



ANÁLISISDOI: <http://dx.doi.org/10.30545/academo.2019.jul-dic.8>

El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad

The melodrama as a historic, politic and mediatic speech in Latin America, the other modernity

Xavier Brito AlvaradoUniversidad Técnica de Ambato. Ecuador.
E-mail: lx.brito@uta.edu.ec**José Capito Álvarez**Universidad Metropolitana de Quito. Ecuador.
E-mail: jcapito@umet.edu.ec

RESUMEN

Menospreciado, olvidado, incluso descontextualizado por los discursos académicos elitistas que lo colocan como un discurso inútil y poco crítico que celebra la pobreza y las melancolías históricas de América Latina. Sin embargo, el melodrama coloca a los marginados de los relatos oficiales en la centralidad discursiva, haciéndolos parte de la historia como forjadores de narraciones patrias. El melodrama, ante todo, representa las explicaciones de las otras modernidades latinoamericanas. El objetivo de este ensayo es cartografiar la importancia del melodrama en la construcción de narrativas culturales, sociales y políticas en Latinoamérica para comprender las otras modernidades. A partir de lecturas comunicacionales, sin dejar de lado a las antropológicas, sociológicas y de los estudios culturales, se pretende argumentar al melodrama como una categoría útil para pensar América Latina.

PALABRAS CLAVE: América Latina; melodrama; modernidad; política

Artículo recibido: 5 jul. 2018.

Aceptado para publicación: 15 ene. 2019.

Correspondencia: x.brito@uta.edu.ec

Conflictos de Interés: Ninguna que declarar.

Página web: <http://revistacientifica.uamericana.edu.py/index.php/academo/>

Este es un artículo publicado en acceso abierto bajo una Licencia Creative Commons.

Citación Recomendada: Brito Alvarado, X., Capito Álvarez, J. (2019). El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad. ACADEMO (Asunción), 6(2):192-203.

ABSTRACT

Disparaged, deserted, and decontextualized because of the elitist academic speeches that please as a useless and uncritical, celebrating poverty and historical melancholies of Latin America. Therefore Melodrama puts in central discursive of the official reports marginalized people, making them part of history as forgers of homeland narrations. Melodrama represents explanations of other modernity's of Latin America. The objective of this essay is to demonstrate the importance of Melodrama in the construction of cultural, social and political narratives in Latin America, to understand others modernity's. Starting with communicational readings without leaving aside anthropologies, sociological and the cultural studies, we argument Melodrama as a useful category to think Latin America.

KEYWORDS: Latin America; melodrama; modernity; politics

INTRODUCCIÓN

La modernidad latinoamericana, una introducción necesaria

El concepto más recurrente cuando se describe a la modernidad es que se trata de una etapa histórica donde la humanidad ha marcado una ruptura con un pasado oscuro, donde la ciencia se convierte en la centralidad de la vida. Para Nicolás Casullo (2004, p.10), es una condición particular de la historia que comienza entre los pensadores europeos de los siglos XVI y XVIII que se consolida como un pensamiento único y verdadero en el mundo, debido a los procesos de colonización.

Renato Ortiz (2000, p. 9), argumenta que la modernidad debe ser pensada desde una heterogeneidad conceptual, no se puede hablar de modernidad en singular, sino en plural, una condición civilizatoria, histórica, política y social que ocurren de manera distinta en el mundo. De ahí las culturas latinoamericanas no han expresado un orden político, económico, social de acuerdo a una modernidad europea.

José Joaquín Brunner (1996), ha señalado que la modernidad latinoamericana está marcada por una serie de intersecciones, 'interpenetraciones' que resultan en un espacio heterogéneo, se trata de una modernidad 'periférica', caracterizada por el pastiche de imágenes diversas y un proyecto de

cambio inacabado. Por tanto, no se puede reflexionar a la modernidad sin la conceptualización de cuatro categorías que han marcado los debates culturales en América Latina.

El mestizaje, el discurso del incluido/excluido

El mestizaje ha constituido una de las categorías más abordadas dentro de los debates de las Ciencias Sociales latinoamericanas, controvertido y de difícil abordaje que ha desembocado en una serie de tensiones culturales desde la colonia hasta hoy. Este concepto ha sido una herramienta teórica que por muchos años se ha utilizado para explicar la diversidad y la mezcla cultural en América Latina.

