, la fuga se resuelve como una articulación o armonización de los contrapuntos musicales. Ejemplos similares podríamos encontrar también en formas como el *rondó*, la *toccata* y por supuesto la sinfonía. Su construcción está llena de analogías a formas narrativas literarias, principalmente las mas sencillas; cuentos o mitos, similaridades que para Lévi-Strauss no resultan una simple casualidad, sino que, probablemente, respondan de manera inconsciente a estructuras que han recogido del mito.

[74] Esta cosmovisión no es del todo distante a la de un compositor como Bach, autor de fugas por excelencia, y a las temáticas de sus composiciones

- Música y lenguaje; unidad sistemática

Ciertamente, el antropólogo francés parece plantear una completa subordinación de la música al lenguaje. Afirma, por ejemplo, que la música incluso cuando se aleja del lenguaje conserva "la huella en negativo de su estructura formal y de su función semiótica: no podría haber música sin lenguaje que la preexista y del cual ella continúa a depender, si se nos permite, de manera privativa." (Lévi-Strauss, 1975, 579) No obstante, se podría precisar que, si bien, resultan evidentes las similitudes estructurales entre las narraciones míticas y algunas formas musicales, y la probable subordinación de lo musical al lenguaje, también habría que considerar la teoría, presentada anteriormente, según la cual la palabra fue primero música, fue primero melodía. Podríamos contraargumentar y decir que el canto o, al menos, la emisión de sonidos melódicos fue la forma primaria de expresión y de aprehensión de la realidad a partir de la cual luego se configurarían lo que conocemos como lenguajes. Lo musical, podría considerarse entonces, como la estructura primaria sobre la cual empezamos a interpretar la realidad y a comunicarla. Como la estructura subyacente a todo mecanismo de conocimiento. Si la música, como hemos venido sugiriendo, es la forma más pura como los arquetipos se manifiestan, y son los arquetipos la expresión de la naturaleza del alma, resultaría plausible que, en efecto, el lenguaje estuviera subordinado a la música.

No se trata en últimas de comprobar si existe una u otra subordinación entre el lenguaje y la música, pero sí de evidenciar la profunda relación que mantienen. Lo que resulta interesante señalar es que son dispositivos que se retroalimentan. No pueden existir el uno sin la otra. Su relación adquiere diversas formas dependiendo del contexto, de las necesidades expresivas, en algunos momentos pareciendo primar una sobre la otra para luego manifestarse de manera contraria. Música y lenguaje son elementos de una misma entidad y el sistema que conforman es esencial a los mecanismos a través de los cuales construimos conocimiento.

- De la experiencia litúrgica colectiva a la experiencia estética individual

Esta tesis de Lévi-Strauss que hemos venido analizando, la presunta transposición de funciones entre el mito y la música,[75] nos permite desarrollar otra línea de análisis que resulta también muy interesante en el contexto de nuestro trabajo. Como es bien sabido en el Renacimiento comenzaron a acontecer toda una serie de transformaciones en las visiones de mundo que, a la postre, serían unos de los antecedentes mas determinantes en lo que ahora definimos como modernidad. Y por supuesto, el campo de las artes y la música no fueron la excepción. Estos cambios determinarían la aparición de distintos formatos musicales, principalmente de música instrumental, que pudieron haber desencadenado un progresivo aislamiento de la representación artística de su entorno social. La sinfonía, estilo compositivo en el cual el antropólogo francés pone especial énfasis, a pesar de haber aparecido en el siglo XVIII con el estilo galante y como consecuencia de la forma sonata, es heredera de estas transformaciones que comenzaron a gestarse en el Renacimiento. Estos cambios, por supuesto, no podríamos decir que trajeron como consecuencia que el arte dejará de ser un elemento importante y valorado dentro de la sociedad. Al contrario, de hecho el estatus y reconocimiento social de las representaciones artísticas pudo haberse incrementado. No obstante, lo que sí resulta, ciertamente, evidente es que su función dentro del engranaje social empezó de poco a mutar hasta entrar en un estado, por decirlo de alguna manera, de cierta indefinición.

Como señalamos en apartes anteriores, una de las principales consecuencias que trajeron consigo las transformaciones que por siglos configuraron lo que hemos denominado modernidad, fue un progresivo cisma entre diferentes ámbitos del pensamiento. Esta nueva era caracterizada por la especialización, subdivisión, y especificidad en la forma como construimos conocimiento relegó, para bien o para

[75] Algunos formatos de música instrumental que surgen a partir de las transformaciones que comenzaron a ocurrir en el Renacimiento, entre estos la sinfonía, se apoderan de la función intelectual y emotiva que el pensamiento mitológico va dejando de lado de a poco.

mal, a ciertas formas tradicionales de conocer (pensamiento mítico) a espacios muy limitados por fuera del ámbito del conocimiento objetivo. Se les desplazó decididamente al campo de la subjetividad. El cambio de paradigma en el campo de las artes que se inicio en el Renacimiento, que se definió filosóficamente y se convirtió en concepto hegemónico en el pensamiento occidental en la Ilustración con la aparición de las teorías kantianas sobre la estética y el arte[76], y que ha alcanzado, probablemente, su punto culmen en el arte contemporáneo, es un ejemplo idóneo para ejemplificar este fenómeno de aislamiento, este cisma.

En el periodo medieval, por ejemplo, el arte en sus diferentes expresiones tenía una función decididamente integradora. Fungía como elemento cohesionador de aspectos determinantes en la vida social de la época. Era parte fundamental de esa gran liturgia, por decirlo de alguna manera, que era la vida en comunidad en este periodo. En el caso del arte y la música religiosa no solo tenían una función catequética sino que, además, servían de enlace, como punto de encuentro entre lo simbólico y la realidad misma. Entre lo espiritual y lo terrenal. Determinaba una cosmovisión compartida y unas experiencias sociales que eran reflejo de esta visión común. Este fenómeno no solo era exclusivo al arte religioso, las expresiones artísticas populares o paganas, como lo analizamos en apartes anteriores cuando hablábamos del carnaval y la cuaresma, también hacían parte fundamental en el diario vivir. La vida en comunidad se organizaba alrededor de ciertas prácticas y eventos que estructuraban el acontecer social. Estaban directamente relacionados con aspectos de la vida diaria, cumplían funciones muy especificas en la sociedad.

En otras palabras, interpretándolo desde otra perspectiva, este cambio de paradigma podría entenderse como la gradual pérdida del carácter ritual colectivo

[76] Como ya antes hemos señalado en varias oportunidades, esta idea propuesta por Kant del arte como contemplación desinteresada carente de toda función ha sido sumamente determinante diferentes ámbitos de la vida social, no solo en el terreno de lo artístico.

en la experiencia estética. En el terreno de lo pictórico, por ejemplo, cada vez menos nuestra relación con una obra se lleva a cabo en un contexto grupal, dentro de un espacio ritual colectivo. Podríamos decir que en nuestros días es cada vez menos común ir a un museo a apreciar arte, y que cada vez resulta más frecuente que la gente se relacione con las obras virtual e individualmente. Incluso vale la pena señalar que en la aparición, o al menos en el auge, del museo de arte como espacio público hay ya una intención de aislar la obra del contexto originario en el cual y para el cual fue creada. Se la lleva a un espacio neutro donde se pudiera apreciar de una manera, ciertamente, desinteresada, atendiendo a la idea kantiana. Sacándola de su contexto natural donde cumplía una función y formaba parte de procesos colectivos diferentes al de la mera experiencia estética. El apogeo que tuvieron los museos de arte después de la Revolución Francesa, por ejemplo, fue un claro ejemplo de este fenómeno. Por motivos ideológicos se quiso sacar el arte del contexto religioso y político en le cual había sido concebido y llevarlo a un espacio de supuesta neutralidad, y por qué no decirlo, de artificialidad, donde pudiera apreciarse sin ningún prejuicio.

En la música, es evidente que antes de la aparición de ciertas tecnologías la relación de la audiencia con las obras se daba esencialmente en espacios de reunión. La gente asistía a salas de concierto y lugares semejantes no solo a escuchar las piezas, sino a hacerlo como experiencia colectiva. Era un acto de socialización. Aunque, de cierta manera pero en menor medida, en la aparición de las salas de concierto como espacio público pudiera apreciarse un fenómeno similar al de los museos, estos espacios siguen preservando el fundamento colectivo de la experiencia de apreciación musical. Si bien, incluso aún en la actualidad este carácter ritual no se ha perdido del todo, sí ha dejado de ser la manera como naturalmente nos relacionamos con las obras. Desde hace ya varias décadas la relación que tenemos con la música ha cambiado sustancialmente. En nuestros días la experiencia esencial que tenemos con la obra es de tipo individual, a través de diferentes dispositivos reproductores. No obstante, existe todavía la

opción de asistir a representaciones en vivo, esta posibilidad resulta, la mayoría de las veces, remota y completamente subordinada a la experiencia individual.

Este aislamiento con la realidad colectiva, este espíritu cismático, que en un primer momento se pudo evidenciar en los lugares y mecanismos mediante los cuales nos relacionábamos con las formas de representación, luego se agudiza y se manifiesta en los mismos procesos de concepción y creación. En el arte moderno y contemporáneo es cada vez mas común que las obras se nos presenten como burbujas, como universos individuales. Cada obra contiene su propia ontología, su propia simbología, su propia cosmovisión. Esa visión de mundo compartida, esos patrones que nos permiten interpretar la obra de arte y relacionarnos con ella resultan cada vez más difusos y, tal vez, inexistentes en muchos casos. En una buena parte de los movimientos artísticos contemporáneos las obras se presentan completamente ilegibles al entendimiento de la gente del común. En el mejor de los casos, habría que tener toda una serie de conocimientos y bagaje intelectual para poder comprender lo que se intenta plasmar en las obras. El aislamiento, el proceso de subjetivización ha llegado a tal punto que el arte, en muchas ocasiones, ha dejado de comunicar.

Hoy más que nunca es completamente evidente este aislamiento del arte del engranaje social, de la experiencia colectiva, pero, sin duda, es un proceso que se ha venido dando progresivamente y, probablemente, su germen estuvo en estas transformaciones que empezaron a ocurrir en el Renacimiento, que se consolidarían filosóficamente en la Ilustración y que terminarían configurando lo que hoy entendemos como modernidad.

- La ópera como espacio de resistencia

Regresando al tema que nos atañe, el melodrama, podríamos decir que las coyunturas que determinarían el génesis de la la ópera son, sin lugar a dudas, un ejemplo claro del espíritu renacentista. En el espectáculo operístico se hace

presente de manera manifiesta ese ideal perseguido de regreso a lo clásico y que es característica fundamental de varios movimientos artísticos del Renacimiento[77]. Sin embargo, hay algo en esta forma de representación que, de alguna manera, escapa a las lógicas de la época o que, al menos, no se enmarca tan plenamente en la reflexión que planteó Lévi-Strauss[78]. En otras palabras, probablemente en la ópera, a diferencia de otros formatos cuya génesis se dio en este periodo, no se hizo tan evidente esa semilla de modernidad. En el espectáculo operístico esta transposición de la que nos hablaba el antropólogo francés no resulta tan clara precisamente porque en estas representaciones se conservan aún, en buena medida, aspectos de esa matriz mítica de una manera más pura. No se presenta del todo como una forma de desplazamiento de lo mítico a espacios distintos sino que conserva características esenciales del mito.

Si bien la sinfonía es un aviso y, tal vez, uno de los primeros síntomas de una modernidad que se avecina, la ópera, por el contrario, podría considerarse un espacio de resistencia del pensamiento mítico en su forma más primaria. Por un lado, y lo que resulta más obvio, en el espectáculo operístico no acaba de ocurrir esa escisión entre lenguaje y música. Siguen coexistiendo como unidad representativa. Por otro lado, al ser la ópera un intento de recrear, o al menos, rememorar el teatro trágico griego, varias de las premisas de su puesta en escena conservan esa matriz mítica que, por supuesto, estaban presentes en la tragedia. El evidente carácter ritual de las representaciones trágicas en la antigua Grecia, en gran medida, permanece en el espectáculo operístico. Hoy en día la ópera es uno de esos pocos espectáculos musicoteatrales en los cuales la presentación en vivo sigue siendo esencial. Una obra operística no se valora esencialmente por una reproducción en audio o en vídeo, se valora por su puesta en escena en vivo. Su

---

[77] Como sabemos, la génesis de la ópera estuvo altamente determinado por las reflexiones y dilucidaciones de las *cameratas fiorentinas* alrededor del tema de cómo se representaban las tragedias en la Grecia clásica.

[78]Como ya hemos dicho, el antropólogo francés defendía la tesis de que ciertos formatos musicales se transformaron para adoptar las funciones de lo mítico.

esencia sigue estando allí, en ese espacio de representación y de socialización que es un teatro. En resumidas cuentas, su naturaleza subsiste en ese espacio de ritualidad colectiva.

- Melodrama; redundancia o integralidad

Regresemos a una cita del antropólogo francés anteriormente mencionada para analizarla desde otra perspectiva.

“Efectos vocales o gestuales que matizan, modulan y refuerzan el discurso. Tanto canta o salmodia el mito, como lo declama; y el recitado está acompañado de gestos y formulas estereotipadas (…) Puede incluso suceder que el mito sea contado a varias voces y devenga representación teatral. La relación deficiente con el sonido se completa así con la redundancia de fórmulas verbales, de repeticiones, de retomar o volver a decir.” (Lévi-Strauss, 1975, 579)

La lectura de este fragmento, sin duda, nos resulta sumamente sugerente al contexto de nuestro trabajo. Encontramos allí evidentes relaciones con las definiciones que hemos venido trabajando sobre el melodrama, en particular con el espectáculo operístico y la telenovela, y también con la definición que proponía Aristóteles de la tragedia[79]. La idea de artificio, exageración, sublimación es evidentemente muy cercana a la idea de redundancia de la cual nos habla Lévi-Strauss. En el segmento citado, el francés se está refiriendo a la carencia intrínseca de sonido o melodía que tendría el mito para que la analogía entre las estructuras míticas y musicales con el lenguaje acabe de funcionar. Lo importante

[79] “La tragedia es pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones (…) Parte esencial de la tragedia será el buen efecto del espectáculo; luego, la composición musical y el lenguaje, pues realiza la imitación con esos elementos”. (Aristóteles 1994, 29)

en este punto sería percatarnos de que detrás de esta aparente demasía, de este supuesto exceso se encuentra una característica misma de la expresión humana.

No nos es suficiente expresarnos solamente a través de las palabras, necesitamos declamarlas, cantarlas. Como tampoco nos resulta suficiente emitir sonidos melódicos, necesitamos llenarlos de sentido. Tanto música como lenguaje articulado pueden funcionar individualmente como mecanismos de comunicación. Sin embargo, podría decirse que tanto en uno como en otro caso existe una ausencia explícita pero una presencia implícita. Cuando leemos un texto, por ejemplo, intrínsecamente le damos una melodía a las palabras que se nos revelan. Por otro lado, cuando emitimos una melodía necesariamente nos evoca emociones, sensaciones, ideas que irremediablemente tratamos de articular a través de la palabra. Tal vez, más que una redundancia es, probablemente, una búsqueda de integralidad. Resulta muy atractiva esta idea de entender la música como la forma perfecta de expresar la naturaleza del alma. También es sumamente interesante pensar en la palabra como el mecanismo idóneo a través del cual el *logos* se nos revela. No obstante, es en la noción de integralidad donde posiblemente nos acerquemos más a la verdad. Tal vez, hace falta la redundancia para construir esa meta-realidad, esa hiper-realidad, que nos va permitir intuir la esencia de la realidad misma, es decir, música y lenguaje como unidad.

2.2.2 Propp y la morfología del cuento

Vladimir Propp, antropólogo y lingüista ruso, es otra de esas figuras que se interesó particularmente en el análisis estructural de los relatos, en este caso, de los cuentos maravillosos de la tradición rusa. Su motivación, al igual que la de Lévi-Strauss con los mitos, era descubrir la especificidad de estas narraciones para explicar su uniformidad. Al igual que el antropólogo francés, propuso un estudio de las narraciones de tipo diacrónico y sincrónico aunque el procedimiento y el alcance de sus propuestas fueran parcialmente distintas a las de Lévi-Strauss. La metodología de Propp estaba enfocada en develar los elementos constantes en los

cuentos, las invariantes como las llamó él, y demostrar como la composición de los relatos estaba inalterablemente determinada por estas constantes. Para el lingüista ruso estas invariantes constituían la estructura del cuento maravilloso.

Antes de Propp la mayoría de los análisis literarios propuestos consideraban los motivos o argumentos como mónadas narrativas indisolubles, y explicaban el alto grado de uniformidad por los constantes plagios y migraciones literarias. El lingüista francés rompe abiertamente con esta línea de análisis. Controvierte decididamente las premisas de sus predecesores demostrando la divisibilidad de los motivos y argumentos pero, sobre todo, evidenciando que ni los unos ni los otros, a pesar de su carácter ciertamente repetitivo, explicaban la uniformidad en las narraciones. El planteamiento de Propp, a diferencia de las propuestas metodológicas que lo antecedieron, consistió en afirmar que eran justamente las motivaciones y los argumentos los elementos variables dentro de los cuentos, y que lo constante era el ensamblaje de unidades estructurales en torno a las cuales se agrupaban los motivos.

El lingüista ruso propuso dos ejes estructurales de análisis. Al igual que en Lévi-Strauss, pero de manera ciertamente distinta, uno diacrónico y otro sincrónico. El primer eje consistía en la identificación de una serie de unidades narrativas constantes, 31 en total, las cuales denominó funciones de los personajes.[80] Aseguraba que su número sería siempre limitado y que el orden en que se llevarían a cabo dentro de la narración sería siempre cronológico. Afirmaba que, si bien, no siempre estarían presentes en todos los relatos, la ausencia de alguna denotaría su aparición implícita en otra de las funciones. Propp descubrió que dichas funciones tendrían un carácter binario. Por ejemplo, una carencia estaría seguida, casi siempre, por una reparación o una prohibición por una transgresión,

[80]Alejamiento, prohibición, transgresión, conocimiento, información, engaño, complicidad, daño, mediación, aceptación, partida, prueba, reacción, regalo, viaje, lucha, marca del héroe, victoria, enmienda, regreso, persecución, ayuda, regreso como incógnito, fingimiento, tarea difícil, cumplimiento, reconocimiento, desenmascaramiento, transfiguración, castigo, matrimonio.

entre otras. Las funciones denotarían el fluir transformativo de los personajes y de las situaciones dentro de la narración.

El segundo eje estaría constituido por los roles; personajes concretos dentro de los cuentos con determinados atributos y que serían siempre los mismos en todos las narraciones.[81] Para Propp, un cuento maravilloso no sería otra cosa que "un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas" o "Cuentos que siguen el esquema de los 7 personajes." (Propp en Mélétinski, 1971, 184)

La metodología utilizada por Propp empezaba por la descomposición del cuento en una serie de acciones sucesivas. Frases con un sujeto y un predicado simple (de manera similar a la segmentación en mitemas propuesta por Lévi-Strauss). Los predicados reflejarían la estructura del cuento; las invariantes. Los sujetos, complementos y otros elementos de la frase develarían el argumento, es decir, lo variable. Cada acción o predicado de la frase tendría una correspondencia con las funciones postuladas. "Se puede, utilizando la terminología contemporánea, calificar de sintagma narrativo a un fragmento determinado del texto que contiene una u otra oración y por tanto su función correspondiente." (Mélétinski, 1971, 185)
Para el autor, este análisis del ensamblaje sintagmático del cuento servía, en primera instancia, para descubrir la estructura general del relato, pero sobre todo, para establecer la especificidad del cuento y justificar su uniformidad.

- Del mito al cuento maravilloso

Más allá de la explicación exhaustiva de la metodología propuesta por Propp, lo que nos resulta particularmente interesante y pertinente en nuestro contexto de trabajo es encontrar las similaridades en las líneas de análisis del antropólogo francés y del lingüista ruso. Ambos autores defienden la hipótesis que es en el

[81] El antagonista, el donante, el auxiliar, la princesa y su padre, el mandatario, el héroe y el falso héroe.

develamiento de la estructura del relato, y no de su contenido, donde podemos encontrar los elementos que permiten establecer la evidente uniformidad en las historias. Por otro lado, resulta también muy interesante empezar a descubrir, aunque resulte ciertamente obvio, la relación entre el mito y el cuento maravilloso. De hecho, ambos autores ya se referían al parecido entre estos dos tipos de narración. Propp denominaba al cuento maravilloso como mítico y Lévi-Strauss lo calificaba como un mito ligeramente debilitado. Ciertamente, los cuentos maravillosos conservan elementos esenciales de la mitología y, sin entrar a polemizar la opinión del antropólogo francés, podríamos sugerir que más que una debilidad, el cuento maravilloso es, en cierta medida, una de las etapas mas próximas en el proceso de desarrollo literario del relato mítico, pero principalmente la evolución de un imaginario.

“En efecto, en el cuento, lo maravilloso, ya muy convencional, se encuentra separado por una etnografía concreta, de creencias y de prescripciones rituales que se hallan claramente determinadas en cada cultura (…) en el cuento, con mucha más frecuencia que en el mito, tanto los personajes como sus reglas de conducta son muy convencionales y se revisten del carácter de reglas de juego.” (Mélétinski, 1971, 196)

Lo que aparece en los mitos como un especie de revelación mágica para explicar una realidad concreta, en el cuento maravilloso se hace convención. Lo sobrenatural ya no responde a una cosmovisión aceptada como real, sino que se convierte en una especie de lenguaje, en reglas de juego de un mundo paralelo que se acepta como la realidad interna del relato. La verosimilitud ocurre en la medida en que aceptamos entrar a jugar con estas convenciones sabiendo de antemano que estamos jugando, que entramos en una ficción. En el cuento lo mítico se hace requisito, billete de admisión para entrar en una realidad diferente a la propia. De nuevo aquí nos encontramos con ese proceso de aislamiento de la realidad del que hablábamos antes, de esa paradójica desmitificación de lo mítico.

