

8 201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLÁN

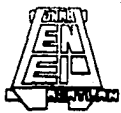


el arte de masas en la reproducción social

Un estudio desde la perspectiva de la comunicación

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva
P R E S E N T A
MARIO ALBERTO REVILLA BASURTO



Acatlán, Octubre de 1990



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION	6
Plan del informe	16
1. ARTE DE MASAS 1: EL MODERNO MITO	18
1.1 Arte de Masas y comunicación	18
1.2 El sistema de mitos	22
Notas del Capítulo 1	31
2. BREVE HISTORIA DEL MELODRAMA Y LA FOTONOVELA	33
Notas del Capítulo 2	43
3. EL ARTE COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA TEORIA DE LA COMUNICACION	44
3.1 Preámbulo: sobre la pista del arte	44
3.2 El arte como expresión comunicativa	48
3.3 Lo artístico en el Melodrama	55
Notas del Capítulo 3	58
4. ARTE DE MASAS 2: REITERACION Y REDUNDANCIA	60
4.1 Breve reflexión sobre la teleología de la comunicación	60
4.2 Originalidad y Redundancia	61
4.3 Comunicación reproductiva	64
4.4 Lo Siniestro v.s. el Kitsch	66
Notas del Capítulo 4	70

5. REITERACION	71
5.1 La operación reiterativa en el Melodrama	72
5.2 El universo referencial de las fotonovelas	74
Nota del Capitulo 5	80
6. REDUNDANCIA	81
6.1 La operación redundante en el Melodrama	82
6.2 Los personajes	83
6.3 Morfología melodramática	86
6.4 Estructura parabólica	89
6.5 Código melodramático	91
6.6 Código y estructura en las fotonovelas	95
6.7 Estructura parabólica	95
6.8 Código	98
Nota del Capitulo 6	103
7. VISION DEL MUNDO QUE CONSTRUYEN LAS FOTONOVELAS	104
7.1 Temas de las fotonovelas: El mundo de lo amoroso y familiar	104
7.2 Subtemas de las fotonovelas: Conflictos viejos, soluciones añejas	107
7.3 Representaciones de los Personaje-Función	110
7.3.1 El amor... cosa de jóvenes	110
7.3.2 El demonio donde quiera se esconde	112
7.3.3 El Bobo se pierde	113

7.4 El código de las fotonovelas:	
Orden v.s. desintegración	115
7.4.1 Lo que enmascaran el Bien y el Mal	115
7.4.2 Pauta del mito	117
7.4.3 Génesis del mito o	
contradicción que media el Melodrama	121
7.4.4 Capacidad y empobrecimiento del código	123
7.5 Estructura profunda de las fotonovelas:	
Díme tu rol y te diré tu suerte	129
7.5.1 Supeditación de los personajes y maniqueísmo	129
7.5.2 Función ritual	130
7.6 Confortación	132
Nota del Capítulo 7	136
8. CONCLUSIONES, ACIERTOS Y LIMITACIONES	137
Conclusiones: la promesa por cumplir en	
una práctica conservadora	137
Aciertos	141
Limitaciones	143
Anexo I	
DETERMINACION DE LA MUESTRA	146
1.1 Asomándose al puesto de periódicos	146
1.2 Los mejores melodramas en fotonovela	148
1.3 Procedimiento de evaluación cualitativa	150

Anexo II	
PROCEDIMIENTO DEL ANALISIS DE CONTENIDO	157
Anexo III	
MATRIZ A	158
MATRIZ B	160
Anexo IV	
CONFIGURACIONES SEMANTICAS DE PECADOS Y VIRTUDES	161
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	
Y HEMEROGRAFICAS	164

INTRODUCCION*

...tenían con tres frases hechas que habían aprendido en las antiguas comedias, historias de amor, sones de poetas, no sabían más, tenían quince años...

Joan Manuel Serrat

Al escribir estas líneas no puedo olvidar ciertas imágenes que me acompañaron a lo largo de toda la investigación, incluso des de antes. De hecho, posiblemente sean el oscuro impulso inicial del interés que, con el tiempo, se ha traducido en tema para la tesis de licenciatura.

Las imágenes de la primera vez que tomé a una muchacha de la mano, la primera vez que le dije a alguien si quería ser mi novia, la primera vez que la abracé o la besé siguiendo los ejemplos de los enamorados de las tele y fotonovelas e inventan

*Tal vez no sea necesaria esta nota, mas por otro lado, tal vez sea oportuno alertar al lector sobre el lenguaje informal que utilizo a lo largo de esta exposición.

do las frases que había escuchado en alguna canción. Imágenes de ese aprendizaje de lo amoroso con que nos enfrentamos a las primeras experiencias.

Indudablemente estas vivencias nos dejan marcados; en mi caso además, me han convencido de la cualidad formativa que tienen los actos de la imaginación y la fantasía, tales como el arte o el juego. Además del goce con que nos deleitan, nos ponen en contacto con el mundo, nos abren una vía para aprenderlo y aprehenderlo también.

Qué pasa, sin embargo, si a estas historias de amor las pensamos como parte de un sistema especializado en formar representaciones colectivas, como lo es el sistema de comunicación de masas, al cual indudablemente pertenecen.

Debo confesar que a estas viejas dudas no las disiparon las explicaciones aprendidas durante la carrera, que resumían todo en una moneda falsa, pues en ambos lados tenía la misma respuesta: a los lectores de fotonovelas, a los espectadores de telenovelas, o les faltaba cultura y por ello no aspiraban a experiencias superiores, o por falta de conciencia eran irremediablemente víctimas de una conjura clasista-demoniaca para la enajenación pública.

Al respecto, como yo entendía las cosas, el problema era que las luces de la ciencia y la cultura no logran arrancarnos ese calorcito que provocan en el corazón estas historias, porque tienen que ver con otras cosas además de la incultura y la falsa conciencia.

La inquietud se quedó ahí, durmiendo el sueño de los justos, hasta que un terremoto vino a despertarla y actualizarla. La necesidad y el ánimo de hacer una tesis me ofrecieron la excusa para dedicarme sin pudores a averiguar qué pasa con los melodramas, las canciones y las historias policiacas, en fin, averiguar de qué va el rollo con el Arte de Masas, qué nos dice y susurra que tanto nos agrada, qué promete que nos seduce.

¿Por qué el Melodrama y específicamente las Fotonovelas? Seguramente por una especie de deuda o cualquier otro oscuro sentimiento poco digno de psicoanálisis: los Melodramas de las películas del Canal 4, de las telenovelas, de las fotonovelas y de algún librito leído entre las historias de Sanokan me depa- raron muy gratos momentos en el paso de la niñez a la adolescencia y esta era una manera de recordarlo. Volver a esas historias ha sido, un poco, volver a esos años más o menos amaros, más o menos dulces, pero indudablemente sabrosos.

Claro que hay también otros motivos. Al plantearme el tema del Arte de Masas, resultaba evidente la imposibilidad de realizar un trabajo que abarcara todas sus manifestaciones; entonces escogí el Melodrama, porque en lo que se puede llamar "historia del Arte de Masas", éste ocupa un lugar importante que lo constituye en un buen representante del Arte de Masas, tanto por sus lejanos orígenes, como por las amalgamas y especializaciones de géneros a los que ha dado origen lo que ahora designamos Melodrama, así como por haber sido, ya en las sociedades burguesas, tal vez el primer Gran Espectáculo Popular.

Ahora bien, la idea original se refería a las telenovelas, pero desde ahí resenti la falta de una teoría y una metodología apropiadas para el planteamiento que se iba configurando en mi cabeza. Entonces la idea de enfrentarme a una telenovela de 60 capítulos o más, con la supuesta etereidad de la televisión, parecía tarea imposible. En cambio las fotonovelas ofrecían algunas ventajas dignas de tomarse en cuenta. Se pueden resumir así tales ventajas:

- El tamaño de los relatos, pues son más bien pequeños, esto es, que tienen un número reducido de escenas, lo cual permite cierta comodidad para manejarlos y esto debía posibilitar cierto rigor en el análisis. Esta característica, salvo alguna excepción, la compartían con las películas, no así con las radio y telenovelas, cuyos relatos son más bien largos.
- Seguramente por la misma dimensión del relato, el número de personajes es también reducido, lo cual facilita su identificación.
- La facilidad de conseguir las revistas, ventaja que no compartía con ningún otro formato, excepto algunas películas, a través de los videocasets, pero no tenía videograbadora. Finalmente, esta ventaja fue relativa.
- La maniobrabilidad material del formato, esto es, la facilidad para abordar su lectura, que permitía releer para rectificar o ratificar, con mayor rapidez y sencillez que en otros formatos.
- El reducido costo de estos materiales.

Así pues, la investigación se planteó, más o menos, en estos términos: ¿qué nos dice el Arte de Masas, como los Melodrama-Fotonovela, y qué relación puede tener ésto con los procesos de re-construcción simbólica de nuestro entorno y, en consecuencia, con la visión que tenemos acerca de nuestra realidad?

Así planteado, incluso a mí me sonaba y me suena ambicioso. Tal vez esta fuera una consecuencia de la falta de una teoría que nos permitiera acercarnos a estos fenómenos. Las teorías al uso, en Acatlán al menos, no me ofrecían asideros donde colgarme según el planteamiento que quería, el cual, seguramente por la misma razón, no lograba clarificar.

En estas circunstancias, recordé una clase en que el profesor del Seminario de Tesis expuso el Teorema de Habermas. Para este autor, la comunicación cumplía funciones de cohesión, identidad y organización sociales e intervenía en los procesos históricos de cambio o conservación de los sistemas sociales (nota sacada de los apuntes del Seminario).

Esto, de alguna manera se acercaba a la nebulosa que me había formado; sin embargo, cómo operar con esos conceptos, ¿cómo convertirlos en un diseño de investigación?

De todos modos, para entonces, tres cosas me quedaban claras. Primero: había que quitarle el aura de descrédito al Arte de Masas y entenderlo, fundamentalmente, como un fenómeno de comunicación; un fenómeno que por alguna razón ocupaba enormes espacios en el sistema social de comunicación. Segundo: había que definir eso de sistema social de comunicación, es decir, que este concepto no tenía el mismo sentido que el concepto de comuni-

cación social; según el propio Teorema, el sistema de comunicación tenía que ser una institución, algo semejante en cuanto a su dimensión social, por ejemplo, al sistema de producción económica. Tercero: si esto era correcto, se podía pensar que a lo largo de la historia ha habido distintos modos de comunicación y lo que denominaba Arte de Masas podría ser rastreado en estos sistemas históricos, hasta llegar a la formulación Sistema de Comunicación - Arte de Masas propia de nuestras sociedades, que era finalmente lo que me interesaba estudiar.

Esta última idea ganó fuerza, para mí, a partir de una conferencia sobre los trabajos de Lévi-Strauss, donde se planteaba que para este autor los mitos no eran relatos absurdos, sino que constituían un sistema de símbolos a través de los cuales los pueblos se explicaban a sí mismos y sus relaciones con otros pueblos y con su entorno. Entonces, pensé al Arte de Masas como una especie de sistema mítico, difundido por la comunicación de masas, de manera semejante a como la tradición oral difundía los mitos ancestrales.

Después de todo, sonaba lógico. El Arte de Masas o productos funcionalmente semejantes a éste han sido y son difundidos por los distintos sistemas de comunicación y claro, interviene en los procesos de cohesión, identificación y organización propios de la comunicación. Pero, he aquí otra vez la pregunta, ¿cómo?

En este punto resultó valiosísima la intervención de mi asesor, quien desde España me puso en contacto con una propuesta teórica cuyos postulados me permitían plantear con certeza

mi problema y vislumbrar sus respuestas. La Teoría de la Mediación y la Teoría de la Producción Social de Comunicación.

Dadas las características propias de la comunicación, que produce e intercambia representaciones simbólicas del mundo, en cualquiera de sus niveles -natural, social e íntimo (H.J.85, p. 160)-, y dadas las características, por otra parte, de la actividad destinada a intervenir en el mundo, no se puede plantear una relación directa e inmediata, tipo causa-efecto, entre la visión del mundo construida a partir de la comunicación -o de cualquier otra actividad que provea de representaciones simbólicas- y la conducta. Las formas en que se relacionan estas esferas establecen una especie de "rodeo", al que es necesario tomar en cuenta, si se quieren entender esas relaciones. Para decirlo con más precisión, hay un salto prácticamente insalvable entre los "acontecimientos" y los "datos" (M.S.78, pp.53-54) o entre el "mundo" conceptual y el "mundo Vital" (H.J.85, pp.159-160). Si no se toma en cuenta esta situación, no es posible comprender las funciones que la comunicación cumple a nivel social o, dicho de otro modo, los usos que se le dan a la comunicación, básicamente: o para hacer circular/adquirir datos y valoraciones nuevas, que permitan enfrentar el acontecer, o para reafirmar los conocimientos y valores ya formados, como camino alternativo de estabilidad.

