
El melodrama: de los registros de las pasiones tristes¹

Mabel Piccini

I. *Contactos virtuales*

Los espacios domésticos sufren mutaciones decisivas con la implantación de las redes audiovisuales en el propio centro magnético de la familia. Aparecen prácticas culturales inéditas que involucran a diferentes dimensiones de la vida cotidiana en la esfera tanto de lo público como de lo privado. Porque, en primer lugar, los dispositivos audiovisuales (estrategias culturales complejas de la modernidad) tienden, fundamentalmente, a capturar y encasillar públicos (poblaciones) flotantes a partir de una organización minuciosa, microscópica de los tiempos cotidianos. Obvio subrayar que esto se liga a la aparición de nuevos sistemas de control, tecnologías y disciplinas que favorecen el arraigo de los cuerpos en sitios seguros. Un proceso de gradual atomización de los grupos sociales parece encarnarse en esa acusada tendencia de reclusión en la casa, y a la vez, en la intensa fantasía de recapturar el mundo exterior a través de contactos virtuales.

Las tecnologías audiovisuales, en la medida en que son recursos de administración del tiempo y el espacio, definen en cierto grado los rituales cotidianos y, desde otra perspectiva, multiplican los poderes de estos rituales a través de actos constantes de ficción y representa-

¹ Este artículo forma parte de una investigación más amplia sobre vida cotidiana y prácticas culturales en la ciudad de México. En su fase final este proyecto ha sido subvencionado por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

ción. Nada escapa a estas redes en materia de discurso puesto que son redes que anudan, entre otras cosas, un repertorio vastísimo de lugares comunes.

Estas tecnologías modifican también los estilos de vinculación social en el plano inmediato de la familia, tanto como de la vida que está *más allá* (o quizá habrá que decir *más acá* desde que el ciberespacio ha colonizado el firmamento de la poesía y nos vuelve a la tierra con la proyección de los "hechos", "tal cual son", en vivo y en directo; hechos, por lo demás, que pueden suceder en cualquier parte y pueden en varios casos ser absolutamente prescindibles). Habría que pensar, pues, que los lugares antropológicos, en su sentido clásico, están en cuestión. O, de manera más simple, que lo que concebíamos como lugares antropológicos se despliega ahora hacia dimensiones imprevisibles, a veces distantes de la categoría teórica que pretendía explicar la persistente terquedad con que los individuos (nacionalidades, etnias, clases etc.) buscaban ciertas formas de arraigo para vivir en sociedad (y de paso construir —material y simbólicamente— los cimientos de su reproducción).

Las señales planetarias trazan identidades nuevas, sostienen algunos, y con ello deberemos suponer que se erigen otros estilos de ocupar el espacio (y el tiempo) y también nuevos lugares antropológicos. Se podría decir que las culturas audiovisuales intentan proponer una identidad fragmentaria que se arma todos los días con mensajes que no adquieren nunca un grado total de plenitud y en ello probablemente consista su intensa eficacia. Tal vez se pueda fundamentar mínimamente esta apreciación, pero más adelante volveré sobre el tema y desde otro punto de vista.

Por el momento quiero detenerme sobre algunos aspectos de las rutinas cotidianas en lugares muy parecidos de la gran ciudad: periferias, suburbios, colonias populares. Las trayectorias corrientes de las familias durante un día cualquiera tienen como eje de sus movimientos el reducto, zona de refugio: la casa. La casa sobrepoblada de estos sectores adquiere visos de desborde con la televisión en particular. Habitantes reales y virtuales son cobijados en un mismo espacio. Aun los horarios que rigen las tareas primarias están expuestos a modificaciones por la presencia de un programa especial, el curso de una telenovela, un partido de fútbol o una película de Pedro Infante. La constancia con que se instaura la presencia de señales y mensajes,

la importancia que se atribuye a esta presencia/ausencia de los personajes de series, noticieros, relatos o canciones, la condición de “estar pendiente” de una sucesión de acontecimientos relatados a distancia, establecen una singular manera de vivir y ampliar, en algún sentido, los horizontes familiares. La vida está en otra parte. Alguien me habla, algo suena en este lugar que me conecta con el mundo, o con otro mundo, el mundo me rodea y existo. Estos son públicos intersticiales y los medios audiovisuales cumplen con creces una doble función: mantenerlos en suspenso, entregados a la fascinación de las imágenes y a su vez permitirles desarrollar multiplicidad de otras prácticas.

Veamos ahora algunos de los rasgos más acentuados en estas dobles escenas del contacto virtual, rasgos que de algún modo sitúan los efectos inmediatos de estos dispositivos de normalización y encuadramiento de cuerpos y deseos, acciones y ensoñaciones:

1) La transformación de las rutinas de la vida doméstica y la implantación de nuevos sistemas de rutinas conforme a las imposiciones de las redes electrónicas: se produce un reacomodo de los diferentes actores y acciones de la vida familiar; la propia familia redefine sus modalidades de vinculación.

2) A la inversa, la televisión como dispositivo que establece un nuevo régimen de visibilidad y enunciación se pliega con una cierta versatilidad, con un apego casi simétrico, a las rutinas de la intimidad. La programación y las sintaxis narrativas tienden a acoplarse a ritmos y sintaxis de la vida cotidiana definiendo desde su universo los cadencias de escucha y visión, que es decir disposiciones, comportamientos, estilos de vida de los usuarios en cada momento del día.