En el cuento maravilloso puede también evidenciarse esa ruptura en la relación entre los sujetos y el objeto, ya sea artístico, musical o literario. Entre la vivencia ritual colectiva y la experiencia individual. El cuento, y un gran número de formatos literarios que lo sucedieron, se concentraron en el destino individual de los individuos y no en el destino colectivo de un grupo social como ocurría en los mitos. Se encuentra, precisamente, en esta escisión uno de los rasgos fundamentales de la narrativa moderna. Esa tendencia a la subjetivización tan característica, por ejemplo, en la novela psicológica y que ha alcanzado, tal vez, su punto cúspide en la profunda introspección literaria de autores como el novelista francés Marcel Proust y, en menor medida, James Joyce o Virginia Woolf.

Ciertamente, podríamos sugerir que en la transición entre mito y cuento maravilloso se manifiesta esa ruptura, ese cisma entre lo mítico y el mundo real. No obstante, también es claro que al detenernos en las propuestas de análisis estructural, tanto la de Lèvi-Strauss como la de Propp, se hace evidente el profundo vínculo que siguen teniendo el mito y los formatos narrativos que le sucedieron. Ambas metodologías hacen hincapié en la importancia de la estructura. Cada una a su manera, demuestra como la invariabilidad estructural, y no los contenidos, explica la uniformidad en las narraciones independientemente del contexto donde se originen. En las dos propuestas nos encontramos, de alguna manera, con esa noción de matriz mítica. De ese sistema inmutable, de esos arquetipos que, tal vez, nos estarían manifestando una disposición inmanente, la naturaleza del alma como lo expresaría Jung. Siguiendo esta misma línea de análisis, nos centraremos a continuación en propuestas de análisis estructural que son mucho mas cercanas a la narrativa moderna pero que siguen demostrando esa continuidad, ese estrecho vínculo con lo mítico.

2.2.3 Greimas y el modelo actancial

El lingüista francés Julien Greimas es otra de esas figuras claves en los estudios narratológicos. Al igual que los autores antes referenciados, propuso un sistema de análisis narrativo intentando encontrar elementos estructurales comunes. Su propuesta estaba enfocada en los personajes y buscaba determinar la funcionalidad de estos dentro del relato. Su metodología estuvo fuertemente influenciada por autores como Étienne Souriau y, principalmente, Vladimir Propp. Lo novedoso de su modelo consistió en la clasificación de los personajes dentro de las historias no como lo que son, sino por lo que hacen, por el rol que desempeñan dentro de la obra. Afirmaba que estos no necesariamente correspondían a la persona dentro del contexto de la narración, sino a alguien, o algo que participa en el proceso narrativo cumpliendo una determinada función; a este concepto, combinación de sujeto y acción, lo denominó actante.

Para el lingüista francés el actante "puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto independientemente de cualquier otra determinación." (Greimas, Courtés, 1979, 23) En otras palabras, es un personaje en un rol dado. Su presencia dentro de la historia está fundada en la manera como impactan sus acciones en el desarrollo narrativo. La razón de su existir es la acción que permite que el relato progrese. El actante no necesariamente es una persona, puede ser una entidad abstracta: un dios, la ciudad, la naturaleza. Puede ser también una entidad colectiva, una asociación de personajes con una función común a cumplir: Los tres mosqueteros, Abbot y Costello, Los vengadores. La función de la fuerza actuante incluso puede ser asumida por valores, nociones o conceptos: la providencia, el deber, la culpa.

"El personaje ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que va de la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) a la forma

precisa del actor (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra).” (Saniz, 2008, 92)

En líneas generales, el modelo actancial es un sistema de análisis estructural que explica los roles que desempeñan los personajes dentro de la historia, y que permite visibilizar las principales fuerzas dramáticas y sus roles en el relato. Consiste no solo en la identificación de los actantes, sino en el establecimiento de las relaciones entre estos. A diferencia de otros modelos que lo precedieron, el de Propp por ejemplo, ya no separa al personaje de la acción, sino que devela la dialéctica y la relación entre el uno y la otra. Los presenta como entidad unitaria.

El modelo se divide en tres ejes, cada uno constituido por una pareja de roles actanciales. El primer eje, el del deseo, estaría conformado por el sujeto y el objeto. El (actante) sujeto persigue un (actante) objeto deseado, sea este un ser amado, honor, dinero, etc. Este eje señala el camino de la acción, de los obstáculos que se interponen entre el sujeto y el objeto deseado.

El segundo, el eje de la comunicación, estaría constituido por el destinador y destinatario. Este eje se caracteriza por una interacción informativa entre la pareja de actantes para que se generen las condiciones que vayan a permitir la consecución del objeto anhelado. El destinador sería esa fuerza interna o externa que mueve al sujeto a conseguir su objetivo. El destinatario, sería el benefactor si el objeto perseguido se consigue, en ciertos casos podría ser el mismo sujeto pero podría ser también otro actante. En *Don Quijote*, por ejemplo, el destinador podría ser el código de caballería y el destinatario la sociedad misma. Este eje resulta particularmente interesante ya que muchas veces es allí donde encontramos actantes abstractos: ideas, valores, entre otros.

La tercera pareja de actantes, el tercer eje, estaría configurado por el ayudante y el opositor. El primero ayudaría al sujeto en la consecución de su objetivo, y el

segundo funcionaria como opositor en este propósito. Son actantes que favorecen o desfavorecen la relación entre objeto y sujeto. En algunos casos estos ayudantes y opositores pueden ser fuerzas internas de los personajes, proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo.

- Los actantes como cosmovisión colectiva e integradora

Es evidente que estas metodologías, particularmente la de Propp y la de Greimas, son herramientas que nos permiten descomponer y estudiar relatos, ciertamente, simples. Probablemente, no resultarían tan útiles en el análisis de narraciones contemporáneas donde, decididamente, se han intentado deconstruir los modelos narrativos clásicos. No cabe duda, por ejemplo, que este tipo de modelos resultarían prácticamente obsoletos en el estudio de una propuesta literaria como la de Proust. En obras como estas, donde la subjetivización es tan evidente, se haría imposible un análisis donde justamente lo importante no es la psicología del personaje sino sus acciones, la función narrativa que desempeña dentro de la historia. Podríamos decir que estos modelos solo funcionan para historias simples, sencillas. No obstante, sería más correcto afirmar que funcionan en un nivel de narración primario o primitivo. Y, por supuesto, no es lo mismo simple que primario o sencillo que primitivo. Como hemos venido afirmando, muchos de estos relatos que a primera vista podrían parecer esquemáticos o, incluso, cándidos, por el contrario, podrían estar revelando complejidades de la psicología humana, y porqué no decirlo, de su naturaleza espiritual.

Situándonos en el contexto de esa coyuntura de la que hemos venido hablando, de ese probable proceso de aislamiento entre la representación y la realidad misma, en esa primacía de lo individual sobre lo colectivo, la propuesta de Greimas podría estar exhibiendo, ciertamente, una visión integradora. Esta metodología denota una cosmovisión donde lo esencial no son los sujetos individuales, sino las fuerzas actuantes y los procesos de interacción entre estas entidades. A diferencia de las tendencias narrativas propias de la modernidad que se caracterizan por ese

énfasis en lo individual, en lo subjetivo, el tipo de relatos que encajan en esta propuesta de análisis está determinada por la presencia de una estructura global de acciones. Un sistema donde lo que importa no es tanto la individualidad de los personajes, sino las fuerzas colectivas que mueven a los individuos. Una visión, decididamente, mítica. De hecho, podríamos sugerir que la idea de actante es muy cercana al arquetipo junguiano. De cierta forma, son también estas funciones una estrategia de develamiento de elementos sustanciales de la psique. El actante podría entenderse como rasgo fundamental de nuestra naturaleza. Son moldes que nos permiten identificar las fuerzas que nos mueven.

Los formatos narrativos donde la matriz mítica es más evidente son justamente aquellos donde se configura un relato a partir de fuerzas que se interrelacionan y construyen una realidad colectivamente. El modelo actancial, precisamente, nos propone un sistema de relaciones entre entidades no necesariamente individuales. Acude a un modelo de narración donde la realidad se interpreta a partir de una cosmovisión compartida. Como señalamos antes, tradicionalmente el desarrollo del relato mítico se dirige hacia un destino global, mientras que la narración moderna cada vez más se enfoca en el destino individual de un personaje. Podríamos sugerir que ese proceso de subjetivización de las historias, tuvo un primer momento en el cual el individuo se hizo más importante que el grupo, y un segundo momento donde el plano donde se desarrolla la historia ya no es un sistema colectivo de relaciones, sino la psicología misma del personaje. Probablemente, a grandes rasgos, en eso ha consistido el proceso de dismitificación de los relatos.

De alguna manera, en la aplicación del modelo actancial ya podemos encontrar indicios que podrían indicarnos si el relato se ha empezado a distanciar de la matriz mítica. Si identificamos, por ejemplo, que el actante sujeto y el destinatario no son una entidad colectiva sino individual, estaríamos ya encontrando elementos claves para establecer que la narración va perdiendo su carácter mítico. Otra

característica que sería mas indicativa aún de este fenómeno, se daría si la pareja de actantes del tercer eje; ayudante y opositor, son fuerzas psicológicas internas de los individuos y no personajes, conceptos o ideas compartidas por una comunidad. No obstante, a pesar de que en las historias que contamos en nuestros días cada vez es más difícil encontrar actantes colectivos, lo que si queda claro es que los relatos que mejor se adaptan al modelo de Greimas son aquellos donde, a pesar del carácter ciertamente individualista de la narración, el destino del individuo está determinado por un sistema colectivo de relaciones.

En este sentido, podríamos decir que existen lenguajes, o formatos de representación que tienden, mas que otros, hacía lo mítico. En el lenguaje audiovisual, por ejemplo, podría existir una presencia mítica más fuerte ya que su modo de representar está fundamentalmente basado en la acción. El cine, la televisión y, en menor medida, el teatro y la ópera, son formas de representación donde se comunica primordialmente a través de las acciones de los personajes. En estos formatos el motor narrativo es lo que los personajes hacen y no tanto lo que piensan o dicen. Por otro lado, en la literatura, particularmente en la novela y, con mucho más énfasis, en la poesía, la reflexión individual suele cobrar mayor importancia y por tanto la matriz mítica podría estar menos presente. Por supuesto, esto hablando en términos generales. En la novela, por ejemplo, encontramos relatos centrados en la acción y muchos otros en la reflexión. Asimismo, el teatro puede también prestarse para monólogos interiores, incluso, grandes obras del cine se han caracterizado por monólogos extensos e introspectivos. No obstante, sea cual fuere el formato, lo mítico se hace más presente en la medida en que lo colectivo, y no lo individual, sea el epicentro del movimiento narrativo.

- La instrumentalización de los modelos y la hiper-catarsis

Estas metodologías de análisis estructural en su momento aparecieron como un estudio a posteriori de relatos que ya existían y que se habían gestado de una forma natural, orgánica, innata, por decirlo de alguna manera. Estos procesos

creativos iniciales respondían a la necesidad inmanente del ser humano de develar esos arquetipos insertados en nuestra psique, o porqué no decirlo, en nuestra alma, y de esta manera entendernos mejor, comprender nuestra propia naturaleza. Podríamos decir que en las formas más puras del relato mítico se intentaban expresar a través de palabras e imágenes estos esquemas mentales y la razón de ser de las propuestas de análisis fue, justamente, identificarlos. Incluso en nuestros días, el sistema actancial, al igual que algunas metodologías similares, podrían seguir aplicándose con éxito a un buen número de las historias que se nos cuentan en el cine y la televisión. Exceptuando ciertas vanguardias o experimentaciones narrativas, la propuesta de Greimas resulta sumamente ilustrativa del modo como popularmente seguimos contando historias en nuestros días.

No obstante, el proceso parece estar aplicándose a la inversa. Estos modelos de análisis estructural se han convertido en herramientas para construir historias. Muchos de los creadores de argumentos de nuestros días construyen sus relatos utilizando estas metodologías. Las historias que contamos en la actualidad cada vez menos responden a esa necesidad inmanente antes descrita, sino mas bien a la instrumentalización de un esquema que ha probado su éxito. Podríamos decir que en la actualidad se instrumentaliza la estructura mítica porque, justamente, se ha demostrado que este tipo de narraciones nos afectan de una forma muy primaria. Dicho de otra forma, es una forma de estructurar los relatos que vende. Podríamos sugerir que, ciertamente, estos modelos de análisis estarían develando el carácter mítico de las historias que aún seguimos contando, pero probablemente lo que evidencian son la artificialidad y esquematicidad de los procesos creativos de nuestros días.

El mercado audiovisual contemporáneo sigue estando lleno de historias donde estos arquetipos míticos, los superhéroes, por ejemplo, siguen estando muy presentes. Pero, tal vez, lo que evidencia la ruptura es el carácter catártico extremo

desde el cual interpretamos estas historias. Dicho de otro modo, los relatos modernos nos muestran cosas que nos gusta ver, pero cada vez menos cosas que buscamos ser. Este aislamiento, este cisma entre realidad y relato del que hemos venido hablando, hace que interpretemos estas historias como una completa irrealidad. Ya no vemos en estos héroes una analogía de lo que estamos llamados a hacer en nuestra vida, sino que vemos en él una figura irreal, mítica, en el sentido erróneo y negativo de la palabra. Ya no entendemos estas narraciones como "un relato que estructura la realidad a partir de un lenguaje simbólico, que permite guiar a los hombres en sus acciones y le otorga un sentido al mundo que habitan" (Ruíz Noé, 2012, 186-187). Ya no encontramos en estas imágenes arquetípicas modelos que hablen de nuestras propias posibilidades, de nuestra propia realidad, y de la manera como deberíamos interactuar en ella, sino que desplazamos esta profunda relación que tenemos con estas figuras al terreno de la ficción, dando lugar a una especie de hiper-catarsis, por decirlo de alguna manera.

2.2.4 El viaje del héroe de Campbell

La última metodología de análisis estructural a la cual nos referiremos es la del mitólogo y especialista en religiones comparadas estadounidense Joseph Campbell. Decidimos dejarla para el final porque en esta propuesta convergen varías de las ideas antes abordadas que hemos encontrado más interesantes y pertinentes en el contexto de nuestro trabajo. Además, este es el modelo que utilizaremos en la última parte del escrito en la cual haremos el análisis estructural de algunas obras.

En su obra *El héroe de las mil caras* Campbell identifica, al igual que varios de los autores anteriormente referidos, la presencia de un esquema mítico-narrativo universal en el cual se enmarcarían gran parte de los mitos y de la narraciones de matriz mítica a lo largo de la historia, independientemente de su origen y contexto cultural. De la misma manera que Lévi-Strauss y Propp, el mitólogo

estadounidense focaliza su preocupación no tanto en la función del mito, sino en el funcionamiento de las narraciones mitológicas, en desentrañar su estructura.

“Cuando el mito se investiga en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época.” (Campbell, 2013, 337)

El viaje del héroe campbelliano no solo demuestra esa homogeneidad entre las narraciones de estas características, sino que evidencia, además, cómo esta forma de estructurar historias se ha convertido en un canon narrativo por excelencia incluso hasta nuestros días. Su propuesta no solo permite el análisis y desglose de los relatos estrictamente mitológicos, sino que se extiende a todo un universo narrativo que, como hemos venido afirmando, conserva aún esa matriz mítica. Incluso se ha convertido en una recurrente herramienta de escritura a partir de la cual se han desarrollado varías narraciones contemporáneas. El propio George Lucas, por ejemplo, afirmó haber utilizado el modelo de Campbell como estructura para escribir *La guerra de las galaxias*. Muchas de las historias de la fantasía épica de nuestros días, *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, entre muchas otras, si bien no se escribieron usando esta metodología, se ajustan perfectamente a la propuesta de Campbell. Lo interesante del viaje del héroe es que no solo se evidencia en historías de corte fantástico, lo cual no tendría que sorprendernos, sino que incluso, como veremos más adelante, es perfectamente identificable en melodramas que, por el contrario, lejos de ser fantásticos podrían calificarse como hiperrealistas.

- Campbell y el legado junguiano

En Campbell es indudable la influencia junguiana, su propuesta está claramente fundada, en buena medida, en varias de las premisas del psicólogo suizo. En los planteamientos del profesor estadounidense, por ejemplo, se hace explícita la

relación entre lo mítico y lo arquetípico, dos nociones esenciales y evidentemente recurrentes en el contexto de nuestro trabajo. La estructura propuesta por Campbell está indiscutiblemente enraizada en la noción de unas figuras arquetípicas compartidas por un inconsciente colectivo. Al igual que Jung, el mitólogo encuentra una relación profunda entre los sueños y los arquetipos. Campbell afirma que tanto los sueños como las imágenes del mito comparten un lenguaje simbólico común y es, justamente, a través de esta relación que adopta la idea del arquetipo y del inconsciente colectivo junguiano. El mitólogo afirma que "El sueño es el mito personalizado; el mito es el sueño despersonalizado." (Campbell, 2013, 25)

Para Campbell el mito es "la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas" (Campbell, 2013, 11) Sí bien el lenguaje del profesor norteamericano puede ser más místico-religioso, sin duda comparte el mismo horizonte conceptual que Jung. Es decir, un inconsciente colectivo universal que no se origina en la experiencia personal sino que es innato y que se manifiesta a través de imágenes arquetípicas. Para el estadounidense, el viaje del héroe no es otra cosa que un esquema mítico elemental y transcultural que se ha venido transmitiendo a lo largo del tiempo a través de imágenes simbólicas contenidas en nuestra psique.

La argumentación campbelliana se contrapone claramente a la cosmovisión ilustrada decimonónica, a esa postura cientificista y positivista de la que hemos venido hablando. La teorización del profesor estadounidense apunta a una reivindicación de la dimensión simbólica del hombre, y su interés por el mito está direccionado a este objetivo. En Campbell encontramos una defensa de esa noción que hemos venido trabajando y que sitúa el pensamiento simbólico como premisa inicial y motor para el desarrollo de toda forma de conocimiento. Incluso, el mitólogo va un paso más allá y afirma que el mito mismo sería elemento central en el génesis, evolución y comprensión de estos desarrollos. "Las religiones, las

filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito". (Campbell, 2013, 11)

El desarrollo teórico de Joseph Campbell es también muy cercano al trabajo del filósofo e historiador Mircea Eliade quien, asimismo, fue un estudioso del pensamiento religioso y mitológico. Eliade tiene una aproximación mucho más religiosa en su estudio de lo mítico, el filósofo afirma que lo sagrado es lo real por excelencia y el mito es la expresión de esa realidad ideal y funciona como mecanismo de introducción al mundo de lo divino. Para Eliade el mito no hace otra cosa que "fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas (…) al comportarse en cuanto ser humano plenamente responsable, el hombre imita los gestos ejemplares de los dioses, repite sus acciones, trátese de una simple función fisiológica como la alimentación, o de una actividad social, económica, cultural, militar, etc." (Eliade, 1992, 87) Campbell coincide con Eliade en que la función esencial del mito es ofrecer modelos de comportamiento, pero especialmente en detectar una serie de patrones, de elementos comunes en los relatos míticos de diferentes culturas y épocas.

Podríamos decir que la postura de Joseph Campbell es un punto medio entre la visión puramente religiosa de Eliade y la puramente psicológica de Jung. Como dijimos antes, muchas de las cuestiones de las cuales la psicología moderna se ha ocupado en nuestros días, en el pasado eran materia del universo religioso. En Campbell este fenómeno no solo se hace evidente sino que, de alguna manera, se concilia esta traslación bebiendo de ambos mundos en su desarrollo teórico. El estadounidense toma prestada la idea de arquetipo e inconsciente colectivo de Jung pero a diferencia de este último, que la interpreta desde un punto de vista puramente psicológico, Campbell propone una hermenéutica con ciertos elementos metafísicos. Para el mitólogo, estos arquetipos almacenados en el inconsciente

colectivo no necesariamente se encuentran sembrados interiormente en la psique sino que hacen parte de un universo metafísico exterior al cual estaríamos conectados innatamente.

- El monomito

El viaje del héroe campbelliano, también conocido como monomito, plantea un esquema narrativo elemental que tiene como eje central el personaje del héroe y la aventura arquetípica que emprende, para finalmente establecer una síntesis universal. Para Campbell este tipo de narraciones se han venido relatando por milenios adoptando diversas variaciones[82] pero siempre con un desarrollo esquemático común claramente identificable. La estructura monomítica de Campbell se articula de un modo similar a la de Propp. Se divide en 17 etapas y estas a su vez se agrupan en tres fases: partida, iniciación y retorno[83], las cuales conformarían la estructura inamovible del relato. Estas tres secciones coinciden con las categorías clásicas aristotélicas del conflicto, es decir, planteamiento, nudo y desenlace. No obstante, los tres apartes básicos se identifican en todos los relatos, el monomito desde su concepción se presenta también como un esquema flexible. De las 17 etapas resulta muy común que no aparezcan todas, incluso diferentes autores han hecho versiones reducidas del viaje del héroe. Es una metodología con cierta maleabilidad, como señalamos antes refiriéndonos a otros modelos, se nos presenta apenas como un molde.

Campbell sostenía que este esquema tendría, además, un carácter cíclico ya que el fin de la travesía del héroe sería, justamente, el regreso al punto de partida después de haber sufrido una transfiguración. Dicho en términos de Lévi-Strauss,

---

[82] Justamente el título de la obra alude a esta diversidad; *El héroe de las mil caras.*

[83]**La partida**: La llamada a la aventura, rechazo de la llamada, ayuda sobrenatural, cruzando el umbral, vientre de la ballena. **La iniciación: e**l camino de las pruebas, el encuentro con la diosa, la mujer como tentadora, expiación con el padre, apoteosis, la máxima bendición. **El retorno:** Rechazo del regreso, el vuelo mágico, rescate desde afuera, el cruce del umbral del retorno, maestro de dos mundos, libertad para vivir.

un orden que se altera, la irrupción de un caos aparente y el restablecimiento del orden. “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell, 2013, 35).

El mitólogo entendía este modelo como una expresión del inconsciente colectivo pero análogamente lo entendía también como una representación simbólica del ciclo cosmogónico. Es decir, planteaba una relación análoga entre partida, iniciación y retorno, y nacimiento, vida y muerte. “El ciclo cosmogónico está representado como una repetición de sí mismo, mundo sin fin (…) todas las cosas se repiten a sí mismas, cada divinidad, cada persona, repite su papel anterior” (Campbell, 2013, 238). Dicho en otras palabras, cada viaje del héroe sería un ciclo cosmogónico en pequeña escala.