La comunicación pública, entre otras instituciones enculturadoras, cumple con estas exigencias que ayudan al funcionamiento de la sociedad, pues generan "representaciones colectivas" que historizan la conciencia, pues encuadran el "conoci-

miento de la realidad en modelos históricamente determinados" (M.S.86, pp.48,49).

Entonces las preguntas se reformularon así: ¿cómo definir un producto Arte de Masas, por ejemplo la Fotonovela, en términos de comunicación?, entonces, ¿qué significados y valores pone en juego?, ¿qué visión del mundo ofrece?, ¿qué modelo de orden reconstruye?, ¿por qué se mantiene vigente a lo largo de momentos históricos distintos?

Sin embargo, en este punto, surgió otro problema, pues el estudio de estas teorías, no obstante que embonaban -y de hecho concretaban- a mis reflexiones, me obligó a un largo trabajo que desembocó en un diseño que se preocupó por las correspondencias teóricas y sólo tangencialmente por el trabajo empírico.

Entonces, agujijoneado por el asesor, hubo que trabajar en esta otra parte del diseño. Construir, probar y aprender a manejar los instrumentos que nos permitieran trabajar sobre los Melodrama-Fotonovela como representantes del Arte de Masas y en última instancia, como elementos del Sistema Social de Comunicación.

Para la ubicación del arte en general y el de masas en particular, como fenómeno comunicativo, no había más que acudir a los trabajos de Jakobson y Moles sobre la poética y la estética, pero encuadrados en el "Modelo dialéctico de la comunicación" de Martín Serrano; después había que diferenciar al Arte de Masas de lo que fuera no de masas; en este punto no había vuelta de hoja, había que regresar sobre el -otra vez gracias

al asesor- redescubierto A. Moles y su Teoría de la Información y Percepción Estética. Definidos estos conceptos y anclados en la Teoría de la Producción Social de Comunicación, tenía todos los hilos para hacer el instrumento de análisis de contenido, que era la estrategia escogida para averiguar qué dicen los Melodrama-Fotonovela.

En este punto se dejó sentir, primero, la influencia de Propp, para estructurar una "Morfología del Melodrama" que me permitiera no sólo fijarlo como género y distinguirlo de otros, sino que era la primera etapa del desmenuzamiento. Acá, resulta fundamental, otra vez, la obra de Manuel Martín Serrano, pues a partir de su propuesta en Nuevos Métodos... (M.S.74) es que pude pasar del nivel lingüístico al expresivo en el planteamiento del análisis de contenido, lo cual desembocó en el descubrimiento y explotación como "elementos expresivos" de los Personaje - Función -se nota, otra vez, la influencia de Propp.

A Rafael Serrano, mi asesor, le debo la idea de una oposición ética para codificar las construcciones melodramáticas. Tras intentar con la Etica Nicomaquea, puesta a prueba exitosamente en una investigación sobre la imagen de los candidatos a la Presidencia en México, en 1988 (E.N.E.P. Acatlán-Tecnológico de Monterrey C.E.M.), caímos en cuenta de que el tipo de ética que los melodramas ponían en juego, requería de un modelo más simple para ser explicado. Así surgió la idea de utilizar como código a los pecados y virtudes aprendidos en el catecismo -otra vez la infancia me saltaba sobre los hombros.

De esta manera, siguiendo los procedimientos que se especi

fican en los anexos, se realizó el análisis de contenido que da consistencia a este trabajo.

Esta pequeña investigación se ofrece, entonces, como un ensayo de una manera de abordar el problema de la comunicación pública, bajo el fenómeno específico del Arte de Masas-Melodrama-Fotonovela. Para ello nos proponemos descubrir el contenido profundo de los Melodrama-Fotonovela, pasando por una definición de lo artístico, pero en clave comunicacional, que a la vez permita distinguir al Arte de Masas, también a partir de sus características expresivo-comunicativas.

Para lograr tales objetivos, se parte del supuesto de que el arte y el Arte de Masas presentan formas expresivas especficas, lo que permite al Arte de Masas intervenir en, o ser un feνόmeno de los procesos de reproducción que cabe atribuir al Sistema de Comunicación Institucional, y de que este fenómeno se realiza a través de ciertos géneros concretos, como el Melodrama, y en prácticas comunicativas tales como las Fotonovelas, donde se construyen una visión y un modelo del mundo capaces de ofrecer cierta satisfacción o confortación, a la vez que estabilidad y principios de organización a sus consumidores.

Quiero aclarar que por razones administrativas hubo que ponerle nombre a la tesis en medio de este torbellino; igual que mi asesor creo que no es el más apropiado, sin embargo de alguna manera representa la intención de este trabajo.

Plan del Informe

Primeramente se hace una exposición del supuesto que orienta el sentido general del trabajo: el Arte de Masas visto como una especie de moderno sistema de mitos, pero en clave comunicativa -- (Capítulo 1).

En segundo lugar se hace una breve historia del Melodrama -género representativo del Arte de Masas- y la Fotonovela -formato específico del Melodrama-; historia que se preocupa sobre todo, por las situaciones que tienen que ver con el cambio en -- los formatos físicos del Melodrama (Capítulo 2).

La intención comunicológica se evidencia y de hecho se hace concepto en el tercer capítulo, donde nos preocupamos por la manera en que la Teoría de la Comunicación puede tratar al fenómeno artístico.

Hay que dar un paso importante para llegar del concepto de arte al de Arte de Masas, sin abandonar la clave comunicológica. Y formular este concepto de tal modo, que permita llegar al Melodrama-Fotonovela y analizarlo. Por ello en este cuarto capítulo teorizamos sobre las características expresivas de Reiteración y Redundancia propias del Arte de Masas.

Al concepto de Reiteración lo desglosamos en el quinto capítulo.

En el siguiente apartado desarrollamos al concepto de Redundancia (Capítulo 6).

Entonces se ofrecen las visiones y fórmulas obtenidas con el análisis de contenido. Este es otro capítulo algo extenso que

a su vez, puede considerarse como el principio de las conclusiones (Capítulo 7).

El último apartado, es un intento de síntesis de los aciertos y límites del trabajo.

Al final se presentan 4 anexos en los que se explican: el procedimiento de selección y las hojas de registro de la muestra analizada (I); el modelo del análisis de contenido (II); dos matrices en las que se concentraron originalmente los datos del análisis y que dieron origen a los cuadros intercalados en el texto (III); las configuraciones semánticas de los pecados y las virtudes (IV).

El aparato crítico se ha dividido en dos partes, las referencias biblio y hemerográficas y las notas aclaratorias o comentarios. Las primeras se han introducido a partir del modelo del Sistema Harvard, si bien, en lugar del nombre completo del autor, se han puesto sus iniciales y la fecha del texto en dos cifras, por ejemplo, como se ha podido ver en esta misma introducción, - en la página 12: (M.S.78, pp.53-54).

En la relación biblio y hemerográfica aparecen las iniciales en orden alfabético y en seguida la ficha correspondiente al libro o artículo en cuestión; en caso de haber varias obras de un autor, se distinguen por la fecha.

Las notas de aclaración o comentario se presentan al final de cada capítulo.

1. ARTE DE MASAS 1: EL MODERNO MITO.

En este capítulo se realizará una primera aproximación al concepto Arte de Masas. Construir un concepto teórico que posibilite comprender al conjunto de productos comunicativos que cabe acotar bajo el concepto Arte de Masas, con sus características, su lógica, su función, es tratar de integrarlos a la esfera en la que se realizan, esto es, la comunicación de masas, sin dejar de reconocer su filiación a la expresión de tipo artística.

1.1 Arte de masas y comunicación

Hasta ahora, el estudio del Arte de Masas ha sido, con mucho, reflejo y consecuencia más o menos clara de lo que ha sucedido con el estudio de la comunicación pública, no en balde aquél es una práctica de ésta. A la comunicación se la empieza a estudiar tras el impacto de los modernos medios de masas y sólo algunos autores y más bien recientemente, plantean la situación básica de que la comunicación es una práctica social anterior a la aparición de los medios de masas y que éstos son apenas una forma histórica de realización de la comunicación pública. Apunta Jorge González que el enorme interés por estudiar a los medios de masas, había hecho que se olvidara el interés por estudiar a la comunicación (G.J.81,p.41); (M.S.86,p.20).

Dentro del ámbito de estudios sobre los medios de masas, surge el problema de los "mensajes de diversión y entretenimiento", que algunos autores denominan "cultura de masas" o "indus-

tría cultural" y que aquí se tratan de conceptualizar, siguiendo a otros autores, como Arte de Masas. A éstos se les ve como un producto de la lógica y la dinámica de los medios de masas: así como a los medios no se les entiende como parte de un sistema autónomo de comunicación, al Arte de Masas, producto de los medios, menos se le entiende como un posible elemento en el que se concreta la actividad de ese sistema.

Entonces, el Arte de Masas ha sido tratado en buena medida, como un bicho raro: se le mira desde la estética y/o la crítica de la cultura y, las más de las veces, desde una perspectiva elitista o culteranista (1); en consecuencia se le descalifica, más que se le analiza, porque se le considera o un pseudoarte o una simple mercancía cultural que sirve para exhibir y aprender un repertorio de postulados ideológicos burgueses. Todo lo cual, en efecto, sucede; pero ni es todo lo que sucede y tal vez ni siquiera es lo más interesante.

Así como la comunicación de masas es la forma evidente con que ha configurado la sociedad burguesa su sistema de comunicación (M.S.86, p.86), el Arte de Masas es la forma institucionalizada que ha tomado en este sistema social un fenómeno de enculturización fuertemente asociado a los sistemas de comunicación. Y ciertamente, acá, institucional tiene que ver con la cuestión de la mercantilización, pero ahí no se agota este proceso: hoy día, al problema de la mercantilización de la comunicación, y por extensión del arte, hay que pensarlo necesariamente asociado a la idea de difusión, pues si bien la forma de circulación que han adoptado los productos culturales y comunicativos es la

forma general de circulación de los productos en el capitalismo, la mercancía, es necesario e importante no olvidar ni por un momento que también se trata de una forma o una estrategia de circulación.

En este orden de ideas, habría que aceptar, como ya lo han indicado varios autores, que la historia del arte ha sido, con mucho, la historia de las manifestaciones artísticas de las clases cultas, de las clases dominantes: la historia de sus grandes obras. Solo indirectamente hay noticia de las manifestaciones populares y estas noticias llegan o llegaban disfrazadas, - esto es, alteradas o adulteradas, por el exotismo y folclorismo propios de las curiosas tradiciones populares. En mucho, lo artístico forma parte de esas manifestaciones culturales a las que -como dice Jorge González- se les consideraba como islas flotando en el océano a prudente distancia de la "Real Cultura", del Real Arte, se podría especificar (G.J.87,p.6). Un problema, pues, de legitimación y poder.

Ha costado trabajo entender que estas manifestaciones artísticas y culturales tienen un valor que es propio (G.J.83-A, pp.10 y 22-23); (M.B.87,pp.96 y ss). En este proceso mucho ha ayudado, seguramente, la lógica de la comunicación de masas, es decir: la búsqueda de la apropiación simbólica del universo - (M.S.86,pp.88), con el inherente desarrollo de la tecnología comunicativa que ha posibilitado sacar a flote este fenómeno, al otorgarle visa para cruzar la frontera de la difusión institucional, con lo que se atrajo hacia estos productos las miradas de los investigadores.

Esta situación se puede apreciar claramente en la historia del Melodrama (ver cap. 2): según lo ahí expuesto, no se puede concluir que el Melodrama -o sus familiares- sea un fenómeno es trictamente nuevo o moderno; más bien hunde sus raíces en la - Historia, si bien los nuevos formatos adoptados le han dotado de características propias de la época en que se da la adopción, tesis sostenida por Walter Benjamín (B.W.73-I), uno de los primeros y de los más brillantes autores que señalaron el valor ar tístico de las obras menores, como la fotografía o la caricatura (B.W.73-II).

