

# Cultura popular y melodrama

MARGARITA MARÍA URIBE VIVEROS

Universidad Autónoma de Barcelona (Spain)

## **Abstract**

Dos líneas temáticas animan este texto: por un lado, las relaciones de la cultura popular con el melodrama y por el otro, la construcción de personajes en el paso de la novela al cine. Ambas convergen en mi mirada sobre la novela *Rosario Tijeras* del escritor colombiano Jorge Franco (1999) y la película del mismo nombre (2005) dirigida por el mexicano Emilio Maillé. Ambas develan una consideración que les sirve de fondo: la inutilidad del afán de clasificación cerrada de los géneros. Ambas quieren servir de urdimbre provisional para el acercamiento: Narrativa, memoria, marginalidad, cultura popular, cultura de masas, melodrama, mediación, mass media, mito, género, componen la trama.

**Palabras clave:** Narrativa, cultura popular, melodrama.

## **SOBRE LA CULTURA POPULAR**

Las tensiones entre la llamada «alta cultura» y la cultura popular sobreviven. La denominación misma de lo que es lo «popular» sigue siendo objeto de revisiones. Stuart Hall analiza el concepto de lo «popular» a partir de su uso como adjetivo y recurre a una definición que denomina comercial: «las cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo» (Hall, 1984: 4). Descarta esta definición por encontrarla poco útil a sus propósitos e intenta una definición descriptiva en estos términos: «La cultura popular son todas aquellas cosas que ‘el pueblo’ hace o ha hecho. Esto se acerca a una definición ‘antropológica’ del término: la cultura, la movilidad, las costumbres y las tradiciones del ‘pueblo’ ». Pero la desecha también y se queda con esta otra: «aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares». Y aclara que «lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la ‘cultura popular’ en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante». Esta perspectiva relacional aparece también al pensar la cultura masiva. Ésta, dice Jesús Martín Barbero, «no se identifica ni puede ser reducida a lo que pasa en o por los medios masivos» (Martín Barbero, 1984). Su relación con lo popular es íntima: «Lo masivo es la forma que adoptan, estructuralmente, las relaciones sociales en un tiempo en que todo se ha masificado: el mercado de trabajo, los procesos productivos, el diseño de los objetos y hasta las luchas populares. La cultura masiva es una modalidad inesquivable del desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas» (García Canclini, 1987). Por lo tanto, el estudio de lo popular tiene que «incluir no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimenta; y (...) pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado —y un pasado rural—, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano» (Martín-Barbero, 1993: 47).

Cultura popular y cultura de masas parecen así, inseparables. Umberto Eco en su texto de 1964 *Apocalípticos e integrados* (Lumen 1968), ya había trazado el perfil de lo que en principio catalogó como las dos reacciones más comunes de la época frente al fenómeno de la cultura de masas: la primera, es la del «apocalíptico» quien piensa que la cultura es contraria a la vulgaridad de la muchedumbre y por tanto, aristocrática, lo que le permite afirmar que la cultura de masas sencillamente equivale a la anticultura, y la otra reacción es la del «integrado» que valora positivamente que los bienes culturales estén a disposición de todos, en una actitud pasiva que no se pregunta por la procedencia de esa recién surgida «cultura».

Las posiciones intolerantes frente a la denominada «cultura de masas» suelen responder, por un lado, a consideraciones elitistas, según las cuales «las masas» son grupos gregarios, indiferenciados, sin criterios. Pero también las críticas han provenido de intelectuales, digamos, progresistas, cuyas acusaciones se centran no en la difusión de productos de dudoso valor estético o baja calidad sino en el hecho de que la cultura de masas se aproveche de ideas vanguardistas, quitándoles su valor inicial y convirtiéndolas en elementos de consumo (Eco, 2001). Se le endilgan, según lo recoge Eco en su texto, múltiples culpas por su relación con los mass media. Grosso modo, dicen los críticos que los mass media se dirigen a un grupo con

características similares y que al difundir a gran escala una cultura homogénea, dejan de lado las diferencias culturales particulares. Pareciera que el público al que llegan los mass media, está incapacitado para plantear demandas a la cultura de masas que, por lo demás, se limita a perpetuar el gusto existente, sin introducir apenas cambios en la sensibilidad o las tradiciones estilísticas. Se les critica también por su tendencia a provocar emociones en vez de simbolizarlas o sugerirlas. Además, por depender de las leyes de oferta y demanda: «Dan pues al público únicamente lo que desea o, peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que debe desear» (Eco, 2001: 57) —dice Eco en su recuento crítico sobre las críticas, según las cuales, cuando los mass media difunden productos considerados de cultura superior, los condensan y nivelan, los resumen y dosifican de tal manera que no impliquen ningún trabajo intelectual para que aparezcan al mismo nivel que el entretenimiento caracterizado por su falta de visión crítica del mundo, su pasividad y su nula valoración del esfuerzo personal—. Finalmente, retoma Eco la crítica sobre la acción de los mass media, considerada socialmente conservadora, que impone «símbolos y mitos de fácil universalidad, presta a servir a los fines de control de sociedades paternalistas» (Eco, 2001: 58).