Mas allá de las connotaciones místicas y religiosas[84] tan comunes en el autor, lo que nos resulta más interesante de la apuesta campbelliana es su manera de entender el monomito como un proceso de transformación que parte de una renuncia a lo individual para encarnar lo colectivo, y las implicaciones psicológicas y sociológicas de esta operación. “El héroe, que inicia su aventura como individuo singular, durante su viaje se transforma progresivamente en una entidad despersonificada, que aprende a desprenderse de su ego y, en el proceso, a integrarse en el seno de una realidad que amplía las fronteras de su mundo previo.” (Chamorro, 2017, 10)

En el monomito campbelliano de nuevo nos enfrentamos a esa relación entre el destino individual y el destino colectivo de la que hemos venido hablando. En Campbell, el triunfo final del héroe no es otra cosa que un desprendimiento del ego

[84] En este caso este ciclo cosmogónico descrito por Campbell tiene una clara referencia al *samsara* de las tradiciones filosóficas hindúes.

que se traduce en la adquisición de un conocimiento que se entrega a la comunidad para restaurar el orden colectivo. Lo cual nos terminaría indicando que las historías que se narran en el relato mítico podrían ser analógicas a la función del mito en el engranaje social de una comunidad; la entrega de un conocimiento, el establecimiento de una tradición para la supervivencia y el ordenamiento de un grupo social.

- La partida

Como señalamos antes esta travesía del héroe está compuesta por tres secciones, cada una dividida en varias etapas. La aventura por lo general comienza con un *llamado*, con un detonante que impulse a nuestro héroe a abandonar su cotidianidad, a salir de su zona de comodidad y a adentrase en dimensiones desconocidas. Las primeras fases de este viaje, psicológicamente hablando, se podrían entender como un periplo hacía los lugares más profundos de su propio ser. Como una inmersión a los rincones de la psique donde habitan los arquetipos colectivos. Los hallazgos resultado de este proceso introspectivo pueden resultar desafiantes, y hasta cierto punto hostiles, porque van en contravía de sus intereses personales, de su propia individualidad. Lo invitan a trascender el yo[85], a renunciar a sí mismo[86]. Este conflicto interior, este enfrentamiento con el inconsciente colectivo que habita en el subconsciente individual genera toda una serie de

---

[85] Podríamos observar, sin la pretensión de ser estrictamente rigurosos, que varias de las tendencias de la narrativa moderna y contemporánea focalizan particularmente la atención en estas etapas introspectivas del proceso, en esa lucha interna por salir o no salir de sí mismo. Y que, en muchos casos, el desenlace de los relatos es apenas el haberse aventurado a salir de su propia psique individual. Dicho de otra forma, muchas de las historias modernas terminan donde las más tradicionales apenas comenzaban, lo cual, sin duda, ejemplifica esa ciertamente excesiva atención en lo individual, en lo subjetivo. Como habíamos mencionado antes, en la literatura moderna autores como Proust o Woolf ejemplifican claramente este fenómeno, pero también podemos encontrar ejemplos en narraciones audiovisuales contemporáneas, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, de Michel Gondry, o *Birdman,* de Alejandro González Iñárritu, entre muchas otras.

[86] La connotaciones religiosas en la propuesta de Campbell son evidentes, y en este punto la referencia cristiana resulta inevitable: “El que quiera venir conmigo, que se niegue a sí mismo, que cargue con su cruz y me siga. Si uno quiere salvar su vida la perderá; pero el que la pierda por mí, la encontrará.” Mateo: 16,24

reticencias y dudas. En consecuencia, el héroe muchas veces presenta una *negativa* inicial a ese llamado a lo desconocido. El miedo a salir de lo que conoce, de lo que ha hecho propio, de su familiaridad, lo lleva a rechazar el reto que se le presenta. La transfiguración de lo singular a lo colectivo requiere primero de una transformación individual que en las historias se detona con una puesta en abismo que obliga al protagonista a tomar una decisión.

"La negativa es esencialmente una negativa a renunciar a lo que cada quién considera como su propio interés (…) si uno es el dios de sí mismo, entonces Dios mismo, la voluntad de Dios, la fuerza que ha de destruir nuestro sistema egocéntrico, se convierte en un monstruo". (Campbell, 2013, 62).

A continuación, aparece una etapa que nos recuerda el modelo actancial; *la ayuda sobrenatural*. Si bien, en Greimas se manifiesta personificada en la figura de un ayudante, básicamente cumple la misma función. Este personaje es ampliamente recurrente en el relato mítico y, porqué no decirlo, en buena parte de la narrativa occidental. "El primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar" (Campbell, 2013, 70). Es a partir de este encuentro que el héroe supera la negativa inicial y se adentra en la aventura. A esta etapa Campbell la denomina el *cruce del primer umbral*, una frontera simbólica entre lo conocido y lo desconocido. Este paso trae como consecuencia un primer momento de renacimiento que se inicia con una muerte simbólica, ser tragado por el *vientre de la ballena*, para luego renacer, salir del vientre y cruzar el umbral.[87] Una muerte que simboliza un primer momento del separamiento del héroe y su ego.

[87] En esta etapa de nuevo encontramos referencias de tipo religioso, en este la historia del Antiguo Testamento de Jonás y la ballena.

- La iniciación

En esta sección del viaje se empiezan a presentar los obstáculos que el héroe deberá superar. *El camino de las pruebas* comienza una vez se ha traspasado el primer umbral. Esta etapa puede entenderse como un proceso de crecimiento, maduración y aprendizaje[88]. Es también la asimilación de lo opuesto, es decir, lo otro a él mismo, lo que está fuera de su singularidad. Simboliza el alejamiento de su visión singular para acercarse a la comprensión del mundo como un todo. Representa la aprehensión de una perspectiva unitaria, el reconocimiento de que el mundo está unido a él. “Es el proceso de disolución, de trascendencia, o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal” (Campbell, 2013, 97)

El viaje monomítico continúa con dos etapas que hacen referencia al espíritu femenino entendido míticamente. En primer lugar, *el encuentro con la diosa*, que no es otra cosa que el encuentro del héroe con la belleza, con el objeto deseado. “Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes” (Campbell, 2013, 105). Este encuentro se presenta muchas veces como un proceso simbólico. No obstante, en las historias de amor, como en las telenovelas por ejemplo, este hallazgo se da de forma literal ya que lo trascendente en este tipo de relatos es justamente el encuentro de los amantes. “Una doncella, ella es quien, por medio de sus cualidades, su belleza o su deseo, está destinada a convertirse en la consorte de un ser inmortal” (Campbell, 2013, 112). La siguiente etapa, *la mujer como tentación*, simboliza las tentaciones que el héroe tendrá en su proceso. Se presenta la figura femenina en este caso no como objeto de deseo, sino como símbolo de la tentación.

[88] Esta etapa del periplo nos recuerda el modelo iniciático propio de sociedades secretas como la francmasonería, y que Mozart adapta en *La flauta mágica* a partir del personaje de Tamino.

La siguientes dos paradas en el viaje representan la continuación y culminación del proceso de transformación y aprendizaje. *La reconciliación con el padre*, simboliza que el héroe ha superado sus traumas infantiles, es decir, su egocentrismo. “El héroe trasciende la vida y su peculiar punto ciego, y por un momento se eleva hasta tener una visión de la fuente. Contempla la cara del padre, comprende y los dos se reconcilian”[89] (Campbell, 2013, 137). La *apoteosis* es el momento climático del proceso de transfiguración. La finalización de la transformación espiritual de nuestro héroe. “El estado divino al que llega el héroe humano que ha atravesado los últimos terrores de la ignorancia” (Campbell, 2013, 140)

La última etapa en esta sección es *la gracia última*, hablando en términos greimianos, la obtención del objeto deseado. La recompensa que recibe el héroe después de haber superado todas las pruebas.

- El regreso

La última sección del monomito simboliza el regreso del héroe a casa con los conocimientos que ha adquirido en su viaje para restablecer el orden que se había quebrantado. “El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría (…) al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos (Campbell, 2013, 179).

El primer paraje en este retorno es *la negativa del regreso*. Al haber alcanzado un estado de apoteosis el héroe tendrá la tentación de permanecer en este estado de climax y no regresar. Lo trascendente lo retiene, le hace difícil abandonar esta condición alcanzada. Los vestigios de su egoísmo del pasado regresan para tentarlo a hacer solo suyo el objeto conseguido. La siguiente etapa, *la huida*

[89] De nuevo encontramos una alusión religiosa, evidentemente su visión de la fuente es su encuentro cara a cara con Dios padre, primera persona de la divina trinidad en la tradición cristiana.

mágica, simboliza los obstáculos que podrá tener el protagonista en su regreso a casa. Los demonios a los que ha vencido en su viaje vendrán en su persecución buscando evitar que el elixir conseguido regrese al mundo de lo terrenal. Luego, *el rescate del mundo exterior,* no es otra cosa que la finalización de la huida o una alternativa a esta. Una figura terrenal vendría en la búsqueda del héroe para rescatarlo de su aventura sobrenatural. De nuevo, la idea del regreso a lo terrenal después de haberse encontrado con lo trascendente.

El viaje continua con el *cruce del umbral del regreso*, es decir, el traspaso de la frontera que separa los dos mundos. El héroe vuelve a casa, al lugar de partida, para compartir los conocimientos adquiridos en la travesía. Para Campbell, la clave del proceso de maduración del protagonista consiste esencialmente en comprender que el mundo de lo maravilloso, de lo trascendente, y el mundo terrenal, su hogar, su comunidad, en realidad son uno solo. La enseñanza máxima es, precisamente, la integración de estas dos orbes. La siguiente parada en el viaje es *la posesión de los dos mundos.* Allí se acaba de concretar el proceso de integración señalado en las etapas anteriores y el héroe encuentra finalmente un equilibrio entre lo mundano y lo trascendente. Halla el vínculo fundamental entre los dos universos. La última etapa en la travesía es la *libertad para vivir.* Esta fase final del viaje no es otra cosa que lo que comúnmente conocemos como el final feliz. El protagonista habrá completado su misión de manera exitosa y esto se verá expresado no solo en su propio beneficio sino, principalmente, en el de todos a su alrededor.

Habiendo caracterizado el monomito de campbell, en el próximo capítulo nos propondremos aplicar este modelo a dos representaciones melodramáticas: una ópera y una telenovela. Adoptando este procedimiento, podremos, de alguna manera, comprobar o hacer explicita esta relación, que hemos venido argumentando detalladamente, entre las narraciones míticas y los melodramas.

Capítulo 3: Análisis de obras. Ópera y telenovela; expresiones simétricas

Los últimos apartes de nuestro escrito estarán dedicados a hacer un análisis estructural de dos obras, una telenovela y una ópera. Como anunciamos antes el modelo que utilizaremos es el viaje del héroe de Joseph Campbell. Empezaremos con el melodrama televisivo *Los ricos también lloran*, de 1979, la icónica y mundialmente exitosa telenovela mexicana producida por la cadena Televisa. La teleserie protagonizada por Veronica Castro y Rogelio Guerra es una de las más importantes e influyentes novelas televisivas producidas en Latinoamérica. Fue tal vez la telenovela pionera en el proceso de internacionalización de este formato. La producción de Televisa fue la primera exponente de este género en tener un impacto global significativo. Fue exportada a más de 150 países y ha sido doblada a 25 idiomas. Concebida originalmente como una radionovela por la escritora cubana Inés Rodena, fue adaptada al formato televisivo por la italiana María Zarattini, producida por el chileno Valentín Pimstein y dirigida por el cubano Rafael Banquells.

Luego, analizaremos *Manon Lescaut*, la ópera en cuatro actos con música de Giacomo Puccini y libreto de Ruggiero Leoncavallo, Domenico Oliva, Marco Praga, Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. El editor de la obra, Giulio Ricordi, y el propio Puccini hicieron también pequeñas contribuciones al libreto. La pieza está basada en la novela *L'historie du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, de 1731 y escrita por el Abate Prévost. A pesar de no ser una de las obras más reconocidas del compositor italiano, ya en *Manon Lescaut* se encuentran varios de los elementos musicales y narrativos que harían del toscano, no solo uno de los mas grandes exponentes del género operístico, sino también una figura influyente y decisiva en el nacimiento de nuevos lenguajes narrativos: el cine y la televisión. *Manon Lescaut* es un melodrama en todo el sentido de la palabra. En ella encontramos todos los elementos clásicos del relato melodramático, pero además, hace evidente que un melodrama no es solo un drama acompañado de música

sino, mas bien, una historia narrada musicalmente, entendiendo la música como el lenguaje de los sentimientos.

Es importante señalar que la novela original escrita por Prévost no solo inspiró la obra de Puccini, hubo varias adaptaciones al formato operístico del relato del escritor y clérigo francés, Jules Massenet, Daniel Auber y Hanz Werner versionaron también la obra del abate. Además, la novela fue fuente de inspiración para decenas de adaptaciones que se hicieron en el cine y la televisión. Vale la pena mencionar, como lo señalamos e la introducción del escrito, la potencialidad melodramática de ciertos textos literarios. En el caso del relato de Prevóst se hace evidente que el espíritu del melodrama está presente incluso en la ausencia de música y puesta en escena. Como hemos expuesto en repetidas oportunidades, un texto literario puede relatar musicalmente, puede narrar de manera análoga a como lo hace la música.

3.1 Los ricos también lloran

Los ricos también lloran, como es regla inquebrantable en toda telenovela, es la historia de un amor imposible que se hace posible. Mariana Villareal, una noble e ingenua muchacha de origen humilde y campesino, tras la trágica muerte de su padre es echada de su casa por su madrastra, Irma, y obligada a emigrar a la gran ciudad en busca de mejor fortuna. Allí consigue un empleo como sirvienta en casa de una familia adinerada de la alta sociedad y conoce a Luis Alberto, hijo único de la familia, irresponsable, clasista y libertino. Mariana y Luis Alberto se enamoran con el obvio descontento de su familia y entorno social. Esther, una mujer calculadora, mentirosa y de oscuras intenciones, intentará robarle a Mariana el amor de Luis Alberto para quedarse con él y además con su fortuna.

Empezaremos a describir el periplo de nuestra heroína, Mariana, introduciendo una etapa que, si bien, no hace parte del esquema monomítico original de Campbell sí comenzó a formar parte de las adaptaciones que se empezaran a elaborar del

modelo por diferentes autores. Se trata de *el mundo ordinario.* Esta etapa se nos presenta como un planteamiento de la vida del protagonista antes de haber recibido el llamado[90] y verse lanzado a la aventura. En este momento de la historia se describe el orden que está a punto de ser quebrantado.

Mariana Villarreal vive en un rancho en una zona rural con su padre Leonardo, un hombre viejo agonizante quien da la impresión de estar en una situación económica muy precaria. Don Leonardo se nos presenta como un hombre amargado y entregado a la bebida. El padre de Mariana ha caído en desgracia después de la muerte de su esposa, la madre de nuestra heroína. Además, como si esta desgracia no fuera suficiente, se vio envuelto en un terrible accidente que lo dejó paralítico. Debido a esta difícil situación Mariana se crió en un ambiente totalmente viciado, privada de buenos modales y de educación. El descuido en su crianza llegó a tal punto que se comporta casi como una salvaje. Se la ve sucia y harapienta. No obstante, es muy feliz. Este es el planteamiento, este es el orden del que parte la historia, a pesar de lo adverso que parezca el contexto de nuestra heroína es una persona feliz.

A partir de este momento se empiezan a plantear las condiciones para que el héroe reciba *la llamada a la aventura*, las primeras señales que nos indican que el héroe debe abandonar su zona de comodidad e iniciar la **partida.**

La madrastra de Mariana, Irma, se casó con Leonardo por mero interés. Debido a su pobre estado de salud mental y física, el padre de nuestra heroína deja encargada a su esposa de todas las finanzas y negocios de la hacienda en la que viven. Irma siempre le hizo creer a Leonardo que estaban en la bancarrota, pero la verdad es que se estaba aprovechando de él, sacando partido de la fortuna del anciano junto a su amante Diego. Don Leonardo, avizorando su inminente muerte y arrepentido de la vida que le ha dado a su hija desde el fallecimiento de su

[90] El llamado al cual nos referimos es la etapa del monomito a la cual Campbell le da este nombre.

madre, comienza a elaborar su testamento dejando a Mariana como única heredera. Sin embargo, en este proceso Leonardo muere y Mariana queda abandonada a la merced de Irma. Tras el deceso de su esposo, y asumiendo que la fortuna de Leonardo ha quedado en sus manos, Irma obliga a Mariana a que abandone la hacienda. La joven desamparada no sabe qué hacer, tiene miedo, nunca se ha visto en una situación así, completamente desprotegida. Aquí podríamos encontrar otra de las etapas del monomito, el miedo de Mariana se podría entender como *la negativa al llamado*. No obstante, la joven vence esos temores y decide abandonar su pueblo y dirigirse a la gran ciudad. En este punto del relato encontramos dos acontecimientos muy importantes. Primero, se hace explícito el *llamado a la aventura* de nuestra heroína al ser expulsada de la casa de su difunto padre y tomar la decisión de ir en busca de mejor fortuna a la ciudad. Y segundo, otra de las convenciones de las telenovelas en sus etapas iniciales de la narración es la presentación de un secreto que solo a final de la historia se develará[91]. En este caso, Mariana no sabe que su padre era rico y que toda su fortuna le pertenece.

Al llegar a la capital Mariana se hace amiga de un joven bastante humilde, Pascual, quien al verla totalmente desamparada decide acogerla y permitirle que se hospede en su modesta vivienda. Pocos días después, conoce también a un sacerdote, el Padre Adrián, el cual también la auxilia y se convierte en su consejero. El encuentro con este par de personajes, particularmente el del sacerdote, simboliza lo que Campbell describe en su modelo como la *ayuda sobrenatural.* Este encuentro no solo se nos presenta como una simple ayuda en los términos del modelo actancial, sino que aparece como una especie de ayuda de la providencia divina. Tiene ese carácter sobrenatural que el miembro del clero representa. El Padre Adrián intercede por la joven y logra que un gran amigo suyo,

[91] Este es un recurso que se ha sido utilizado repetidamente en diferentes formatos de representación, por ejemplo, fue extensivamente usado en el teatro del siglo XVIII.

el millonario Alberto Salvatierra, la acoja y le ofrezca un trabajo como sirvienta en su casa.

Poco tiempo después de la llegada de Mariana a casa de los Salvatierra, Don Alberto decide que la joven ya no será tratada como una empleada del hogar sino que será considerada como un miembro más de la familia. Esto hace parte de un plan de Alberto para darle una lección a su hijo Luis Alberto quién está a punto de regresar a la casa de sus padres. El joven Salvatierra es una persona sumamente irresponsable, holgazana y desagradecida. Mariana representa todo lo contrario, es agradecida, servicial, amorosa y responsable. De esta manera, el Sr. Salvatierra quiere, por contraste, enseñar una lección de vida a su hijo. La llegada de Mariana a la casa de Don Alberto, y las nuevas situaciones en las que se ve inmersa, podrían considerarse como *el cruce del primer umbral*. Para Campbell esta es la figura simbólica entre los dos mundos, el conocido y el desconocido, y en el cruce de esta frontera el héroe tendrá un encuentro con la figura de un guardián. En este caso resulta evidente que este personaje está encarnado en Don Alberto, quien de allí en adelante se convertirá en el protector de nuestra heroína. Se encariña con ella, le brinda toda la atención y educación de la que se vio privada en su vida pasada. Esta situación se podría entender como *el vientre de la ballena*, es decir, un proceso de renacimiento de la joven Mariana. Ya no es la misma niña salvaje y harapienta que salió expulsada y humillada de su hogar.

En este punto de la historia podríamos afirmar que entramos en la fase de la **iniciación**. De aquí en adelante Mariana se verá enfrentada a toda una serie de dificultades que deberá vencer, dicho en términos campbellianos, *el camino de las pruebas.* El principal obstáculo que deberá superar se presenta en forma de un oponente, como lo describía Greimas en su modelo. Esther, la sobrina del matrimonio Salvatierra, se convertirá en su más ferviente enemiga y hará todo lo posible por arruinar su vida. Esther, en un primer momento, encontrará una aliada en Elena, esposa de Don Alberto. La Sra. Salvatierra, asumiendo una actitud

sobreprotectora, se niega a reconocer el profundo estado de desorden en el que se encuentra su hijo y, por lo tanto, no está de acuerdo con el plan que ha puesto en marcha su esposo y que tiene como principal protagonista a la joven Mariana. Elena y su sobrina hacen que la vida de nuestra heroína se vuelva cada vez más complicada.

En este momento de la historia ocurre un evento de suma importancia, el regreso de Luis Alberto y su encuentro con Mariana. Dentro de las convenciones de la telenovela a este momento se suele denominar popularmente como el flechazo. Una escena determinante y climática que se presenta como el detonante de lo que será la historia de un amor imposible. En el viaje del héroe estaríamos asistiendo al *encuentro con la diosa,* es decir, el encuentro con la belleza, con el objeto deseado, hablando en términos actanciales, la meta que le da sentido al periplo de nuestra heroína. Podríamos decir que este relato, y en general todas las telenovelas, se mueven entorno a dos ejes. El primero, una historia de superación. Y el segundo una historia de amor. Si nos centramos en el segundo nos estaríamos encontrando con un nuevo *llamado* a la aventura.

Al llegar a la casa de los Salvatierra, el inmaduro y arrogante Luis Alberto se siente celoso y desplazado por la actitud que tiene su padre hacía la joven. Cree que el objeto del plan que Don Alberto ha emprendido es fastidiarlo y hacerle la vida imposible. Intentando arruinar los planes de su padre, y haciendo gala de su crueldad, Luis Alberto decide enamorar a Mariana por pura diversión. Este sería uno de los puntos más álgidos en el *camino de las pruebas*. El desencadenamiento de esta situación pone a Mariana en una serie de circunstancias muy complicadas, de terribles humillaciones. Nuestra joven heroína empieza a caer en la trampa de Luis Alberto y comienza a enamorarse de él. El joven Salvatierra se nos presenta en este punto no solo como el objeto deseado, sino, asimismo, como *la mujer*

como tentación[92]*.* El engaño en el que se está viendo inmersa Mariana se nos presenta como la principal tentación, como la amenaza principal que tendrá que afrontar la joven en su proceso de superación.