En el capítulo sobre la historia del Melodrama se subraya el hecho de que esa historia -y tal vez se podría decir la historia del llamado arte popular o de masas- está asociada o entretrejada con la historia de la comunicación pública. Entonces, parece pertinente la Teoría de la Producción Social de la Comunicación para acercarse a estudiar con precisión el fenómeno del Arte de Masas, a la vez que éste parece un problema estupendo - para estudiar y comprender nuestro Objeto de Estudio, la comuni cación.

Introducir la mirada comunicológica para estudiar el Arte de Masas implica no solamente ubicar a este fenómeno en el ámbi to de los estudios sobre la comunicación como una institución - social, sino que también se pretende identificar las propieda des que distinguen como acto comunicativo al arte en general, y al de Masas en particular; situación que se desarrolla en el ca pítulo 3.

Entonces, este capítulo se centra en desarrollar el concep

to Arte de Masas, como una categoría que permitirá conectar, por un lado, toda una tipología de mensajes o productos comunicativos tales como melodramas, policíacos, canciones, etc., con el medio ambiente comunicativo en que son producidos y ofertados, esto es, con el Sistema de Comunicación Institucionalizado.

O sea, se entiende al Arte de Masas como una especie de moderno sistema mítico, un sistema de conjuntos de relatos cuyas características específicas y distintivas les posibilitan a intervenir en los procesos de reproducción social que apelan a prácticas comunicativas (ver cap. 4).

1.2 El sistema de mitos

Es común la idea de que el nacimiento de la novela no es otra cosa que una transformación de la poesía épica, que se produce con el "ocaso de los mitos en Occidente"; o que los mitos ancestrales "han cambiado de forma y se llaman utopías políticas, tecnológicas, eróticas" (P.O.84,p.70). Y ciertamente que la apreciación de esta doble transformación es acertada, pero parcial: otra vez la mirada del ilustre, otra vez el paisaje de lo importante.

Se me ocurre que, tal vez, los mitos ancestrales hayan igualmente sobrevivido, también transformados, pero conservando algunas de sus características, tales como las temáticas o las funciones socio-culturales, incluso los modos de producirse y difundirse, en los relatos populares, en sus representaciones y en sus expresiones.

Con la instrumentación de un sistema de comunicación que pretende abarcar el universo de lo simbólico por completo, y con la dotación tecnológica que lo hace posible, estos relatos populares son retomados y transformados en mensajes de "diversión y entretenimiento", dejando, según la lógica positivista, la información importante, la información para la acción, en otros espacios: la escuela o el periodismo. Pero he acri que el público, además de divertirse y entretenerse con los relatos triviales, también se informa, es decir: conoce y reconoce, hace maniobrable su entorno vital.

En este sentido, el Arte de Masas tiene una filiación con la mítica ancestral tan directa o más, que las novelas o las grandes utopías de la modernidad. Quiero decir que el consumidor de Arte de Masas encuentra en estos relatos una concepción más o menos acabada de la vida, del grupo, del individuo, a la vez que un diseño general de conducta, de pautas para su accionar. Situación ésta, de uso del relato, sumamente parecida a la que se daba entre los pueblos antiguos y sus mitos. Dice Jesús Martín Barbero que "la obstinada persistencia del melodrama más allá y mucho después de desaparecidas sus condiciones de aparición, y su capacidad de adaptación a los diferentes formatos tecnológicos, no pueden ser explicados en términos de operación puramente ideológica o comercial" (M.B.87,p.131). Seguramente que tal persistencia tiene mucho que ver con la explicación del mundo que ofrecen y que permite pautas para la conducta.

La diferencia entre los mitos antiguos y este moderno sistema estriba fundamentalmente en el modo en que se producen y -

difunden los relatos: entonces, con una participación colectiva indistinta, muy probablemente asociada a otras prácticas, una práctica de la tradición oral; ahora los relatos son producidos y difundidos por instituciones especializadas en la producción y difusión de comunicación.

La diferencia entre hacer-y-consumir frente al consumir solamente, es decir, el paso a la especialización en las funciones comunicativas, no sólo apunta un cambio, evidente, en la práctica comunicativa, sino además apunta otro cambio, probablemente conflictivo, respecto al uso de estos relatos: ¿qué sentido tomará la mediación atribuible a estos sistemas de relatos al encontrarse, por vez primera en la Historia, separados funcionalmente sus productores y sus consumidores? Al parecer, se intensificará la función conservadora.

Ahora bien, es necesario aclarar que no debe confundirse la separación o especialización comunicativa, con la división social. Como todo mito, el Arte de Masas requiere una amplia circulación para poder ser compartido por la comunidad; cabe subrayar que difusión o circulación no es un concepto solamente cuantitativo u horizontal, sino también es cualitativo o vertical: la circulación de estos relatos es transclasista. Es decir, la clave del "modo hegemónico" de consumir Arte de Masas no estriba tanto en que no lo consuman las clases o grupos hegemónicos, sino en la forma de semantizarlos y usarlos -significados y valores- y en la posibilidad de acceder a otro tipo de productos artísticos, posibilidad determinada tanto por el capital económico como el simbólico (G.C.85, pp.17 y ss.); (M.C.80, p.17).

Esto es así, porque es necesario compartir socialmente determinados valores y símbolos básicos como condición de toda organización social (M.S.86, pp.44-47) y porque, precisamente sobre eso que se comparte, es que se pueden erigir las diferencias que funcionalizan las relaciones hegemonía/subordinación (G.J. 84); (G.J.83-B).

Manuel Martín Serrano define la mediación como un "sistema de reglas y de operaciones aplicadas a cualquier conjunto de hechos, o de cosas pertenecientes a planos heterogéneos de la realidad, para introducir un orden", por ejemplo, entre normas y conocimientos, entre normas y prácticas o entre prácticas y conocimientos (M.S.78, p.49).

Los mitos, dice Lévi-Strauss, tienen por objeto proporcionar un modelo lógico que permita resolver, o que medie, una contradicción, mediación que se da en el plano simbólico y cuya coherencia o validez es meramente formal y no requiere un correlato con la realidad; incluso tal solución, dice el propio autor, resulta una "tarea irrealizable, cuando la contradicción es --real" (L.C.69, p.209).

Así, cada mito es un relato o una serie de relatos que tratan, con algunas variantes, de salvar un conflicto más o menos específico en el seno de la vida social, por ejemplo, la adaptación de los valores de la caza y la agricultura; otro mito, con su serie de relatos, se ocupará de otra esfera de conflicto, por ejemplo, el reconocimiento endogrupal y así sucesivamente.

El presente trabajo parte de un supuesto que sostiene todo su desarrollo, y que es a la vez, una propuesta para acercarse

al Arte de Masas: los distintos géneros narrativos del Arte de Masas serían algo semejante a esas series de relatos de los mitos y apuntan a distintas esferas de conflicto, tratando de generar ciertas mediaciones; por ejemplo, el ajuste entre la norma amorosa y la conducta de los amantes. Finalmente estas series de relatos o géneros del Arte de Masas, se pueden reconocer a partir de ciertas asociaciones estables que se han reconocido entre determinadas temáticas y estructuras narrativas, (2).

Hasta el momento he logrado distinguir 5 géneros o "series de relatos" tipo Arte de Masas, de las cuales solamente he desarrollado una, el Melodrama. Los otros 4 géneros serían la Lírica, la Epica, la Comedia y el Terror.

La Lírica, entendida como el espacio de la intimidad, la encontraríamos en el Arte de Masas-Canciones, tendría como su medio específico el disco o la radio -recordar que una significación de lírico es "propio de la lira o del canto". Al parecer, en este caso las situaciones-referente o dicho de otro modo, - el núcleo conflictivo al que se tratará de mediar con este género, será la vida amorosa: las relaciones entre los amantes, de dominio/entrega o de reciprocidad; el amor como un infierno o como la gloria; los momentos propios de esta interacción: encuentro, unión, separación y olvido o el recuerdo; sus acciones, ya sea desde la mirada o la primera charla, hasta el abrazo, el beso e incluso la unión de los cuerpos (3).

La Epica se caracteriza por narrar las acciones de un héroe y su antagonista, igualmente poderoso; la estabilidad y supervivencia del grupo social en conjunto dependerán del éxito -

de este Héroe, cuyas características específicas dependerán del modelo épico específico que siga el relato -por ejemplo, Hércules o Prometeo. En términos generales y también a manera de hipótesis, estos relatos atienden al núcleo de conflictos entre - el individuo y el status institucional, situación claramente -- ejemplificada en los relatos policíacos -o en los relatos periodísticos, si bien éstos pertenecen a otro ámbito de relatos, pues no son ficción.

En la Comedia o picaresca, encontramos personajes y situaciones chuscas; al parecer, estos relatos se pueden ubicar en - las esferas de interacción doméstica. Sus antecedentes son también de lo más antiguo: las comedias de los clásicos como Aristófanes o Plauto o la novela picaresca española de los siglos - XVI y XVII. La idea es que estos relatos apuntan al núcleo de conflicto que genera la intolerancia de la autoridad o la normatividad: plantea las transgresiones, trucos y subterfugios que el individuo puede permitirse para salirse con la suya, sin que en realidad se altere ni la norma ni la autoridad. Al parecer, puede ser un subgénero o forma especial del Melodrama. Algunos ejemplos son Alf y Los locos Adams en la televisión, en el cine obviamente Cantinflas y en las historietas Memín Pinguín.

El Terror, esos relatos cuyo objetivo y contenido son el miedo, la inseguridad, quiero decir que estos elementos no son un simple componente, el miedo y la inseguridad son la esencia del relato. Los motivos de este miedo/inseguridad, que llegan - al grado de terror, han variado a lo largo de la historia del - género, según puede apreciarse en cualquier colección de rela-

tos antiguos y modernos de este género (4): de los demonios, brujas y fantasmas con que vieron su origen estos relatos -por cierto, origen común al del Melodrama-, se pasó, a finales del siglo XVIII, pero sobre todo en el XIX, al temor por monstruos como Drácula o el Hombre Lobo: tal vez con ellos se exploraba el problema del inconsciente, así como en los relatos de demonios se exploraban las fuerzas sobrenaturales; finalmente, en este siglo, a partir de autores como Poe o Lovecraft, asistimos a un nuevo motivo, al parecer, la sociedad en sí misma, la organización social y sus reglas y mecanismos de funcionamiento. Los motivos anotados no serían otra cosa que la expresión del núcleo de conflicto que se genera entre el individuo y esas sobre determinaciones de su vida, que sabe que existen, pero que a diferencia de los otros géneros, acá no se sabe o no se alcanza a identificar lo que provoca esos conflictos; por eso producen terror y no una simple angustia. Algunos ejemplos de estos relatos los ofrecen las revistas El umbral de Ultratumba, Especial del Más Allá o la decana Historias y leyendas de Terror o las series de televisión Dimensión desconocida, Galería del Terror, El caminante, y una gran cantidad de películas (5).

Como se dijo, el único género explorado es el Melodrama, a eso dedicamos este trabajo. Este género trata de mediar los conflictos que se generan entre el deseo o necesidad de realización del individuo y las reglas morales propias de su grupo (M. B.87,p.131).

Sus temas específicos pertenecen a la esfera de la vida privada (ver cap. 5).

Su formato narrativo se despliega en tres niveles: anecdótico, morfológico y de estructura profunda. El primero es la exposición cronológica, ya sea lineal, invertida, etc., de lo que sucede, las acciones de los personajes y las situaciones en que se ven envueltos. El segundo nivel designa el orden que siguen ciertas situaciones imprescindibles y que, a su vez, organizan y dan coherencia a la exposición anecdótica -Situación inicial - Insinuación de Conflicto - Encuentro - Manifestación de Conflicto - Transición - Solución - Realización. El tercer nivel o estructura profunda, es el esqueleto, dota al género con una estructura lógica que no es sino el modo de expresar un sistema de orden (M.S.76, pp.53-60); (ver cap. 6).

Sus personajes son cuatro, identificados como Heroína o Víctima, Justiciero, Villano y Bobo. Estos personajes cumplen funciones tanto en el nivel estructural, como en el morfológico y en el anecdótico. Es decir, estos personajes, el sujeto amoroso, el amigo, el compañero desleal, etc. -nivel anecdótico-, están dotados de valores o moralidades opuestas -estructura profunda-, que se manifiestan en sus actos, ligados a ciertas situaciones -morfología.