Las dificultades para delimitar su significado se debe a que posee a una carga semántica negativa, considerado como un producto de la expansión colonial de Occidente. Como parte de la modernidad el mestizaje, para Heidi Álvarez (2004, p. 16), está atravesado, por lo menos, por tres ejes: la construcción moderna de las identidades, la administración de los conceptos de raza/ cultura y los proyectos sociales / políticos. El primer eje implica una dualidad en la formación de identidades.

[...] El "mestizo como sujeto" nace ya inscrito dentro del discurso de la

colonialidad, debido a que reproduce e internaliza la colonialidad del poder como un imperativo de tener una identidad para negociar dentro de las lógicas del poder. Esta circunstancia lo lleva a negar su propia condición mixta y ambivalente para identificarse con el lugar o posición del blanco (Álvarez, 2004, p. 16).

Tzvetan Todorov (2008, p. 13), establece la conformación de un “Yo” identificado con lo europeo y un “Otro” indígena para perpetuar un orden colonial establecido.

Para el segundo eje raza/ cultura se encuentran vinculadas con el poder que emerge de la colonialidad, para justificar la idea de una superioridad “natural de lo blanco” y un sometimiento de los indígenas con el fin de mantener el orden jerárquico colonial. “En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (Quijano, 2000, p. 203).

La raza se sostuvo por un discurso de apariencias fenotípicas que han servido para la creación de identidades fijas y esenciales que implican una problemática de que las razas no podían mezclarse. El último eje son los proyectos sociales/políticos que han utilizado a esta categoría para la elaboración de proyectos de constitución de los Estados nación.

En la República como discurso homogenizador que fundamentó la construcción de una conciencia americana y luego la construcción de la nación, y en la actualidad para justificar procesos de modernización y globalización que buscan eliminar las tradiciones culturales locales (Álvarez, 2004, p. 24).

Le mestizaje para Bettina Schmidt (2002, p. 13), implica la paradoja de una crítica y a la vez una idealización de la cultura europea. Esta categoría

en latinoamericana constituye un símbolo sobre la mezcla de culturas surgidas bajo el orden colonial.

Pensando a la heterogeneidad

La categoría de heterogeneidad opera como una reflexión de datos centrales no contestados sobre la historia, cultura y política latinoamericana. Como categoría conceptual es creación del pensador peruano Antonio Cornejo Polar (1936-1997), que emergió en la década de los setenta en el Perú como un contrapeso ideológico frente al fracaso del discurso del “mestizaje” que pretendía crear un discurso de unidad nacional. “[...] la idea de la heterogeneidad es central al análisis de la cultura latinoamericana, tanto en un sentido histórico como en relación a la situación presente” (Achugar, 1996, p. 851).

La heterogeneidad para Schmidt (2000, p. 15), constituye una respuesta a las profundas limitaciones conceptuales del mestizaje en Latinoamérica que implica entender las consecuencias de los medios de comunicación y la globalización en América Latina. Este concepto da cabida a una serie de cuestionamientos y aportes teóricos y metodológicos que tienden a relatar una pluralidad de culturas en América Latina gracias al desarrollo del “boom de la literatura latinoamericana” que respondía a los profundos cambios no solo de corte político y cultural, sino ideológicos.

Este “boom” buscaba crear un contrapeso al discurso dominante de la literatura elitista y dar un mayor valor de reconocimiento cultural e histórico a los grupos excluidos, los escritores y críticos literarios de este “boom” estaban políticamente comprometidos con las de reivindicaciones sociales.

Cornejo, junto con otros críticos, tales como Roberto Fernández Retamar, Agustín Cueva, Noé Jitrik, Ángel Rama, y Antonio

Cándido, entre otros, insisten que sólo una literatura que testimonie –sea de forma consciente o inconsciente– desde “peculiaridad diferencial” del ser latinoamericano, puede ser considerada auténticamente representativa. Surge una serie de conceptos críticos para nombrar y explicar esa particularidad en el campo literario, entre ellos, la “heterogeneidad literaria” (Tarica, 2009, p.131-132).