El amor de pareja, el fin último en el formato de las novelas televisivas, puede significar la salvación pero, asimismo, la perdición. En el monomito este par de etapas, *el encuentro con la diosa* y *la mujer como tentación*, pueden ser, de cierta forma, las dos caras de una misma moneda y de esta manera se nos presenta también en la producción mexicana.

Esther se enamora de su primo Luis Alberto y su odio hacía Mariana se hace cada vez más fuerte al ver a su amado intentando enamorarla. Elena, en su ingenuidad, quiere que su hijo se case con Esther y cree que esta sería la solución a todos sus problemas de comportamiento. Luis Alberto, jugando a enamorar a Mariana termina enamorándose de ella. Nuestra heroína y el joven Salvatierra comienzan a tener una relación romántica y esto hace que la vida de Mariana se convierta en un infierno. Las pruebas resultan cada vez más difíciles. Esther se entera del idilio de la joven heroína con Luis Alberto y hace hasta lo imposible por separarlos. Ramona, la nana de Esther, le hace brujería a Luis Alberto para que se enamore de la sobrina de los Salvatierra. Esther finge estar embarazada de Luis Alberto y todos parecen creerle. El joven, obligado por la presión de sus padres, y en medio de los efectos de los hechizos, acepta dejar a Mariana y casarse con la impostora.

Mariana, en medio de un profundo dolor, abandona la casa de los Salvatierra. La figura protectora de Don Alberto aparece de nuevo para auxiliar a la joven y la emplea como secretaria en una de sus empresas. En este punto de la historia nuestra heroína comienza una fase de transformación que podríamos identificar en

---

[92] Recordemos que, como explicamos antes, esta etapa del monomito, *la mujer como tentación,* tiene una connotación puramente simbólica*,* es decir, esta tentación no siempre estará representada en una mujer, cualquier elemento del relato que cumpla la misma función puede ser su equivalente.

dos etapas del modelo campbelliano: *la reconciliación con el padre*, que son los primeros momentos de esta evolución, y la *apoteosis*, que es el punto climático. Para Campbell estos pasajes del viaje del héroe simbolizan un proceso de transmutación espiritual y madurez, y es justamente lo que experimenta la joven en este tramo del relato. Se va a vivir sola a un apartamento, conoce nuevas amistades, su desempeño laboral le permite triunfar profesionalmente. Todas las enseñanzas y empeños de su tutor, Don Alberto, dan frutos y nuestra heroína se convierte en una mujer culta, refinada, de buen vestir. De la niña harapienta y mal hablada que llegó un día a la casa de los Salvatierra queda muy poco.

A pesar de esta profunda transformación, de haber logrado éxito y reconocimiento en diferentes ámbitos de su vida, los problemas para nuestra joven heroína están lejos de terminar. El *camino de las pruebas* continua. Un antiguo amigo de Don Leonardo, Luis de la Parra, se entera del testamento que ha dejado el padre de Mariana y decide ir en su búsqueda para comunicarle esta noticia, pare revelarle el gran secreto. Irma se entera de esta situación y le encomienda a su amante, Diego, una tarea: matar a Mariana. Después de muchos intentos e intrigas Irma y su amante no logran su cometido. Esther queda embarazada de su amante y tras las complicaciones en el embarazo muere. La familia Salvatierra y su entorno social se dan cuenta de todas las atrocidades que cometió Esther y se reivindica la dignidad de nuestra heroína. Luis Alberto y Mariana pueden por fin estar juntos de nuevo. La joven heroína alcanza el objeto deseado, el elixir: el amor del Joven Salvatierra y el reconocimiento y respeto de todos aquellos quienes en algún momento le infringieron todo tipo de humillaciones. Mariana recibe su recompensa, *la gracia última* en el esquema monomítico.

De aquí en adelante estaríamos entrando en la tercera sección de la travesía del héroe, es decir, el **regreso**. Antes de empezar con la descripción de este apartado habría que decir que, probablemente, esta es la fase del modelo campbelliano que se desarrolla con menos claridad en la telenovela mexicana. Como hemos venido

observando, cada una de las etapas del monomito han venido apareciendo en el relato de manera evidente. No obstante, en la última parte de la producción ocurre una desconexión, un cambio en el flujo natural de la historia que ocasionó un alejamiento del esquema. *Los ricos también lloran*, como señalamos antes, fue una serie con un éxito arrollador en diferentes países alrededor del mundo. Por este motivo los productores decidieron alargar la telenovela y elaborar una segunda parte. Este cambio, por supuesto, trajo como consecuencia una alteración en la estructura original de la serie. La telenovela no tuvo un cierre completo sino que tuvo un final abierto para permitir que el relato se siguiera desarrollando en la segunda parte. De esta manera, el desarrollo natural de la historia se vio interrumpido por este factor. Como vimos en los apartes iniciales del escrito, este tipo de producciones están altamente determinadas por factores económicos, las telenovelas son un pretexto para vender jabones, como se suele decir coloquialmente en Latinoamérica. Seguramente si la historia hubiera concluido como originalmente fue concebida la fase del regreso del modelo monomítico se hubiera podido ver con mayor claridad.

Dicho esto, continuamos con la descripción. En los episodios finales de la serie Mariana recibe la herencia que su padre le había dejado y que por tanto tiempo le fue negada. Se casa con Luis Alberto y finalmente, después de tantas transformaciones, vuelve a ser una persona feliz. Se restaura el orden que al principio de la narración se había alterado. En este sentido podemos decir que la etapa del esquema monomítico, *libertad para vivir*, es decir, el final feliz se aplica perfectamente. Asimismo, si leemos la sinopsis original de como fue concebida la historia, podemos darnos cuenta que el título de la novela televisiva, de alguna manera, nos está indicando *la posesión de los dos mundos*. La moraleja que nos deja la historia es que la transformación que sufre nuestra heroína le sirve para darse cuenta que la riqueza material no te garantiza la felicidad. Mariana se da cuenta que ese proceso de ascenso social que ocurrió en su vida antes que traerle felicidad le trajo muchas lágrimas. Dicho de otra forma, la verdadera felicidad solo

es alcanzable en el encuentro con lo verdaderamente trascendente, en el caso de las telenovelas, el amor y no el dinero. De esta manera, estaría apareciendo este equilibrio entre lo mundano y lo trascendente que se describe en esta etapa del monomito. Probablemente si la historia hubiera seguido su cauce natural el regreso de Mariana a su lugar de partida se habría hecho más explícito, no obstante, por las razones señaladas no fue así.

3.2 Manon Lescaut

Primero que todo tendríamos que decir, como mencionamos en la introducción del trabajo, que este análisis se hará a partir del texto literario, del libreto, no se tendrán en cuenta aspectos de la puesta en escena y de la música. También nos parece importante señalar que en el espectáculo operístico, al ser una forma de representación fundada en el canto, la exposición del desarrollo dramático del relato se lleva a cabo, en buena medida, a través de la palabra y no tanto de las acciones. Por este motivo, varias de las etapas del monomito en la ópera a analizar aparecerán enunciadas en diálogos o monólogos. Por lo tanto, haremos uso repetidamente del libreto de la obra para presentar las diferentes fases del viaje del héroe.

La ópera de Puccini, al igual que la telenovela antes analizada, nos presenta la historia de una amor imposible. Ambas están basadas narrativamente alrededor de un amor de pareja. El motor dramático de estos relatos está determinado por un amor romántico que en principio parece irrealizable. Este amor perseguido no solo es el eje y motor narrativo de las historias sino que, además, se nos presenta como una especie de valor supremo que todo lo hace posible y que está por encima de cualquier virtud o principio moral. Aparece como una especie de dimensión trascendente, casi religiosa. Este parlamento perteneciente al final del segundo acto de la ópera, en el cual Manon le declara su amor a Des Grieux, expresan de manera evidente esta noción:

¡Mi boca es un altar
en el que el beso es Dios![93]

En la representación pucciniana, al igual que en la gran mayoría de telenovelas, la narración está estructurada a partir de un triángulo amoroso. La historia que se relata en Manon Lescaut coincide perfectamente con la cita de Bernard Shaw: "Una ópera es una soprano y un tenor que quieren irse a la cama juntos y un barítono que trata de impedirlo". (En Castarède, 2002, 52)

El planteamiento de la historia se lleva a cabo en una plaza publica en Paris. Algunos estudiantes, burgueses y soldados se encuentran bebiendo y jugando en las mesas de una posada. En este contexto se nos presentan los protagonistas de la historia, primero Renato des Grieux y luego nuestra heroína, Manon Lescaut. Lo que podríamos denominar la primera etapa del viaje, es decir, *el mundo ordinario,* está caracterizada por dos escenarios básicos, cada uno representado en uno de nuestros personajes principales. Manon es una joven que no es dueña de su destino. Pareciera que nada en su vida estuviera en sus manos. No tiene control sobre el rumbo de sus acciones, su capacidad de decisión es poca o nula. Así se refiera a ella misma:

MANON
Soy una pobre muchacha,
no brilla la belleza
en mi rostro,
reina la tristeza
sobre mi destino...

El padre de Manon ha decidido que la joven debe internarse en un convento como novicia y, a pesar de no estar de acuerdo y de no ser su vocación, nuestra heroína pareciera aceptar resignadamente su destino. Por otro lado, el joven caballero

[93] La traducción del libreto esta ópera fue sacada de http://www.kareol.es/obra.htm

Renato des Grieux aparece en primera instancia como un hombre que ambiciona, desea y sueña con encontrar el amor romántico pero dentro de un contexto juvenil, de cierta ingenuidad e inmadurez. Este escenario se hace evidente en el inicio del relato principalmente en sus interacciones con un grupo de estudiantes que en este momento de la historia se nos presentan como el coro.

En este punto tendríamos que hacer una reflexión sobre la figura del coro ya que tendrá un papel determinante en el desarrollo de la narración. Como sabemos la ópera es heredera de la tragedia griega y el rol del coro en el formato operístico cumple funciones muy similares a las que tenía en las representaciones de la Grecia antigua. Aparece como mediador entre los protagonistas y la audiencia. Permite describir el contexto en el cual se desarrollan los acontecimientos y comenta las acciones. Y lo más importante, por momentos se nos presenta como la conciencia de los personajes. Como agente reflexivo. Incluso en ciertas ocasiones pareciera presentarse como una especie de oráculo. Dicho esto, en el acto de apertura de la obra el coro de estudiantes nos describe este escenario de amor juvenil, de jóvenes soñadores e inmaduros que anhelan el amor. Ya desde los primeros momentos de la ópera el coro nos está exhibiendo esta idea del amor como valor supremo, como dimensión trascendente. De una manera, ciertamente, cándida e ingenua pero, sin duda, reflejando la importancia que tiene el amor romántico en el desarrollo del relato. Varios elementos sobre los cuales se funda la historia están presentes en interacciones del coro con los protagonistas de la historia. Por ejemplo, en uno de los diálogos iniciales de los estudiantes con el joven Des Grieux se dice lo siguiente:

ESTUDIANTES, BURGUESES
¡Entregad los labios,
entregad los corazones
a la gallarda juventud!

(Entra Des Grieux)

ESTUDIANTES
Aquí llega Des Grieux

EDMONDO (Estudiante)
Ven con nosotros, amigo, y ríe
para curar así
casquivanas aventuras.
¿No contestas? ¿Por qué? ¿Tal
vez te consumes de amor
por una dama inaccesible?

DES GRIEUX
¿El amor?... ¿El amor?
¡Esa tragedia,
o tal vez comedia,
no la conozco!

EDMONDO, ESTUDIANTES
¡Tonterías!
¡Nos escondes con prudencia
alguna feliz y misteriosa
conquista!

En este fragmento de la obra se nos plantea el contexto de una juventud en búsqueda del amor. Se presenta la premisa de un amor imposible y, de cierta manera, se vaticina el destino trágico de esta relación.

Manon aparece en escena, llega a la posada en un carruaje acompañada del sargento Lescaut, su hermano y de Geronte de Ravoir, tesorero real quien llega al lugar a hacer una diligencia. Renato des Grieux queda impactado por la belleza de nuestra heroína, y como suele suceder en este tipo de historías, se enamoran a primera vista. Este encuentro nos introduce en la primera sección del monomito, la **partida**, y el flechazo entre nuestros jóvenes protagonistas se nos presenta como *el llamado a la aventura.* Como señalamos antes, al ser el amor romántico el valor supremo y trascendente en esta historia, el enamoramiento, el encuentro con el ser amado representa el inicio de la travesía. El periplo al que ha sido llamada nuestra heroína no es otra cosa que la ruptura con su predestinación. Simboliza el giro que

dará su vida al aventurarse en dimensiones desconocidas en la búsqueda del amor anhelado.

DES GRIEUX
¡Vencida la tristeza
por el amor será!
¡La belleza os otorga
el más risueño
porvenir, oh dulce muchacha,
ah anhelo mío,
mi anhelo infinito!

En relatos como el que nos ocupa, historias que nos narran los periplos de dos amantes en busca de la consumación de su amor, muy temprano suele revelarse el objeto deseado, *el encuentro con la diosa*, hablando en términos campbellianos. Para el mitólogo la diosa simboliza "el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes" (Campbell, 2013, 105) En este caso, sin duda alguna, el encuentro con Renato y lo sublime del sentimiento que surge a partir de este evento simbolizan esta etapa del monomito.

Des Grieux se entera de los planes que el padre de Manon tiene para ella y le propone que se encuentren mas tarde. Nuestra heroína, que se caracteriza por ser una persona insegura, llena de dudas, le dice que no puede. Es evidente que tiene miedo. En este fragmento de la narración se presenta el primer momento de la *negativa al llamado,* etapa que se irá repitiendo en varios momentos de la historía teniendo en cuenta el carácter dubitativo de la joven.

MANON
Mi hado se llama:
la voluntad de mi padre.

DES GRIEUX
¡Oh, qué bella sois!
¡Ah! ¡No! ¡No es un convento

el que estéril os llama!
¡No! Sobre vuestro destino
luce otra estrella.

MANON
!Mi estrella se traspone!

DES GRIEUX
Ahora no podemos hablar.
Volved dentro de un rato
y conspiraremos contra
vuestro hado, y venceremos.

(…)

DES GRIEUX
¿Volveréis?

MANON
¡No! No puedo.
!Dejadme!

DES GRIEUX
Oh gentil, os lo suplico...

MANON
Vos ganáis.
¡Volveré cuando oscurezca!…

Geronte también se ha visto atraído por los encantos de nuestra heroína. Comienza a entablar una amistad con el sargento Lescaut y este le confiesa que dentro de poco su hermana se irá como interna a un convento. El malvado tesorero, deslumbrado por la belleza de la joven, decide que la raptará. En este momento del relato se nos presenta con claridad lo que en el modelo actancial se conoce como el opositor. En palabras de Shaw, el barítono que trata de impedir el amor entre la soprano y el tenor. La declaración de intenciones de Ravoir nos anuncia lo que será *el camino de las pruebas,* es decir, los obstáculos que tendrá nuestra heroína en la consecución del objeto deseado.

En esta fase de la historia la figura del coro de nuevo toma un rol relevante. Los estudiantes, y particularmente Edmondo, se nos presentan claramente como *la ayuda sobrenatural,* o como el ayudante, hablando en la terminología de Greimas. El coro de estudiantes en este punto del relato aparecen como una especie de oráculo. Inducen a los protagonistas a adentrarse en la aventura.

DES GRIEUX
¡Nunca vi una mujer como ésta!
Decirle: te amo,
despierta en mi alma
una nueva vida.
"¡Me llamo Manon Lescaut!"
Cómo vagan por mi alma
mi vagan estas
palabras perfumadas y acarician
mis más ocultas fibras.
Oh susurro gentil,
¡ay!, ¡no ceses nunca!...
"¡Me llamo Manon Lescaut!"
Susurro gentil,
¡ay!, ¡no ceses nunca!

EDMONDO, ESTUDIANTES
Tu fortuna se asegura.
¡Oh, digno seguidor de Cupido,
bello y divino, el querubín
para tu delicia ha bajado
del cielo!

(Des Grieux se marcha enojado)

¡Huye: así pues se ha enamorado!
¡Ah! ¡Ah!

Para Campbell la *ayuda sobrenatural* aparece como una fuerza protectora y benigna pero al mismo tiempo desafiante, “induce a las almas inocentes a los reinos de la prueba. (…) Protector y peligroso, maternal y paternal al mismo tiempo, este principio sobrenatural de la guardia y de la dirección une en sí mismo todas las ambigüedades del inconsciente, significando así el apoyo de nuestra personalidad consciente en ese otro sistema, más grande, pero también la

inescrutabilidad del guía que se hace seguir por nosotros, con peligro de todos nuestros fines racionales" (Campbell, 2013, 73).

Edmondo escucha una conversación entre Geronte y el posadero en la cual orquestan el rapto de la joven. El estudiante decide informar a Des Grieux de los planes del tesorero y le ayuda a planear la huida junto a su amada, acción que no hace otra cosa que ratificar su rol de ayudante. Manon de nuevo entra en escena y se entera de la situación. Des Grieux le propone que escapen juntos. De nuevo en este punto las dudas y el miedo de nuestra heroína aparecen y se manifiestan en una nueva *negativa al llamado.*

MANON
¿Qué? ¡Huir! ¡Huyamos!

DES GRIEUX
¡Que otro sea
vuestro raptor!

MANON
¡Ah! ¡No! ¡Ah, no!
¿Queréis raptarme?

DES GRIEUX
¡No! ¡No! ¡Amor os rapta!

MANON
¡Ah! ¡No!

DES GRIEUX
¡Os lo imploro!

EDMONDO
¡Rápido, partid, muchachos!

DES GRIEUX
¡Ah, huyamos!
¡Manon, os lo imploro...
huyamos, huyamos!

MANON

¡Ah, no! ¡No, no!

Finalmente Renato convence a Manon para que se marchen juntos. Los planes de Geronte se han visto frustrados, al menos por ahora. El escape de los amados simboliza, sin lugar a dudas, *el cruce del primer umbral.*

DES GRIEUX
¡Ah! Manon, os lo imploro...
¡Ah! ¡Huyamos! Os lo imploro.
¡Ah! ¡Huyamos!

MANON
¡Vámonos!

EDMONDO
Oh! ¡Qué par de locos!

Desde este momento entraríamos en la fase de **la iniciación** del esquema de Campbell y que coincide, además, con el comienzo del segundo acto de la ópera. Después de la huida de los amantes presenciamos una elipsis temporal en la historia. En la novela original en la cual está basada la obra Manon y Renato Des Grieux comienzan a vivir juntos. No obstante, después de un tiempo los problemas comienzan a llegar, principalmente económicos, y Manon decide abandonar a su amado y hacerse Amante de Geronte quien le brinda todas las riquezas y comodidades que Des Grieux no pudo darle. Este lapso de tiempo que se omite en la ópera, pero que luego se explica mediante algunos diálogos, representa el comienzo del *camino de las pruebas;* las dificultades en la consecución del objeto anhelado. Manon sucumbe antes sus debilidades: la vanidad, el materialismo y accede a vivir junto al viejo tesorero. La vida llena de lujos que Geronte le ofrece aparece como una tentación a la cual la joven no es capaz de negarse, es decir, presenciamos la etapa de *la mujer como tentación* en la travesía de nuestra heroína.

LESCAUT
(…)
¡Te volví a encontrar!

¡Una pequeña casucha
era tu morada; tenías besos...
pero ni un escudo!
¡Un buen muchacho,
aquel Des Grieux!
¡Pero, ay, no es un
tesorero general!
Y por ello es natural
que tú abandonases
por un palacio dorado
aquella humilde morada.

Manon recibe la visita de su hermano quien le trae noticias de Renato. Le dice que Des Grieux está desesperado buscándola. Que el caballero se pasa la vida procurando fortuna intentando tener los medios para darle una vida mejor. La joven sostiene un larga conversación con su el sargento y comienza a darse cuenta de sus errores. Manifiesta que extraña mucho a su amado y expresa la culpa que siente por haberlo abandonado.

MANON
¡Es cierto! ¡Le abandoné
sin un saludo, un beso!
¡Tras esas mórbidas
cortinas...
de la dorada alcoba
hay un silencio
helado, mortal,
un silencio,
un frío que me hiela!
¡Y yo que me
había acostumbrado
a una caricia voluptuosa
de ardientes labios y
apasionados brazos...
tengo ahora todo lo contrario!
¡Oh, mi humilde morada,
vuelves a aparecérteme
alegre, aislada, blanca
como un sueño gentil
de paz y de amor!
(…)

¡Por mí estás luchando,

por mí, vil, que te abandoné:
!... que tantas penas
te he causado!
¡Ah! ¡Ven! Devuélveme
el pasado,
las horas fugaces...
tus ardientes caricias!
¡Ah! ¡Devuélveme los besos,
tus besos ardientes,
aquella embriaguez que
un día me deleitó!
¡Ah! ¡Ven! ¿Soy hermosa?
¡Ah! ¡Ven, no puedo
resistirlo más!

Este diálogo que tiene la joven con el sargento Lescaut nos sugiere el inicio de un proceso de transformación en la mente y el corazón de nuestra heroína. Se evidencia la etapa de *reconciliación con el padre*, que no es otra cosa que el abandono de esas debilidades, ciertamente, infantiles: el lujo, la vanidad, y que anuncia el inicio de una fase de cambio, de madurez. Mientras están teniendo esta charla llega Geronte con un grupo de músicos cantándole madrigales que ha compuesto para ella. La adulación que en el pasado había funcionado no parece tener el mismo efecto en Manon. En este punto podemos empezar a vislumbrar que nuestra joven héroe ya no es la misma niña inmadura del inicio de la historia.

MANON
Áureas alabanzas vibran
entre murmullos
a mi alrededor;
¡Frenad vuestro
coro de adulaciones! ¡Ah!
Áureas alabanzas vibran
entre susurros
a mi alrededor;
¡Frenad vuestro
coro de adulaciones!

Terminado este festín de zalamerías y lisonjas entra en escena Des Grieux. Manon le pide perdón a su amado y reconoce todas sus culpas.

MANON
Pensaba en un brillante porvenir,
el amor aquí te trae...
¡Te he traicionado,
es verdad!
¡A tus pies me arrojo!
¡Te he traicionado!
¡Llámame desventurada,
a tus pies estoy!
¡Ah! Quiero tu perdón.
¡No me lo niegues!
¿Soy tal vez
menos atractiva y bella
que la Manon de otrora?