Cabe hacer una última anotación en este capítulo, dictada justamente por las posibilidades expresivas con que la tecnología comunicativa ha dotado a los medios más modernos de comunicación, radio y televisión. Para configurar un espectro más o menos completo del fenómeno Arte de Masas, hoy en día es indispensable pensar, además de las fórmulas narrativas, las "fórmu-

las" de expresión visual y musical ¿las hay?, ¿cuáles son?, --
¿cómo operan? Es decir, tanto en radio y televisión , la expresión musical, ya sea canción o ambientación en la dramatización, ha conformado formas que seguramente se pueden ratrear y formalizar; y el mismo criterio es aplicable, seguramente, a la expresión icónica, tanto de impresos -calendarios, cómics, fotovelas- como de la televisión. Dicho de otro modo, por primera vez en la Historia, los mitos tendrían una expresividad no sólo verbal, sino también musical e icónica.

Así pues, entendemos al Arte de Masas como un sistema que agrupa distintos tipos de relatos, los cuales se ocupan de diversas situaciones que, en conjunto, conforman una visión del hombre y su sociedad, de sus relaciones y sus valores: una especie de mapamundi que permite transitar con cierta seguridad, el territorio de lo social.

Notas del Capítulo 1.

- 1) Buen ejemplo de esta situación lo son el ensayo de Sánchez Vázquez, "El arte de Masas" (S.V.75-B) o el trabajo de Miché le Mattelart (M.M.86). Otro ejemplo lo encontramos en el trabajo de Virginia Erhart (E.V.85).
- 2) Si se requiere más información sobre estas asociaciones, se puede consultar (M.S.86, pp.416. y ss.).
- 3) Se puede revisar el trabajo de Jaime Pérez D. (P.D.88) sobre los motivos presentes en las letras de las canciones de la música afroantillana. Para el caso que nos ocupa, ver específicamente el capítulo La Mitología de la Música Afroantillana, pp.298 y ss.
- 4) Por ejemplo, la colección Biblioteca del terror, Ed. Fórum, - dirigida por Juan Tébar.
- 5) Cabe anotar que la cronología descrita, respecto a la aparición de los motivos del terror, no coinciden exactamente con una cronología del consumo, pues actualmente hay relatos de brujas, demonios y de monstruos. De hecho, circulan muy pocos relatos sobre la sociedad como motivo de terror; los pocos -- que circulan explotan, preferentemente, una de las posibles manifestaciones de esta amenaza, los psicóticos. Tal vez por su novedad -apenas lo que va del siglo- este motivo todavía

no ha logrado sedimentarse en el simbolismo popular; por lo -
cual su explotación podría suponer una carga subversiva muy -
fuerte.

2. BREVE HISTORIA DEL MELODRAMA Y LA FOTONOVELA.

No es interés del autor -ni está en posibilidades de- hacer una secuencia detallada de las circunstancias y cambios asociados - al término melodrama. El interés se centra, más bien, en fijar algunos puntos o momentos que resultan de interés en tanto que permiten entender cómo se ha desarrollado el proceso de las condiciones de comunicabilidad del género Melodrama, esto es, en qué momentos se marca algún cambio en los formatos físicos a -- que ha sido adaptado este género (1).

En los países del área cultural latina -dice Roman Gubern (G.R.74,p.262)- el término melodrama se utiliza para designar - por igual, tanto producciones radiofónicas, televisivas o cinematográficas, como representaciones teatrales o novelitas de - bolsillo, fotonovelas e historietas; o sea que, el término sirve para nombrar una serie de fenómenos expresivos. Parece, no - obstante, más o menos fácil rastrear el porqué de esta extensión si atendemos, por un lado, a circunstancias históricas y culturales, y por otro, al desarrollo propio de las capacidades comunicativas, siempre que no se pierda de vista la constancia de - ciertas temáticas asociadas a una estructura narrativa.

Parece ser que originalmente, hacia finales del S. XVI, en algunos países europeos como Francia e Italia, se denominaba como melodrama a ciertos espectáculos poético literarios que se acompañaban con música; eran un recuerdo nostálgico y un intento de volver al modo de representación de las tragedias clásicas.

Posteriormente, el ascenso de la ópera, considerada como género culto, eclipsa al melodrama. La ópera y aquel primitivo melodrama se diferencian porque aquélla se basa en el arreglo musical, es decir, pone los textos a merced de la música y el canto, mientras que el melodrama buscaba una integración entre música y texto (G.R.74, pp.262-265).

Hacia finales del S. XVIII desaparece el melodrama en ese formato original y empiezan a designarse con ese nombre piezas teatrales que ya no son cantadas.

Por esas mismas fechas, y también en Inglaterra, representaciones escénicas parecidas, o sea no cantadas, empiezan a efectuarse en las calles, entre el populacho; pero en este espacio se encuentran y enredan con una antigua y rica tradición popular de espectáculos callejeros tales como el circo, la pantomima, las ferias y ritos festivos paganos (M.B.83,p.67), lo que imprimió no solo un sello o estilo de representación escénica, sino que generó todo un repertorio de expresiones, que aún perviven si bien con algunas variaciones. Incluso, dadas algunas circunstancias, como la prohibición de hacer alborotos en la vía pública o hablar en los teatros callejeros, los textos perdieron importancia, centrándose la expresión escénica en los movimientos y gestos de los actores, quienes guardaban una estrecha complicidad con su público. Esta situación permite suponer firmemente que si el espectador no intervenía directamente en la elaboración de la historia, su argumento tenía que apelar forzosamente a situaciones y personajes de dominio público. Un claro ejemplo de esto, que ha llegado hasta nuestros días, mitad como

curiosidad folclórica y mitad como técnica dramática, es la llamada Comedia del Arte.

En la Comedia del Arte, en cualquier compañía, cada actor adopta, que quiere decir más que representa, un personaje; cuando algún actor envejecía o perdía agilidad o hermosura, adoptaba otro de los personajes de la compañía; estos personajes se distinguen entre sí por el ropaje y/o las máscaras, por el cuerpo y obviamente por el rol: la niña bonita y boba, la guapa, las prostitutas, el capitán, el viejo codicioso y lascivo, la matrona, o esos antecedentes de los cómicos modernos, el ágil arlequín o el pulchinela. Y estos personajes se enredan según distintos argumentos que formaban el repertorio de la compañía, el cual no era muy distinto del repertorio de las otras compañías. Por ello es fácil pensar que, más o menos como ahora, el público tenía por lo menos una idea clara de lo que esos actores le comunicarían, aún antes de empezar la función e independientemente de la eficiencia comunicativa de sus expresiones.

Para acabar de entender el fenómeno comunicativo del "teatro callejero", vale la pena compararlo con el "teatro culto", el cual se escenificaba en lugares cerrados -teatros, propiamente dichos-: sus escenografías eran tan sobrias, como contenida la actuación y acá sí había textos; de hecho, los parlamentos eran los que sostenían y dirigían la trama y la representación dramática (M.B.87, pp.124-126).

Aunque posteriormente cambiaron las constricciones extra-teatrales, e incluso los géneros mismos se fueron especializando, las dramatizaciones populacheras, con los melodramas al fren

te, quedaron grabados con la huella de la exageración en la expresión gestual y corporal. Por eso cuando algún crítico o científico descalifica a las tele o fotonovelas por sus "exageraciones efectistas" en la actuación, no se puede menos que esbozar una sonrisa: le piden peras al olmo.

Hasta entonces, los temas más socorridos en estas representaciones llegaban de leyendas, de comedias lacrimosas, del Evangelio o eran biografías de santos y "sucesos", esos acontecimientos, épicos o no, que por alguna razón se volvían importantes. Es decir, los objetos de referencia de estas escenificaciones - eran desde la magia, la brujería y el temor, hasta las ejemplares vidas de santos y personajes evangélicos, pasando por lo doméstico y lo cotidiano, teñidas por la sensiblería (G.R.74, pp. 266,267); (M.B.87, p.124). Por lo demás, estas dos últimas temáticas las compartían con los romances, esas narraciones llenas de amor y lágrimas, y con las coplas de ciegos, estos otros relatos de "sucedidos en la calle".

Con el tiempo cada una de estas temáticas dio lugar a su propio género: nacen los relatos de terror y suspenso, la novela negra, los relatos policíacos; lo que se denominará Melodrama, se especializará entonces en los relatos ejemplares -es de decir algunas biografías-, pero sobre todo en los temas cotidiano-domésticos y del corazón. Por esto también es preciso tener cuidado antes de descalificar a los melodramas "de masas" por no tratar otros asuntos que el amor y la familia.

El año 1800 puede considerarse como la fecha de nacimiento del Melodrama, tal como lo conocemos actualmente: su padre fue

Gilbert de Pixerecourt, autor entre muchas otras piezas de Celina o la hija del misterio, obra paradigmática del género (M.B. 87, p.124); (B.E.85, p.200). Para este momento, no solamente se ha depurado la temática del melodrama y se ha instaurado un estilo de representación escénica, el Melodrama, además, se ha constituido en el gran espectáculo popular (M.B.87, p.125).

Paralelamente, otra historia se ha venido desarrollando, - la de los Melodramas impresos o mejor dicho, de los romances. - La industria editorial ha llegado, a mediados de este siglo XIX, a un esplendor nunca antes visto, con los folletines y las novelas por entregas (B.V.80, pp.18-25). Estos tienen antecedentes - inmediatos en la literatura de cordel -hojitas dobladas que narraban algún suceso y que se exhibían colgadas de un cordel- y en la literatura de colportage o de vendedores ambulantes, que ofrecían cuadernillos con cuentos, manuales, obritas religiosas, almanaques y calendarios.

Suele designarse a estos relatos impresos como Melodramas, aunque no sean representaciones escénicas como los casos que se ha venido reseñando, pues comparten con aquéllos la temática: el orden del corazón, lo doméstico y lo cotidiano; y la estructura narrativa tipo parabólica.

A partir de entonces, estas dos maneras de narrar -"para ser escuchados o leídos", y "para ser vistos"- caminarán de la mano, se influenciarán y compartirán no sólo temas y estructuras, sino hasta personajes e historias completas, tal como se puede constatar en nuestros días, con el cine, la televisión y las historietas mexicanas: El Maleficio, que pasó de la televi-

sión al cine; Yesenia, Gabriel y Gabriela, El pecado de Oyuki, éstas pasaron de la historieta a la televisión; La Fiera, que - ha pasado de televisión a fotonovela.

En el siglo XX la tecnología comunicativa logra una revolución. Como había sucedido con la impresión masiva de textos y dibujos que permitían guardar y transportar el relato, con el cine se logra por primera vez algo que parecía imposible: imprimir o grabar el momento fugaz de la representación escénica, - con lo que se puede ver o repetir cuantas veces se quiera, pero además, puede viajar a otro lugar: ser vista por otros públicos y no sólo eso, también puede conservarse en el tiempo.

Otra ventaja llegada con la cámara es la posibilidad de - vestir al melodrama de "naturalismo", concepción burguesa del - teatro, al permitir expresar la grandiosidad del sentimiento con una gestualidad y una mímica normales, pero magnificadas - por el close up (B.E.85,p.193).

Además del cine, el otro gran invento de principios de siglo, el radio, también adoptó al Melodrama y lo explotó como no se había hecho hasta entonces. Por un lado, en el radio se logró el ambiente de emoción que requieren los melodramas gracias a los efectos de sonido, a la explotación de las posibilidades múltiples de la voz humana y sobre todo a la utilización funcional de la música para marcar momentos o escenas, situaciones y sentimientos. Por otro lado, el radio rescata y explota también admirablemente el truco que habían puesto en juego los periódicos y folletos del S. XIX: la narración por partes, donde entre una entrega y la siguiente se genera un gran suspenso, pues la

narración se corta en un importante momento, con lo que prácticamente, se obliga al lector o al escucha a consumir el siguiente capítulo o entrega.

Dadas las características técnicas y expresivas de los nuevos medios de comunicación, pero sobre todo, por las exigencias en la planeación de la producción del gran espectáculo popular, es decir, la forma en que se ha organizado ya este espectáculo con los nuevos medios, se rompe la complicidad con el público, lo que obligará a los productores a buscar otras formas para mantener el contacto con éste: surge el star system, la publicidad, los concursos. Sin embargo, de alguna manera, los productores quedaron atrapados respecto a las facetas de los personajes, a las estructuras narrativas y también respecto a unas cuantas temáticas específicas.

Aquel público cómplice que podía ofrecer posibilidades de innovación ya no está a la mano; ni se pierde ni les voltea la espalda, simplemente no está tan cerca. De ahí, seguramente, la necesidad de repetir argumentos y estrellas -que no es exactamente lo mismo que repetir fórmulas narrativas y personajes.