3) Esa doble relación explica quizás por qué la televisión es un universo poblado de microrrelatos, modalidad narrativa que, si la vemos bajo esta luz, guarda una íntima proximidad con las rutinas domésticas. Como estas rutinas, los microrrelatos son, en la mayoría de los casos, repetitivos, relativamente prescindibles, a la vez que proponen una legibilidad sin trastornos mediante la invocación a la verosimilitud y al sentido común. Como los quehaceres invisibles de la vida doméstica, establecen un hábito de regularidades y estilos para habitar espacios seguros a la vez que protegen a los espectadores de lo extraordinario o lo radicalmente diferente. En este sentido, la cualidad fragmentaria de estos relatos es casi una resonancia de la propia cualidad fragmentaria y automatizada de la vida familiar.

Saturación del tiempo (y prácticas para "matar el tiempo")

Así como el tiempo libre es de difícil distinción para la mayoría de las mujeres que entrevisté, también es cierto que existe lo que he designado tiempos intersticiales en la vida cotidiana. Las culturas audiovisuales, en tanto enclaves domésticos, son culturas del intersticio, del espacio que queda libre en la continuidad de acciones, más o menos invisibles, que configuran las necesidades de reproducción de la vida familiar. Toda la programación televisiva y sus reclamos de atención y disponibilidad está fraguada en función de esta presencia-ausencia de los televidentes y los escuchas. Lo que se favorece es la simultaneidad de las prácticas. Esta cultura dirigida a tiempos intersticiales no sólo prefigura el tiempo disponible en medio de jornadas de trabajo doméstico (organización y clasificación de los momentos del día); es también, por eso mismo, prefigurada como una narratividad residual, fragmentaria, que atiende a hechos aislados, muchas veces efímeros, discretos (en el sentido del lenguaje) que pueden ser recortados y combinados de acuerdo con las necesidades y modos de empleo de los usuarios. Un determinado número, finito, de unidades de significación —de narración— se suspenden ahora sí en el éter de cada día, retoman técnicas de repetición y memorización, para ocupar un espacio que tiende a ser saturado por lo menos en dos dimensiones. Por un lado, las prácticas o pragmáticas: el repertorio y/o recetario de conocimientos e informaciones elementales para un buen desempeño en la vida de todos los días; por el otro, las imaginarias: ofrecer materia para los sueños, y en tanto se sueña, encontrar una explicación al mundo y a la vida. Ambas orientaciones tienden a sustituir el contacto directo por el contacto virtual con los demás.

Doble vínculo: las rutinas cotidianas condicionan lo pensable y programable desde las redes audiovisuales y a su vez, estas redes instituyen una manera de vivir el tiempo y el espacio.

Veamos algunos aspectos de estas rutinas:

1. La fragmentariedad de la percepción, escucha y visión: una contemplación condicionada: la intercambiabilidad.

Las rutinas televisivas marcadas por la discontinuidad son también una suerte de travesía por los canales y los programas; la travesía de la imagen es un viaje muy especial a medias regulado por los usuarios y a medias definido por las rutinas de los canales y radios. Lo cierto es que el viaje se realiza y la presencia de los ausentes se

consume en estas situaciones imaginarias. (*"Que yo esté mil horas viendo televisión eso no, veo un ratito y en el anuncio me voy rápido y regreso...."*)

2. Los medios como extensiones domésticas cumplen las funciones de relevos de varias dimensiones de la vida en sociedad: la educación formal, la enseñanza y educación de los niños, los entretenimientos de la vida urbana, las formas colectivas de socialización y sociabilidad, el contacto con la vida urbana y con las realidades de los espacios abiertos. Las penurias de las rutinas cotidianas tienen su compensación en esos estados que en la mayoría de los casos son evaluados como experiencia de aprendizaje. Una especie de universidad doméstica que podemos describir como síntesis del eclecticismo: (*"después del noticiero pasan un programa que se llama Un nuevo día; ahí te pasan recetas de cocina, entrevistas con artistas, lugares en donde pasar el fin de semana, te hablan de museos, te hablan de cosas manuales, te hablan de modelaje, de cómo maquillarse y demaquillarse, de la limpieza de los niños, de cómo acomodar tu clóset, y como uno está aquí... estás haciendo algo..."*).

3. Pero a la vez las penurias cotidianas tienen otras compensaciones en los estados de ensoñación, cualquiera sea su naturaleza, que la televisión procura: (*"luego tú sueñas que eres esa que está protagonizando la película y tu misma mente te hace que tú seas la que vas a hacer eso ahorita y vas a ganar... sí, sí es cierto, yo también he soñado, pero te voy a decir una cosa, si no sueñas eso, no vives..."*)

4. Los trabajos domésticos no sólo son invisibles, son rutinas de máxima soledad. En esta soledad de todos los días en la que las prácticas se repiten y se expresan como formas casi automatizadas de producción de bienes de sobrevivencia existen, con las culturas domésticas, vías para salir del encierro y de las formas de esclavitud, de inercia solitaria o, más simplemente, para salir provisoriamente del agotamiento: (*"Luego me dicen en la casa, ¿para qué ves las novelas?, pasan lo mismo todos los días. Yo les digo, 'bueno, si me quieren ver sentada un rato, déjame ver la novela' porque sólo así me siento, porque incluso si tengo algo importante que hacer, nada más la estoy oyendo, no la estoy viendo. Me voy a la cocina y la tengo más fuerte y la estoy oyendo hasta allá. Pues es mi único descanso... pero a veces las películas no las puedo ver porque me da nervios estar sentada ...y entonces me paro y termino de ver las películas parada, porque me desespera estar sentada sin hacer nada..."*)

Cambia la concepción y la percepción del tiempo: las rutinas invisibles producen un estado próximo a la inercia. Los días se vuel-

ven interminables... por eso, como lo veremos en el punto siguiente, la televisión es un salida perfecta: "me sirve para distraerme, para matar el tiempo. Por eso también tengo el radio prendido para tener el ruido, para no estar sola..."