Este reconocimiento de sus faltas y la suplica de perdón podría considerarse como el punto climático en el proceso de transformación, es decir, la *apoteosis*, en el modelo monomítico. Nuestra héroe logra vencer su vanidad y soberbia y tiene la humildad suficiente para reconocer sus errores y querer enmendarlos. Renato en principio se niega a perdonarla pero finalmente no puede resistirse mas, la abraza, la besa y le dice que la ama.

DES GRIEUX
Estoy vencido; ¡te amo!
¡No puedo resistirme más!

MANON
¡Ah, ven!
¡Manon sólo por ti suspira!
¡Estréchame entre tus
brazos a Manon,
que te ama!

DES GRIEUX
En el fondo de tus ojos
leo yo mi destino;
¡todos los tesoros del mundo
contienen tus divinos labios!

MANON
¡Ah! ¡Manon sólo

por ti suspira,
estrécharne contra tu pecho!
¡Devuélveme mis suspiros,
oh, devuélvemelos otra vez!
¡Éstos son mis besos!
¡Éste es mi amor!
¡Vive, embriagado,
junto a mi corazón!
¡Oh, devuélvemelos otra vez!
¡Ah! Vive, embriagado,
junto a mi corazón...
¡Mi boca es un altar
en el que el beso es Dios!

DES GRIEUX
¡Éstos son tus besos!
¡Éste es tu amor!
¡Me queman tus besos,
dulce tesoro!
¡Tú me embriagas,
dulce tesoro!
¡En tus queridos brazos
me embriago y olvido!
(…)

MANON
¡Labios dulces de besar!

AMBOS
¡Dulcísimo sufrimiento!

El proceso de reconciliación y la consumación de su amor se nos presentan como la recompensa después de tantos sufrimientos y dificultades, *la gracia última*, en el modelo campbelliano. Nuestra heroína finalmente ha conseguido el tan preciado objeto deseado, el elixir como lo llama el mitólogo. No obstante, en el final de este parlamento ya, de alguna manera, se nos anuncia el destino, y porque no decirlo, la naturaleza trágica de la relación entre este par de jóvenes enamorados: ¡Dulcísimo sufrimiento!

A partir de este momento entraríamos en la fase final del relato, **el regreso.** Manon y Des Grieux deciden irse juntos y abandonar la casa de Geronte.

MANON
¡Ah! ¡Ah!... ¡Libres!
¡Libres como el viento!
¡Qué alegría, caballero,
mi hermoso amor!

DES GRIEUX
Escucha, salgamos de aquí,
¡ni un solo instante más
permanecerás bajo el techo
de este viejo maldito!

Una vez está todo dispuesto para la huida presenciamos una nueva etapa del monomito, *la negativa al regreso*. Los viejos fantasmas y tentaciones de nuestra heroína se hacen de nuevo presentes y la hacen dudar sobre su accionar. El apego a sus bienes materiales, a las riquezas que tenía en casa del viejo tesorero, se presentan como un impedimento en el proceso de retorno al lado de su amado.

MANON
¡Qué pena! ¡Todo este
esplendor!
¡Todos estos tesoros!
¡Ay!... ¡Debemos partir!

DES GRIEUX
¡Ah! Manon, te traicionan
tus locos pensamientos:
¡Siempre lo mismo!
Divinamente temblorosa,
ardiente en el abandono...
Buena y gentil como el
deleite de
tus caricias;
siempre nuevos encantos;
pero, de golpe,
¡vencida, cegada
por los rayos de
una vida dorada!

La vanidad y materialismo de la joven Manon de nuevo la traicionan y se niega a dejar los bienes que Geronte le ha dado.

MANON
Y este encanto
que tanto adoro
¿he de dejar,
abandonar?

DES GRIEUX
¡Oh adorada Manon,
apresúrate!
¡Debemos partir...
huir sin tardanza!
¡Aún me quieres torturar!

MANON
¡Sería imprudencia
dejar este oro,
oh, tesoro mío!

(Coge otras joyas)

DES GRIEUX
¡Sólo el corazón debes
llevarte! ¡Ah!
Quiero salvar únicamente
tu amor.

El sargento Lescaut de nuevo entra en escena anunciándole al par de enamorados que Geronte los ha denunciado y que los guardias vienen tras de ellos. En este punto del relato se inicia *la huida mágica* en el viaje del héroe. “Si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada. Esta fuga puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas (Campbell, 2013, 182).

LESCAUT
¡Ya vienen hacia aquí
los guardas y arqueros!
¡Huid, dad alas
a vuestros pies!

DES GRIEUX
¡Maldito viejo astuto!

MANON
¡Ay, ay! ¡Apresurémonos,
ay!

La persecución, y el segundo acto de la ópera, terminan con el apresamiento de nuestra heroína. El sufrimiento de la pareja de enamorados es mas fuerte que nunca. En el inicio del tercer acto presenciamos un escenario devastador para los jóvenes amantes; Manon está en prisión y será deportada hacía América. Sin embargo, su hermano, el sargento Lescaut, tiene un plan para liberarla. Soborna a algunos de los guardias para que la dejen en libertad. En este momento asistiríamos a lo que Campbell denomina *el rescate del mundo exterior*. "Pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural. En otras palabras, pudiera darse el caso de que el mundo tuviera que venir a rescatarlo" (Campbell, 2013, 191). Podríamos decir que este rescate se da en dos etapas, la primera de estas fallida, el plan del sargento fracasa. No obstante, en un segundo momento el capitán del barco, conmovido por las inconsolables suplicas de Des Grieux, le concede que pueda entrar al barco en el que se encuentra su amada y ser deportado junto a ella. Renato entra a la embarcación corriendo, los enamorados se funden en un abrazo y parten hacía América. Presenciamos entonces el *cruce del umbral de regreso*, travesía que emprenden hacía un país desconocido que, paradójicamente, simboliza el retorno al mundo en el que se inició el viaje del héroe pero habiendo sufrido una profunda transformación.

En el inicio del cuarto acto vemos a Manon y a Des Grieux en el desierto de Louisiana, a las afueras de New Orleans. Están perdidos, desahuciados, con

hambre y sed. Nuestra heroína se ve muy enferma, apenas puede mantenerse en pie. Las fases finales de la historia debemos entenderlas en clave de tragedia. Si bien, las etapas finales del monomito suelen mostrarnos un esquema de final feliz, en este caso dista de ser así. Sin embargo, son perfectamente identificables los tramos conclusivos de la travesía campbelliana. Primero tendríamos que recordar la caracterización que hicimos al inicio del análisis del punto de partida del viaje. Manon vivía en una realidad donde no podía controlar su destino, en un mundo sin sentido, de desesperanza. Cruza el umbral a lo que podríamos considerar el mundo del enamoramiento, entendido el amor, como mencionamos antes, como una especie de dimensión trascendental. Y al final del viaje regresa, de cierta manera, a una situación muy similar a la inicial. Un contexto donde de nuevo, pero esta vez por razones diferentes, no es dueña de su destino. La enfermedad y las evidentes condiciones exteriores adversas no le permiten tener el control sobre su vida. No obstante, llega completamente transformada. Ha encontrado el amor y esto le da sentido a su vida. Un amor que va más allá de un simple enamoramiento juvenil e inmaduro. Un amor que sigue vivo y ardiente a pesar de la extrema dificultad. No es dueña de su destino pero ha encontrado el sentido de su existencia. Un sentido que, incluso, trasciende la vida misma como ella misma lo señala en la frase final de la obra: “Mi amor no morirá”. En este escenario podríamos entender la etapa de *la posesión de los dos mundos*, ese extraño y paradójico equilibrio que encuentra entre la realidad exterior y el sentido profundo y trascendente de su existir.

En los últimos momentos de la ópera vemos a nuestra heroína agonizando en los brazos de su amado. Como mencionamos antes, al estar acudiendo a un drama en clave de tragedia, la fase final del monomito, *libertad para vivir*, no puede entenderse como un final feliz en el sentido tradicional de la expresión. Sin embargo, resulta evidente que al final de este viaje presenciamos una misión cumplida: el amor ha vencido, incluso, ha vencido a la muerte. Los amantes son libres para amarse y el amor que hay entre ellos se nos plantea como más grande

que la vida misma. Se ha alcanzado el elixir, “esta milagrosa energía-sustancia, solo ella es lo Imperecedero.” (Campbell, 2013, 168). Al final de la travesía el amor ha redimido a nuestra heroína.

MANON
Te amo tanto y sin embargo
me muero...
¡Ya me faltan las palabras,
pero aun puedo decirte
que te amo tanto!
¡Oh amor!
¡Mi último encanto,
mi inefable embriaguez!
¡Oh mi último deseo!
¡Te amo, te amo tanto!
(…)
Mi culpa será
olvidada,
pero mi amor...
no morirá...

3.3 Consideraciones finales al análisis

Primero que todo tendríamos que decir que, como lo hemos podido comprobar, las etapas del monomito campbelliano se aplican en muy buena medida en las obras escogidas. Como pudimos observar, no todas las fases del esquema aparecen estrictamente en los relatos, de hecho nunca fue esa la pretensión de Campbell al elaborar el modelo, pero evidentemente la estructura general del viaje del héroe sí es claramente legible en las narraciones analizadas. Elegimos este par de historías porque nos pareció que ilustraban fielmente la caracterización que hemos venido haciendo sobre el melodrama. No obstante, con seguridad encontraremos representaciones melodramáticas en donde el esquema campbelliano no sea tan evidente. Sin embargo, las piezas escogidas creemos que denotan cierta universalidad y permiten reconocer algunos de los elementos comunes entre ópera

y telenovela, y por supuesto, evidencian el que más nos interesa: la matriz mítica que las hermana.

A continuación, haremos unas breves consideraciones finales sobre el análisis de las obras presentadas, unas breves reflexiones sobre características de los melodramas que hemos expuesto a lo largo del escrito y que, al margen del esquema campbelliano, pueden ejemplificarse en las obras escogidas para el análisis.

- Convenciones en la construcción de personajes

Si bien, el análisis a través del modelo monomítico constata las convenciones y patrones en el transcurrir de la acción narrativa, el melodrama también presenta ciertas convenciones en la construcción de los personajes. En la primera sección del trabajo, cuando caracterizábamos de manera general la narrativa melodramática, decíamos que en estas representaciones los roles de los personajes solían identificarse con una cualidad humana o estar determinados por un valor o anti-valor. Señalábamos que las personalidades se presentaban muy definidas, con pocos matices. Son muy buenos o muy malos. Muy puros o muy depravados. Muy pobres o muy ricos.

En la telenovela, por ejemplo, Irma, la madrastra de Mariana, representa la maldad pura. Vivió toda su vida engañando a su esposo, haciéndole pensar que estaban en la ruina. Dándole una vida de miseria a Mariana. No atendiendo y hasta acelerando la enfermedad de su pareja para poder quedarse con su herencia y disfrutarla junto a su amante. A Mariana siempre la trató como una arrimada y nunca le quiso dar la más mínima educación para que no fuera un obstáculo en sus planes de quedarse con todos los bienes de su padre. Una vez muerto su esposo no tuvo escrúpulos para botar a la calle a Mariana siendo aún una niña. Es un personaje que se presenta sin matices morales. Solo la mueven las mas oscuras intenciones. Mariana, por el contrario representa pureza, inocencia e ingenuidad. A pesar de sus escasos modales y de su espontaneidad, que raya en

muchos casos con la imprudencia, es un ser moralmente incorruptible. Representa esencialmente lo bueno inherente a todo ser humano.

En *Manon Lescaut,* tan solo fijándonos en el triángulo amoroso ya se evidencian también estas convenciones. En el caso de la ópera los roles de los amantes se nos presentan, de alguna manera, a la inversa que en la telenovela. Renato, al igual que Mariana, representa, de cierta forma, la virtud. Manon, por el contrario, guarda mas similitudes con Luis Alberto. Ambos se nos presentan como unos jóvenes malcriados, caprichosos e inmaduros. Y por supuesto, el rol del villano también aparece muy definido, esta vez encarnado en la figura de Geronte.

- La mujer en los melodramas

El hecho de que nuestras dos héroes, Mariana y Manon, sean mujeres no es, de ninguna manera, un dato anecdótico o accidental. No es casual, por ejemplo, que en las obras más emblemáticas de Puccini: *La Bohème, Tosca, Madama Butterfly, Turandot,* se nos presente ese carácter protagónico y heroico de la mujer.[94] Lo femenino es elemento constitutivo, eje central en este tipo de narraciones. No solo entendiendo lo femenino como característica exclusiva a la mujer, sino a lo femenino que hay en todos y en todo. Lo musical que hay en los melodramas, la sublimación, y en muchos casos, la exageración en la expresión de lo emocional, es una cualidad que tradicionalmente se ha vinculado a lo femenino. No obstante, el énfasis de lo femenino en el espectáculo operístico no puede ser entendido como un fenómeno meramente emocional. Su protagonismo no ha estado determinado exclusivamente por este sentimentalismo pasivo con el que suele presentarse el rol de las mujeres en algunas representaciones. Por el contrario, como lo señala el crítico literario Jean Starobinski en su obra *Las hechiceras: Poder y seducción en la ópera,* los personajes femeninos en la representaciones

[94] Ya en la primera parte del escrito le habíamos dedicado un apartado completo a la importancia de la mujer en las operas del italiano.

operísticas son análogos al arquetipo de la hechicera, y lo que simboliza esta figura es, justamente, el poder y la seducción.

Buena parte de la argumentación que hemos venido construyendo ha estado dirigida a resaltar la importancia de lo emocional dentro de la experiencia humana. Como hemos mencionado, lo emocional debería entenderse como el necesario complemento a lo racional en la construcción de conocimiento integral. Podrían considerarse como aspectos complementarios y esencialmente constitutivos de la naturaleza humana. Si bien, no podría decirse con exactitud que exista una estricta equivalencia entre lo femenino y lo emocional, y entre lo masculino y lo racional, si podría decirse que la sensibilidad propia de las artes, particularmente de la ópera, tiene un carácter ciertamente asociado a lo sensorial, a lo emocional, y tal vez estas sean características comúnmente afiliadas a lo femenino.

Como mencionamos antes, la primera obra teatral que fue considerada un melodrama en todo el sentido de la palabra, fue justamente la historia de *Coelina*, una huérfana que lucha contra su destino para alcanzar el reconocimiento y el amor. De la misma manera, en las telenovelas el rol de la mujer ha sido determinante. No solo como protagonista en las historias, sino también como audiencia principal. No olvidemos que las *soap operas*, uno de los más determinantes antecesores de las novelas televisivas, estaban justamente diseñadas para vender jabones a mujeres amas de casa. Basta con dar una mirada a los títulos de las producciones más representativas de este formato para darnos una idea de la dominancia de lo femenino en este ámbito. *Simplemente Maria, Maria la del barrio, Marimar, Maria Mercedes*, son algunas de las producciones más importantes de la tradición melodramática mexicana.

Por otro lado, gran parte de la tradición operística, como ya mencionamos en un aparte anterior, no es otra cosa que un culto a la feminidad y a la voz de la mujer. A pesar de que tuvieron que pasar cientos de años para que este culto se hiciera

consciente y las mujeres entraran a hacer parte activa en las obras, el rol estelar de lo femenino en las óperas ha sido evidente en el desarrollo del género a través de la historia, incluso antes de que empezaran a hacer parte de los elencos en las producciones. El esplendor de los *castrati* no fue otra cosa que una reivindicación inconsciente de lo femenino. En una época en la cual por razones religiosas y morales las mujeres no podían hacer parte de este tipo de representaciones, los *castrati* evidenciaban ese carácter esencialmente femenino inherente al espectáculo operístico que un reparto exclusivamente masculino no podría nunca otorgar.

- El amor como valor supremo

En apartes anteriores del escrito nos habíamos referido al amor romántico como valor supremo en los melodramas. Explicábamos el gradual proceso mediante el cual el amor de pareja comenzó a volverse el eje central en el desarrollo de las historias. Mencionábamos que, si bien, en los primeros melodramas ya aparecían este tipo de conflictos no eran el tema central de los relatos. Señalábamos cómo diversos cambios en la visión de mundo asociados a coyunturas históricas, por ejemplo, la caída de las monarquías absolutistas y el debilitamiento de la cultura cristiana, habían determinado la aparición de una nueva moralidad. El paulatino alejamiento de una cosmovisión sobrenatural colectiva trajo como consecuencia que experiencias mucho más fundamentadas en lo individual empezaran a presentarse con tintes de heroicidad. De esta manera, sentimientos como el amor pasional fueron tomando un rol protagónico en los relatos. Ya los primeros melodramas teatrales franceses evidenciaban esta tendencia y con la llegada del movimiento romántico el enamoramiento se convirtió casi que en sinónimo de sublimidad. En adelante, las representaciones melodramáticas se han centrado en este tipo de narraciones, relatos de amor y desamor, amores imposibles hechos posibles, donde la premisa es aquella frase que se ha vuelto casi que un adagio popular: el amor todo lo puede.

En *Manon Lescaut* y *Los ricos también lloran*, es muy evidente esta premisa: el amor todo lo hace posible y haremos hasta lo imposible por alcanzar el amor. En la ópera de Puccini, como hemos venido señalando, se nos presenta como el elixir. Como dimensión trascendente. Como sustancia divina que, incluso, vence a la muerte. Todo el proceso de transformación de la joven Manon está fundamentado alrededor de este encuentro con el amor. Si bien, nuestra heroína nunca pudo ser dueña de su destino encontró algo más importante que su devenir terrenal. Todos los demonios que la acechaban: vanidad, orgullo, inseguridades, terminaron sucumbiendo ante el hallazgo del elixir. En el último acto de la ópera vemos a Manon totalmente despojada de riquezas, de comodidades, de elementos que exalten su belleza. Incluso, en su agonía se encuentra despojada de su fuerza vital, de su juventud. No obstante, ya no es importante para ella. Los demonios que un día la atormentaban, sus tentaciones, en el momento final han sido vencidos por el encuentro con lo trascendente. Lo que para ella misma representaba la felicidad, es decir, la esperanza de vivir al lado de su amado, también se ha ido ya. La inminente muerte la ha alejado de todo lo terreno, de lo que representaba felicidad y desdicha, pero el objeto alcanzado trasciende incluso sus anhelos terrenales.

“Los dioses y las diosas deben entenderse por lo tanto como encarnaciones y custodios del elixir del Ser Imperecedero, pero no como lo Último en su estado primario. Lo que el héroe busca en sus relaciones con ellos, no son ellos mismos, por lo tanto, sino su gracia, esto es, la fuerza de sus sustancia sustentante [elixir].” (Campbell, 2013, 168)

En la primera parte de nuestro escrito señalábamos ciertas características que en el contexto de América Latina habían determinado la aparición del amor romántico como eje central de los relatos y como dimensión trascendente. Explicábamos que las telenovelas se caracterizaban por una especie de patetismo que era producto de toda una serie de coyunturas históricas que habían traído como consecuencia

una evidente crisis de elementos fundacionales e identitarios. Exponíamos como este fenómeno había alejado a los individuos de una concepción tradicional de lo heroico, es decir, valores que reivindican las cualidades más importantes de la condición humana, lo que nos hace sublimes: el honor, la valentía, entre otros. Mencionábamos que en América Latina lo heroico genera cierta incomodidad porque implica un orgullo de lo que eres. Lo sublime molesta, confunde y ante eso solo queda una exaltación a lo extremadamente doliente, a lo excesivamente sentimental. De esta manera, ante esta inminente ausencia, se le otorga al amor romántico ese carácter heroico, sublime y trascendente.

En *Los ricos también lloran*, al igual que en la gran mayoría de telenovelas, es también muy evidente la idea del enamoramiento como vehículo de salvación. De fuerza todo poderosa capaz de vencer las dificultades y permitir la obtención de la felicidad. Mariana y Luis Alberto, cada uno a su manera y en su propio contexto, resultan siendo víctimas de las circunstancias de sus vidas. Los dos jóvenes presentan temperamentos que resultan, ciertamente, disfuncionales. No obstante, este par de sufridos amantes encuentran en la mano providencial del enamoramiento, en el flechazo de Cupido, su carta de salvación para encontrar la felicidad.

- Lo colectivo y lo individual

En el monomito, como mencionamos antes, el proceso de transformación que sufren los héroes consiste, en gran medida, en una renuncia a lo individual para encarnar lo colectivo. Es decir, los cambios que el protagonista experimenta a través de la narración le permiten despojarse de sus intereses particulares y atender los de la colectividad. La consecución del elixir representa un bien para la comunidad entera. En los melodramas analizados, al estar fundamentados en el amor romántico como elemento trascendente y valor supremo, pareciera que esta premisa no es tan evidente. De hecho, como explicamos antes, la primacía del amor de pareja como eje central de los melodramas estuvo determinada por una

serie de transformaciones sociales que trajeron como consecuencia la preeminencia de la experiencia individual sobre la colectiva en el desarrollo de las historias. Sin duda, este fenómeno aparece con claridad en las obras analizadas y, ciertamente, distancia los relatos escogidos de la premisa campbelliana. No obstante, podríamos hacer ciertas salvedades.

En el caso de las telenovelas, el indispensable triunfo del amor de pareja, la noción del amor romántico como valor supremo, no estaría del todo en contravía con la noción de una finalidad colectiva. Si bien, la simple satisfacción de una necesidad emocional podría entenderse como una experiencia egoísta, la consumación del amor romántico en las telenovelas suele traer implícita una unión matrimonial. Casi que como regla general los melodramas televisivos en Latinoamérica terminan con un casamiento. La institución social del matrimonio, entendida tradicionalmente, está ordenada a la generación de una familia. Y como sabemos, de nuevo hablando en términos puramente tradicionales, la familia se suele considerar como el núcleo primario de la sociedad. De esta forma, la consecución del amor romántico tendría a la postre una finalidad social. La moralidad cristiana, que suele estar tan presente en este tipo de historias, orienta la unión de una pareja a la construcción de una familia, y en este sentido tiene como objeto último el bien de la comunidad.