El cine-melodrama dio origen a un nuevo formato. En un principio la "cine-novela" era el argumento de un film, ilustrado con una selección de fotos de la propia cinta. Si bien hay antecedentes de expresiones verboiconográficas con las caricaturas y las historietas, esta es la primera vez que en un mismo producto comunicativo se unen la tradición escénica y la tradición tipográfica.

En los años 40, en Italia, se le añaden a la cine-novela -

recursos propios del cómic, tales como los globos para adjudicar parlamentos, una organización secuencial por cuadros hasta formar una plana y se les escriben argumentos propios: en 1947 nace oficialmente la Fotonovela (2). La idea del nuevo formato del Melodrama viaja a Francia y luego a otros países del área cultural latina.

En México ha habido una gran tradición melodramática, desde las operetas y zarzuelas del porfiriato y aún antes, hasta las telenovelas, auténtica industria mexicana de exportación. Por otro lado, también ha habido antecedentes de productos verbo-iconográficos desde 1800, con las estampas seriadas del señor Planas, que obsequiaba la cigarrera "El buen tono". Ya en este siglo, en los 30, durante la "época de oro de la historia mexicana" (H.I.79,p.24) hubo algunas historietas con características melodramáticas.

En 1942 Ramón Valdiosera publicaba su fotodrama -técnica de fotomontaje- Pokar de Ases y en 1943 el historietista José G. Cruz empezó a publicar otro fotodrama, Ventarrón. Posteriormente, hacia los 50 y 60 hubo otra revista que combinaba fotos con dibujos, Santo, el enmascarado de plata (C.F.78,p.13-17).

No obstante estos antecedentes, la Fotonovela, tal como la conocemos ahora, es decir fotos que narran una secuencia acompañadas de globos para adjudicar parlamentos más las intervenciones de un narrador, semejante a la voz en off, se asienta en México en los años 60, con Novelas de Amor, revista mexicana que sale a la luz en 1962; Rutas de Pasión, revista italiana y Linda, también mexicana, que aparecen en 1965; y con Ilusión, otra revista italiana aparecida en 1966. Novelas de Amor, al parecer

dejó de circular un tiempo y regresa en los 70 bajo el sello de Novedades Editores; Ilusión, desapareció; Rutas de Pasión, de la editorial Mex-Ameris y Linda de la editorial Senda, han salido regularmente desde su aparición hasta la fecha y son, en México, las dos revistas de fotonovelas más antiguas que todavía circulan (3).

No puede cerrarse esta breve historia del Melodrama sin --mencionar a las telenovelas. Estas no sólo cierran, hasta ahora, la historia de los distintos modos en que ha sido montada la expresión melodramática, lo que quiere decir, que la telenovela -- recoge toda la experiencia: espectacularidad, star system, publicidad, seriación, argumentos y personajes; también recoge el gusto y las ganas por hacer y ver melodramas. El siguiente dato permitirá entender la importancia de la telenovela, en la historia del Melodrama, al menos en México: de 1964 a diciembre de -- 1987 --año éste en que se ubica nuestra investigación-- se habían producido 361 telenovelas, esto sólo pensando en la empresa Televisa; si añadimos algunas que hizo la televisora estatal, más las telenovelas importadas --de Venezuela y de otros países latinoamericanos, últimamente de Brasil y hasta de Japón-- que han programado ambas televisoras, tendremos completo el panorama -- del Melodrama-Telenovela.

Las telenovelas, como en cada caso precedente, han hecho -- el Melodrama un poquito a su modo y habrá que esperar, o mejor dicho, habrá que empezar a estudiar en serio las especificidades y novedades --si las hay unas u otras-- del Melodrama-Telenovela.

La historia del Melodrama se puede resumir como la historia de un género de honda raíz popular, que ha adoptado o que ha sido adaptado a diversos formatos comunicativos, lo que le ha dado permanencia, si bien sus temas y estructuras originales no han variado, todo lo cual lo hace un género representativo del Arte de Masas y un buen objeto para estudiar el Arte de Masas como un elemento del Sistema de Comunicación.

Notas del Capítulo 2.

- 1) Para una historia más detallada del Melodrama, se pueden consultar las obras de Roman Gubern (G.R.74) y de Martín Barbero (M.B.83); (M.B.87).
- 2) En el libro Mitos y Monitos (H.I.79), se pueden estudiar los elementos del "lenguaje" del cómic y la fotonovela.
- 3) Para más detalles sobre la historia de la Fotonovela, se pueden consultar los trabajos de Fernando Curiel (C.F.78) y de Michèle Mattelart (M.M.86-II) y la tesis La fotonovela en México: síntesis y análisis de una vida llena de amor, de Cruz Soto y Romero Rojas, citada por F. Curiel.

3. EL ARTE COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA TEORIA DE LA COMUNICACION.

En este apartado se tratará de construir, en clave comunicacional, un concepto de lo artístico, a partir de una idea básica: ¿qué distingue al arte de otros fenómenos comunicativos, tales como el periodismo o la ciencia?

Primeramente se tratará de fijar al objeto atendiendo algunas de las más frecuentes ideas o convenciones que para explicar lo artístico se han hecho; una vez realizada esta acotación, se procederá a identificar con qué elementos se constituye la expresión artística.

3.1 Preámbulo: sobre la pista del arte

Para algunos autores del arte como tal, como una actividad autónoma y no en función de otra práctica social, nace con la sociedad burguesa (T.R.80, pp.40-43). Así, lo que denominamos arte en las culturas precedentes, es arte solamente desde nuestro punto de vista, no desde la perspectiva de quienes lo produjeron y eventualmente lo consumieron. (V.D.88, p.119).

Sin embargo, para otros autores como Eugenio Trias, lo que sucede con el arte y la sociedad burguesa es más bien un divorcio que genera un "arte y una estética desligados de todo principio productivo y vital, de toda conexión cívica, social, mundana... correlativamente -sigue-, la producción pierde su vínculo fecundante con la pasión erótica y con la belleza, degeneran

do en trabajo enajenado que produce obra sin calidad" (T.E.76, pp.43 y 48). La integración del Artista con su Ciudad, entendida ésta como el medio humanizado, se rompe y quedan aislados el sentido gozoso-creativo y la producción de la vida material; o sea, no es que el arte nazca con la sociedad burguesa ni siquiera que gane su autonomía, como sostiene Taylor, sino que en este sistema el arte pierde su sentido cívico, de donde su aislamiento o autonomía.

Dado el objetivo de este trabajo, no estamos en posibilidad de ahondar en esta controversia, la anotamos porque ambas posiciones sugieren finalmente, la existencia de determinadas obras o expresiones cuyas características permiten designarlas o aprenderlas como artísticas. Quiere decir que, independientemente del sentido histórico con que fueron producidas, poético-civil o religioso o político, están conformadas con determinados rasgos que permiten establecer una línea de continuidad y - posibilita asimilarlas a lo que en la modernidad se produce y - consume, se entiende y designa como arte.

Este es un supuesto básico, a lo largo de la Historia se han producido y se producen obras a las que legítimamente cabe manejarlas como arte. Una vez asentado el supuesto, habrá que mencionar, así sea genéricamente, esos rasgos (cfr. S.V.75-A):

- El arte entendido como producción y reproducción de lo bello, lo cual es como una precondition de lo artístico; independientemente de las diferencias culturales, de lugar y época, que establecen lo que es bello y lo que no lo es.
- El arte como una forma peculiar de acercarse o de conocer la

realidad, ya sea natural, social o íntima, de manera realista o fantasiosamente, positiva o negativamente.

- También se entiende al arte como una experiencia gozosa y liberadora.
- El arte como una actividad productiva y transformadora o productiva y creativa.
- El arte como un tipo de discurso, expresión o mensaje, esto es, el arte como un fenómeno de comunicación.

Evidentemente, el interés que guía el acercamiento al fenómeno artístico determinará en buen grado el rasgo o característica que se atenderá preferentemente. Así, por ejemplo, para la Teoría Estética, el problema básico puede ser el de la belleza o el de la transformación y creatividad que cabe atribuir a la actividad artística, esto último, sobre todo, a los autores -- marxistas. La Sociología del Conocimiento y la Filosofía, se interesarán especialmente en la cuestión del conocimiento de la realidad a través del arte. Para la Teoría Psicoanalítica, su problemática se centraría en la experiencia placentero-catártica.

A la Teoría General de la Comunicación le interesa el fenómeno artístico como un acto de elaboración y puesta en común de información: interesa señalar ese algo especial que distingue al arte como un acto de comunicación diferente de otros actos comunicativos. ¿Hay algo que distinga a la comunicación artística frente a la comunicación científica o política, por ejemplo? Si lo hay, ¿qué es ese algo? ¿Cómo es posible que se distinga inmediatamente la producción expresiva de un músico, -

de la de una ordenanza militar y de la de un afilador de cuchillos? ¿Qué es lo que nos permite distinguir una novela de un ensayo y de un reportaje?

A la Teoría Social de la Comunicación le interesa el arte como un fenómeno de enculturización: ¿qué visión del mundo, qué modelos de relaciones personales, familiares, sociales y ecológicas nos ofrece el arte cuando es difundido masivamente?, ¿todo tipo, o qué tipo de arte es difundido masivamente?

Antes de responder a estas preguntas, es pertinente hacer algunas aclaraciones. El sentido mismo de las preguntas permite comprender que nuestra mirada al arte como un hecho comunicativo, poco o nada tiene que ver con esa polémica sobre si el arte es un "lenguaje" o un "medio de comunicación", o de esa otra -- discusión sobre si el arte produce objetos cuya finalidad reside en ellos mismos independientemente de su circulación y su -- consumo (K.J.86,p.199).

Primero, designar al proceso artístico como "lenguaje" o -- como "medio de comunicación" es reducir todo el proceso de comunicación a uno u otro de sus elementos --en estos casos al código o al instrumento. Tal vez podrían pasar si se las considerase como sinécdoque o metáfora, sin embargo poco plausibles, pues más bien, generan confusión.

La segunda controversia supuesta resulta igualmente impertinente porque, aun cuando el autor de una obra artística la -- realizase sin considerar a su público posible, realiza una "expresión", diría Ernesto Sábato, es decir, una "presión hacia fuera", y expresarla es ofrecerla, es ponerla a disposición de

otros o "ponerla en común" (P.A.85,p.11), se establece una situación comunicativa, independientemente de la calidad o completitud que quepa esperar de ese acto comunicativo, pues "la actividad representativa que no se expresa no es comunicación" dice Martín Serrano (M.S.82-A,p.23), pero una vez que es expresada o concretada en cualquier sustancia expresiva, mediante cualquier procedimiento, está en condición de ser comunicada. Ahora que, si no es ofrecida, si la obra o expresión artística no es puesta en circulación, no nos interesa.

Finalmente habrá que mencionar otra situación que tampoco nos interesa: sostener que lo artístico es meramente una "forma de entender" o de "percibir" (S.V.75-A,pp.156,157). Esta idea parece adecuada solamente para el caso de una voluntad de ver - algo artístico o estético en realidades naturales, un paisaje, una fruta, o en objetos y actos realizados sin una intención artística, incluso sin una intención comunicativa: realidades, objetos y actos que escapan, igualmente, a la esfera de interés de la comunicación.

3.2 El arte como expresión comunicativa

En todo acto comunicativo, sea cual fuere su situación, intención y medios que utilice, se precisan ciertos elementos y condiciones para que pueda realizarse. Prácticamente todos los teóricos de la comunicación coinciden en este punto, si bien tal coincidencia parece difuminarse al enumerar los elementos y condiciones: no obstante, si nos centramos en los aspectos funda-

mentales de las descripciones, se aprecian más acuerdos que divergencias. El modelo que tenemos por pertinente es el que propone Manuel Martín Serrano (M.S.82-A, pp.161-170), pues consideramos que este modelo no solamente da cuenta del fenómeno comunicativo, sino que además retoma elementos de otros modelos.

Según el modelo propuesto, todo acto comunicativo hace intervenir en su realización, necesariamente, 4 elementos: actores, instrumentos, representaciones y expresiones.

Es decir que, en todo acto comunicativo se requiere la actuación de por lo menos 2 sujetos, uno (Ego) que dice o pone a disposición de otro información, y ese otro (Alter) que escucha o acepta aquella información ofertada; esto es, independientemente de que estos roles se alternen o no.

En todo acto comunicativo estos actores echarán mano de algún o algunos instrumentos, ya sean corporales, naturales o artificiales, para lograr su tarea comunicativa.