II. Lo personal es político: amarrar las significaciones flotantes

Toda conjetura sobre los gustos y las pasiones televisivas que, según se advierte en muchos casos, pertenecen al registro de las pasiones tristes, no puede ser sino esencialmente incompleta y, por cierto, discutible. Lo que puedo adelantar, y aun a riesgo de entrar en discusiones, es que me parece difícil distinguir lo que De Certeau denomina la creatividad de las tácticas de los usuarios² (sobre todo si pensamos en nuestros países) que, según esto, urdirían artificios para reelaborar y transformar las herramientas y relatos de las culturas dominantes y apropiarse de su materialidad y su proyección en un sentido creativo —para uso propio— y relativamente original. Difícil en el universo que estamos estudiando es introducir la idea del *gusto* (de la distinción y la capacidad de percibir "lo diferente"), o el ardid, o la réplica (las "resistencias culturales" como prefieren llamarlas algunos) como la disposición que utilizando los residuos y los pedazos de una narratividad generalizada puede sustraerse a su fascinación (*la de lo mismo, la identidad como repetición*) y producir un hecho nuevo desde las propias condiciones de privación. Doble privación si se quiere, la que es inherente a las culturas del desperdicio y la que resulta, como hecho inevitable, de las condiciones de sometimiento de las "culturas de la pobreza" (es decir, la de buena parte de los consumidores de los bienes intercambiables de la modernidad).

En las páginas, cada vez más numerosas, de la literatura sociológica y antropológica de la actualidad existe, o parece existir, una preocupación compartida en torno a los posibles "efectos de desterritorialización" que produciría la expansión franca y perseverante de las culturas audiovisuales sobre los individuos. Hay ciertos indicios en el trabajo de campo que realicé en la ciudad de México

² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Ed. 10-18, París, 1980.

que permiten sugerir algunas conjeturas al respecto. Por empezar, el hecho de que a diferencia de otras prácticas culturales, como lo decía antes, éstas están profundamente ancladas en las rutinas cotidianas, en espacios de la familia (y la familiaridad). En ese sentido es posible admitir, en primera instancia, que el enclave doméstico de las redes audiovisuales produce con alguna probabilidad un efecto de territorio sobre el trazado de una narratividad casi siempre fragmentaria, imponiendo por el propio curso de las rutinas una cierta orientación a la posible dispersión de los mensajes. En relación a estos aspectos convendría volver a algunos de los signos distintivos de la visión televisiva. Como lo hemos visto, esta disposición opera en diferentes registros, por atenciones y desatenciones, desplazamientos y mayores o menores intervalos de proyección o distancia. Se realizan muchas cosas a la hora de ver televisión; la atención es fluctuante, a veces precisa, concentrada, a veces diferida. Esta es sin duda una especial modalidad de lectura que depende, muchas veces, de los innumerables modos de empleo de la ficción mediática: estoy mientras no estoy, estoy aunque momentáneamente no esté. La fantasía y el ensueño son frecuentemente interrumpidos; a plena luz la proyección se detiene en un punto y es domesticada o sometida a las imágenes cotidianas.

Por lo demás, el anclaje en este centro magnético que es la familia (y lo familiar, por extensión territorial, afectiva y simbólica) puede operar una mutación sobre los efectos desterritorializados de otros mundos porque esa visión planetaria que tiene lugar en un no lugar se despliega sobre un horizonte estable de ideologías, fragmentos de saberes, opiniones de uso cotidiano, sentido común o, si se quiere, la moral corriente de estos segmentos de espectadores. De tal modo, se podría decir que la ingravidez de las imágenes y de mensajes que tienen como "territorio" al mundo no sería más que otra modalidad de fijación de lo desconocido en territorios conocidos. O de lo disperso en lo que por ley de la gravedad cae "por su propio peso".