Otras posiciones, las que se muestran a favor de la cultura de masas, argumentan que su surgimiento no debe relacionarse con el capitalismo sino más bien con cualquier sociedad en la que la masa de ciudadanos tenga acceso a la participación en «la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones» (Eco, 2001: 60), todos ellos propios de las sociedades de tipo industrial. Así pues, la cultura de masas ha procurado el acceso a la información a vastas capas de población; acceso que antes no tenían, que estaba reservado a clases privilegiadas y es necesario reconocer que esta información puede revestirse de un carácter formativo y no sólo de entretenimiento. Ahora, sobre la clasificación de ciertos productos de entretenimiento como «formas de distracción inferior» —«comics de fondo erótico, transmisiones de lucha por televisión, *telequiz* que constituyen un incentivo para los instintos sádicos del gran público» (Eco, 2001: 63)—, no queda más que el reconocimiento de la predilección de las muchedumbres por las diversiones banales, en diversas épocas. Cuando se afirma que los mass media ofrecen información sin clasificar y sin discriminar, debe tenerse en cuenta que simultáneamente han contribuido a cambios culturales importantes, lo que desmiente la idea de que sean conservadores. Eco retoma la posición de aquellos que plantean que por el contrario, los mass media «han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos» (Eco, 2001: 65).

Jesús Martín Barbero lo plantea específicamente en Latinoamérica. En primer lugar, se sitúan los procesos culturales latinoamericanos en el contexto de lo que Walter Ong define como «oralidad secundaria» en su texto *Oralidad y escritura* y que Barbero precisa como una «oralidad gramaticalizada no por la sintaxis del libro, de la escritura, sino por la sintaxis audiovisual que se inició con el cine y ha seguido con la televisión y, hoy, con el video-clip, los nintendo y las maquinitas de juego» (1991). Una oralidad secundaria en la que se sintetizan diferentes tipos de memorias: las memorias de vida y relato (que el autor llama narrativas arcaicas) con unos dispositivos de narración audiovisual.

Por otro lado, Martín Barbero plantea que el paradigma informacional dominado por «el flujo», empieza a dominar a su vez las lógicas sociales. Los medios de comunicación exceden

su tradicional horizonte de «comunicar» para convertirse en «mediadores» de la experiencia de la vida en la ciudad. Para ello, Barbero analiza el papel de la radio y el cine en dicho proceso, por contra del actual papel de la televisión cuya determinante parece ser la fragmentación propiciada por el zapping. Ambos, fragmentación y flujo, vienen a ser el contexto de nuevas formas de relación con lo doméstico, con lo privado y lo público, con el territorio, con las sensibilidades, con el cuerpo, con el conocimiento... y con el texto alfabético. El autor habla de «nuevas figuras de razón» que cuestionan la circulación del conocimiento en las tres instituciones tradicionales de la modernidad: el libro, la escuela y el museo. Por ello, dirige su atención a las mediaciones producidas por los medios de comunicación, relaciones e interrelaciones a partir de las cuales se construyen las subjetividades.

Insisto aquí en la relevancia que cobran los procesos comunicacionales pues en ellos circulan los discursos identitarios y no en la novela como ocurrió en la modernidad. Al respecto, baste recordar además aquí, el trabajo de Doris Sommer y el de Edward Said. Sommer, en su reciente trabajo *Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina*, enfoca el vínculo entre las novelas, el nacionalismo y los procesos de construcción nacional en los países de América Latina. Según esta autora, es el amor romántico el hilo conductor de las novelas que sirvieron a los Estados en la conformación de las «comunidades imaginadas» de los Estados-Nación. A partir del evidente nexo con las teorías de Benedict Anderson, Sommer llega a establecer así como «mientras las naciones tomaban cuerpo, sus fronteras se dibujaban con meticulosidad y se territorializaban sus recursos, lo mismo sucedía con los cuerpos sexuales que llaman la atención de Foucault. Este comprende que su proyecto es una ‘historia de cuerpos’ tanto como el de Anderson es una historia de los cuerpos nacionales» (Sommer, 2006: 17).