Para García Canclini (2001), el concepto de heterogeneidad se encuentra en la dimensión de “multitemporal” que permite pensar la presencia de temporalidades históricas que evidencian una serie de características culturales específicas de cada Nación. Desde un anclaje antropológico/sociológico se pretende articular a la heterogeneidad como la diversidad cultural y geográfica (identidades étnicas/ locales), que han sido diseñadas por el “sistema político-económico transnacional”. La heterogeneidad se constituye como parte de la modernidad latinoamericana y permite crear, circular y visibilizar una serie de estéticas y de ideologías marginadas en los discursos impositivos de las élites.

Los medios de comunicación desempeñan una configuración que ha propuesto unas “identidades latinoamericanas en sus múltiples espacios y tiempos sean varias identidades, hasta tal punto que nos sea posible encontrar en nosotros varios yo' profundos” (Achugar, 1996, p. 854).

La hibridez, el concepto espinoso

Partiendo de una noción básica la hibridez se entiende como un proceso de mezcla de culturas. En América Latina este concepto desarrollado, mayoritariamente, por Néstor García Canclini en “Cultura híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad” publicado en 1992, ha tenido gran repercusión en los estudios antropológicos, comunicacionales y sociológicos de la cultura. Este concepto procura reflexionar sobre la diversidad cultural latinoamericana y sus conflictos y conciliaciones de la modernidad latinoamericana.

La hibridación, para García Canclini, es un fenómeno donde las lógicas del mercado de productores y consumidores culturales configuran una articulación de identidades ciudadanas dentro de los procesos de globalización. El concepto se enfoca en comprender los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2002, p. 3). “Culturas Híbridas” propone tres aspectos que abren el debate sobre los intercambios culturales.

1. Afianzamiento y debilitamiento de los binarismos sociales “la incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad que deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (García Canclini, 2002, p. 14). Ampliando esta mirada a lo popular como categoría para entender las dinámicas culturales.

2. El papel de las ciencias (disciplinas), que abordan la problemática de la hibridez: mientras que la historia del arte y la literatura se hacen cargo del estudio del arte culto, la antropología recoge lo popular, y la comunicación se destina a la producción, circulación del consumo de las industrias culturales. Para García Canclini debe existir un tejido entre estas disciplinas para comprender las dinámicas culturales que existen en América Latina.

3. En los procesos de modernidad en Latinoamérica siempre compleja y contradictoria, la población debe hacer frente a la coexistencia entre lo latino, indígena y europeo, elaborando una serie de estrategias de adaptación cultural.

El concepto de culturas híbridas ha tenido una serie de detractores que ubican esta categoría como una radicalización teórica para desanclar la relación entre cultura-lugar-grupo “al no establecer correspondencias inmanentes entre un grupo humano y un lugar ni, menos aún, considera las culturas irremediabilmente atadas a un lugar (el

cual tampoco es estable). Las culturas, los grupos humanos y los lugares son pensados en sus flujos y en sus amalgamas” (Restrepo, 2012, p. 30). Frente a estas aseveraciones García Canclini aduce:

Mi propósito ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social. Según lo explique en Culturas híbridas, encontré en este término mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas, o sincretismo, fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas "clásicas" como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y se potencian entre sí (1997, p. 11).

La hibridación como discurso no opera por fuera de los conflictos, sino dentro de los procesos culturales que se producen una serie de ficciones, rechazos y contradicciones que no pueden reducirse a una explicación de una sola cultura.

La Transculturación, notas para el debate

El concepto de “transculturación” fue utilizado originalmente en 1940 por, el antropólogo cubano, Fernando Ortiz en el libro “Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar”, concepto que abarcaba una serie de procesos culturales que asumían ciertos elementos de otras por medio de fenómenos llamados “deculturación” o “neoculturación”.

La transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura,

que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación* (Ortiz, 1983, p. 90).

La transculturación es un contacto entre dos culturas, un intercambio recíproco que dan paso a una serie de procesos de transformación cultural, llegando, incluso, a la formación de una nueva cultura. El ensayista, uruguayo, Ángel Rama asumió la idea de una “transculturación narrativa” que se presentaba como una alternativa “al *regionalismo* que se acantona en los productos ya alcanzados de la propia cultura rechazando todo aporte nuevo foráneo, y el *vanguardismo*, caracterizado por la vulnerabilidad cultural” (Sobrevilla, 2001, p. 22).