Muchos de los melodramas mexicanos, así como también la mayoría de las series norteamericanas, promueven una doble visión en la que lo "privado", el relato de lo "privado", encubre o exhibe, según se lo mire, los conflictos sociales a gran escala (lucha de clases y de poder, enemistad por posesiones, luchas de jerarquías). La hipótesis de Mons es que de este modo se intenta atenuar una posible

fractura entre ficción mediática y lugar privado, eliminando, lo más posible, una distancia entre la ficción que remite a otros mundos y la intimidad del telespectador. Lo importante es diluir la distancia entre lo real y la imagen. Amarrar en el ámbito próximo aquello que pertenece a ámbitos lejanos. Atraer los puntos luminosos a las certidumbres elementales. "Se trata entonces de desplazar el mensaje global y 'universalizante' de los medios hacia una localización de las prácticas, que sitúe en especial al objeto de recepción en un marco familiar, permitiendo la neutralización del efecto de desterritorialización".³

Dentro de este marco de problemas, se repite como preocupación uno en particular: cómo estudiar los efectos (consecuencias) de la condición planetaria (globalizada) de las culturas sobre las culturas locales. La tentación, muy repetida en ciertos trabajos, es apelar a los sincretismos, la pluralidad y ampliación del mundo vivido y, al final, a las "resistencias" (simbólicas en este caso) que emanarían como hechos incuestionables de lo profundo de las culturas y saberes sometidos. Aunque yo agregaría, para despejar cualquier malentendido, que sería necesario estudiar con cierto detenimiento las consecuencias de la rutinización implacable de los sujetos sometidos a la par a 1) la rutinización de las prácticas de sobrevivencia y 2) la fragmentación de los espacios y objetos simbólicos convertidos no sólo en mercancías (rutinas intercambiables) o por eso, su íntima cualidad, en simulacros de un modelo que se repite al infinito según la ley de las equivalencias como principio económico transfigurado en orden cultural. Las cualidades evanescentes de la aldea global (*todo lo sólido se desvanece en el aire*) promovería una suerte de doble vínculo de complicada resolución. La televisión (y el ciberespacio en su conjunto) sería la figura emblemática, el dispositivo que expresa en su máxima posibilidad el hecho perfectamente esquizofrénico de estar expuesto al mundo en toda su amplitud y a la vez a las coordenadas más grises de la vida cotidiana: mundialización de lo local y localización de lo mundial.⁴

De todos modos, y aun admitiendo algunas de las ideas anteriormente esbozadas, quedan pendiente varios problemas.

³ Alain Mons, *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, p. 149.

⁴ Sobre este último aspecto se puede consultar el libro ya citado de Alain Mons.

Entre otros, "el efecto de territorio", tal como lo hemos venido siguiendo, ¿representa, en realidad, un momento de recreación de las pautas culturales de la vida cotidiana? Tengo la impresión de que a través de una sintaxis rutinaria y de recursos discursivos propios de culturas efímeras que pretenden promover en todo momento efectos de realidad, próximos, familiares, íntimos, lo que se favorece es un anclaje profundo en un repertorio de saberes consagrados y en residuos de ideologías que forman parte del sentido común y de las ideas dominantes. Si el arte es una forma de *shock*, como dice W. Benjamin, y no puede sino cultivar como propia de su naturaleza profunda una situación de extrañamiento o desarraigo, los relatos efímeros producidos para el olvido, hundidos en todos los mecanismos de verosimilitud, tienen o tendrían el objetivo opuesto: arraigar la percepción y la visión en estados de cierta continuidad con lo *ya conocido* (es decir, el registro de lo aceptable y que induce a la creencia en una cierta estabilidad de las cosas y del mundo).

Hace tiempo, Roland Barthes intentaba marcar la enorme diferencia entre cine y televisión: la domesticación que finalmente se colaba en las esferas de la intimidad destruyendo los estados hipnóticos de la ensoñación.⁵ En el cine, escribe Christian Metz, la participación afectiva puede ser particularmente viva, según la ficción de la película, según la personalidad del espectador, y entonces se manifiesta en un grado la *transferencia perceptiva*, durante breves instantes de fugaz intensidad.⁶ La conciencia del sujeto es radicalmente diferente en la contemplación televisiva, los estados de *transferencia son más que fugaces y están interferidos, bloqueados, por una escucha que a cada momento cede el lugar a una interrupción doméstica*. Ya no se trata de intensidades; antes bien, hemos hablado de rutinas fijas, del encuentro y reencuentro con lo mismo, de la necesidad de confirmar certidumbres elementales.

Se podría pues plantear la hipótesis de que la participación afectiva —pero también y fundamentalmente la experiencia vivida, estética, lúdica, existencial— decrece en esa proporción; por eso, tal vez, muchos de los testimonios de las mujeres adquieren un cierto grado de racionalidad o de distancia que les permite hablar, ya sea de la ficción o

⁵ *Lo obvio y lo obtuso-Imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.

⁶ *El significante imaginario*, Anagrama, Barcelona, 1979, p. 91.

de la ficción informativa, como de lo otro, aquello que aunque se lo remita muchas veces a lo "real" es objeto, sin embargo, de un cierto "desencantamiento" si lo analizamos desde un punto de vista crítico. Me parece que tendríamos que preguntarnos acerca de ese posible "desencantamiento: ¿qué es lo que "desencanta"? ¿Será lo que está allí, en las imágenes, en la multiplicación de versiones rutinarias, en su condición especular?

¿O en la conjunción entre el espejo y la inevitable necesidad de volver al estado de conciencia que es la jaula cotidiana de los deberes y las costumbres?

