

para cualquier lector, pero sobre todo para aquellos que estudiamos la literatura popular.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Hermann Herlinghaus, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002; 386 pp.

Los artículos de este libro fueron escritos en su mayoría por académicos de universidades latinoamericanas (Colombia, Puerto Rico, Argentina, México, Uruguay), europeas (Alemania, Inglaterra) y estadounidenses (Pittsburg); pero también aparecen en él algunos textos escritos por guionistas de televisión latinoamericanos o por analistas de la cultura popular ajenos al ámbito académico, como Carlos Monsiváis. Quizás esta configuración, relativa a los perfiles de los autores que participan en el volumen, sea un correlato del proyecto conceptual que este encarna. Pues, en efecto, esta compilación de textos diversos tiene como objetivo la articulación de dos ejes discursivos, o mejor dicho socioculturales, en apariencia inconciliables: el primero es relativo a aquello que, siguiendo a Peter Brooks, Hermann Herlinghaus denomina “lo melodramático”, es decir, esa región discursiva omnipresente en las sociedades latinoamericanas, a la que sin embargo el discurso analítico y filosófico, que es el segundo de los ejes mencionados, no mira sino con el desprecio propio de su “distancia trágica”. Este libro resulta, pues, de una voluntad explícita de alejarse de esa visión del saber que hace del “sujeto especulativo” un ente sumido en la tristeza de su propia conciencia trágica, para acercarlo al terreno de la heterogeneidad de los imaginarios populares modernos, en los que, sostiene Herlinghaus, “narrando o imaginando narrativamente, se atraviesan, ocupan y desocupan distintos terrenos simbólicos” (40). La narratividad recogida por el melodrama, que es un “modo performativo y narrativo de ‘oralidad moderna’”, esto es, un “modo narrativo que se ubica en los márgenes de los saberes codificados como orden de discurso” (47), da cuenta de formas de experiencia colec-

tiva que difieren profundamente del “dictum hegeliano” (de persistente efecto en los espacios académicos) al que Herlinghaus se refiere en estos términos:

Se trata de la imagen de un conflicto trágico entre el principio de la justicia pública de la sociedad burguesa y (el anhelo de) la realización “autónoma” del sujeto moderno. O sea, la liberación del individuo como sujeto autorreflexivo [que] se tropezaría con el nuevo “fatum” de la ley ciudadana en que se afianzan la “no reflexividad” y el “poder” de la masa (13).

Y es que la apuesta conceptual que aquí se plantea tiende a revalorar el rol ético y democratizador que pueden tener los “intelectuales”, en particular desde el punto de vista de la naturaleza de su vínculo con otras esferas de la cultura, como aquellas designadas por términos como *popular* o *de masas*. Frente a la mirada “apocalíptica” a la que ya se ha referido Umberto Eco¹ y que burdamente podemos inscribir en el linaje de pensadores como Adorno, este libro reivindica una herencia que intenta realizar una “historización materialista”, con el fin de detectar e identificar los heterogéneos estratos culturales subconscientes (populares), así como las dinámicas afectivas y políticamente pertinentes que los anudan con la esfera de la hegemonía cultural. Es en este sentido que:

Novela popular y melodrama contribuyen a hacer comprensibles, a partir de Gramsci, que para una “reforma espiritual y moral” moderna no basta la nacionalización de las esferas públicas desde el discurso abstracto y letrado, sino [que] se necesita reformular “las relaciones entre arte, vida y lengua” en profundidad, trabajar en la creación de estéticas populares intelectualmente legítimas para poder reorganizar democráticamente las relaciones entre nación y educación, entre técnica, comunicación de masas y moral ciudadana, entre sociedad y comunidades (32).

La importancia del melodrama como noción heurística, es decir, su valor en tanto clave de una hermenéutica de la cultura, proviene preci-

¹ *Apocalípticos e integrados*, trad. A. Boglar. Barcelona: Lumen, 1975.

samente de una ampliación, operada primeramente por Peter Brooks y posteriormente retomada por los autores de este volumen, en la que el “melodrama” se ve transformado en “imaginación melodramática”; ampliación por la que “lo melodramático” deja de ser un esquema genérico o argumental, o bien una simple cualidad performativa, y se convierte en una matriz simbólica, en un auténtico sustrato cultural. Este último, al que Brooks se refiere en términos de “lo moral oculto”, da cuenta de una pervivencia, de una conexión subrepticia entre esquemas antropológicos y mitológicos en los que perduran esquemas de organización de la existencia cotidiana ajenos a los que propone el racionalismo moderno; una pervivencia que implica y explica dos nociones que aparecen en el título y que sustentan el entramado conceptual al que he hecho referencia: anacronismo y heterogeneidad.