En todo acto comunicativo, además, los Actores precisan de representaciones o modelos conceptuales generales que les permiten empatar la producción/comprensión del sentido general que tiene la información puesta en común. Se pueden entender estas representaciones, como pautas que condicionan tanto la asociación de un objeto de referencia a un repertorio de expresiones, como la asociación de un repertorio de perceptos -"expresiones percibidas por Alter"- a un objeto de referencia (M.S.82-A, pp. 22).

Por último, en todo acto comunicativo los actores producen y consumen expresiones. Entiendo a la expresión comunicativa co

mo la realización de la capacidad de elaborar y transmitir información a otro, mediante el uso de signos, que le permiten a ese otro captar y comprender la información puesta en común. Es to es, independientemente de la naturaleza de los signos que se utilicen -orales, escritos, icónicos, sonoros, etc.- y de los instrumentos, la expresión es esa capacidad para seleccionar y ordenar signos, dotándolos de sentido, para ofrecerlo a otro u otros.

Sostengo que es en la expresión, y en las representaciones a que apela, donde se juega la diferencia posible entre la comunicación artística y las otras especies comunicativas.

Teóricamente, no son los actores ni los instrumentos de -- que se vale lo que establece la diferencia entre las especies - comunicativas. Teóricamente, porque cabría pensar que en la expresión influye quién la realiza y de qué medios dispone; sin - embargo, partimos del hecho de que todos somos capaces de produci r a voluntad expresiones artísticas y también políticas, cientificas, instructivas, etc., independientemente de la calidad - que tengan como tales.

Es en la expresión, específicamente en el trabajo expresivo, donde se realizan las especificidades de las especies comunicativas; el trabajo expresivo es la actividad que realiza el actor Ego, y producto de esa actividad es, indudablemente, el - proceso de selección y combinación de signos o símbolos al que A. Moles y Jakobson adjudican la génesis de la expresión comunicativo-artística y por extensión lógica, de todo tipo de ex-- presión comunicativa (1).

Dicho de otro modo, las propiedades de la "información estética", concepto aproximado al de la "función poética", las establece el sujeto comunicador al seleccionar unos elementos de expresión y no otros, y al combinar estos elementos de una manera y no de otra, durante el proceso de elaboración de la información a comunicar --de hecho, este proceso de selección y combinación, pero con otros arreglos, establece también las propiedades de la "información semántica", por lo demás, concepto -- aproximado al de "función referencial" (M.A.75,p.221).

Aquí es fundamental atender al concepto de elementos de expresión, con lo que se trata de evitar la confusión con el "signo" lingüístico o semiológico: a estos elementos se los puede entender como un "juego de significantes que introduce el -- juego de significados que utiliza cada relato" o expresión (M.S. 74, p.26).

Para Abraham Moles (M.A.75,pp.218-221); (M.A.83,pp.55-56) la información estética ofrece un plus de información, dice más de lo que aparentemente dice, previene situaciones internas, -- subjetivas, en consecuencia no es utilizable para prevenir la -- acción y es particular en tanto que exige una alta empatía entre los actores de la comunicación, por lo cual resulta casi intraducible. Por su parte Jakobson (J.R.75,pp.358-360) apunta que en la función poética la expresión adquiere valor en sí misma, deja de ser un mero transporte de información que reproduce -- trata de reproducir- lo más fielmente posible al objeto de referencia y adquiere una especie de doble sentido; en palabras -- de Julio Cortázar, para el escritor

"el lenguaje es un medio, como siempre,
pero este medio es más que medio,
es como mínimo tres cuartos"

(Un tal Lucas).

No está por demás apuntar que esta idea del doble sentido obliga a pensar en una situación representacional especial, que posibilite otorgar/completar el doble sentido de la expresión - comunicativo-artística.

Tal vez se puedan apreciar estas características fácilmente si tomamos como ejemplo un chiste (2): a raíz de la catástrofe de noviembre de 1984, en San Juan Ixhuatepec, circularon una serie de chistes alusivos al suceso. Uno de ellos planteaba que "los niños de San Juanico no pondrían arbolito de navidad ese - diciembre porque... ¡temían a las esferas."

Dejemos aparte la estructura del chiste -un orden que -- irrumpe en otro orden- y el sentido del humor puesto en juego; júzquese cómo se han seleccionado y combinado los elementos simbólicos. Además, si nos fijamos bien, este chiste apuntaba con sorprendente precisión dos situaciones reales: la primera, dolorosa, que no había deseos ni posibilidades de festejar la navidad entre aquellos que sobrevivieron la terrible experiencia; - la segunda, de profundas implicaciones, que los habitantes de - la zona temían a las esferas donde se almacenaba el gas, como - elemento representativo de las instalaciones y sus deficientes medidas de seguridad. Los referentes seleccionados son los niños de San Juanico, la Navidad, las esferas, el temor; y su -- arreglo es tal, que provoca un doble sentido, que es lo que pro

voca risa, que es también una característica de la expresión artística.

Claro que también se pueden hacer esas apreciaciones en un poema, en un albur, o en cuentos y novelas y también, por supuesto, en cualquier forma de expresión no verbal. Baste recordar la música, ¿dónde termina la forma y empieza el significado? Y qué decir de la plástica, pienso en el mural de Diego Rivera Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, y tengo que aceptar que es su trabajo expresivo el que lo llevó a -- elegir ese escenario y esos personajes, pero sobre todo, a colocarlos como lo hizo y a darles la tonalidad, perspectiva e iluminación que les dio. Entonces pienso en cuántos significados -- puede tener el mural, todos los que quepan en un sueño sobre la Alameda Central y para encontrarlos, hay que remitirse al mural.

Se puede concluir, parafraseando a P. Giraud, que mientras otras especies comunicativas restringen a la expresión en busca de precisión y fidelidad respecto al objeto de referencia, o -- sea que privilegian la función representativa o sustitutiva de la expresión, por ejemplo: el periodismo, para describir un suceso; la ciencia, para explicar un fenómeno; un instructivo, para echar a andar un aparato; lo propio y distintivo de la comunicación artística es que desarrolla o magnifica a la expresión (G.P.79, pp.12-14), que además de su capacidad para representar un objeto de referencia (3), la expresión artística es capaz de crear una especie de realidad aparte (P.O.84, pp.57-58), claro, a nivel simbólico: por eso, para entender "qué dice" la obra de arte, hay que remitirse no al objeto de referencia, sino a la -

obra misma. Toda expresión recrea al objeto de referencia, la expresión artística, además, crea otra referencia: ella misma.

Por otra parte, cabe apuntar así sea de paso, que el arte se diferencia de otras expresiones altamente simbolizantes o connotativas, como la religión o la publicidad, pues en estas no es la expresión misma como expresión la referencia. En la expresión tipo religiosa o mágica, el símbolo nunca remite a otra cosa, no se desdobra: es la "Cosa en sí" (C.E.72,p.63). En la publicidad, al final o por principio, siempre emerge más o menos nítido, tanto el referente primario como la intención de la comunicación -compre, vea, pruebe- (V.D.88,p.134).(4)

Finalmente se tratará de responder a una duda que puede rondar por estas páginas, ¿los chistes y albures pueden considerarse arte, del mismo modo que las canciones de Juan Gabriel, Lupita D'Alesio y compañía, más aún, de la misma manera que las sinfonías de Beethoven y los poemas de Neruda o las novelas de Cortázar?

Claro que no, aunque también es posible. Todas esas manifestaciones pueden entenderse como arte, inequívocamente, a juzgar por los criterios y conceptos expuestos en este apartado, todas ellas presentan las características de la expresión comunicativo-artística, es decir, de la información estética. De hecho, ya otros autores han señalado esta situación, me refiero otra vez a W. Benjamin, quien señaló insistentemente la artisticidad que poseen estas producciones, aunque no pertenezcan a las disciplinas canónicas del arte; al respecto son clarísimos su ensayo sobre E. Fuchs y la caricatura (B.W.75-II) o la defen

sa que hace de la fotografía (B.W.75-III). Se puede decir que no son arte de la misma manera, porque cabe establecer diferencias, también desde criterios comunicológicos, entre distintos tipos de arte -como se verá en el siguiente capítulo-, si bien esas diferencias poco tienen que ver con un arte malo y otro bueno, sino más bien, que responden a lógicas distintas. Ahora que, independientemente de las diferencias que quepa establecer, pensamos, siguiendo a Abraham Moles, que "la teoría de las comunicaciones...se esforzará por llevar a cabo un análisis ponderativo, sin preocuparse de saber si el placer que siente el oyente...tiene justificación desde el punto de vista de los valores atribuidos a lo bello, a lo bueno, o a el mal gusto..." (M.A.75 p.292).

3.3 Lo artístico en el Melodrama

Los Melodramas desarrollan preferente y casi exclusivamente algunos temas, "el amor, la familia, vida y muerte..." (ver cap.5): en el caso de nuestra muestra de Melodramas-Fotonovela, solamente hubo 6 Temas (ver cuadro No. 2) y 15 Subtemas (ver cuadro No. 3). Además, los temas melodramáticos soportan cargas valorativas: se recomienda el amor con fines matrimoniales y se desaprueba el amor cuyo sustento principal es solamente la pasión; el logro de la felicidad está al margen de la riqueza material, etcétera.

Ahora bien, como se ha explicado, lo artístico no estriba en los referentes o temas y valores, sino en la forma, en la ma

nera de exponerlos a Alter -en este caso el público consumidor de Melodramas-Fotonovela-: así como el chiste aludía indirectamente a los problemas de la pobreza, la tristeza y el miedo, el melodrama establece un rodeo: narra la historia de María Pilar y Francisco, cómo su amor sincero es capaz de vencer tanto los obstáculos que surgen, como los que les impone Paulina, para realizarse finalmente en el matrimonio (Relato No. 3 de la muestra). O nos narran la historia de Alicia, a la que muy caro le cuesta haberse encaprichado con el profesor Garzón, al extremo de obligarlo al divorcio, y sólo puede salir de esa penumbra - gracias al amor sincero y comprensivo de Mario (Relato No. 5 de la muestra).

En los Melodramas-Fotonovela no se exponen las valoraciones sobre el matrimonio como los podemos encontrar, por ejemplo, en el catecismo: el matrimonio "es una virtud que perfecciona el amor natural, confirma la unión, que es absolutamente indisoluble, y santifica a los esposos" (R.J.65,p.203); o como se podría encontrar en la Epístola de Melchor Ocampo. Acá, en los relatos melodramáticos, los referentes y sus valoraciones se tienen que adivinar a través de la perifrasis de la historia o, mejor dicho, de la serie de historias que, esencialmente, dicen lo mismo. El significado del Melodrama se encuentra en el relato mismo y sólo en una segunda instancia, por decir, en los referentes, porque la historia, el relato, es esa "realidad -- aparte" que anotábamos páginas arriba.

En el siguiente esquema se pueden apreciar y comparar las características de los tipos de expresiones comunicativas:

ESQUEMA 1: DE LAS EXPRESIONES ARTISTICAS

Expresión comunicativa tipo	
<p>estético / poética (arte)</p> <ul style="list-style-type: none">- Magnifica la expresión- No importa la fidelidad hacia el objeto de referencia -<u>plus</u> de información-- Determina estados interiores -<u>subjetividad</u>: <u>ocasionalmente</u> determina acciones, mas no son <u>inmediatas</u> ni necesarias-- Ejemplo: Como hermosos cuerpos de muertos que no <u>envejecieron</u>/ y que encerraron, entre lágrimas, en <u>espléndido</u> mausoleo, / rosas en su cabeza y jazmines en los pies-/ tal parecen los deseos que se fueron/ sin que ninguno alcance/ una noche de placer o su luminoso amanecer. <p>Cavafis</p>	<p>semántico / referencial (ciencia, instructivos, etc.)</p> <ul style="list-style-type: none">-Restringe la expresión- Busca la mayor fidelidad con el objeto de referencia- Previene la acción -<u>objetividad</u>-- Ejemplo: El sueño es "un acabado fenómeno psíquico, y precisamente una realización de deseos... y constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada." <p>Freud</p>

Notas del Capítulo 3.