Podemos hablar provisoriamente de estados de inercia para situar una modalidad de escucha que parece, por momentos, no remitir a ningún tipo de selectividad razonada: a una suerte de entrega voluntaria, pero a veces relativamente inconsciente de lo que se ofrece. Pero ese estado de inercia adquiriría otras resonancias si las ponemos bajo el prisma de la no-elección, o de otro modo, de la imposición. No se trata en este caso de una sala de cine oscura, anónima y silenciosa a la que hemos llegado más o menos deliberadamente; aquí lo que prevalece es el propio centro de equilibrio de las energías afectivas y morales de la familia. Es lugar de certidumbres que se restablecen cada vez ante los gestos —y los rituales— repetidos y conocidos de la convivencia y que trazan una continuidad sin sobresaltos. La hipnosis no tiene lugar, la identificación y la proyección se producen dentro de otros registros. Siempre existe la posibilidad de recurrir al anclaje de lo conocido: la casa, la familia, los objetos de uso corriente. Se puede hablar entonces de *actos* en el sentido que le da Metz: el de una entrega, una descarga motriz que permanece bajo control.⁷

III. Devociones personales y modalidades de lectura

Amores que matan

El melodrama, género que surge a finales del siglo XVIII, atendiendo dicen a las demandas de los sectores populares (en otras palabras, los

⁷ *Op. cit.*, p. 92.

marginados de la cultura oficial en épocas de revolución) ha sido desarrollado hasta el hastío, desde mediados del siglo XX, como materia de relato en la televisión de los países "subdesarrollados". "Todas las mujeres ven telenovelas ('la telenovela es cosa de mujeres'), los hombres quién sabe (o no dicen)". Lugar común que habla por igual desde los rumores inciertos de los personajes de la vida cotidiana que en las páginas, *ad usum*, de cierta literatura sociológica.

Lo de los públicos masculinos de telenovelas está por verse. Por de pronto, el melodrama en las manifestaciones tradicionales de la televisión reúne con parecido fervor a la mayoría de las mujeres que hemos entrevistado. Entre las mujeres de diferentes edades de mayor nivel escolar, se evidencia, por otro lado, una suerte de censura tácita ante este tipo de mensajes juzgados como inferiores en relación a otros bienes de la cultura superior. Pero difícilmente pueden sustraerse a su fascinación. En mujeres de menores recursos culturales, esta censura no parece ejercitarse aunque, como lo hemos visto en los trabajos de campo, las preferencias formuladas recaen también, con insistencia, en una amplia gama de programas (casi todos los de la televisión comercial) entre los que sobresalen aquellos que movilizan las "emociones fuertes". ("A mí me gustan esas películas de suspenso, de terror, pues, ésas donde se ve sangre, que les vuelan la cabeza, y no se sabe dónde van a terminar...")

A partir del conjunto de opiniones que las diferentes mujeres elaboran sobre su experiencia con la narrativa audiovisual, trataré de organizar aquellos puntos de inflexión que parecen indicar una manera de apropiación de estos mensajes, ciertos estilos de lectura, estados de proximidad (o distancia —el distanciamiento—) con lo relatado, formas de identificación y reconocimiento. Ciertamente, el superficial trazado que presento no pretende dar cuenta de la totalidad de las experiencias vividas (y percibidas), pero intenta esbozar algunas líneas de interpretación sobre gustos y preferencias y, en primer lugar, acerca de la actitud de partida de estos públicos, actitudes en las que reposan los llamados procesos de recepción, mejor tal vez de receptividad, ante estos mensajes.

Procederé a hacer una enumeración de estas disposiciones del "gusto" siguiendo los esquemas de selección e interpretación que con una cierta regularidad aparecen en los diferentes relatos. Aunque el universo, como ya ha sido dicho, expresa la diferente inscripción de las diversas mujeres en la estratificación social y cultural, y

también existen rangos diferentes de edad y escolaridad, casi ninguno de estos factores parece influir de manera decisiva en lo que son las tendencias generales de los esquemas de interpretación. Remarco solamente —para proceder con posterioridad que no será ahora, a un análisis más fino de estas tendencias— que las mujeres que de algún modo se sustraen a estos esquemas son jóvenes, estudiantes, sin responsabilidades importantes en el manejo de la casa, preferentemente sin hijos y con una vida pública más marcada en lo que respecta a los usos de la ciudad y sus equipamientos culturales, así como con cierta actividad política. Como éstos son casos minoritarios, lo que rescato, por el momento, son las líneas más acentuadas en los relatos y que exhiben un cuadro mínimo de regularidades de cierta relevancia.

Realidad/realismo (confirmar las certezas elementales)

1. Un rasgo predominante y generalizado en estas experiencias de "lectura" es el que se manifiesta como una acusada identificación con los personajes y las situaciones del relato. En este tipo de lectura lo que se contrae, casi hasta desvanecerse, es la distancia que media entre ficción y realidad, al tiempo que se desconocen (o al menos se las neutraliza o cancela en una primera percepción) las propias reglas de fabricación del mensaje. De tal modo, los mecanismos de la ficción son aceptables toda vez que se parecen a la historia vivida. En este sentido estaríamos ante una mirada ingenua si la analizamos desde una perspectiva estética, puesto que se produce un desplazamiento de la forma hacia el contenido, o de otra manera, se percibe y experimenta el mensaje, la obra, como "espejo de la realidad". (*"Las novelas me gustan... porque a veces te metes en los personajes, siento que son cosas que te pasan o que te han pasado... Como que te gusta ver lo que hacen... aunque hasta eso son ricos (se ríe) y no son, digamos, iguales, pero sí similares, ¿no?"*)