En el caso de la ópera analizada, como mencionamos antes, al tener un final trágico difícilmente se podría concluir que la consecución del objeto perseguido suponga un bien para la comunidad. Podríamos incluso sugerir que la ópera de Puccini podría interpretarse como un antecedente a ese espíritu romántico[95] que un siglo después estaría tan presente en el panorama cultural europeo. Una prefiguración de esa visión fatalista de la vida que desconfía de las recompensas porque en últimas no cree en la felicidad. No obstante, el aparente infortunado final

[95] Cuando hablamos de romántico en este aparte nos estamos refiriendo al romanticismo como movimiento.

de la historia no podría entenderse del todo como un fatalismo. No hay en el desenlace de la obra una sensación nihilista. Por el contrario, los momentos finales de Manon Lescaut, por trágicos que resulten, lejos de evocar una atmósfera de desesperanza, de sin sentido, hacen evidente la consecución de algo sagrado, trascendente. El morir con la certeza y satisfacción de haber conseguido algo que va más allá de la vida misma representa, de alguna manera, la más profunda renuncia a lo particular. La abdicación de la esencia de toda individualidad que es la propia vida. En este sentido no podría decirse que el desenlace de la ópera de Puccini evidencie una finalidad de egoísta, todo lo contrario, representa la mas radical renuncia al interés individual.

Apartes conclusivos

Conclusión general

Como lo anunciamos en la introducción, este escrito nace como una inquietud desprevenida e intuitiva alrededor de la probable relación y similitud entre en las óperas y las telenovelas. En un primer momento de la investigación se hizo evidente que existen toda una serie de analogías en sus formas y contenidos entre las cuales el elemento unificador resulta ser la idea de melodrama. Pero más allá de esa clasificación, encontré que en la estructura de estos formatos subyacen elementos esenciales de las funciones cognitivas mas primarias: el pensamiento mítico o la matriz mítica, como la he hemos venido denominando a lo largo del texto. Y fue justamente esta noción la que terminó convirtiéndose en el motor de mis indagaciones, la motivación principal detrás de este proceso de varios años de investigación. La ópera y la telenovela, y en general los melodramas, terminaron convirtiéndose en una manera de ejemplificar estos esquemas dramáticos que denotan esta matriz mítica. No obstante, estas estructuras podrían encontrarse en muchas otras formas de representación. Este trabajo investigativo perfectamente podría haberse centrado en, por ejemplo, los cuentos de los hermanos Grimm, en la literatura fantástica épica contemporánea, en las películas de superhéroes de Marvel, incluso, estos elementos narrativos con carácter mítico podrían hallarse también en ciertos géneros musicales o hasta en muchos videojuegos, entre tantos otros casos. Dicho esto, y siendo plenamente conscientes de la informalidad desde la cual se originó el trabajo, consideramos que esa intuición inicial desde la cual surgió el proyecto nos condujo por senderos correctos y nos ha llevado a concluir que, de hecho, el melodrama, en particular las telenovelas latinoamericanas y el verismo operístico italiano, son modelos idóneos que evidencian esta matriz mítica, y que, además, por los contrastes que generan, por las dicotomías que sugieren, resultan un caso de estudio sumamente interesante.

Conclusiones específicas

- Las raíces del melodrama pueden rastrearse con mucha claridad hasta la tradición teatral de la antigua Grecia. Si bien existen dos teorías bastante plausibles para establecer el momento histórico en el cual se acuñó el concepto: la primera en el siglo XVII para referirse al espectáculo operístico, y la segunda para designar un formato teatral con características puntuales en la Francia del siglo XVIII, podríamos afirmar que los melodramas, o al menos algo muy similar a estas puestas en escena, venían representándose desde la Grecia clásica, principalmente en el teatro trágico.

En los primeros apartes del trabajo, cuando caracterizábamos el concepto de melodrama y algunas de las más importantes expresiones de esta tradición, encontramos el profundo vínculo de las representaciones melodramáticas con la tradición teatral griega. Su conceptualización como formato, de alguna manera, ya se sugería en algunas formulaciones teóricas que Aristóteles expuso en su obra la *Poética*. En su disertación alrededor de la trinidad literaria (poética, épica y drama) podemos hallar distintos elementos afines a la noción de melodrama, y cuando se refiere a la tragedia se hace aún mucho más explícito este vínculo. Podríamos afirmar que habría formulado un proto-concepto de lo que siglos después definiríamos como narración melodramática. En su definición del teatro trágico griego enumera varias de los atributos que caracterizan al relato melodramático: lo espectacular, lo pasional, y por qué no decirlo, la exageración o exaltación de lo emocional en las narraciones, e incluso, el carácter musical implícito o explícito de la forma narrativa. En consecuencia, podríamos decir que los elementos esenciales sobre los cuales se fundamenta el melodrama, es decir, el narrar a través de la exaltación de las pasiones, y lo musical como elemento fundamental dentro de la narrativa, estaban ya presentes y eran esenciales en el concepto de tragedia aristotélico.

- El melodrama, a pesar de la poca estima que suele tener en algunos círculos intelectuales, ejemplifica idóneamente la matriz sobre la cual se ha construido la tradición narrativa en occidente. En la *Poética,* Aristoteles establecería las premisas narrativas que abrazaría el mundo occidental y que sentaría las bases de toda una tradición que se ha mantenido durante siglos. El melodrama es, sin duda, un exponente perfecto para ilustrar estas nociones. Este tipo de representaciones no solo ejemplifican la estructura narrativa fundamental que el filósofo expuso, sino que, ademas, y esto es tal vez lo más importante, en el melodrama se hace explicita esa profunda relación entre y ética y estética que fue determinante en la génesis y desarrollo temprano de la narrativa en occidente.

En la propuesta teórica del Estagirita alrededor de la tradición narrativa de su tiempo estableció las categorías fundamentales sobre las cuales se estructura una obra dramática: planteamiento, nudo y desenlace, las cuales se convertirían en patrón universal en el desarrollo de la narrativa en occidente. En última instancia lo que denota este ordenamiento narrativo es movimiento, acción y, sobre todo, transformación, entendiéndola como un cambio en el tiempo con una finalidad. La narración occidental podría definirse como una serie de eventos que están encaminados a alcanzar un orden que ha sido alterado, a encontrar sentido en algo que antes carecía de él. En el mundo griego transformación es sentido, y el sentido tiende a la perfección. Para Platón, por ejemplo, la razón de ser de un cambio es alcanzar la perfección, y luego la tradición cristiana interpreta esta misma noción entendiendo la búsqueda de la perfección como el camino para encontrar a Dios, lo divino, lo trascendente. Dado el profundo impacto del pensamiento greco-romano y del cristianismo en la configuración de nuestra cosmovisión, la búsqueda de la perfección y la trascendencia adquiere una notable importancia en la manera en que contamos historias. Podríamos afirmar, con razonable grado de certeza, que la narración dramática en occidente no es otra cosa que la alteración de un orden moral, que mediante un proceso de

transformación, al final se restablece y se perfecciona. Nuestra tradición narrativa ha estado esencialmente determinada por la relación entre ética y estética, y con esa noción clásica que entiende lo bello, lo bueno y lo verdadero como elementos que configuran una unidad. A pesar de que con el advenimiento de la modernidad estos conceptos hayan tomado gradualmente caminos diferentes, la belleza que hemos querido expresar en las diferentes formas de representación, incluyendo los relatos, y con particular acento en los melodramas y formatos con esa inminente matriz mítica, tiene un profundo vínculo, y cierta correspondencia, con lo que tradicionalmente se ha considerado moralmente correcto. El melodrama es moral por excelencia.

- El melodrama ha enfrentado una paradoja desde sus inicios: la dicotomía entre realismo y artificiosidad. Procura representar los conflictos humanos, sus pasiones y emociones de manera fiel, pero al mismo tiempo sublimar, solemnizar la realidad buscando un efecto catártico en el público creando así una especie de hiper-realidad. No obstante, este elemento paradójico lejos de ser una contradicción es precisamente el sustrato en el cual este tipo de relatos encuentran su fuerza y efectividad. Es en la combinación de ambos aspectos donde yace la esencia del melodrama. La imitación de la realidad se enriquece mediante la introducción de elementos que potencian la experiencia estética y permiten generar una conexión más intensa con el público. Esta dicotomía es parte intrínseca de la forma en que hemos aprendido a contar historias en occidente y estaría señalando aspectos fundamentales de la manera como la realidad se manifiesta a través de lo simbólico.

En los apartes iniciales del escrito se hace ya absolutamente evidente esta paradoja y terminaría siendo una de las ideas centrales de la investigación. Veíamos, por ejemplo, como el verismo operístico italiano defendía unas premisas realistas en las narraciones, pero paradójicamente la ópera es, probablemente, la más artificial de las artes escénicas. Por otro lado, la telenovela, a pesar de

intentar reflejar la realidad de las sociedades latinoamericanas, utiliza un formato narrativo fundamentado en la exageración y en la estereotipación. Sin embargo, esta presunta artificialidad, que tan a menudo se critica, ha sido elemento constitutivo en la configuración de toda una tradición narrativa. Ya en Aristóteles el concepto de mímesis, de imitar la realidad, era vital para entender cualquier forma de representación. Pero al mismo tiempo el Estagirita afirmaba que esta imitación debía realizarse a través de un lenguaje enriquecido, con espectacularidad, incluso, musicalmente. En otras palabras, el relato emula lo real mediante la utilización de elementos que no necesariamente se corresponden con la forma en que la realidad se desarrolla. Así pues, esta presunta artificialidad es, en última instancia, fundamental en la efectividad del proceso comunicativo que es, en definitiva, el fin perseguido en toda narración.

Detrás de esa artificialidad, de esa redundancia narrativa que en los melodramas se evidencia en la musicalidad que potencia el discurso, probablemente se esconde una característica misma de la expresión humana. No nos es suficiente expresarnos solamente a través de las palabras, necesitamos declamarlas, cantarlas. Como tampoco nos resulta suficiente emitir sonidos melódicos, necesitamos llenarlos de sentido, de palabras. Tanto música como lenguaje articulado pueden funcionar individualmente como mecanismos de comunicación, no obstante, podría decirse que tanto en uno como en otro caso existe una ausencia explicita pero una presencia implícita. Cuando leemos un texto, por ejemplo, intrínsecamente le damos una melodía a las palabras que se nos revelan. Por otro lado, cuando emitimos una melodía necesariamente nos evoca emociones, sensaciones, ideas que irremediablemente tratamos de articular a través de la palabra. Tal vez, más que una redundancia es una búsqueda de integralidad. Resulta muy atractiva esta idea de entender la música como la forma perfecta de expresar la naturaleza del alma. También es sumamente interesante pensar en la palabra como el mecanismo idóneo a través del cual el *logos* se nos revela. No obstante, es en la noción de integralidad donde posiblemente nos

acerquemos más a la verdad. Tal vez, hace falta la redundancia, esa artificialidad para construir esa meta-realidad, esa hiper-realidad, que nos va permitir intuir la esencia de la realidad misma, es decir, música y lenguaje como unidad sistémica.

- Al evaluar la relación entre ópera y telenovelas de manera preliminar podríamos asumir que pertenecen a categorías antagónicas en diversos aspectos. La ópera se considera generalmente una expresión de la cultura de élites, mientras que la telenovela es claramente un producto de la cultura de masas. Sin embargo, un análisis más detenido revela puntos de intersección y características compartidas, tanto en las formas de representación como en el entorno cultural en el que se desenvuelven. Más allá de la aparente oposición y antagonismo existen elementos que las conectan tanto en su esencia como en sus propósitos. Estas convergencias se evidencian especialmente al considerar el concepto de cultura popular en su correcta dimensión. A lo largo de la historia lo popular se ha entendido erróneamente como negación: lo que no es, lo no culto, lo no académico, lo no oficial. Por otro lado, desde un enfoque ciertamente más reivindicatorio, se le presenta como algo que, si bien, es fuente de inspiración, digno de considerarse y cuidarse, no existe más allá de ciertas representaciones que nos lo evocan: lo que ya no es. No obstante, consideramos que la dimensión correcta de entender lo popular es como afirmación y elemento vivo: lo que es y lo que siempre ha sido, es decir, como fundamento, como matriz, como estructura, como esencia. Y es justamente interpretando la cultura popular desde esta perspectiva que podremos entenderla como punto de encuentro entre formas de representación de la cultura de masas y de élites, y por supuesto, entre la ópera y la telenovela.

Para entender en su complejidad el fenómeno del melodrama es indispensable comprender las relaciones que estas formas de representación han tenido con la cultura popular, la cultura de élites y la cultura de masas. En una primera aproximación a la coyuntura podríamos afirmar que estos tres conceptos podrían

interpretarse como antagónicos. En términos generales, podríamos aseverar que, por ejemplo, la cultura de masas aglomera, y la cultura de elites y popular, cada una desde orillas opuestas, distingue. Sin embargo, mas allá de esta aparente antagonismo podemos encontrar puntos de encuentro si entendemos la cultura popular como fundamento, como raíz en la cual confluyen ciertas expresiones de lo masivo y de lo elitista. En el análisis e interpretación de la cultura medieval, por ejemplo, se puede encontrar la más prístina idea de lo popular como hecho afirmativo y no excluyente. Como lo que es y lo que siempre ha sido. En este periodo histórico se puede apreciar la vitalidad y dinamismo de lo popular, tal vez, en su máxima expresión. Podemos comprobar que la relación entre lo culto y lo popular (entendiendo este último concepto como las representaciones que emergen del pueblo llano) no siempre tuvo ese carácter evidentemente antagónico y maniqueo como se entiende en la actualidad.

Por mucho tiempo la época medieval fue percibida como un periodo de oscurantismo, de silencio y de estancamiento. No obstante, sin hacer caso omiso a algunas críticas ciertamente fundamentadas que pueden hacerse a algunos acontecimientos de esta época, es posible afirmar con certeza que, lejos de haber sido un periodo de dilación, la Edad Media fue una época en la que florecieron los más diversos aspectos de la cultura. No bastaría con hacer apología a lo medieval, como lo hicieron los románticos, solo por el hecho de que fue una época donde lo primitivo, irracional y lo mágico tenían un rol preponderante. Fue mucho más que eso. Los periodos medievales son un ejemplo idóneo para ilustrar procesos de integración en distintas áreas de la vida humana que aún hoy en día, y tal vez hoy más que nunca, parecen irreconciliables. Fueron más de diez siglos de fructíferos diálogos entre lo escrito y lo oral, lo mágico y lo racional, lo secular y lo religioso, entre modelos populares y propuestas de la tradición erudita. Fue un periodo histórico donde esta relación entre cultura de élites y cultura popular no estaba determinada esencialmente por una ruptura, sino por cierto grado de integración. La cosmovisión sobrenatural compartida por los diferentes sectores de

la población, las prácticas simbólicas de religiosidad, la sabiduría poética, la medicina ancestral, las fiestas tanto paganas como cristianas, son elementos constitutivos de la Edad Media que la convierten en un perfecto ejemplo para entender cultura popular como realidad integrante y como un estado de preeminencia del pensamiento mítico.

- El melodrama aparece como una forma narrativa que da continuidad a una tradición que lo antecede. En una sociedad cambiante, donde el germen del espíritu moderno se estaba ya configurando, donde la cosmovisión simbólica de aprehender la realidad y la noción de lo popular como lo que es y lo que siempre ha sido estaba cada vez más perdiendo validez, la representación melodramática aparece como un especie de trinchera, de espacio de resistencia del pensamiento mítico. El progresivo decaimiento de una cultura popular integrante, que respondía a toda una serie de patrones culturales compartidos por los diferentes ámbitos de la sociedad, da paso a la aparición de una cultura de élites y luego una cultura de masas que, cada una con mecanismos diferentes, genera una progresiva erosión de lo popular como ente estructurante, como fundamento, como matriz simbólica sobre la cual los individuos se apropian de la realidad y la comunican. La ópera y la telenovela, cada una desde orillas distintas (cultura de élites y cultura de masas), son fieles exponentes de ese pensamiento mítico que se niega a desaparecer, de esa forma primaria de entender la realidad que, a pesar de carecer de legitimidad como fuente de conocimiento objetivo, sigue presente y, en cierta medida, procura colmar esos vacíos que la sociedad moderna comienza a dejar a su paso. A satisfacer esas necesidades innatas del ser humano que la nueva hegemonía moderna pareciera negar o desconocer.

A medida que avanzaban los diferentes procesos de cambio que contribuirían al advenimiento de la Edad Moderna (la reforma protestante, el humanismo, el racionalismo, el positivismo y la ilustración), se fue gradualmente erosionando la

cosmovisión integradora de la cultura que caracterizaba a los períodos medievales. Al mismo tiempo, se fue configurando un orden social con núcleos de poder cada vez más centralizados (la aparición de los estados-nación, por ejemplo), lo que resultó en la progresiva disolución de las particularidades culturales de sociedades que habían evolucionado orgánicamente durante siglos. Esta transformación histórica sentó las bases para la concepción actual de una cultura de élite, en la cual se considera que los productos culturales legítimos son exclusivos de una minoría privilegiada. Una de las consecuencias más significativas de estos procesos de cambio fue la idea arraigada de que la producción artística estaba principalmente determinada por la cultura de élites. Si bien esta asociación entre cultura elitista y arte estaba ya, de cierta manera, presente en el arte clásico es con Kant y su teorización en torno a la estética y el arte donde esta relación adquiere mayor relevancia. La premisa de Kant, que plantea que lo artístico implica una contemplación desinteresada desligada de cualquier función externa a sí misma, marca un punto decisivo en la amplificación de la separación entre lo culto y lo popular, lo funcional y lo desinteresado, estableciendo así una profunda noción de gusto elitista. Si bien autores como Pierre Bourdieu y otros pensadores post-marxistas criticaron esta postura del filósofo alemán, terminaban, en cierta medida, afirmándola y legitimándola. Varios de estos críticos fueron incapaces de identificar en los gustos populares algo más que una estética pragmática y funcionalista determinada por los intereses de las clases dominantes.

La aparición de la cultura de masas, la idea de una cultura compartida por una mayoría, puede ser entendida como un contrasentido, como la propia definición de anti-cultura. La aceptación de un conglomerado de bienes simbólicos por una amplia masa de individuos, implica, de alguna manera, la anulación de toda forma de distinción que es, en cierta medida, el objeto de cualquier forma cultural particular. La instauración de una cultura de masas, sin duda, ha potenciado y acelerado los procesos de centralización. La aparición de instancias de comunicación masivas ha traído como consecuencia la generalización de los

mensajes y la centralización de los emisores. Entre los críticos más vehementes de este fenómeno se destacan particularmente los miembros de la llamada Escuela de Frankfurt, principalmente Adorno y Horkheimer. Si bien algunas de sus posturas, sin duda, fueron muy pertinentes, de nuevo pecan por cierto elitismo oculto en un discurso aparentemente reivindicador de las clases populares. Para estos pensadores es claro que existe una cultura legitima: el arte de vanguardia, y todo lo que se ubique fuera de ese contexto resulta entonces ilegítimo, vulgar o trivial. Esa trascendencia excesiva que le dan al arte como novedad, y la definición que elaboran de este concepto en sus propios términos y bajo su propia agenda, les impide analizar acertadamente una realidad llena de dinámicas sociales que abarcan muchos más espacios y prácticas que la que ellos encontraban dignas de ser consideradas configuradoras de cultura legítima. Su rechazo a los patrones preestablecidos que como sociedad hemos construido en la forma como comunicamos simbólicamente, y el establecimiento de códigos de lectura ilegibles y ajenos a las mayorías ilustra perfectamente ese elitismo que caracteriza al pensamiento frankfurtiano. Evidencia esa intelectualización del arte, esa negación de lo popular y la proclamación de lo común como ilegítimo.

La telenovela es un ejemplo claro de como en una cultura de masas pueden aparecer núcleos de resistencia del pensamiento mítico, formatos que denotan como lo popular se ha empezado a abrir espacios en estas dinámicas culturales. En este sentido el análisis de Jesus Martín Barbero resulta sumamente esclarecedor. El pensador español acuñó el concepto de lo popular-masivo y su perspectiva de análisis apunta a señalar lo que hay de popular en lo masivo, desmitificando la idea de cultura de masas como decididamente opuesta la cultura popular. Intenta encontrar los puntos de intersección entre estos dos conceptos y se propone hallar no solo lo popular que subsiste dentro de lo masivo, sino también los elementos de lo masivo que ya estaban en lo popular, incluso antes de la aparición de los medios comunicativos de masas. Martín Barbero no entiende la tecnología y las posibilidades que esta facilita como solo una herramienta sino,

además, como un saber que se elabora desde la intencionalidad, desde los usos. Su propuesta teórica evidencia que en lo popular permanecen ciertos rasgos y huellas del imaginario de la cultura popular antigua. Pone en primer plano dentro de su esquema de análisis lo popular como fuerza originaria, revaloriza las matrices religiosas y morales que dan sentido a las sociedades y que las acercan a un sentido de trascendencia. Lo más interesante de la propuesta del profesor español es la particular atención que presta al melodrama como ejemplo idóneo para ilustrar como lo popular, de alguna manera, subsiste en lo masivo y como ha sido determinante en los procesos de configuración de una cultura de masas. Argumenta que en el tránsito de los folletines del siglo XIX, al primer cine del siglo XX y luego a la telenovela latinoamericana, se evidencia el movimiento que va de lo popular a lo masivo. Enfatiza en la importancia que ha tenido lo popular, lo mítico, como elemento estructurante de estas nuevas formas de representación.

En la ópera, a pesar de estar dirigida principalmente a un público ciertamente elitista, puede también reconocerse la noción de lo popular en su sentido más profundo. Lo popular, entendido como lo que es y lo que siempre ha sido, se puede encontrar en narraciones dirigidas a audiencias pudientes y eruditas, o a un individuo con poca educación y carente de riquezas. Dicho en otras palabras, lo popular se encuentra también en la cultura de élites, por contradictoria que parezca la afirmación. Ese cierto inmovilismo en el que ha permanecido la ópera la lo largo de su historia, esa extemporaneidad o anacronismo que tantos le han criticado, nos informa también sobre algunas de sus cualidades esenciales y por las cuales sigue siendo atractiva aun en nuestros días para las audiencias. El hecho de que el público siga reclamando una y otra vez las mismas obras y los mismos relatos no solo puede interpretarse como ausencia de progreso. En un mundo donde la transformación pareciera ser una virtud, un fin en sí misma, la ópera nos ofrece una experiencia fundamental, relativamente inmune al cambio, popular en su sentido más profundo y en muchos aspectos, incluso, mítica. Acude a esa resistencia del ser humano a abandonar por completo esos relatos en los cuales

subyacen esas matrices, esas estructuras primitivas que siguen siendo tan necesarias en nuestra experiencia vital. Los patrones, la repetición, lo predecible son elementos que comunican orden, nos reafirman lo que somos. Cumplen una función que en muchas de las disciplinas culturales del mundo moderno han desaparecido.