En cuanto a Said, particularmente su texto *Cultura e imperialismo*, en el que demuestra no sólo que la novela fue una forma cultural de excepcional importancia en la formación de actitudes, referencias y experiencias imperiales (al punto de ubicar los relatos en el centro mismo de lo que los exploradores y los novelistas definen como «las regiones extrañas del mundo»), sino también que «...lo que hace en realidad el sistema internacional de los medios de comunicación es lo mismo que aspiran a hacer las comunidades imaginadas» (1996: 475), alimentadas por nociones de colectividad idealistas o ideológicas.

Dice Said que los relatos construidos en las novelas se convierten en el método que los colonizados utilizan para afirmar su propia identidad y la existencia de su propia historia, tal como puede verse en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. También el análisis de la novela *Mansfield Park* de Jane Austen aparece como ejemplo preclaro de «...una Inglaterra que necesita, para la perpetuación de su estilo de vida, de una isla del Caribe» (1996: 165). En resumen, Said afirma que: «...la novela realista europea cumplió uno de sus principales propósitos: el casi imperceptible reforzamiento del consenso de sus sociedades en torno a la expansión de ultramar...» (1996: 48). Me parece particularmente potente este planteamiento porque nos permite pensar en el papel de la novela en la conformación de las identidades en otros tiempos y lugares. Pero, y a ello voy, el texto analiza también los alcances de los medios de comunicación y el impacto de las prácticas culturales norteamericanas (aunque es cierto que buena parte del trabajo citado recae en el análisis de producciones literarias) entrando en conexión con la definición ampliada del concepto de «narración» que nos permite tratar como tales, tanto las películas, como los anuncios televisivos, los noticieros, los comics y —claro está—, la literatura.

También Guillermo Orozco ha orientado sus trabajos hacia la exploración del «juego actual de la mediación» ampliando su rango, más allá incluso, de los medios de comunicación. Dice:

Las mediaciones las estoy entendiendo como procesos estructurantes que provienen de diversas fuentes, incidiendo en los procesos de comunicación, y conformando las interacciones comunicativas de los actores sociales (2002).

Y llama la atención sobre la mediación tecnológica y sus posibilidades de transmisión, consumo y recepción de información y de imágenes.

Lo interesante aquí es el poder performativo que puede llegar a tener el cine basado en las novelas que tratan el tema mencionado y el lugar que estas producciones ocupan en la industria cultural. Este tema es advertido por Jesús Martín Barbero al proclamar que la *cultura* está cambiando en la sociedad a raíz de la mudanza de las antiguas instituciones que regulaban los estilos de vida. Según este, la dimensión cultural de los cambios ya estaba presente en Daniel Bell cuando en su texto *Las contradicciones culturales del capitalismo* afirma que «Hoy esa función mediadora la realizan los medios de comunicación de masas» (Bell, 1977: 16). Más aún, dice Martín Barbero citando a Bell: «los mentores de la nueva conducta son los filmes, la televisión, la publicidad» (Bell, 1977: 17) que empiezan transformando los modos de vestir y terminan provocando «una metamorfosis de los aspectos morales más hondos» (Martín Barbero, 1993: 44). Es en este sentido que se orienta mi indagación sobre los procesos de construcción de personajes (héroes y antihéroes con tintes mitológicos en algunas ocasiones) que resultan de la compleja imbricación de novela y cine para las masas.

## SOBRE GÉNEROS Y PERSONAJES

Cuestionar los géneros, las clasificaciones cerradas, es tarea que imponen los fenómenos en cuestión: ¿cómo clasificar los alcances de la narrativa reciente en la construcción de esquemas identitarios? ¿Cómo clasificar las narrativas mismas? Un primer acercamiento indica que es el melodrama el género que mejor describe la relación del pueblo latinoamericano con lo que Martín Barbero llama «sociabilidad primordial» conectada a los lazos familiares (Martín-Barbero 277).

*Rosario Tijeras* ha sido clasificada como perteneciente a un determinado «género». Pero más que acercarme a ésta como «obra», creo conveniente considerarla en la mediación que establece con los espectadores/consumidores en cuanto producto mediático. Esa dinámica obedece a las estrategias en la construcción del producto y no al género como tal.