En la “transculturación narrativa” la literatura regionalista es integrada a un discurso de la modernidad latinoamericana, que permite a Rama excluir a los países con herencia cultural anglosajona, dando paso a un discurso homogeneizante en los países de la región que parte de la literatura como eje articulador de la igualdad. Las características de los procesos de transculturación pueden ser agrupados en:

Dinamismo, historicidad, complejidad, creatividad, situacionalidad, diversidad en las formas, niveles, épocas de interrelación siempre heterogénea, asimétrica, y de un tipo tal que supone pérdidas y adquisiciones diferenciales a partir de los grupos culturales puestos en contacto, en una tensión que no permite nunca la abolición de la asimetría ni de la diferencia, a la vez que supone siempre una dinámica creativa, resignificadora y

refuncionalizadora (Weinberg, 2009, p. 277).

La transculturación propone una mirada por fuera de las visiones unidireccionales, deterministas y racistas del encuentro entre culturas indígenas, europeas y otras.

Conceptualizando el melodrama, aproximaciones desde América Latina

Como discurso social el melodrama en América Latina constituye un imaginario donde confluye un entramado social que visibilizan las experiencias de la convivencia individual y colectiva. También ha significado la búsqueda de una modernidad otra, incluyente, unificante entre lo popular, masivo y burgués. “El melodrama como vertebración de cualquier tema, conjugando la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde el entendimiento familiar de la realidad” (Martín-Barbero, 2003, p. 182).

De acuerdo a Pedro Morandé (1984), pensar el melodrama implica tejer diversos nexos conceptuales con la intermedialidad, heterogeneidad y transgresión cultural, ubicándolo en la esfera de las narrativas de las imágenes, escrituras y miradas locales asumidas desde un sincretismo cultural, ofreciendo las posibilidades de “repensar lo popular dentro de los conflictos de la modernidad” (Herlinghaus, 2002, p. 42). Para Martín-Barbero (1992), el melodrama permitió que lo popular se integre en América Latina como parte de una sociedad mediante una “sintaxis audiovisual” para liberarse de los gustos narrativos impuestos por las élites.

Este concepto iba ser celebrado por un creciente número de críticos como liberación del concepto de sus amarras impuestas por los administradores del “buen gusto”. Desde entonces, la noción del melodrama ha vivido una serie de reconsideraciones que han abarcado, en los ámbitos de la academia occidental, los estudios de cine y más tarde de televisión,

los estudios feministas, una parte de los estudios de la literatura y las artes dramáticas (Herlinghaus, 2002, p. 24).

De esta forma el melodrama ha constituido un discurso político, social e histórico latinoamericano, conformando una fuente para la construcción de una matriz simbólica-social que tiene una fuerte influencia en los procesos artísticos de inicios del siglo XIX, época de luchas por la independencia de la corona española y portuguesa. Con una profunda influencia de la literatura francesa el melodrama recayó como un proyecto cultural latinoamericano.

Peter Brooks, citado por Herlinghaus (2002), ha descrito al melodrama moderno como un modelo que puede localizar y enunciar los discursos de lo moral y lo oculto en momentos de la modernización mediática.

La imaginación moral, la que regula la existencia cotidiana, el melodrama ofrece una matriz teatral y un fondo narrativo que son imaginariamente mimetizados y masivamente difundidos en condiciones post-sacrales en donde se vincula, en particular, con la articulación y estetización de una nueva subjetividad femenina (Herlinghaus, 2002, p. 27).

El melodrama al ubicarse por fuera de los discursos impuestos por las élites académicas y económicas, lo que Theodor Adorno llamó la “clase ilustrada”, exige pensarlo como una condición de subversión cultural. Primero fue el teatro en la calle, la fiesta y sus disfraces como acto de protesta; luego las novelas de amor, épicas y de luchas de clases permitieron, especialmente a la mujer, encontrar un espacio de imaginación y liberador; hoy las industrias culturales han llevado al melodrama a un apogeo sin precedentes, instaurado como una maquinaria de hacer dinero.

El melodrama no constituye solo una representación social, sino que forma parte de la expresión de un sistema social, el encuentro entre “lo tradicional”, “lo local” y “lo global” lo que García

Canclini (2001), ha descrito como un reconocimiento social, histórico y político, configurando un panorama integrador latinoamericano.