Aquí el anacronismo no se refiere a un “atraso” cultural ni a una impertinencia historiográfica, sino a una geología cultural, similar a la que describe Raymond Williams,² en la que las viejas creencias ancladas en la colectividad se metamorfosean sin desaparecer del todo, fundiéndose con formas de expresión que permanecen al margen de las formas legítimas del discurso social, y que en el caso particular del melodrama corresponden a una “teatralización”, a un “desorden lingüístico”, marcado por una desmesura en la intensidad de los afectos, o a determinados mecanismos de repetición. Es una geología conflictiva, en la que las prácticas y creencias colectivas, en particular de los grupos “subalternos”, mantienen complejas relaciones con las fuentes de legitimación y de hegemonía cultural, adoptando, adaptando y reformando, las más de las veces de manera no consciente, diferentes elementos que circulan en el ámbito de aquello que Lotman llamara la “semiósfera”.³ De hecho, se puede decir que una de las principales metamorfosis aquí referidas es aquella que hace de la cultura popular, entendida como cultura tradicional, una cultura de masas, en la que los relatos y las voces por los que se expresan las problemáticas que dan sentido a la colectividad se vuelven inseparables de los formatos y los soportes propios de los *mass me-*

² *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

³ *La semiósfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

dia. En ese sentido, cabe señalar el énfasis puesto por los autores de este libro en el carácter narrativo e inacabado de las manifestaciones melodramáticas, las cuales se oponen, precisamente por su carácter narrativo, al *discurso* —en una acepción foucaultiana—, que por su parte tendería “a la codificación, especialización e institucionalización” (40). Y es por ello que la noción de *intermedialidad* es una clave para la comprensión de las cartografías de esta heterogénea geología cultural.

Si bien la intermedialidad tiene un parentesco con la noción de “intertextualidad”, aquella busca ser más amplia que esta, pues no sólo da cuenta del entrecruzamiento y de la coexistencia, al interior de un texto, de elementos “ajenos”, ya sea del mismo o de otros medios, sino que se refiere esencialmente a “una relación mediático-conceptual que [...] hace imposible ubicar una obra o una expresión llanamente en las lógicas de un solo medio” (39). La heterogeneidad que de allí resulta no es una simple “hibridación” discursiva; es una “interculturalidad conflictiva” por la cual las estratificaciones hegemónicas del discurso tienden a verse desestabilizadas y por la cual irrumpe un “excedente” no-discursivo que da testimonio de la existencia de “imaginarios de vida y acción” que permiten a las clases subalternas un acceso negociado a la esfera del discurso regido por los códigos de la “ciudad letrada”. Lo cual es magníficamente ejemplificado por Rosana Reguillo, quien en su artículo “Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el ‘anacronismo’ latinoamericano” muestra de qué manera los formatos melodramáticos fueron, y siguen siendo, un instrumento de negociación colectiva —es decir, de expresión, comprensión y problematización—, frente a los intensos procesos de modernización y de consolidación del Estado nación (o frente a su actual “desbaratamiento”); y la manera por la cual, por ejemplo, el imaginario nacional que el Estado liberal buscaba constituir a través de múltiples medios, como el del “nuevo cuerpo mestizo rompiendo cadenas” promovido por un cierto muralismo, tiene un correlato en la imagen del cuerpo sufriente que despliega, según códigos simétricos —aunque opuestos—, a los que posteriormente inmortalizará el cine de la “época de oro”, la historieta *Vidas ejemplares*, publicada por una editorial de la Compañía de Jesús.

Así, mientras el “campo letrado” se distribuía en torno al debate “nacionalismo *vs.* cosmopolitismo”, los imaginarios populares negociaban

con las nuevas situaciones propiciadas por el proceso de ruptura (modernización) que presidía el Estado; proceso estructurado, cabe señalar, según una marcada polaridad entre las pautas promovidas por el Estado y el modelo social católico, de amplísimo impacto entre las clases populares (es decir, esa multitud que supuestamente debía concebirse en términos de ciudadanía); como dice Reguillo:

En otras palabras, el concepto emergente de ciudadanía en la consolidación del Estado nación latinoamericano, va a implicar nuevos y complejos aprendizajes para una población poco habituada a pensarse como sujeto de derechos y obligaciones (constitutivo de la nación letrada), dominada por la idea de fatalidad (piedra angular de la nación religiosa), donde nada resulta tan natural que el mundo de relaciones que se imponen y preexisten al individuo. La tensión que se deriva del nuevo pacto social encuentra entonces en el melodrama cinematográfico una forma de narrar el doloroso declive de fuentes nutricias de sentido como la familia, la religión, la comunidad, el destino de clase y, el desdibujamiento de las categorías tradicionales para “ser socialmente”. De maneras complejas y tortuosas, esto empata con la narrativa de las *Vidas ejemplares* (91).