- 1) Cfr. con Goodman, citado por J. Kogan (K.J.86, pp.53 y ss.) quien habla de "elementos sintácticos, semánticos y de articulación" propios de la expresión estética, idea muy semejante a la de selección y combinación. También se puede revisar la exposición de Van Dijk (V.D.88, cap.5), donde con base en categorías lingüísticas analiza las particulares formas de construcción de los discursos científico y literario, donde también se puede apreciar la importancia que concede a conceptos semejantes a los de selección y combinación.
- 2) Puede revisarse, pues es muy ilustrativo en este sentido, el ejercicio que realiza René Berger: "...pese a referirse a manifestaciones de ira, estos tres textos, la descripción de Darwin, la narración de Proust y el atestado de policía, presentan notables diferencias..." (B.R.76, pp.63-64). Cabe anotar, si bien su hipótesis es semejante a la de nuestro trabajo, a mi entender no logra concretar teóricamente, tal vez por no aplicar conceptos comunicológicos.
- 3) Cabe traer a colación la definición de objeto de referencia: será cualquier asunto sobre el que se les ocurra comunicar a los Actores de la comunicación. O sea, no son solamente objetos o cosas materiales, también son sucesos y situaciones observables, así como procesos y sentimientos. "Todo lo que puede ser representado puede ser expresado; y todo lo que --

puede ser expresado puede ser comunicado", independientemente de su existencia pasada, presente o futura o de su posibilidad misma de existencia, así como de su posibilidad o imposibilidad lógica (M.S.82-A,p.177).

- 4) Es importante recordar que la poeticidad o estética no se -- agota en la literatura o el arte, es decir, que en un momento cualquier mensaje puede contener elementos de este tipo; la diferencia estriba en que en el arte no es un elemento -- más, sino el ingrediente principal (J.R.75,p.363).

4. ARTE DE MASAS 2: REITERACION Y REDUNDANCIA.

En este apartado se expondrá cómo se concretan expresivamente -- las lógicas e intenciones de los dos tipos de arte, que se pueden distinguir como Arte Propositivo y Arte de Masas. Para ello, primero se hará una breve reflexión sobre los usos que cabe esperar de la acción comunicativa; posteriormente se explicarán estos usos a partir de dos conceptos que sustentan toda estrategia comunicativa, Originalidad y Redundancia, y la función social que es posible atribuirles. Entonces se establecerá una comparación elemental entre las características expresivas de los dos tipos de arte mencionados, a partir de la teoría de E. Trías sobre el arte -Propositivo- moderno y el concepto de Kitsch.

4.1 Breve reflexión sobre la teleología de la comunicación

Hay una noción, con una fuerte carga política, sumamente difundida entre algunos teóricos de la comunicación, de que comunicar -- es siempre un acto donde se oferta novedad, que al comunicar se -- reciben y sobre todo, se ofrecen datos novedosos sobre el entorno. De ahí deriva la noción de que si al comunicar no se aporta nada nuevo, se enajena e incluso se desinforma a quien recibe -- esa comunicación. Pero, comunicar no siempre ni necesariamente -- implica decir cosas nuevas: "en realidad, la comunicación, a veces se utiliza para obtener información, si se entiende por información la adquisición de algún 'cuántum' de novedad o de originalidad a propósito de cualquier tema; pero las más de las ve-

ces, la comunicación se utiliza para confirmar el conocimiento - que ya se posee a propósito de algo, o para revalidar, ante uno mismo o ante los demás, el punto de vista que se posee acerca de ese algo". A ésta se le entiende como una función reproductiva - de la comunicación, y ofrece al individuo, seguridad y estabilidad de carácter cognitivo; por eso a nivel social, ésta función debe estar asegurada por los sistemas de enculturización (M.S.82 -B, pp.204-205).

4.2 Originalidad y Redundancia

Toda expresión comunicativa, artística o de cualquier tipo, se articula entre lo que A. Moles ha denominado Originalidad y Redundancia (M.A.75, pp.34 y ss.): esto es, entre la cantidad de información novedosa que ofrece una expresión y la cantidad de información repetida que contiene esa misma expresión.

Con esto se alude a la necesidad de toda expresión de poseer una cierta cantidad de redundancia si se pretende que sea comprensible. Tal redundancia no debe pensarse solamente en términos de elementos de expresión, sino también en la combinación de éstos y en el significado y aún la valoración que cabe atribuirles.

De esto se desprende la posibilidad de expresiones altamente novedosas, o sea que la información que ofrecen aporta una gran cantidad de novedad: ya sean datos desconocidos o datos cargados con una resignificación o una revaloración; y expresiones altamente redundantes: aquellas cuya información ofertada aporta

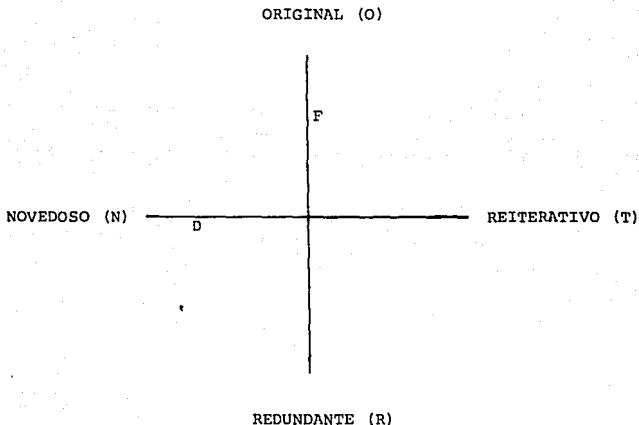
muy poca novedad, tanto al nivel de los meros datos, como al nivel de la significación o la valoración.

Ahora bien, este rejuego entre experiencia pasada -lo conocido- y experiencia por venir -lo por conocer- en la comunicación, no se da sólo con respecto a los datos, significados o valoraciones, esto es al nivel cognitivo de la expresión; también se da al nivel de las formas expresivas que organizan esos datos, o sea lo que he denominado nivel estructural de la expresión (In fra.p. 82).

Cabe recordar que la expresión comunicativa se informa en dos sentidos: en tanto que datos sobre algún objeto de referencia y en tanto que formas o fórmulas que organizan la expresión, lo que en otro apartado se ha designado como selección y combinación de elementos de expresión (ver Capítulo 3).

Entonces, puede haber expresiones cuya información, en el sentido de datos, sea nueva o repetida; y expresiones cuya información, en el sentido de fórmula narrativa, sea original o monótona. De ahí se puede plantear una tipología de expresiones, donde el eje "F" se refiere a las Formas y el "D" a los Datos de referencia; como se puede apreciar en el siguiente esquema:

ESQUEMA No. 2: DE LA TIPOLOGIA DE LAS EXPRESIONES.



Esta tipología que constaría lógicamente de cuatro posibilidades, O/N, O/T, R/N y R/T, de hecho constituye la base de toda estrategia comunicativa (M.S.86.p.133).

Para el arte, lo que se ha denominado Arte Propositivo, se asentaría en los principios de la Originalidad y la Novedad. En cambio, el Arte de Masas se ubicaría entre los principios de la Reiteración y la Redundancia: el Arte de Masas, como se verá más adelante, requiere volver siempre sobre los mismos tópicos y valores y sobre las mismas fórmulas narrativas.

4.3 Comunicación Reproductiva

Las comunicaciones que se elaboran institucionalmente, o sea, - que son realizadas por agentes especializados, siguiendo pautas y prescripciones más o menos explícitas (M.S.86, pp.72-74); y que dentro de esas pautas privilegian una estrategia basada más bien en la Reiteración y la Redundancia, juegan a nivel social una función reproductiva o conservadora (M.S.78, pp.107 y ss.).

Esta función reproductiva-conservadora se realiza al establecer un cierto control sobre las visoes y los modelos de organización del mundo que se proponen en los relatos de la comunicación institucional. Esta operación, al nivel comunicativo, se realiza porque la realidad o los objetos de referencia -que finalmente, provienen de esa realidad natural, social, psíquica- son ajustados a un sistema de orden, o a un "código" por los emisores institucionales (M.S. 78, p.116).

Es preciso hacer un alto, con el afán de aclarar un par de conceptos. Entiendo por Reproducción Social, al conjunto de procesos y acciones que tienen por objetivo la sobrevivencia de la sociedad como tal; en consecuencia, estos procesos y acciones caminan sobre dos rieles, el del cambio o la innovación y el de la conservación (S.R.88, pp.87-88). Sin embargo, a veces, los agentes sociales intervienen estos procesos y provocan o privilegian una estrategia profundamente conservadora; a esta estrategia corresponde la función reproductiva de la comunicación institucional.

Así, los relatos elaborados intitucionalmente, entre los -

que se ubica el Arte de Masas, constituyen una metáfora de la -- realidad que se puede entender como el interés por sostener y -- conservar las formas y relaciones que organizan el funcionamiento de un tipo de sociedad: orden público, familia y demás (M.S. 86,p.82).

El Arte de Masas, por su intención y su lógica, presenta -- las características comunicativas de Reiteración y Redundancia y en consecuencia, participará de esa función reproductiva de la -- comunicación a nivel social. Esta caracterización se puede resumir en el siguiente esquema:

ESQUEMA No. 3: DE LA EXPRESION 'ARTE DE MASAS'.

		FORMAS	
		Originales //	Redundantes
TEMAS	Novedoso	Arte Propositivo	Arte Propositivo
	// Reiterativo	Arte Propositivo	Arte Propositivo

4.4 Lo Siniestro V.S. el Kitsch

Para Eugenio Trías (T.E.84, pp.17 y ss) el arte contemporáneo camina por una vía peligrosa, que lo acerca a su propio límite. Esta hipótesis filosófica la construye a partir de dos conceptos básicos, interdependientes: lo "Bello" y lo "Siniestro".

La obra artística sería esa realización de la belleza, cuya "magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebató" es lo terrible o lo siniestro que esconde. - El arte anuncia ese caos inundo, vertiginoso, lo Siniestro, mas no debe mostrarlo pues entonces el efecto sublime se quiebra: lo Bello es el "comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse" (Rilke), en tanto que lo Siniestro es la "revelación de aquello que debe permanecer oculto" (Schelling). La tendencia suicida del arte actual estriba en su intento de alcanzar o de cerrar el espacio hacia ese límite. Entonces, apunta Trías, el arte moderno intenta reducir la distancia al máximo, asomarse al límite: revelar lo Siniestro, que es su condición y límite, sin perder - su capacidad estética y gozosa. Se podría decir que entonces el arte arriesga, propone, explora (T.E.84, pp.41-43) y que el arte moderno pretende llevar esta intención al extremo.

Esto es, el arte que podemos llamar de "vanguardia" según U. Eco (E.U.75, p.88), o "arte negativo", parafraseando a Adorno según su Dialéctica Negativa; en este trabajo se le denomina Arte Propositivo aludiendo, precisamente, a su intención. Esta observación es imprescindible para poder entender su enfrentamiento con otra práctica artística, cuya intención básica responde

a otro interés y en consecuencia opera bajo una lógica distinta: si éste arriesga, aquél conserva; si éste explora, aquél repasa; si éste propone, aquél más bien impone.

El Kitsch, dice M. Kundera "es una palabra alemana que nació en medio del sentimental siglo diecinueve y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el kitsch es la negación absoluta de la mierda; en su sentido literal y figurado; el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable". (La insoportable levedad del ser)

El kitsch, pues, es un ideal estético que presenta un -- acuerdo categórico con el ser social, que niega lo inaceptable -- de esa realidad y enaltece en cambio, sus componentes aceptables. Es un arte, parafraseando, otra vez a Adorno, "positivo, pulido y sin rugosidades, por eso no arriesga ni explora, las respuestas están siempre dadas de antemano, mientras el Arte Propositivo apura el límite de lo Siniestro, el Arte de Masas --kitsch-- guarda prudentísima distancia.

El Arte de Masas tiene una intención y una función propias, son expresiones dirigidas al comportamiento sentimental de la -- conciencia y el sentimiento que despiertan debe poder ser compar-- tido por mucha gente; no es un producto dirigido exclusivamente a las clases populares: como ya se apuntó, el Arte de Masas pone o debe poner en juego significados y símbolos compartidos por la comunidad en su conjunto. Por tanto, y de manera semejante a -- otros procesos simbólicos debe estar asegurado por las institu--

ciones enculturizadoras.