Por tanto, ha tenido una fuerte influencia en medios de comunicación latinoamericanos permitiendo construir una estructura narrativa de la experimentación al momento de adoptar hábitos de gustos y convivencias, como fue el acceso de la población al cine. Martín-Barbero (2003, p. 181), citando a Monsiváis, argumenta que la fuerza de la imagen se ubicó alrededor de verbos que la gente utilizó para su apropiación, reconocimiento para pensarse como parte de una sociedad; transformación de un pueblo que intenta ver sus errores del pasado y proyectarse hacia el futuro.

El melodrama latinoamericano se ha enfocado en la búsqueda de una heterogeneidad para dar una respuesta a otra modernidad. Para Herlinghaus (2002), es una matriz para la imaginación teatral y narrativa tendiente a producir un sentido comunicativo de las experiencias cotidianas individuales y colectivas que funcionan como un conector para pensar y reconocerse como parte de una sociedad, articulando la historia anacrónica de los relatos que poseen una capacidad trasgresora, donde los imaginarios se hacen presentes convirtiéndolo en un escenario discursivo y narrativo para un enfrentamiento simbólico con la modernidad.

Se debe a Peter Brooks en el libro *"The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess"* (1976), la teorización social del melodrama. Brooks argumenta que su origen se remonta a Francia en el siglo XVIII, aunque la primera obra se presentó en Inglaterra con *"A Tale of Mystery"*, atribuida a Thomas Holcroft que constituyó una traducción de la obra francesa *"Coelina: ou l'enfant du mystère"* del dramaturgo René Charles Guilbert Pixérécourt (1800).

Desde 1790 se va a llamar melodrama, especialmente en Francia e Inglaterra, a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro. Porque lo que ahí se llega y toma la forma-teatro más que con una tradición estrictamente teatral tiene que ver las formas y modos de los espectáculos de feria y con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, en especial con los cuentos de miedo y de misterio, con relatos del terror (Martín-Barbero, 2003, p. 151).

El melodrama fue pensado para el pueblo y catalogado como "representaciones sin diálogo", mientras el teatro fue reservado para la burguesía con una idea "conservadora" para la alta cultura que no puede ser corrompida, razón por la cual el melodrama fue prohibido hasta 1806 en Francia. La Revolución Francesa permitió dar visibilidad a las prácticas melodramáticas como parte representativa del pueblo.

El melodrama sedimenta las reacciones útiles en las ciudades, adiestra para la localización del Bien y del Mal, y cultiva como géneros semiliterarios a las rutinas del proceso amoroso y de pleitos de familia. Del universo de llanto innegociable y negociado se nutren las voces de la entrega apasionada, de la urgencia de expiación, de la duda que se redistribuye en canallez o en sacrificio, del heroísmo que se agazapan tras el infortunio (Monsiváis, 2002, p. 105).

Para Carlos Monsiváis (2002), el siglo XIX consolida al melodrama como un discurso político y comunicacional que trastocan, en especial, a las familias y su estructura social y las relaciones sentimentales gracias a los discursos de pasiones amorosas reconfigurando nuevas formas de amar que constituyen un relato popular de convivencia. En América Latina desde el siglo XIX los discursos religiosos, políticos e históricos asumieron el relato melodramático como vínculo de reconocimiento,

siendo el amor el eje central de los discursos. “El melodrama no designa un déficit estético, ni un género, sino una manera de dirigir preguntas a la vida y de arrancarle respuestas” (Herlinghaus, 2002, p. 11).

Si ha Brooks se le debe haber teorizado al melodrama, no hay que marginar los aportes de Antonio Gramsci quien lo teorizó como un concepto para entender los avatares histórico-culturales propios de la modernidad. En “Cuadernos de la Cárcel” (1929-1935), propone la idea de una cultura popular frente a la clase dominante (culto de cultivado), una conflictividad entre una cultura dominante, constituyendo la razón como el camino de la ilustración, versus una no cultura donde el folclore es la matriz discursiva de los pueblos olvidados, en que la cultura se convierte en un espacio de lucha entre las clases dominantes y subalternas, así tenemos que:

Una obra de arte es tanto más popular “artísticamente” cuanto más su contenido oral, cultural y sentimental corresponden a la moralidad, la cultura y los sentimientos nacionales, entendiendo estos elementos no como algo estático, sino como una actividad en continuo desarrollo. El contacto inmediato entre lector y escritor adviene cuando en el lector la unidad de contenido y forma tiene como premisa la unidad del mundo poético y sentimental (Gramsci, 2009, p. 42).