- El pensamiento mítico es raíz y precursor de toda forma de conocimiento, es esencial en la aproximación primaria a una realidad que aparece inteligible ante nosotros. Es el mecanismo simbólico a partir del cual los seres humanos empezamos a entender y ordenar la realidad. La conciencia humana se desarrolla fundamentalmente a partir de un acercamiento simbólico de la realidad y estos procesos de aprehensión son parte constitutiva de cualquier saber. En los último siglos el pensamiento mítico-simbólico ha ido perdiendo legitimidad como mecanismo generador de conocimiento objetivo y se ha hecho hegemónico el paradigma que le otorga a lo científico, positivo o empírico potestad como configurador único de verdades objetivas. Se asume erróneamente una correspondencia entre lo científico y lo racional y entre lo mítico-simbólico y lo irracional. Es evidente que la forma mítica de entender la realidad no es la misma que nos ofrece el pensamiento científico, pero tampoco es opuesta a él. Por el contrario, su raíz es la misma: el intento de ordenar y darle sentido a ciertos fenómenos que aparecen ante nuestros sentidos. Es un proceso decididamente racional. Lo mítico-simbólico no se fundamenta del dato científico pero sí de funciones racionales como la observación, la comparación y el establecimiento de relaciones. Hace uso de los símbolos para hacer asociaciones entre los fenómenos que percibe y de esta manera ordenarlos. El mito y la ciencia son en última instancia dispositivos complementarios en los procesos de conocimiento de la realidad y lo simbólico es parte fundamental e inherente a todo sistema de cognición.

El mito suele ser entendido popularmente como un término que denota algo irreal, fantasioso, engañoso, incluso, irracional. No obstante, si hacemos una aproximación rigurosa a este concepto podríamos concluir que lo mítico es una forma de expresar verdades y realidades que de otra forma no podrían ser entendidas, interiorizadas, y extendidas en el tiempo. A pesar de esta imprecisa concepción comúnmente asumida, es evidente que en el desarrollo del pensamiento occidental el mito puede ser considerado como un importante antecedente y elemento constitutivo de los procesos racionales tanto filosóficos como científicos. El mito, antes que nada, es una forma de ordenar la realidad. Nace de la urgencia de darle orden a un caos aparente. De hacer inteligible una contradicción. Es, sin lugar a dudas, un ejercicio racional, es, probablemente, la expresión más pura, ciertamente primitiva pero decididamente esencial, de la racionalidad. Fue la forma como la razón humana empezó a descubrir el sentido inmanente del mundo que lo rodea. Se propone un ordenamiento de la realidad, pero sobre todo la conservación de este orden en el tiempo. Permite la interpretación simbólica de una realidad de manera conjunta, estructura colectivamente. Es un intento de mantener el mundo cohesionado.

El pensamiento simbólico nos permite organizar nuestro entorno a partir de símbolos sobre los cuales configuramos mecanismos de entender nuestro entorno y de interactuar en él. Es evidente que el pensamiento científico nos permite develar la realidad de un mundo lleno de leyes y fórmulas que gobiernan la materia y su funcionamiento. Pero por otro lado, el pensamiento simbólico nos permite leer una realidad llena de sentido que, decididamente, se escapa a la explicación material del mundo. Es a través de la identificación de ciertos patrones como podemos decodificar el mundo que nos rodea. Es el entramado simbólico, por ejemplo, lo que nos permite hacer una lectura sobre lo que es, lo que fue o lo que debe ser una sociedad en muchos de sus ámbitos esenciales. Es en la interpretación de estas complejas relaciones como descubrimos gran parte del conocimiento, la riqueza y el valor de una determinada cultura. Pero no solo se

trata de que a partir de lo simbólico configuremos conocimientos de tipo abstracto o inmaterial. De hecho, es a través de lo simbólico como reconocemos cualquier fenómeno. La conciencia humana está principalmente construida a partir de un acercamiento simbólico de la realidad. Nuestra experiencia construye conciencia a través de lo simbólico. Los mecanismos mediante los cuales construimos conocimiento están siempre constituidos, o al menos precedidos, por experiencias de tipo simbólico.

Las raíces de la dicotomía entre pensamiento racional y pensamiento mítico-simbólico se remontan a los primeros filósofos griegos, en sus reflexiones acerca de la relación entre mito y logos estaba ya latente este conflicto. Fueron ellos los primeros en institucionalizar la negación de la racionalidad del mito, asumieron una actitud ciertamente despectiva, o al menos de seria desconfianza, hacia las narraciones míticas de los poetas y trágicos. No obstante, es evidente que el punto cúspide de esta oposición se encuentra en el advenimiento de la modernidad. Esta bifurcación alcanza su punto culmen como paradigma en el periodo que conocemos como la Ilustración. El pensamiento ilustrado que, en gran medida, configuró lo que podríamos denominar el pensamiento moderno, deslegitimó todo lo que se considerara no científico. Redujo a lo simbólico su accionar a espacios por fuera del conocimiento objetivo y, como consecuencia, dejó en una especie de limbo aspectos esenciales a la naturaleza humana. Los excluyó de todo derecho de existencia como saberes objetivos. Ámbitos como la moral, la ética, la religión, el arte e, incluso en cierta medida, la filosofía se vieron desplazados al terreno de la subjetividad; la emoción, la especulación o la superstición.

- Se suele aceptar con bastante frecuencia la oposición entre emoción y razón. Así como se han creado dicotomías erróneas alrededor de lo mítico y el conocimiento verdadero (mito y logos), o de lo simbólico y lo científico, también se suele aceptar con bastante frecuencia la oposición entre lo emocional y lo racional. De esta contraposición se han derivado toda una serie de

generalizaciones, muchas de las cuales no son del todo correctas. Si bien es cierto que lo racional y lo emocional son dispositivos distintos en el mecanismo a través del cual los seres humanos procesamos una experiencia, no pueden considerarse opuestos, por el contrario, son sistemas complementarios en los mecanismos cognitivos. Dicho de otra manera, podríamos afirmar que lo emocional y lo sentimental son parte constitutiva de los procesos racionales. Los melodramas, al ser una forma de representación intrínsecamente vinculada con la emocionalidad ha sido entendida por muchos de sus críticos como un formato con inherente carácter irracional. Si bien es cierto que lo mítico presente en la expresión melodramática está determinado por cierto primitivismo narrativo muy asociado a la exposición y generación de respuestas emocionales, este proceso no puede entenderse como algo irracional, el carácter emocional-sentimental presente en las representaciones melodramáticas hace parte de los sistemas cognitivos a partir de los cuales experimentamos, conocemos y tomamos conciencia de la realidad que nos rodea. La relación entre emoción y razón, lejos de plantearnos una contradicción, nos propone una conceptualización mucho más rica de lo mítico, donde lo racional y lo emocional entran en diálogo y son ambos determinantes en el proceso de construcción de conocimiento.

Esta dicotomía entre emoción y razón ha sido alimentada por diferentes áreas del conocimiento a lo largo de la historia. Un número considerable de los primeros filósofos griegos, por ejemplo, se identificaban con esta maniquea contradicción entre *logos* y *phatos*. No obstante, en el desarrollo de diversos ámbitos del saber a lo largo de la historia se han llegado a conclusiones que permiten desmontar o, al menos, matizar esta oposición. En Aristóteles ya se empieza a vislumbrar una forma de entender las emociones mucho más conciliadora y, en cierta manera, integradora de lo emocional dentro del proceso racional. Para el Estagirita las emociones tendrían una dimensión evaluativa, actuarían como una especie de verificador de la creencia para poder establecer juicios. En un contexto mucho mas cercano a nuestro tiempo, la neurociencia también ha aportado información

sumamente relevante a este respecto al develar que en definitiva los sentimientos son una construcción racional y que, incluso, lo que entendemos como reacción emocional hace parte ya de un proceso cognitivo que, aunque aparezca de manera inconsciente, forma parte integral del mecanismo racional. La neurociencia aporta solida evidencia para entender la relación entre emoción y razón desde una perspectiva mucho más armoniosa y menos dicotómica. Nos presenta argumentación suficiente para afirmar que la emoción y el sentimiento son determinantes en la percepción y ordenamiento de la realidad, pero sobretodo, en el desarrollo de una conciencia de sí mismo. De esta manera, el sentimiento sería la experiencia de la emoción configurada de tal forma que es representable, verbalizable, no como reacción corporal inconsciente, sino como conocimiento consciente. Implica también, entrelazamientos sociales, comunicación. Los sentimientos, por ende, son determinantes en la construcción de lenguajes y en la configuración de toda forma de conocimiento, incluso el científico. Son, además, la fuente primaría de toda forma de representación artística. Al entender el sentimiento como la experiencia de la emoción configurada de tal forma que es representable o verbalizable, podríamos afirmar que los procesos mediante los cuales aparecen los lenguajes verbales y no verbales, mecanismos que por antonomasia denotan la capacidad racional del hombre, estarían esencialmente determinados por la emoción y el sentimiento.

- La matriz mítica que reside en el melodrama hace de él una herramienta ideal para la transmisión de ideas. Al igual que el mito es un mecanismo idóneo de aprehensión y ordenamiento de la realidad, el melodrama hace uso de este mismo principio y se convierte en una efectiva manera de influir en la vida de los individuos. Posee una enorme potencialidad como movilizador del pensamiento colectivo, ya sea como agente de cambio o como dispositivo para mantener un orden establecido. Ese intrínseco primitivismo que subsiste en sus estructuras narrativas, ese profundo sentido de lo popular que lo caracteriza lo convierte en un modelo narrativo que ha sido utilizado a lo largo de la historia como efectiva

estrategia para recordarnos quienes somos y de dónde venimos. No obstante, de la misma manera que la noción de lo popular históricamente se ha instrumentalizado en favor de distintas agendas desfigurando su esencia: lo que es y lo que siempre ha sido, en los diferentes formatos que la narración melodramática a adquirido ha sido utilizada como herramienta educativa, identitaria, política, pero también en varias oportunidades como eficaz arma de control y manipulación social, principalmente desde lo ideológico y lo económico.

Tanto la ópera como la telenovela, en sus respectivos contextos, son fenómenos culturales con un alta influencia en la vida social de los individuos. Su profunda aceptación en el público y la capacidad de reflejarlos como sociedad los ha convertido en símbolos identitarios en sus culturas. Su éxito y capacidad de traspasar fronteras les ha permitido, además, ser motivo de orgullo e identificación nacional o regional. En el caso de Italia, la ópera ha hecho parte del tejido social de la nación y su influencia ha sobrepasado los límites de lo artístico. Ha sido motor de fenómenos políticos, ha jugado un rol esencial en la integración social, lingüística y cultural en toda la península y se convirtió en símbolo fundacional del estado. De la misma manera, en América Latina las telenovelas se convirtieron en un fuerte elemento de identificación cultural. El vínculo esencial, el estrecho lazo que han tenido con las realidades de los pueblos han hecho de estas un espejo social. Un espació donde el pueblo latino se reconoce, se proyecta y se reinventa.

No obstante, la influencia que estas formas de representación han tenido en las diferentes sociedades, la efectividad de sus métodos no puede solamente entenderse como un eficaz mecanismo de configurar y afianzar identidades y valores. En muchas oportunidades el modelo mítico en las narraciones se ha utilizado con fines particulares, se ha instrumentalizado en numerosas ocasiones con objetivos comerciales o en favor de algún ideario. Este fenómeno ha sido recurrente en el desarrollo de los formatos melodramáticos a lo largo de la historia. Como vimos, se hizo particularmente evidente en el uso que se le dieron a las

representaciones melodramáticas en los diferentes procesos y transformaciones políticas en la Europa de finales del siglo XVIII e inicios del XIX: las revoluciones liberales y formación de los estados-nación modernos. Veíamos como el teatro melodramático francés estuvo fuertemente influenciado por los idearios de los movimientos políticos y sociales en boga en esa época, y como una figura como la de Verdi fue altamente influyente en las coyunturas que determinaron la unificación del estado italiano. Tanto en el caso de la Francia de la Revolución como en el Resurgimiento italiano, fue evidente el carácter ideológico subyacente en algunas representaciones, las cuales, sin duda, serían determinantes en la gestación, consolidación y puesta en marcha de diferentes procesos de cambio y dinámicas sociales alrededor de estos.

De igual forma, es innegable que la eficacia del modelo melodramático se ha usado en numerosas oportunidades con fines económicos. Como mencionamos antes, la ópera y las telenovelas son casos idóneos para ejemplificar la profunda relación que existe entre procesos culturales y dinámicas comerciales. Al estar estructurado narrativamente a partir de patrones esenciales a la naturaleza humana, y al ser una forma de representación que intenta satisfacer las necesidades inmateriales más primitivas y puras de nuestra existencia, el melodrama ha sido también herramienta sumamente efectiva, no solo para la propagación de idearios y agendas políticas, sino también económicas. De la misma manera, y por las mismas razones que se ha instrumentalizado con fines ideológicos, ha sido utilizado también, aprovechando su universalidad, como letal arma mercantil. Podríamos decir que en estos casos, de alguna manera, se pervierte la esencia misma de lo mítico al convertirse en mecanismo de moldeamiento de la realidad a partir de unas ideas particulares, mientras que el mito (entendido como expresión del *logos*, de verdad) es, en cierta manera, todo lo contrario, consiste en moldear el pensamiento a partir del conocimiento de la realidad y de sus esencias. En otras palabras, se podría afirmar que en muchas oportunidades el melodrama usa la estructura mítica sin tener intenciones

realmente míticas. Intsrumentaliza esta matriz al servicio de una agenda o ideología. Así como la narración mítica proporciona una vía para comprender fenómenos y abordar preguntas que de otro modo resultarían difíciles de asimilar: el propósito de la vida, los principios morales, nuestra identidad y nuestro destino. De la misma manera el individuo se adhiere a una ideología o movimiento político buscando explicación y solución a problemáticas que se salen totalmente de su control y ante las cuales siente profunda vulnerabilidad y ausencia de poder propio para afrontarlas. Se hace uso de los mismos mecanismos mediante los cuales eficazmente se construyen y se trasmiten los principios y valores fundamentales que orgánicamente van configurando una sociedad, pero esta vez a favor de una agenda o ideología.

Así como los formatos narrativos de matriz mítica se han instrumentalizado en favor de intereses particulares, el mismo concepto de lo popular ha corrido con la misma suerte. Su instrumentalización ha sido constante en los últimos siglos. Tanto desde lo ideológico, lo político y lo económico, esta palabra ha sido usada hasta el cansancio desde distintas agendas con propósitos que distan mucho de su fundamento: lo que es y lo que siempre ha sido. En varios de los autores mencionados en apartes anteriores (Adorno, Bourdieu, entre otros) podemos apreciar esta tendencia a instrumentalizar el concepto de lo popular. Desde pensadores adscritos, o al menos cercanos, a las corrientes de pensamiento que sirvieron de fundamento ideológico de las revoluciones liberales del siglo XIX, hasta autores con influencias marxistas y post-marxistas, se ha venido asociando sistemáticamente lo popular al concepto de revolución, de transgresión. Sin embargo, si se entiende lo popular en su sentido más profundo, podríamos afirmar que, por el contrario, es un concepto esencialmente conservador, incluso, contra-revolucionario. No es conservador porque quiera conservar el estilo de vida y el *status quo* de la sociedad burguesa. Es conservador porque justamente se niega a entregarse del todo a esa visión que el mundo moderno le está imponiendo. Se cimienta sobre matrices primarias, primitivas, míticas y por ende su tendencia

natural será siempre la de mirar hacia atrás y no la de subvertir lo pasado para construir un utópico devenir. Lo popular como matriz mítica es una legitimación de ese saber tradicional que ha venido perdiendo validez desde los inicios de la modernidad. No es solo, como han señalado diferentes autores (desde Bajtín hasta Martín Barbero, entre tantos otros), una actitud de rebeldía y desconfianza ante las esferas de poder. Es mucho más que eso. Es, en cierta medida, lo contrario: la confianza a la autoridad máxima, a las grandes palabras de la moral, al *logos* como lo concebían los griegos o al verbo como se concibe en la cosmovisión romano-cristiana. La pertinencia de este primitivismo que subsiste en narraciones con estas características consiste en afirmar algo que hoy en día parece inconcebible, que existe una profunda relación entre ética y estética. Apuntan a esa noción griega tan profunda y vital pero que pareciera haber perdido todo valor en nuestros días: la unidad e intrínseca relación entre lo bueno, lo bello, y lo verdadero. Lo verdaderamente popular, lo tradicional, lo mítico no es ideología, es *logos*, es superestructura configurante de la naturaleza humana y su tendencia es siempre mirar hacia atrás. Busca que lo esencial que se ha construido en el pasado permanezca en el presente y se perpetúe en el futuro.

- La matriz mítica que subsiste en las narraciones melodramáticas no está determinada esencialmente por los argumentos de los relatos, sino principalmente por su estructura. Es allí donde esos patrones universales, donde lo popular en su sentido mas profundo se expresa; en el andamiaje que antecede al propio mensaje y a su receptor. Lo verdaderamente interesante de este tipo de narraciones no es tanto los contenidos, sino las estructuras arquetípicas sobre las que se construyen las historias. Como hemos visto, a pesar de la evidente instrumentalizacion en las que este tipo de representaciones se han visto inmersas, y aun cuando es evidente la tendencia en la sociedad contemporánea por aplacar o banalizar este tipo de pensamiento primitivo, sigue existiendo una profunda necesidad, en muchos casos inconsciente, de manifestarse, de permanecer y encuentra lugar para develarse

en ciertos espacios culturales. Si bien no podríamos decir que las narraciones de tipo mítico expresen homogéneamente nociones que pueden ser aceptadas universalmente como verdades objetivas, sí nos indican que existen unos arquetipos inmanentes que sugieren la existencia de una verdad. No nos indican inequívocamente, por ejemplo, una objetividad moral; qué está bien y qué está mal, pero sí nos señalan que el bien y el mal, de hecho, existen y que el primero debe prevalecer sobre el segundo. La estructura mítica hace evidente que existen unos patrones sobre los cuales la realidad se manifiesta, denotan la existencia de un orden último.

Se podría afirmar con razonable certeza que en la narración melodramática subsiste y se transmite una noción de estructura, una noción de orden. Este tipo de relatos se hace particularmente pertinente en una sociedad que paulatinamente va entrando en un profundo relativismo, donde cada día resulta más difícil afirmar que existe, o que al menos sería deseable que existiera, un fundamento objetivo del cual la realidad emana. El melodrama en nuestros días se percibe en muchos casos como una forma de narrar caduca, anacrónica porque justamente en nuestros días resulta obsoleto y anticuado pensar que existe una verdad, que la realidad es intrínsecamente inteligible y ordenada. De allí la importancia del melodrama, su función. Es una herramienta que nos permite conectar con esa superestuctura que es tan necesaria para nuestro desarrollo como seres humanos y que tanta falta hace en la actualidad. Esta idea de pensamiento primitivo que hemos venido defendiendo, esa matriz subyacente que se manifiesta a través de lo mítico y que a lo largo de los últimos siglos ha ido perdiendo su rol en las explicaciones a las preguntas esenciales a la existencia del ser humano, se niega a desaparecer del todo porque es constitutivo de nuestra naturaleza, hace parte del mecanismo esencial a partir del cual desarrollamos nuestra conciencia y nos apropiamos de la realidad. Al ser intrínseco a nuestra humanidad adquiere un carácter profundamente universal e inexorablemente termina haciéndose presente en diferentes representaciones culturales. Su universalidad le permite aparecer en

escenarios que parecieran fundamentalmente distintos; en expresiones culturales de elites pero también en lo masivo. Funciona dentro de las dinámicas comerciales de la misma manera que el agua o el pan encajan perfectamente en las lógicas del mercado. Lo mítico siempre encontrará un lugar para manifestarse porque es innato, es inherente, es esencial.

En el desarrollo del escrito hemos venido haciendo hincapié en que una de las características más representativas de los melodramas, o al menos uno de los aspectos que comúnmente se suelen asociar a este tipo de representaciones, es una cierta estereotipación en los personajes, en las situaciones dentro de los relatos y en las estructuras sobre las cuales se configuran las historias. Si bien no cabe duda que en efecto son particularidades inherentes a este tipo de formatos, se suele caer en el error de entender este fenómeno como algo negativo. De hecho, algunas de las críticas más comunes que se le hacen a las representaciones melodramáticas apuntan en esta dirección: entender los estereotipos como trivializaciones de los rasgos psicológicos de los personajes, simplificaciones maniqueas de las situaciones en las cuales las narraciones se desarrollan o estructuras mecánicas simples y predecibles. No obstante, probablemente la palabra mas idónea para describir los personajes, historias y estructuras no sería estereotípicas, sino mas bien, arquetípicas y, por supuesto, esto implica toda una serie de complejidades muy interesantes que en definitiva desvirtúan el argumento de entender el estereotipo y, evidentemente, el melodrama como algo superficial o vago. Los arquetipos representan elementos fundamentales de la naturaleza humana, patrones universales que se manifiestan en narraciones con características míticas, entre ellas, desde luego, los melodramas. Detrás de la supuesta estereotipación en estas narraciones se encuentran elementos que apelan a nuestras necesidades más profundas y afirman la pertinencia, vigencia y relevancia de este tipo de relatos.