2. Estamos pues ante las fantasías de realidad que promueve una cierta modalidad narrativa. Podríamos designar este tipo de perspectivas de lectura como adhesión al "realismo" en el sentido clásico que Lyotard atribuye al término. Conjunto de obras que tienden a estabilizar el referente y ordenarlo respecto de un punto de vista que lo dote de un sentido reconocible, así como a repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por lo tanto, llegar sin mayores problemas a la

conciencia de su propia identidad. O, a modo de síntesis, relatos que tratan de preservar las conciencias de la duda.⁸

3. Este reclamo de realidad, entendido en los términos que hemos referido, es decir, reclamo de unidad, simplicidad, comunicabilidad, se escucha en casi todas las entrevistas de nuestro universo y, por cierto, siempre ligado a la materia audiovisual como una suerte de culminación de los principios del realismo. *Lo real es lo conocido, lo conocido visible, aquello que, aún materia de ficción, y tal vez por esa su íntima naturaleza ahora acentuada por la condición analógica de la imagen, remite a la experiencia vivida.*

4. Agreguemos además que esta noción de "realismo" y de "realidad" se vincula a una sensación de pertenencia a una "comunidad", lo que es común (la *doxa* lo es) a un grupo o una colectividad y se comparte al compartir valores de "todos", los sentimientos que se manifiestan en cultos íntimos, familiares y que permiten imaginar la bóveda celeste que alberga lo universal y lo inamovible. Llevado esto al extremo de la apatía: la condición humana apenas sostenida por certidumbres elementales (es decir, las que no se deben poner en cuestión).

***Multiplicación, por consecuencia, de los efectos de realidad
(el dominio de las reglas del juego)***

1. Existe un conocimiento exhaustivo de los mecanismos del relato, en este caso del folletín o el melodrama. Este conocimiento, lo sugerí antes, suele estar asociado a un esquema de clasificación que busca y encuentra en la ficción aquellos episodios que los destinatarios pueden reconocer como propios de su vida y de la vida de los que conocen. Por otro lado, se podría agregar que lo que valoran es la "trama" o, en otros términos, las reglas del género, es decir, el conjunto de recursos que, repetidos y estables, permiten estabilizar los relatos y volverlos fácilmente admisibles como verdaderos. Para decirlo de otro modo, entenderé las reglas del género como esa coartada que invita invariablemente al reconocimiento de lo dicho y, en el mismo movimiento, a la exclusión de lo imprevisto o lo desconocido. El texto de

⁸ Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1989, pp. 15, 16.

la telenovela es un tejido que no admite cabos sueltos puesto que es un *llamado al orden*. Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar.

2. La asiduidad de la escucha (y de la imposición de las reglas) —eso que es ya rumor cotidiano, repetición, rutina— parece impedir que se fijen historias con una cierta consistencia y a veces ni siquiera episodios particulares dentro del caudal infinito de novelas vistas o entrevistas. No podemos olvidar que la repetición de anécdotas (historias) instituye un doble vínculo operativo con el destinatario: fija en el receptor la posibilidad de prever una historia y su *modo de empleo* (con el metadiscurso o de manera más simple, con el instructivo implícito) a la vez que impide un trabajo analítico de separación de secuencias o anécdotas del relato puesto que la mayoría son intercambiables. (¿Cuál es cuál? ¿Quién es quién? ¿Cómo recordar? ¿Vale la pena recordar?) Llevada al extremo, la conclusión podría resumirse más o menos así: todas las historias son una historia o la misma historia. La previsibilidad es certidumbre, regla que favorece la captación o la recepción y a la vez contribuye al olvido. Aunque resulte paradójico podríamos decir que aquello que perdura con parecidas resonancias en una determinada historia favorece a la vez los principios de su fugacidad, su condición íntimamente perecedera.

De todas maneras, estas conjeturas indicarían que lo que se fija como competencia cultural y manejo de códigos es el conocimiento detenido, hasta minucioso, de las reglas del género. (*“Ya sabes, el clásico triángulo... Para qué te digo, esa historia tan conocida de la niña pobre que se enamora del niño rico... Me doy cuenta rápido porque más o menos te sabes la trama...”*)

3. Algo que también hay que considerar en estos campos interpretativos en los que se ponen a prueba no sólo el “gusto” —que parece fijado en las pautas que definen las culturas audiovisuales—, sino también la disposición afectiva del escucha, es la interpretación de la dimensión moral de las telenovelas como parte sustantiva de la trama y de la propia vida del televidente. Entenderemos que esta proximidad entre códigos morales —del relato y de la experiencia vivida— es parte de los efectos de realidad de la telenovela y también de su capacidad y eficacia para capturar públicos flotantes. Se trataría de una intensificación de los valores cotidianos, puestos a prueba de manera reiterada; reglas finalmente que vuelven a situarnos en el campo de la aceptabilidad (de los mensajes), de la previsión, de lo socialmente jus-

to, verdadero, deseable o de la educación de los sentimientos y las aficiones de buena parte de la población. (*"Porque fijate, pues, que este cuate no se decide por cuál de las dos... que de una vez debería de estar por una o por otra, pero que me da coraje porque debería de estar con su esposa... Ora sí que la otra está joven y se debería de ir con el otro chavo, con el policía, porque ahí qué espera con éste, que es un señor ya grande...Y también él que quiere a las dos... Me gustaría saber qué va a pasar ahí, con cuál de las dos se va a quedar..."*) Ella, sin duda, no va a ser decepcionada en sus expectativas.