Por ello el melodrama no ha entrado como un discurso válido para las clases burguesas, el gusto melodramático se ha formado a través de manifestaciones colectivas especialmente orales y teatrales provenientes de las manifestaciones urbanas marginales y campesinas.

El melodrama nace como “espectáculo total” para un pueblo que puede mirarse de cuerpo entero, “imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancia y jocosidad”. De ahí la peculiar complicidad

con el melodrama de un público que “escribo para los que no saben leer” diría Pixerecourt (Martín-Barbero, 2003, p. 152).

La modernidad otra que propone la *intermedialidad* parte del reconocimiento de una historia que ha sido ocultada por los relatos “oficiales” se presenta como una alternativa cultural de reivindicación de lo popular y sus estéticas como un discurso válido.

La *intermedialidad* [...] permite avanzar creativamente en la reflexión sobre el concepto de las *mediaciones*. Si nos acercamos a la discusión sobre “hibridez”, el propósito consiste en llegar a un concepto de “heterogeneidad” que trasciende las nociones simplificadoras de diversidad o pluralidad, prestando atención a las matrices culturales que laten por debajo de y en la comunicación masiva. Esto significa que una *modernidad heterogénea* debe ser distinguida de modelos descriptivos de “modernidad plural o mestizaje cultural” (Herlinghaus, 2002, p. 38).

El primero en pensar para el debate social a la *intermedialidad* fue Dick Higgins en 1967, que utilizó a esta categoría con el nombre de “intermedia”. Para Herlinghaus (2002, p. 38), la *intermedialidad* es antigua que se remonta a 1812, y hace referencia a un pensamiento en doble dirección que fue utilizado por Samuel Taylor Coleridge para describir al romanticismo europeo y la cultura popular latinoamericana.

[...] La noción de *intermedialidad* un estatus epistemológico. Según una primera acepción entendemos por *intermedialidad* aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios, fenómeno que se tanto en la poesía romántica como en la literatura de

la vanguardia, en el arte visual, el teatro, el cine, la televisión así como en los lenguajes de los nuevos medios electrónicos. En un segundo nivel nos interesa argumentar que las prácticas transgresoras entre diversos medios se constituyen como *intercultural conflictiva* (Herlinghaus, 2002, p. 39-40).

De ahí que se ha constituido en una fuente de reconocimiento histórico y de pertenencia social, por tanto, intermedialidad constituye las estrategias discursivas que organizan los códigos narrativos y performativos de una cultura.

Si hablamos del *carácter intermedial del melodrama*, y lo referimos a su versatilidad de atravesar diversos géneros y medios de comunicación, así como generar intersticios y nuevos puentes conceptuales, vemos que esa versatilidad responde casi siempre a una rearticulación de 'excesos' no-discursivos que son, sin embargo, partes de una narración o vinculados a una matriz narrativa (Herlinghaus, 2002, p. 40).

El melodrama y lo político, el discurso épico de la nación

En América Latina los discursos de conformación de la patria han estado marcada, ante todo, por un dramatismo heroico, los "padres de la patria" han dado su vida por conseguir la libertad que ha funcionado como un discurso hegemónico, convirtiendo a una serie de personajes en héroes construyendo la idea de un romanticismo político como camino único a la soberanía nacional.

Los héroes son parte indispensable para entender la historia de la patria. Hegel describió su importancia como el "espíritu del pueblo" que ayudan a conformar un contrato social. En este escenario el pueblo es un espectador de las escenas heroicas. "Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante

la Revolución Francesa han exaltado la imaginación y exacerbado la sensibilidad de unas masas populares que pueden darse al fin el gusto de poner en escena sus emociones" (Martín-Barbero, 2003, p. 152).

El héroe posee una integridad victoriosa ante los acontecimientos políticos, económicos y sociales que debió afrontar para sacar adelante a la patria, Monsiváis (1979), ha argumentado que el melodrama ha procedido a crear una memoria histórica a partir de relatos, frases de sacrificio, intenciones trágicas, desprecios contundentes y amenazas inconcebibles.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, encabezados por el poder eclesiástico, los conservadores utilizan el melodrama como vía de las advertencias apocalípticas a la grey, tan compuesta de familias decentes. [...]. En la cultura popular del siglo XIX subyugan en América latina el melodrama religioso y el melodrama histórico. En el primer caso, la iglesia católica admite técnicas de renovación en obras de teatro, novelas y poemas (Monsiváis, 1979, p. 1).