En el último siglo han comenzado a aparecer autores (Lévi-Strauss, Propp, Campbell, Greimas) que se han interesado por identificar estas estructuras subyacentes en relatos de tipo mítico y se han propuesto modelos de análisis estructural para reconocer y comprender las estructuras arquetípicas presentes en estas narraciones. Estos esquemas y teorías coinciden en la idea de que existen unos patrones universales que se repiten en diferentes culturas y épocas. Al utilizar estos modelos, es posible descubrir cómo estos elementos homogéneos presentes en los melodramas están conectados con estructuras más profundos y universales, no solo del comportamiento humano, de sus estructuras mentales, sino también de la forma como la realidad misma se manifiesta. El uso de modelos de análisis estructural no solo puede ayudar a comprender mejor la naturaleza humana y las formas en que se ha expresado a través del arte y la cultura, sino también a comprender como aun en nuestros días algunos formatos de la narrativa moderna presentan una continuidad entre las formas antiguas y actuales de contar historias. De hecho, algunos de los modelos estructurales propuestos no solo suelen ser usados en el análisis de narraciones, sino que también se utilizan como herramienta para construir nuevas historias. Sin duda, estas propuestas de análisis nos pueden permitir una comprensión más profunda del pensamiento mítico, de su significado y su función dentro de la cultura, incluso en nuestros días.

En el caso especifico de nuestro caso de estudio: las óperas y las telenovelas, las etapas del monomito campbelliano, el modelo de análisis estructural escogido para la última sección del escrito, se aplican en muy buena medida en las obras escogidas: la telenovela *Los ricos también lloran* y la ópera *Manon Lescaut*. Si bien, no todas las fases del esquema aparecen estrictamente en los relatos, de hecho nunca fue esa la pretensión de Campbell al elaborar el modelo, evidentemente la estructura general del viaje del héroe sí es claramente legible en las narraciones analizadas. El resultado del análisis de nuevo nos reafirma la noción que se ha venido defendiendo durante todo el texto, está vez desde el desarrollo argumental de dos melodramas puntuales, que en las narraciones

melodramáticas, y mas específicamente en la ópera y en las telenovelas, subsiste eso que hemos venido denominando como pensamiento mítico. Se confirma, de esta manera, que detrás de la universalidad de los melodramas, se esconden esos patrones estructurales arquetípicos que hacen parte de la psique colectiva y que podrían considerarse como esa matriz mítica a la que tantas veces nos referimos a lo largo del trabajo.

- Como señalamos en la introducción del escrito, las diferentes aristas temáticas que ofrece el concepto de melodrama, y en particular su relación con el pensamiento mítico, sugiere muchas posibilidades de investigación desde distintas perspectivas. Creemos que nuestro trabajo abre nuevas líneas de estudio que podrían complementar y profundizar en varias delas propuestas que hemos defendido. Primero, tendríamos que decir que nuestro aporte al inmenso potencial investigativo de este campo es apenas una pequeña contribución y busca alentar a nuevos investigadores a producir conocimiento en esta misma línea. Por ejemplo, nuestra tesis no concluye que la matriz mítica de la que hablamos esté presente en todas las obras del espectáculo operístico, ni en un movimiento, ni siquiera en la obra en particular de algún autor. De la misma manera, no podríamos tampoco hacer la misma afirmación en el amplio universo de las telenovelas. Nuestra investigación comprueba que, de hecho, esta matriz mítica esta presente en algunas obras, particularmente en las que analizamos, y sugiere que probablemente se encuentre presente a mayor escala, no solo en las óperas y en las novelas televisivas, sino en gran parte de la narrativa occidental. De esta manera, seria muy interesante que nuevos investigadores siguieran ahondando en esta senda investigativa y llegando a resultados aún más conclusivos. Como señalamos antes, este trabajo perfectamente se podría haber enfocado en la saga de películas de Batman, en un juego de rol, en un videojuego, incluso, en algún género musical, probablemente encontrando hallazgos muy similares. Como también mencionamos en la introducción, nuestra investigación dio un especial énfasis a los textos de los relatos, no

profundizó en un análisis meramente teórico musical. Es muy probable que varias de las hipótesis planteadas pudieran ser defendidas desde una análisis músico-teatral en el caso de la ópera, o puramente dramatúrgico en las telenovelas. Si bien no profundizamos en estos aspectos de las obras, sí encontramos elementos que podrían sugerir que, por ejemplo en las óperas, pudieran encontrarse elementos narrativos en la música, patrones arquetípicos puramente musicales que permitieran identificar la matriz mítica a partir de los elementos estrictamente asociados a lo musical. Esta posible línea de investigación ha estado presente durante gran parte del proceso investigativo sin poder desarrollarla a cabalidad por los límites de nuestra formación académica, y sería muy interesante que surgieran nuevas propuestas teóricas de especialistas en el tema que apuntaran en esta dirección.

Bibliografía

Libros y capítulos de libros

Adorno, Theodor. *Resumen sobre la industria cultural*, en *Crítica de la cultura y la sociedad I. Prismas sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008.

Adorno, Theodor; Horkehimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998.

Alier, Roger. *Historia de la Ópera.* Barcelona: Ediciones Robinbook, 2011.

Alier, Roger.*¿Qué es esto de la Ópera?.* Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004.

Ang, Ien. *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences in the Modern World.* London: Rout-ledge, 1996.

Aristóteles. *Poética.* Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1994.

Arruga, L. *Il teatro d'opera italiano*. Milano: Feltrinelli, 2009.

Ashbrook, W. *The Operas of Puccini*. Cornell University Press, 1985.

Atkinson, Paul. O*pera and the embodiment of perfomance,* en Waskkul, Dennis; Vannini, Phillip. *Body/Embodiment: Symbolic interaction and the sociology of the body*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.

Bauche, Manuel. *Apuntes para una Historia de la Televisión Mexicana.* México: Televisa, 1999.

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Fracois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.

Bergson, Henri. *Les deux source de la morale et de la religión.* París: Arvensa, 1932.

Bonnefoy, Yves. *Diccionario de las mitologias.* (Vol1).Ed. Destino: Paris, 1981.

Brockett, Oscar G., & Ball, Robert J. *The Essential Theatre.* (10th Edition). Wadsworth Cengage Learning, 2013.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess.* New Haven: Yale University Press, 1976.

Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Editorial Taurus, 2016.

Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. París: Minuit, 1984.

Budden, J. *Puccini*. Oxford University Press, 2005.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Universidad, 1978.

Cabrujas, José Ignacio. *Y Latinoamérica Invent*ó *la Telenovela.* Caracas: Alfadil, 2002.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito.* México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios, mitología primitiva.* Madrid: Alianza, 1991.

Carrillo Guzmán, M. *Introducción a la dramaturgia musical*. Murcia: Editum. 2009.

Castarède, Marie-France. *El Espíritu de la Ópera. La Exaltación de las Pasiones Humanas.* Barcelona: Editorial Paidos, 2002.

Cooke, Mervin. *Twentieth Century Opera. Cambridge*: Cambridge University Press, 2005.

Dahlhaus, C. *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino: Alfieri, 2005.

Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

Descartes, René. *Discurso del método*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Eagleton, Terry. *Una Introducción a la Teoría Literaria.* Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen Tusquets Editores, 1995.

Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona: Labor, 1992.

Escobar, Juan Camilo. *Sociedad, políticas e historias conectadas.* Universidad EAFIT. Escuela de Administración, finanzas y tecnología: Medellín, 2007.

Fernádez-Cid, Antonio. *Puccini. El hombre, la obra y la estela.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

Frye, Northop. *El Camino Crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

Frye, Northop. *Anatomía de la Crítica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.

Galindo, Jesús*. Lo Cotidiano y lo Social: La Telenovela como Texto y Pretexto,* en *La Cofradia de las Emotions (Interminables): Miradas sobre Telenovelas en Mexico.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara. 1998.

Garcia Canclini, Nestor. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", en Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Mexico D.F: Grijalbo, 1990.

García Canclini, Néstor. *Cultura híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México D.F: Grijabo, 1989.

García Canclini, Nestor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D. F: Grijalbo, 1995.

Gossett, Philip. *Divas and Scholars, Performin Italian Opera.* Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Goury, Jean. *C'est l'opéra qu'on assassine ! : La mise en scène en question.* Paris: L` Harmattan, 2007.

Graves, Robert. *The Greek Myths*. London: Penguin Books, 1955.

Greimas, A.J; Courtes, J. *Actante,* en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1979.

Groos, A.; Parker, R. *Reading Opera*. Princeton University Press, 1988.

Heilman, Robert B. *Tragedy and Melodrama*. University of Washington Press, 1957.

Hoggart, Richard. *The uses of literacy*. Londres: Penguin Group, 1957.

Jung, Carl. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo.* Barcelona: Paidos, 1970.

Jung, Carl. *Formaciones de lo Inconsciente.* Buenos Aires: Paidos, 1977.

Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Caralt, 1997.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. México D.F: Porrua, 1991.

Kant, Immanuel. *¿Qué significa orientarse en el pensamiento?.* Madrid: Facultad de Filosofía, Universidad Complutense, 1995.

Kaufman, Stanley. *Un Mundo de Cine.* Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1966.

Krause, E. *Puccini*. Madrid: Alianza, 1991.

Kerman, J. *L'opera come dramma*. Totino: Einaudi, 1990.

Kierkegaard, Søren. *Concluding Unscientific Postscript*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Lavandier, Y. *La dramaturgia*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

Leibowitz, R. *Historia de la ópera*. Madrid: Taurus, 1990.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. Madrid: Alianza, 1995.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidos, 1987.

Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques IV: L'Homme nu*. París: Ed. Plon, 1971.

Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques I: Le cru et le cuit*. París: Ed. Plon, 1964.

Lévi-Strauss, Claude. *Polémica Lévi-Strauss - Vladimir Propp*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.

Lizarazo, Diego. *La reconstrucción del significado*. México D.F: Addison Weessley Logman, 1998.

Mallach, Alan. *The Autumn of Italian Opera, From Verismo to Modernism.* Boston: Northeastern University Press, 2007.

Marcello, Benedetto. *Teatro a la Moda.* Madrid: Alianza Música, 2002. (Trabajo original publicado en 1720).

Martel, Frédéric. *Cultura Mainstream*. Madrid: Santillana, 2011.

Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*. México D.F: Ed. Gustavo Gili, 1998.

Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz. *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia.* Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992.

Martín-Barbero, Jesús y German Rey. *Los Ejercicios del Ver. Hegemonía Audiovisual y Ficción Televisiva.* Barcelona: Gedisa Editorial,1999.

Martin-Barbero, Jesús. *The Cultural Mediations of Television Consumption,* en Hagen, Ingunn; Wasko, Janet. *Consuming Audiences? Production and Reception in Media Research*. New Jersey: Hampton Press, 2000.

Mazziotti, Nora. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina.* Buenos Aires: Paidos, 1992.

McLuhan, Marshall. *Understanding media: The extensions of man*. Londres: Abacus, 1973.

Mélétinski, Eleazar. *El estudio estructural y tipológico del cuento,* en Propp, Valdimir. *Morfología del Cuento.* Madrid: Ed. Fundamentos, 1971.

Menéndez Torrellas, G. *Historia de la ópera*. Madrid: Akal, 2013.

Milza, Pierre. *Verdi y su tiempo.* Buenos Aires: Editorial el Ateneo, 2006.

Mortier, Gérard. “La ópera de nuestro tiempo. Entre una mirada actual a los clásicos y la búsqueda de nuevas formas de expresión”, en *El humanismo de la ópera.* Ed. Juan Ángel Vela del Campo. Madrid: Círculo de bellas artes, 2010.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Oliveira, O. “Brazilian Soaps outshine Hollywood: Is Cultural Imperialism Fading Out?”, en Nordenstreng, K; Schiller, H (eds). *Beyond National Sovereignty: International Communication in the 1990s.* Norwood, NJ: Ablex Publishing Company, 1993.

Ortega y Gasset, José. *La Rebelión de las Masas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.

Ortega y Gasset, José. *España Invertebrada*, en *Obras de José Ortega y Gasset*. Madrid: Espasa-Calpe, 1932.

Parker, R. (comp). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós, 1998.

Pernoud, Régine. *Lumière du Moyen âge*. París: Grasset & Fasquelle, 1981.

Propp, Vladimir. *Morfología del Cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1971.

Radigales, Jaume. *El Espectáculo Operístico.* Barcelona: Huygens Editorial, 2017.

Radigales, Jaume. "Lo cinematográfico en Puccini. Lo Pucciniano en el cine", en Olarte, Matilde. *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española.* Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

Reyes, Alfonso. *Junta de Sombras: Estudios Helénicos.* México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rincón, Omar. De Moragas, Miguel. Terrón, Jose Luis. (Ed.) *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero, 30 años después.* Barcelona: InCom-UAB Publicacions. 2017.

Rodriguez, Ángel. *La Dimensión Sonora del Lenguaje Audiovisual.* Barcelona: Editorial Paidos, 1998.

Rousseau, Jean-Jacques. *Essai Sur L´Origine des Langues*. Paris: Aubier, 1973.

Russell, Bertrand. *Skeptical Essays*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1928.

Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera* (4 vols). London: MacMillan Reference Limited, 1998.

Saint Éveremond, Charles. *Les Ópera*. Geneva: Éd. Robert Finch et Eugène. 1979. Impreso. (Trabajo original publicado en 1670).

Saussure, Ferdinand De. *Curso de Lingüística General*. Madrid: Ediciones Akal, 1991. (Trabajo original publicado en 1916).

Schaeffer, Jacqueline. *Le refus du féminin.* París: PUF, 1997.

Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus,1963.

Smith, James L. *Melodrama.* Londres: Methuen & Co. Ltda, 1973.

Snowman, Daniel. *La Ópera. Una Historia Social.* Madrid: Ediciones Siruela, 2012.

Sothwell-Sander, P. *Puccini*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital.* Cambridge: Polity Press, 1995.

Thomasseau, Jean-Marie. *El Melodrama.* México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Truffaut, Francois. *Hitchcock.* Nueva York: Simon & Shuster, 1984.

Vovelle, Michael. *La religión popular* en *Ideologías y mentalidades.* Barcelona: Ariel, 1985.

Weber, Max. *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 1979.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Ward, Lock, and Company, 1890.

Williams, Raymond. *Keywords: A vocabulary of culture and society.* Oxford: Oxford University Press, 1983.

Williams, Bernard. *Sobre la ópera.* Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Wilmeth, Don B.; Bigsby, Christopher. *The Cambridge History of American Theatre.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Zola, Émile. *El naturalismo en le teatro.* Madrid: Publicaciones de la ADE, 2011.

Zoppelli L. *L'opera come racconto*. Venezia: Marsilio, 1994.

Artículos en revistas y otras publicaciones

Alemán, Miguel. “El estado y la televisión”. *Nueva Política*. No. 3. Fondo de cultura económica: México, 1976.

Bielby, Denise y Lee, Harrington. “Forthcoming. Opening America? The telenovelaization of US soap operas”. *Television & New Media.* No. 6. Nov. 2005.

Cortés Peña, Antonio Luis. “Entre la religiosidad popular y la institucional. Las rogativas en la España moderna”. *Hispania: Revista española de historia.* Vol. 55, núm. 151, 1995.

Chamorro Ramos, Adrià. “El viaje del héroe campbelliano. Continuidad y ruptura del monomito en la fantasía épica contemporánea”.(Trabajo final de grado). Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2017.

Charlois, Adrien. “De la Historia de la Telenovela a la Telenovela Histórica. Las Características del Formato de la Telenovela a través del Desarrollo de la Industria Televisiva”. *Ficciones de la Historia e Historias de Ficción. El Tramado de la Historia en el Formato de la Telenovela Mexicana. El Caso de Senda de Gloria.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2011.

Fernadez Valbuena, Ana Isabel. “La Ópera Italiana y el verismo: Pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema”*. Doletiana: Revista de traducció*n*, Literatura i Arts.* Num 3. Barcelona, 2010.

Fernandez Violante, Marcela. “El Melodrama, Orígenes y Tradición”. *Estudios Cinematográficos.* No. 19. México: UNAM, 2000.

Garcia Andrade, Adriana. “Neurociencia de las emociones: la sociedad vista desde el individuo. Una aproximación a la vinculación”. *Revista Sociológica*. Año 34, núm. 96. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.

Homobono, José Ignacio. “San Urbano de Gazkue: ermita, romería y otras expresiones de religiosidad popular”. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra.* Núm. 154, 1989.

Ibañez, Javier. "La religiosidad popular en la Edad Media: un panorama general". *Historia, Antropología y Fuentes Orales.* Núm. 38, 2008.

Lévi-Strauss, Claude. Entrevista en televisión. "Une Aproche de Lévi-Strauss". *TF1.* Jun, 1977.

Lopez Pérez, Ricardo. "El mito griego como antecedente de la racionalidad filosófica. Dimensiones Filosófica, Histórica y Epistemológica del Mito Griego y su Relación con el Logos, Entre los Siglos VIII y V AC". (Tesis Postgrado). Santiago: Universidad de Chile, 2005.

Marroquín, Amparo. "La categoría de lo 'popular-masivo' en el pensamiento de Jesús Martín Barbero". (Tesis doctoral). Antiguo Custatlán, El Salvador: Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 2015.

Martín, Xavier. "Sur les droits de l'homme et La Vendée" *Revista Gladius*. Núm. 47, 2000.

Martín Barbero, Jesús. "Autopercepción intelectual de un proceso histórico. De la experiencia al relato. Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica". *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*. Núm 219. Barcelona, 2008.

Martinez, Ibsen. "Romancing the Globe". *Foreign Policy.* Vol.151, 2005.

McLuhan, Marshall. "Mito medio y masas". *Palabra clave. Revista de comunicación.* Vol. 18, núm. 4. Bogotá: Universidad de la Sabana, 2015.

Pearson, Rosalind. "Fact or Fiction? Narrative and Reality in the Mexican Telenovela". *Television and New Media.* No. 6, 2001.

Pinedo, Ivan; Yáñez, Jaime. " Las emociones: una breve historia en su marco filosófico y cultural en la época antigua". *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana.* Vol. 39, núm 39, 2018.

Rivas Iturralde, Vladimiro. "El Kitsch en la Ópera". *Revista Fuentes Humanísticas.* Universidad Autonoma Metropolitana: México D.F, 2005.

Ruíz Noé, Jaime. “El camino del héroe: entre lo sagrado y lo profano”. *Acta Sociológica.* Núm. 57. México D.F: UNAM, 2012.

Quinones, Sam. "Telenovelas: Sexy Soaps Reflect a Changing Mexico." *US/Mexico Business.*1998.

Saniz, Ligia. “El esquema actancial explicado”. *Punto Cero*. Vol. 13, núm. 16. San Pablo Cochabamba: Universidad Católica Boliviana, 2008.

Slade, Christina. "Telenovelas and Soap Operas: Negotiating Reality from the Periphery”. *Media International Australia.* vol. 106. num. 2, 2003.

Material online

Anker, Elisabeth. Entrevista “Lights, Camera, Action: The Politics of Melodrama”. DiConsiglio, John. *Columbian College of Arts & Sciences.* Washington D.C. Sept. 2010. https://columbian.gwu.edu/lights-camera-action-politics-melodrama. (Última consulta 1 jun. 2017).

Blanco Bonilla, Jesús. Entrevista “Música incidental en la telenovelas”. Galán, Alejandro. *Tu tiempo*. San Luis, México. Televisa. 2012. http://www.dailymotion.com/video/xs64vz_musica-incidental-en-las-telenovelas_shortfilms. (Última consulta 8 jun. 2017).

Briceño Linares, Ybelice. “La despolitización de los estudios culturales. De cómo llegamos a la desaparición de lo popular y la celebración del consumo”. Ponencia presentada en el *III Congreso de Investigadores Venezolanos de la Comunicación*. Merida, Venezuela. 2011. https://www.academia.edu/4346772/La_despolitizaci%C3%B3n_de_los_estudios_culturales. (Última consulta 7 agosto. 2023)

Clements, A. “La Faniculla del West - Review”. *The Guardian.* Jul. 2011. https://www.theguardian.com/music/2011/jul/01/la-fanciulla-del-west-review. (Última consulta 6 abril. 2023)

Drislane, Robert; Parkinson, Gary. “Mass Culture”. Online Dictionary of the Social Sciences. Canada: Athabasca University and ICAAP, 2002. https://bitbucket.icaap.org/dict.pl?term=MASS%20CULTURE. (Última consulta 4 agosto. 2023)

De Soussa Santos, Boaventura. Entrevista “Hoy en la Política hay más Emociones que Argumentos”. *Revista Semana.* Bogotá. Abr. 2017. http://www.semana.com/cultura/articulo/hoy-en-la-politica-hay-mas-emociones-que-argumentos/522850. (Última consulta 23 may. 2017).

Frabetti, Carlo. “El cine como instrumento de colonización cultural: Disney, el western y el musical”. *Rebelión.* Julio 17. 2007. http://www .rebelion.org/noticia.php?id=53684 (Última consulta 6 agosto. 2022)

González Díaz, Cruz Alberto. “Sobre la cultura popular: Un acercamiento”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas.* Vol. XXIV, núm. 47. Universidad de Colima: México. 2018. https://www.redalyc.org/journal/316/31655797004/31655797004.pdf (Última consulta 4 agosto. 2023)

Larrosa Bondia, Jorge. “La gramática de las emociones, Algunas notas sobre el melodrama”. *Institut Puig Castellar.* 2009. https://elpuig.xeill.net/activitats/jornades-didactiques/educacio-emocional/gramatica-de-las-emociones. (Última consulta 3 jun. 2017).

Martín-Barbero, Jesús. “Modernidades y destiempos latinoamericanos”. *Nómadas.* No 8. Universidad Central: Bogotá, 1998. https://es.scribd.com/doc/6315023/Modernidades-y-destiempos-latinoamericanos. (Última consulta 18 mayo. 2017).

Monsiváis, Carlos. “La Política del Melodrama”. *Clarin.com.* 2005. http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/25/u-1001425.htm. (Última consulta 11 abr. 2017).

Raimondi, Marta Mariasole. “La Telenovela en América Latina: Experiencia de la Modernidad en la Región y su Expansión Internacional”. *Real Instituto Elcano Royal Institute.* 2011. http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lengua+y+cultura/ari74-2011. (Última consulta 23 abril. 2017).

Rincón, Omar. “Ellas Son el Centro de la Pantalla y la Pantalla es el Mundo”. *Revista Electrónica Razón y Palabra.* 2002. http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n16/pantalla16.html. (Última consulta 7 feb. 2017).

Pageau, Jonathan. “Introduction to Symbolism”. *The Symbolic World*. Noviembre, 2021. https://thesymbolicworld.com/articles/theory/introduction-to-symbolism/. (Última consulta 22 feb. 2023).