Del texto se dice que es una «novela» e incluso se la clasifica como «novela sicarésca». De la película se dice que pertenece al «cine negro». Denominarlas como acabo de hacer dispone a quien se acerca a la búsqueda en ellas de las «huellas» de tales géneros. Lo que siguiendo a Derrida, ha de marcar la posición desde la cual se acerca el receptor al texto (literario o fílmico), su modo de lectura. Pero, de alguna manera, la denominación que ofrece el género, escapará siempre al lector porque él (el género) es móvil, se transforma. Como señala A. Fowler:

Cada obra literaria transforma los géneros a los cuales se refiere. Y esto es verdad no sólo cuando hablamos de las innovaciones radicales o de las creaciones geniales. Así, la obra más imitativa, incluso si respeta servilmente las convenciones del género, ejerce alguna influencia sobre aquéllas, aunque sea solamente de manera episódica e indirecta. El resultado será en un caso una convención familiar y clara, y en otro una convención facilona y desagradable. Por consiguiente, todos los géneros están expuestos a una continua metamorfosis (Fowler, 1982: 22).

Las transformaciones a que Fowler se refiere se basan en una suerte de selección del repertorio de géneros vinculados a cada época: los géneros se convierten en la expresión simbólica de una cultura, más aún, en autorrepresentación de esa cultura, pues a realidades nuevas, géneros nuevos.

La noción de «comunidad interpretativa» aparece entonces con fuerza para reforzar la consideración de que el [...] género es un código general, una serie de rasgos ideales que dan forma, una «fórmula» que limita el campo de juego de la comunidad interpretativa y asegura la interpretabilidad del texto (Feuer, 1987). En este mismo sentido Simoes Borelli, retoma la idea de Edgard Morin, que ve el género como una matriz de cultura popular y tradicional que se perpetúa como parte integrante de la cultura de masas (Simoes Borelli, 1991). Es decir, relacionar el género no sólo con los productos de la serie, sino sobre todo con la recepción. Los espectadores verán modelado su sistema de expectativas al recibir una puntual guía de «lectura». El espectador ya «sabe» cómo funciona el género, «sabe» qué esperar de él, «sabe» su alcance. Medio y consumidores concuerdan en un «contrato mediático» según el cual «el medio propone ciertas estrategias comunicativas y los consumidores aceptan o rechazan, cooperan o boicotean el recorrido de sentido propuesto, construyendo su propia inteligibilidad cognitiva» (Escudero, 1992).

Ahora bien, *Rosario Tijeras* del escritor Jorge Franco Ramos tiene como centro las experiencias de los jóvenes asesinos a sueldo catapultados a la escena social y posteriormente a la literatura por el narcotráfico. Sus personajes se construyen como héroes, o mejor dicho, «superhéroes» cuyas hazañas aún sin decantar concitan la admiración popular y en no pocos casos, la identificación. No obedecen ya al esquema salvador del héroe mitológico cuya actuación representa el retorno al orden amenazado por el caos, sino que por el contrario, este héroe mediático implantado como producto de consumo masivo, tiene su radio de acción en condiciones apocalípticas en las que no hay retorno posible. Y aún allí, en medio de la desesperanza y el desorden, este personaje consigue su cuarto de hora de brillo antes de hundirse definitivamente en el abismo. El héroe en cuestión aparece como víctima —en este caso de condiciones sociopolíticas y económicas—. Precursor de la destrucción, es sin embargo, paradójico en varios sentidos: por un lado, en la orientación de sus ideales de consumo que parecieran permitirle «construirse» como individuo y alcanzar el reconocimiento social; por otro lado, se «construye» también en una colectividad con principios éticos, por decirlo de algún modo, regida por pautas de comportamiento que regulan el uso del poder de las armas; y por último, ligado con algunas prácticas de la religiosidad popular y la devoción a algunos santos de quienes demanda protección en sus actividades delictivas. Hacia mediados de los 80, los medios de comunicación ya habían hecho de los asesinos a sueldo, los protagonistas de no

pocas páginas de los diarios nacionales, como bien lo señala Jesús Martín Barbero (1998: 22) al referirse a estos como actores sociales que daban cuenta del des-orden cultural y político de la Colombia finisecular. Y fue precisamente por la mediación comunicacional que estos dudosos héroes consiguieron publicitar sus acciones, en los dos sentidos de este término.