La historia política de América Latina ha sido marcada "por un proceso secularizador" el acto de crucifixión del cristianismo se materializa, los padres de la patria han creado historias de amor que se concreta por el sacrificio por nosotros, todo por la libertad.

[...] Ese tercer día de libertades y soberanía indiscutida. Por fuerza, en la divulgación de la Historia se usa, cortesía del melodrama, del esquema cristiano, así la naturaleza de los hechos sea efectivamente trágico, porque los ciudadanos en potencia, aturdidos y exaltados, no asimilarían un discurso de estructura jurídica, y requieren de frases perpetuables en mármol, casi arrojadas desde la Cruz: "Patria, he aquí a tus hijos" (Monsiváis, 2002, p. 108).

Así, la política ha sido contada en “microhistorias” melodramáticas, cada gobernante ha tenido que asumir un relato heroico casi divino, que dan inicio a una sociedad democrática y moderna, todo en beneficio del pueblo. Para Omar Rincón (2008, p. 150), el proceso político de América Latina ha estado y lo sigue estando en una ética de legitimidad emocional basada en las referencias de “patria” y “pueblo” que sirve para el espectáculo y estimulación mediática que es adorada por la gente, y convertida en un acto de fe cuasi- religiosa.

Las luchas melodramáticas del bien contra el mal se pueden plasmar en los discursos históricos independentistas que constituyen relatos perfectos para crear sentimientos de pertenencia a los Estados, un hecho marcado por el civismo de obediencia incondicional a los símbolos y héroes nacionales.

La política actual se reinventa, entonces, fusionando el pueblo y sus tradiciones sentimentales y lealtades primarias de familia y compadrazgo, con estrategias del *marketing* que sólo le interesa el consumo/compra del producto, con la filosofía *new age* que hace creer que uno en su ignorancia y creyendo en su intuición es virtuoso. Gana el simulacro, todo deviene comunicación. Nace la política de la apariencia y la dilución de las ideologías y los valores de la modernidad (Derechos Humanos, el humanismo, la ética de la regulación colectiva por encima del bien individual y familiar). El resultado: una política estimulante, espectacularizada, llena de incertidumbres de presente, de relato leve, entretenido y simple; una democracia entretenida, pero sin argumentos (Rincón, 2008, p. 150-151).

El ideario del héroe nacional ha estado marcado por el fenotipo europeo: piel blanca, ojos azules/verde, cabello rubio y un apellido extranjero (hispano). La historia y los medios de comunicación

los han perpetuado así. No obstante, cada vez se alejan estos estereotipos, hoy asemejan más a

[...] Cantinflas es impúdico, es un desvergonzado como se dice, por una razón sencilla: su aspecto no lo intimida ni gestual ni verbalmente [...] Cantinflas es un hecho notable del cine y de la vida social. Es la gran alternativa de la raza frente al espejo” (Monsiváis, 2009, p. 94-95).

El melodrama político constituye un culto a las imágenes, el legado político histórico ha sido el de héroes y protectores de lo nacional. Su vida, discursos y muerte son mecanismos de identificación, una especie de recordatorio de que ellos nos dieron la libertad y democracia, una celebración cívica a recordar. En una lógica novelística son los “Robín Hood” que han vengado a la patria de sus agresores colonialistas. “[...] a partir del siglo XIX- se tiene la costumbre de designar como románticos no sólo a escritores, poetas ya artistas, sino también a ideólogos político” (Lowy, Sayre, 2008, p. 9).

Los nuevos padres de la patria se han convertido en verdaderas celebridades mediáticas, las emociones son más importantes que las ideologías; los políticos se convierten en oradores místicos más que en gobernantes. Fatalidad, amor y pasiones sin control es la historia política de América Latina. Un ejemplo de esta estructura es lo que Rincón (2008), ha denominado como telepresidentes.