4. Los fragmentos de una moralidad de uso diario se hace presente en casi todos las entrevistas. La telenovela, en este sentido, es una puesta a prueba cotidiana de las convicciones que animan a sus públicos. Una especie de cotejo con los valores de la época y sobre todo con los valores dominantes que este tipo de narrativa audiovisual actualiza todos los días. Es una prueba a favor de la decepción del sentido (la pertinacia con que se dice lo mismo cada día) y contra la *decepción* de los espectadores, es decir, un ajuste de cuentas, una negociación que tiene que prever esa moral de empleo diario para sobrevivir como relato y, a la vez, como juego de espejos: fortalecer aquello mismo que se pone en juego. Evitar la decepción de lo que se anticipa (de lo que el público anticipa o supuestamente desea) como justo y moral implica la mayoría de las veces decepcionar el sentido, esto es, rendirse ante las evidencias de una ley más fuerte que las propias posibilidades de un relato abierto a diversas soluciones. La *decepción* del sentido es lo propio de estos relatos hundidos en la verosimilitud. Por eso algunas de nuestras entrevistadas se encuentran en una especie de nudo en una red: admitiendo la necesidad de asegurar su propia certeza, rechazan la previsibilidad de los resultados que propone la máquina de producir ficción. En este punto sería preciso hacer un análisis más fino de las transgresiones de las reglas instituidas que propone el relato masivo (casi inexistentes en la televisión comercial) y su grado de aceptabilidad en las audiencias.

Moral de las costumbres, moral social

1. El papel del televidente, jugando al rompecabezas, se sobresignifica a sí mismo en el acertijo que lo lleva no sólo a buscar la solución justa —de toda justicia— sino a poder conservar sus "principios" elementales mientras se entrega a la exploración de "otros mundos". De todas maneras, cabe anticipar que la exploración no llega muy lejos.

Veamos dos casos en estas líneas de posibilidades:

Se le pregunta a V. por sus novelas preferidas (parece que le gusta la mayoría, pero esto es otro asunto). Se acuerda de una que dice haberse llamado *Luz y sombra*. ¿Te acuerdas de algún episodio?

No, así en especial, no. *Me gustaba la trama porque era sobre problemas ¿no? era sobre jóvenes que eran así medio lococones, rebeldes, así tipo banda, que siempre están agrediendo a la gente que está medio sana y otros que eran un grupo de jóvenes de preparatoria. Entonces, pon tú, en ellos veía mucho la realidad y lo que yo no hice ¿no?... Ahí te pasan mensajes, no sé, sobre... las consecuencias de la drogadicción, el pandillerismo, que siempre, siempre a los malos, pues les pasa algo malo, van a dar a la cárcel o tienen un accidente, o los lleva hasta la muerte... Y yo creo que sí pasa eso.*

2. Y estas derivas me llevan a lo que llamaré *el descubrimiento del otro y la búsqueda de datos referidos a mundos ajenos*: entre otros ordenamientos, la percepción de las clases y los desclasados y a la vez, la percepción de las jerarquías sociales. (Los que están más allá del umbral y los que están aquí, acá entre nosotros.) Esta es otra de las perspectivas de lectura que adquiere un cierto valor en los relatos que hemos recogido. Una cierta disposición de apertura a mundos desconocidos desde la posición del *voyeur*.

S. relata su particular pasión por las series norteamericanas: *"los chicos son muy guapos y como que me gusta la forma de vida de los niños ricos ¿no? Me gustan también por los mensajes que traen, temas de que una niña violada, sacan que el otro se metió en un problema o lo que sea, pero siempre buscan la solución. Siempre me entra la curiosidad por saber cómo viven los niños ricos, porque uno cree que no es lo mismo lo que tienen los ricos y lo que no tienes tú, pero a veces viéndolo lo siento muy similar y ese programa me encanta"* (La percepción de "las clases", habría que preguntarse cómo se establecen las distinciones en esa estructura simbólica ¿son realmente niños ricos, o sólo güeros de ojos azules de clase media, para ellas niños ricos?)

En busca del tiempo perdido

1. La mayoría de las entrevistadas, por otro lado, muestra su adhesión al melodrama en sus expresiones clásicas: las películas mexicanas en blanco y negro de los cuarenta y los cincuenta. Sin que predominen barreras de grupo, cultura o edad, casi todas expresan su fervor por los ídolos de antes —en particular, Pedro Infante, figura emblemática de algo así como la esencia de la mexicanidad y del

patriarcado a la mexicana— objetos de culto y de reencuentro con líneas de identidad y tradición. En todo caso, habría que pensar que éste es un legado en el que actúan por igual las estrategias de la televisión comercial y los propios sentimientos de las generaciones mayores ante las nuevas y de éstas ante las que siguen. (Así lo dicen algunas mujeres de estas últimas generaciones: *“Yo creo que las películas de antes eran más apegadas a la vida real... Esas películas hasta te hacían llorar, esas películas tan tristes en las que se muere hasta el perico...”*)

Existe una aceptación sin cortapisas de los melodramas de la infancia o de la juventud, el cine mexicano de la época de oro o las primeras telenovelas. Otro tanto ocurre con los cantantes de los primeros tiempos de la reproducción técnica. Los ídolos son los compartidos por la comunidad. Aquí las nociones de “realidad” se ligan a las de “sinceridad”, “veracidad”, “espontaneidad” “autenticidad”, todo tiempo pasado fue mejor. Las reglas de la actuación, es decir, lo propio de una puesta en escena, resultan a la larga un valor negativo puesto que se busca en la “actuación” la fidelidad a lo inmediato, esto es, lo conocido, la vida ordinaria, la de todos los días.