Aunque quizás haya que señalar, sin que ello signifique restar pertinencia a este análisis, que el enunciado sintético de Reguillo traiciona ligeramente su propio itinerario, dado que sitúa como motor social a conceptos de la teoría política (“ciudadanía”, “pacto social”), siendo que en realidad la negociación se opera en el plano de un sinfín de prácticas, mediante las cuales un grupo hegemónico (en este caso el Estado laico liberal) busca implementar su proyecto, o mediante las cuales la colectividad opera otros tantos desplazamientos y “descentramientos” en relación con dichas estrategias, por medio de los procesos de “recepción” –o, podríamos arriesgar, de “consumo”. Dicho de otra manera, después de hacer un interesante análisis de los cruces simbólicos a través de los cuales se estructura una nueva vivencia colectiva del cuerpo, los afectos y la ley que delimita los contornos de su ejercicio posible, la autora cede ante el automatismo de otorgar a ciertos ejes discursivos “hegemónicos” (como lo son las abstractas nociones de “ciudadanía” o de “pacto social”) el lugar prominente del motor del cambio social; pues si bien estas

nociones pueden, en cuanto tales, jugar un papel importante en el proceso social, esto es sólo en la medida en la que ellas mismas están inmersas en un espacio de interacción simbólica y sujetas a apropiaciones, transformaciones y deformaciones múltiples por parte de la colectividad.

Resulta muy sugerente el postulado según el cual el melodrama es una matriz común para aquellos relatos, en apariencia antagonistas (tales como las *Vidas ejemplares* o la historiografía nacionalista), que intentan dar forma al espacio simbólico e influenciar las creencias, conductas y reacciones de una colectividad convertida en "público". Lo que, con el lenguaje que le es característico y con matices propios, también Monsiváis expresa en su artículo "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'":

Sin cesar, los hechos históricos reales devienen episodios donde lo ocurrido se reelabora en función del juego de sorpresas del melodrama. Los ciudadanos, los patriotas, los nacionalistas, los simples estudiantes de la primaria y la secundaria, se convencen de lo siguiente (con otras palabras): la Historia es la serie interminable cuyos resultados se captan más adecuadamente a través de la emoción. Y a los grandes acontecimientos se les suele fijar la óptica melodramática. Si en las revueltas y las revoluciones los seres humanos son "hojas en la tormenta", la visión más difundida de las naciones alterna las mitologías del impulso con los sacudimientos graves. Y el determinismo se desplaza de lo público a lo íntimo. "Si a mi país le ha ido como le ha ido, ¿por qué a mí no?" (109).

Pero, como ya se ha dicho, la matriz melodramática no se limita a una expresión argumental, visible en los relatos fundacionales que intentan conformar un imaginario común de la nación; su carácter intermedial se prolonga esencialmente en la reconfiguración incesante de las identidades "globalizadas", que son, según dice Martín-Barbero,

culturas que se hallan ligadas a sensibilidades e identidades nuevas: de temporalidades menos "largas" y más precarias, dotadas de una gran plasticidad para amalgamar ingredientes que provienen de mundos culturales diversos, y por lo tanto atravesadas por discontinuidades en las que conviven gestos atávicos, residuos modernistas y vacíos postmodernos (177).

Culturas que dependen cada vez menos de las cartografías imaginarias y de las territorialidades propuestas por la nación y que en el caso específico de las sociedades latinoamericanas dan testimonio de la compenetración entre dos tipos de oralidad a los que Martín-Barbero llama, respectivamente, “oralidad primaria”, es decir, aquella que “perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías”, y “oralidad secundaria”, tejida y organizada por las “gramáticas tecnoperceptivas de la visualidad electrónica” (177), que son agentes centrales del “desanclaje” espacio-temporal del que hablan autores como Giddens o Virilio. La intermedialidad melodramática se insinúa así como una urdimbre simbólica que, al ser descrita y desbrozada, puede crear un marco de inteligibilidad heterogéneo, no dualista, que sirva para explicar los fenómenos ligados al necesario desfase cultural que ha implicado el proceso modernizador en nuestro subcontinente, tanto en su fase temprana, como en sus postrimerías postmodernas; lo cual significa, también, identificar los instrumentos de los que la gente se dota para interactuar con los productores hegemónicos del discurso, creando, de esa manera, herramientas conceptuales que puedan abrir un boquete en la soledad trágica de esos peculiares agentes de la mediación simbólica que son los “intelectuales”, para que coadyuven a la democratización de los flujos simbólicos lejos del esquema “apocalípticos *vs.* integrados”.

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA
Instituto de Investigaciones en Educación
Universidad de Guanajuato