Los presidentes gobiernan desde las emociones del pueblo, un ideario melodramático como discurso que sigue una narrativa adoptada de la telenovela. Rincón (2008), sugiere la siguiente estructura:

1. Una conquista del amor popular, mi amor es la patria,
2. Héroe salvador, un superhéroe moral,
3. Enemigo claro, villano amoroso pero perverso,

4. Historia de amor, un amor directo, sin intermediarios cara a cara,

5. Moral popular, valores extremos de buenos y malo, venganza, religión, familia,

6. Lenguaje elemental, se habla como el pueblo, sus refranes y tradiciones,

7. Melodrama, alta expresividad para generar identificación y suspiro,

8. Estética de la repetición, el goce de un placer conocido,

9. Secretismo, suspenso, engaños, secretos y pasados desconocidos,

10. La promesa, el *ascenso social*, el amor y la justicia.

11. Final: el amor eterno + la reelección infinita. El político en América Latina ha construido el discurso "al ser el yo la única fuente de orden y de valor" (Lowy, Sayre, 2008, p. 9).

CONCLUSIÓN

El melodrama constituye un referente no solo comunicacional, sino social para reconocernos como parte de una cultura donde el dramatismo ha formado parte de la historia, constituyendo un marco referencial para entender los procesos de modernidad impuestos por las miradas eurocéntricas, y a la vez buscar la modernidad otra, ofreciendo una doble interpretación que permite conjugar las miradas indígenas, populares y burguesas en un solo discurso, lo latinoamericano.

Los que habitamos Latinoamérica buscamos referencias mediáticas para exteriorizar nuestras experiencias de vida y encontramos en las producciones melodramáticas (cine, telenovelas y músicas), esos espacios que han sido negados por los discursos elitistas impositivos, que tan de moda han invadido la academia latinoamericana, que van

desde el funcionalismo hasta los estudios postcoloniales y decoloniales.

Las luchas por la independencia nos han dejado héroes, casi divinos, entregados por completo al ideario de la libertad. Sus discursos más que históricos representan un melodrama de sacrificios personales, todo para dejar como herencia una libertad a sus herederos, discursos que están presentes, los gobernantes y políticos los utilizan para llegar al pueblo, el sacrificio y el amor son los más poderosos. Basta con leer o escuchar los discursos políticos en la región.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Achugar, H. (1996). Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). *Revista Iberoamericana*, 176, 845-861.

Álvarez, H. (2004). Resignificación del mestizaje, los dilemas de la identidad mestiza frente a la crisis del Estado Nación. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2455/1/T0316-MEC-%C3%81lvarez-Resignificaci%C3%B3n%20del%20mestizaje.pdf>

Brunner, J. (1996). Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. *Revista Escritos*, 13-14, 301-333.

Casullo, N. (2004). *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

García Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Revista Época II*, 5, 109-128.

Gramsci, A. (2009). *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires, Argentina: Las cuarenta.

- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática: Rasgos intermediales y heterogéneos. En H. Herlinghaus, *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. (pp. 21-60). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Lowy, M., Sayre, R. (2008). *Rebelión y melodrama*. Buenos Aires, Argentina Nueva Visión.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediciones*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J., Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Monsiváis, C. (2009). *Pedro Infante: Las leyes del querer*. México, México: Aguilar.
- Monsiváis, C. (2002). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, España: Anagrama.
- Monsiváis, C. (1979). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. *Revista Historia General de México*, IV.
- Morandé, P. (1984). *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio: Benjamin en París*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO/ UNESCO.
- Rincón, O. (2008). De celebrities pero motivadores pero tele-presidentes pero: En ¿democracia?. En O. Rincón (Ed), *Los tele-presidentes: cerca del pueblo, lejos de la democracia* (pp. 149-171). Bogotá, Colombia: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Tarica, E. (2009). Heterogeneidad. En M. Szurmuk, R. Mckee, *Diccionarios de Estudios culturales latinoamericanos* (pp. 128-141). México, México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.
- Todorov, T. (2008). *La conquista de América y el problema del otro*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Schmidt, B. (2000). Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿Paradigmas para las literaturas poscoloniales? *Revista Iberoamericana*, 190, 175-185.
- Schmidt, B. (2002). Teorías culturales posmodernas de Latinoamérica (y su importancia para la etnología). *Revista Indiana*, número. 19-20, pp. 13-35.
- Sobrevilla, D. (2001). Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21-33.
- Weinberg, L. (2009). Transculturación. En M. Szurmuk, R. Mckee. *Diccionarios de Estudios culturales latinoamericanos* (pp. 273-287). México, México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.