2. Dentro de esta moral de las costumbres y los estilos de ciertos gustos, la actuación (por lo menos la relativa a las series norteamericanas, las películas comerciales o las telenovelas de actualidad en las que predominan recursos y artificios técnicos) representa un equivalente a lo fabricado, la simulación, lo fingido, la mentira (o que no puede ser objeto de identificación). Habría que preguntarse por qué las puestas en escena y los actores de antes aparecen como “más sinceros” (o verdaderos). Y en este punto cabría recordar que, precisamente, en esa narrativa es donde de manera más explícita se manifiestan, desde una perspectiva histórica, las reglas del género (las reglas del género de otra época, es decir, propias de otros artificios ya superados) como sobreactuación, ruptura de la continuidad narrativa, introducción de relatos (canciones, u otro tipo de digresiones) que marcan de manera decisiva la cualidad de lo fabricado, de la invención. ¿Todo tiempo pasado fue mejor?

3. Se trataría, a mi parecer, de que los artificios y recursos de esa narrativa audiovisual ya pertenecen al acervo, o al repertorio compartido, de una comunidad. Y que en ese sentido, aquello que desde una mirada especializada podríamos entender como estadio superado de la verosimilitud, digamos en una cierta cultura, ha adquirido ya sea

por aprendizaje, ya por asiduidad en el reencuentro de una simbología comunitaria, reconocimiento de gestos y rostros cuya expresividad radica en la adhesión de la mayoría, el valor de lo creíble, una aceptabilidad fuera de cuestión puesto que es de todos. En el caso de esta adhesión compartida se trata de vivir (compartir) el rasgo luminoso de la "mexicanidad". Las reglas del género son sobre todo aquellas que se aprendieron desde la infancia en una larga exposición o inculcación afectiva, ya sea en los dominios de la ficción o en los dominios de la vida cotidiana, que no deja de ser, en muchas circunstancias, una región insospechada de la ficción.

4. Otra posible explicación radicaría en la necesidad de los espectadores de atenuar la fragmentación incesante de las culturas analógicas o las culturas de la imagen. La multiplicación de los objetos a percibir, su rápida obsolescencia, la propia fugacidad de la imagen que envía, en constantes procesos metafóricos a otra cosa, producen a la vez una suerte de fragmentación de la conciencia y de la percepción en las culturas de la actualidad. Principios de lo equívoco que a la vez se transmuta, por la naturaleza de la circulación ininterrumpida de objetos y bienes, en intercambiabilidad de personas y cosas, "lo que se pierde es la ilusión de una totalidad de sentido, de una consumación de la sociedad".⁹ Ante este horizonte en el que predomina "el arte de saltar de lugar en lugar", siguen permaneciendo las viejas películas con ídolos que se representaban casi siempre a sí mismos. Así como fueron un acontecimiento en su tiempo, con contornos bien definidos y rituales que por su claridad permitían identificaciones ciertas, verosímiles, perdurables, mantienen hoy la actualidad del pasado como principio de inteligibilidad de ciertas comunidades. Actualizan el poder de la evocación, de lo que dura como algo que no está en cuestión, o en todo caso, que no pertenece a la esfera de la circulación (de otro modo, de la evanescencia y, por añadidura, de la amenaza de desaparición). Se trata de una apuesta a la permanencia, algo estable que no está sujeto a los vaivenes de un mundo en permanente transformación. Porque, como se sabe, en las actuales culturas de la imagen los dispositivos de visibilidad multiplican las representaciones analógicas sin conferirles una coherencia a largo plazo. *Ahora todo es ahora.*

⁹ Alain Mons, *op. cit.*, p. 205.

Ciertamente, estos aspectos requerirían de una investigación exhaustiva. Sobre todo si incluimos como variable de estudio el hecho de la presencia ausente de los ídolos del pasado, o más sencillamente, la preservación de las escenografías, con intenso color local, de otras épocas y su continuidad en el tiempo. Este es un capítulo antropológico que requiere un trabajo sobre ciertas creencias profundas: la continuidad, la memoria contra el inevitable olvido en las grandes ciudades, la perduración de ciertas señales en el tiempo, es decir, la búsqueda de una identidad común que, relacionada íntimamente con el territorio de origen, es lo que declina pausadamente en los espacios urbanos (todos somos migrantes en la gran ciudad). Imposible olvidar que este paulatino desvanecimiento de los lugares antropológicos conocidos cuenta con el concurso cotidiano, perseverante, de las culturas audiovisuales que intensifican aquel sentimiento colectivo de pérdida con la fugacidad y desterritorialización de sus mensajes. Estas ideas del pasado representan una libido social compartida (*"antes las películas presentaban la verdad de la vida, todo era muy sentido por los actores, no existía la simulación..."*) y parecen contener un cierto deseo de perdurabilidad (¿o acaso pertenencia?) de las diversas generaciones que las técnicas de la velocidad y la obsolescencia de las mercancías simbólicas ponen a prueba —en peligro— todos los días.