He mencionado ya las tensiones entre las culturas de elite y las culturas populares. En su larga historia la separación entre ellas no ha sido constante. De hecho, la cultura de elite y cultura popular se confundían hacia los siglos XVI y XVII:

[...] las fronteras culturales no eran tan nítidas entre ellas, y los nobles participaban de las creencias religiosas, de las supersticiones y de los juegos, las autoridades poseían una actitud de tolerancia para con las prácticas populares. Varios deportes considerados violentos eran patrocinados por los señores de la tierra, el gusto por los romances de caballerías era generalizado y las baladas y la literatura de colportage no eran todavía asociadas por la minoría educada al pueblo, ella también participaba de la estética popular. (Ortiz, 2003: 2)

Posteriormente, las producciones culturales populares continúan manteniendo en contacto a las clases nobles (y cultas) con las clases populares (y lo vulgar) pero por ser dirigidas a estas últimas, al tiempo que las vincula, las separa. La actitud de la iglesia (tanto católica como protestante) por ejemplo, contribuye al distanciamiento entre ambas en su afán de dominación de las almas para lo cual se dedica a la persecución de las manifestaciones populares. También el Estado en ciernes contribuye a esta separación al difundir ideas homogeneizadoras alrededor de la lengua, los impuestos y el servicio militar.

Es clara la actitud negativa de la cultura de elite hacia las culturas populares durante buena parte del siglo XVIII pues las manifestaciones carnavalescas y deportivas tenían un fondo contestatario contrario al espíritu racionalista de la época con ambiciones de universalidad. Es el romanticismo el que recupera el lugar de lo popular al hacerlo suyo, con los consecuentes peligros de su reducción a lo folclórico hacia finales de siglo XIX e inicios del XX. Es precisamente la relación entre las culturas populares y los medios masivos la que interesa en este texto pero sin reducirla a la visión de los folcloristas ni a la de una denominación de la cultura de masas según la cual, los medios homogenizan y manipulan los públicos.

## BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict (2006): *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de cultura económica.

Bagni, Paolo (1998): Competencias del género. En *Anuario Filosófico*, vol. 31, 409-429 <https://dspace.unav.es/handle/1721.1/377>

Fecha de consulta: 1 de agosto de 2007

Bazin, André (1999): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.

- Baudouin, Ch (1952): *Le triomphe du héros. Etude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon. Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama
- Campbell, Joseph (1959): *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de cultura económica.
- Certeau, M. de (1990): *L' invention du quotidien*, París, Gallimard/Folio
- Debord, Guy (1976): *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castelleto.
- Eco, Umberto (2001): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.
- Escudero, L. (1992): Apocalíptico e integrado. En *AAVV Semiotica. Storia. Teoria, Interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Feuer, J. (1987): El sentido de los géneros y la televisión. En Allen, R. (ed.) *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Fowler, A (1982): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press.
- Franco, Jorge (2000): *Rosario Tijeras*, Barcelona, Mondadori.
- Hall, Stuart (1984): Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En *Historia popular y teoría socialista*, Ralph Samuel ed. Barcelona, Crítica.
- Martín-Barbero, Jesús (1984): Cultura popular y comunicación de masas. En *Materiales para la comunicación popular*, 3, Lima, Centro de Estudios sobre la Cultura Transnacional, abril.
- (1991): Dinámicas Urbanas de la Cultura. En *La ciudad: cultura, espacios y modos de vida*, Bogotá, Revista Gaceta de Colcultura #12, Diciembre.
- (1993): *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.
- (1995): *Memory and Form in the Latin American Soap Opera. To Be Continued...: Soap Operas around the World*. Ed. Robert Clyde Allen. London, Routledge, p. 276-84.
- (1998): Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. En *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Humberto Cubiles, María Cristina Laverde, Carlos Eduardo Valderrama, Bogotá, Fundación Universidad Central, pp. 22-37.
- Monsivais, Carlos (1978): Notas sobre cultura popular en México. En *Latin American Perspectives*, Vol. V, N° 1.
- Ong, Walter (1994): *Oralidad y Escritura*. México, FCE.
- Orozco Gómez, Guillermo (2002): Comunicación social y cambio tecnológico. Un escenario de múltiples des-ordenamientos». Conferencia en Congreso internacional Comunicación, universidad y sociedad del conocimiento, Salamanca, 24-26 de enero.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.
- (1990): *Orientalismo*, Madrid: Libertarias.
- Sanchez Noriega, José Luis (2000): *De la literatura al cine*, Buenos Aires, Pídos
- Sommer, Doris (2006): Un círculo de deseo, En *Araucaria*. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades. Año 8, N° 16 Segundo semestre de 2006. ISSN 1575-6823 <http://www.institucional.us.es/araucaria> [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2007].