Por lo apuntado en los últimos párrafos, se puede decir que dos características constitutivas del Arte de Masas son la difusión amplia, institucionalizada, y el contenido kitsch. Es interesante asentar la posibilidad de toparse con obras tipo kitsch, pero no artísticas, por ejemplo, las biografías de deportistas, artistas e incluso de héroes nacionales; se puede alegar que al hacer el relato de estas vidas, se adoptan modelos narrativos -- propios de lo kitsch y es correcto, mas no los consideramos arte porque su intención, al menos en principio, no es hacer arte, si no periodismo o historiografía: cuando la intención es literaria, se notará en seguida y entonces estaremos frente a un relato Arte de Masas en toda la línea. Otro ejemplo mucho más claro y simple de Kitsch, con una gran difusión, pero que no es arte, lo encontraremos en los horóscopos. (1)

Por otro lado, es también posible encontrar obras artísticas, de gran difusión, pero no necesariamente kitsch, tal es el caso, por ejemplo, de los discos de grupos o artistas como los - Doors, John Lennon, Peter Gabriel o Joan Manuel Serrat, entre -- otros, de los cuales no se puede decir que su trabajo, tanto musical como literario, sea tipo kitsch, si bien tienen una gran - difusión.

Así pues, el Arte de Masas supone esas tres características que son realizadas por el sistema institucional de comunicación: intención artística, contenido kitsch -las cuales se realizan en el tratamiento- y la difusión masiva (2).

Ahora bien, siguiendo a García Canclini (G.C.82, pp.119-201)

y a U. Eco (E.U.75,p.88) sostengo que el Arte de Masas y el Arte Propositivo son dos conceptos necesarios e interdependientes, no sólo a nivel cultural e incluso económico, como ellos lo plantean, sino también comunicativamente. De ahí el interés teórico por explorar esas categorías que permitieran entenderlos como un mismo fenómeno en lo general. Pues la función o intencionalidad tanto de uno como de otro tipos de arte, son necesarias, si bien responden a intereses o momentos sociales distintos, y ello se concreta en la situación de recepción y aún en la situación de fruición, seguramente por eso dice A. Moles que "el placer estético se encuentra ligado a la relación entre el flujo de originalidad y la capacidad de aceptación de ella por parte del individuo..." que la consume (M.A.75,p.293) y ni qué decir sobre la necesaria correspondencia con el trabajo del sujeto que produce la expresión.

Ahora, apelando otra vez a conceptos comunicológicos -Originalidad/Novedad frente a Reiteración/Redundancia-, se tratará de explicar y explicitar cómo se resuelven estas intenciones y lógicas de cada forma de arte, en el proceso comunicativo.

Notas del Capítulo 4.

- 1) Al respecto se puede revisar el trabajo de T. Adorno, Bajo el signo de los astros (A.T.86). Resulta interesante la sistemática exposición que hace Adorno de temas de "ciclo largo", -- propios del Arte de Masas, pero analizando una sección de horóscopos de un diario; a estos temas, él los llama "típicos - de la cultura de masas".

- 2) Una división semejante entre los distintos tipos de arte y -- sus funciones, pero con otros criterios, es desarrollada por Adorno y Horkheimer, quienes designan a esos tipos como "arte de vanguardia" e "industria cultural" (H.M.70).

Por su parte, Jesús Martín Barbero, apoyado en los textos de W. Benjamin, establece una interesante crítica de la vi-- sión y valoración que hacen estos autores acerca del Arte de Masas (M.B.87, pp.49-62).

5. REITERACION.

En este capítulo, se desarrollará el concepto de Reiteración, -- posteriormente cómo toma cuerpo en el Melodrama y cómo se presentó en los relatos de nuestra muestra.

Reiteración. Dice Octavio Paz: "a la manera de los antiguos mayas, que tenían dos maneras de medir el tiempo, la cuenta larga y la cuenta corta, los historiadores franceses han introducido la distinción entre la duración larga y la corta en los procesos históricos" (P.O.85,p.7), donde las revoluciones y guerras, renuncias y asesinatos de líderes y funcionarios,, acuerdos y pactos, se ubicarían en la cuenta corta, en el dominio del acontecimiento: suceden en un tiempo fácilmente medible e identificable. En cambio a la cuenta larga pertenecen las relaciones del hombre con su medio ecológico, la transformación de las instituciones - sociales, el cambio de mentalidades y sentimientos. De ahí que - sus temas u objetos de referencia sean sobre los "animales que - comparten la tierra con nosotros; de la vida, de la muerte, la salud, la juventud, la vejez; del tiempo y de sus inclemencias; del saber y del conocer; de los padres, los hijos, los esposos y sus relaciones; de los tontos, los listos, los raros, como objeto de agresión o de tolerancia; de nuestros orígenes históricos, de los héroes y de los malvados y de sus humanas pasiones..." -- (M.S.82-B,p.206; subrayado nuestro). Estos, sigue Martín Serrano, "son los temas que han informado a la comunicación reproductiva desde que nuestra cultura comenzó a adquirir una configuración -

propia": todo un repertorio de normas y comportamientos que explican la condición humana en su cotidianidad.

Es la función reproductiva la que determina la Reiteración de algunos de esos temas en el Arte de Masas y consecuentemente, en el Melodrama. Al nivel de referentes, el Arte de Masas se caracteriza por la repetición constante de sus temas, de algunos - de esos temas de la cuenta larga y según cada "esfera mítica". Y no puede tratar otros porque tiene una finalidad enculturizadora /estabilizadora; el Arte de Masas repite sus conceptos, porque - no le interesa explorar, descubrir lo Siniestro, sino lo propio de este arte es reiterar lo sabido, eso esencialmente aceptable, para dotar al individuo social de estabilidad y tranquilidad -- -esto es, una de las posibilidades, en este caso conservadora, - de lo que Martín Serrano ha denominado "mediación cognitiva" (M. S.86,p.131).

El Arte Propositivo, en cambio, arriesga, explora, inventa: ese "acercarse al límite de lo Siniestro" que dice Trías, que no es otra cosa que una búsqueda traducida en Novedad temática.

5.1 La operación reiterativa en el Melodrama

Dice P. Brooks que el Melodrama es "el drama del reconocimiento" (M.B.83,p.71) o podemos decir, de la realización del individuo - en el seno de una estructura o contexto moral (M.B.87,p.131), el logro del sujeto a la vez que el logro de cierta formación moral. Su espacio social, en consecuencia, será el de la vida privada, es decir, el de la esfera del individuo que se afana por esa rea

lización.

Los Temas. Si recordamos las viejas películas de nuestro cine, - aquellos melodramas protagonizados por Sara García, Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Emilio Tuero, Gloria Marín, y el estelar - etcétera; si atendemos a los orígenes del Melodrama (ver Capítulo 2) y su paso por el teatro, la zarzuela y las telenovelas, es decir, si atendemos a la tradición melodramática -y del relato rosa-, tipo Arte de Masas (1), encontraremos que los temas con los que se ha nutrido, por excelencia este género, son el Amor, la Redención, la Lucha por la Felicidad, la Familia, como centro de incomprensión o del apoyo (M.C.79,p.19).

Al amor se le mira, fundamentalmente, como una vía de realización, alternativa o solidaria con otras formas, pero anclada en una valoración moral, de donde hay amores que son buenos y -- amores malos, indebidos: de ahí la asociación prácticamente necesaria del amor y el matrimonio. Esto es, lo que Michele Mattelart ha denominado primorosamente "el orden del corazón" (M.M.86 -II,pp.127 y ss.). Es importante resaltar la diferencia entre esta forma de pensar al amor y el tratamiento intimista que le da la Lírica.

El amor filial entendido como la liga o argamasa de la familia, y la familia como el espacio de las "fidelidades primordiales", de la solidaridad primaria, de donde se desprende la tragedia que significa su ausencia. Pero aquí familiar, además - de aludir al parentesco, es una metáfora: lo familiar es también esa ventana por la cual asomarse a lo extraño o no inmediato, -- por ejemplo, el tejido de las otras relaciones con que se consti

tuye lo social (M.B.87,p.131).

Y la realización personal, el reconocimiento del grupo al individuo que triunfa, que sabe vencer la contrariedad, gracias a la voluntad, al empeño y también a las habilidades, siempre - que éstas sean debidas esto es, virtuosas.

5.2 El universo referencial de las fotonovelas

Según la muestra analizada, las fotonovelas conforman un universo referencial que se corresponde con los temas propios del Melodrama, si bien con algunas especificidades; a la vez, este universo referencial ilustra la operación reiterativa del Arte de Masas.

A este universo lo hemos organizado en dos partes, los Temas (ver Cuadro No. 1 p. 77) y los Subtemas (ver Cuadro No. 2 p. 78). Los Temas y Subtemas se definen como los referentes, principales y secundarios, identificados en los relatos, más la valoración que de esos referentes se hace (para consultar su operatividad, ver el Anexo I, punto 1.3).

Como se puede ver en los cuadros número 1 y 2, el repertorio de Temas y Subtemas explotado por los emisores institucionales en la elaboración de los Melodramas-Fotonovelas, más bien, reducido. Tal reducción se aprecia tanto en el número como en el tipo de temáticas referenciadas:

- El universo temático consta de 6 posibilidades de Temas y 15 - de Subtemas, para 10 relatos. Si se toma en cuenta que algunos relatos llegan a presentar hasta 12 Temas, y que en todos hay

por lo menos 2 Subtemas, nos podemos hacer una idea bastante clara de la repetición o del grado de reiteración de los referentes en las fotonovelas. Más aún, algunos Temas y Subtemas son más reiterados que otros, es decir, aparecen en varios relatos, mientras que los otros Temas y Subtemas aparecen sólo en un relato.

- Por otro lado, se puede afirmar sin lugar a duda, que los emisores institucionales muestran una marcada insistencia en valorar preferentemente, en los relatos, determinadas temáticas -- por sobre de otras: aunque todas informan sobre el universo de la vida privada, en los Melodramas-Fotonovela no tienen la misma importancia todos los ámbitos del universo acotado, pues 4 de los 6 Temas se refieren al amor, así como 12 de los 15 Subtemas. Para acabar de entender la Reiteración, basta ver que el Tema que aparece en más relatos -6- es el Amor/matrimonio, así como los Subtemas más frecuentes son Ayuda entre enamorados, Divorcio y Rectificación de vida por amor.

Aquí cobran valor las representaciones corporales de los personajes en las fotonovelas (ver Cuadro No. 3 p.79), pues al parecer, introducen otro acotamiento referencial: prescriben -- quienes pueden o deben preocuparse de lo amoroso-matrimonial.

El cuadro número 3 muestra claramente la preferencia de -- los productores de fotonovelas por representar a las Heroínas/Héroes como jóvenes. Si el objetivo de las Heroínas/Héroes es, -- principalmente, el amor-matrimonio, queda más o menos claro quiénes deben preocuparse por el amor con fines matrimoniales, según los emisores institucionales. El que los Justicieros, la mayoría

también jóvenes, frecuentemente representan el objetivo del amor de las Heroínas, al menos en las fotonovelas, parece reforzar la idea de esa prescripción.

En cambio, el que los Villanos/Villanas tengan una representación corpórea más bien diversificada, donde incluso cabe la figura del Destino en la función Villano, pareciera querer indicar que los problemas pueden proceder de cualquier parte.

Cuadro No. 1

Temas centrales
y número de relatos en los que aparece cada Tema*

TEMAS	DE 10 RELATOS APARECE EN
1) AMOR/MATRIMONIO	6
2) AMOR FILIAL	3
3) AMOR/PASION	3
4) AMOR/AVENTURA	1
5) REALIZACION PROFESIONAL	1
6) REALIZACION PERSONAL	1

* 4 temas se refieren al amor. Un tema aparece en 6 relatos, mientras que los otros 5 temas aparecen en 3 o en menos relatos.

Cuadro No. 2

Subtemas y número de relatos en los que aparece cada Subtema*

SUBTEMAS	DE 10 RELATOS APARECE EN
1) AMOR/AYUDA ENTRE ENAMORADOS	4
2) DIVORCIO	3
3) RECTIFICACION DEL MODO DE VIDA POR AMOR	3
4) FELICIDAD AL MARGEN DE LA RIQUEZA	2
5) ALEVOSIA HACIA LA PAREJA	2
6) INGRATITUD HACIA LA PAREJA	2
7) TRIANGULO AMOROSO	2
8) MIEDO ANTE EL COMPROMISO AMOROSO	1
9) CELOS/INSEGURIDAD	1
10) PASADO SOSPECHOSO	1
11) INTRANSIGENCIA HACIA LA PAREJA	1
12) GRATITUD HACIA LA PAREJA	1
13) CELOS PROFESIONALES	1
14) CONFLICTO ENTRE LAS DEMANDAS DEL DEBER Y EL AMOR	1
15) CONFLICTO ENTRE CARIÑO/SEGURIDAD FRENTE AL AMOR/ILUSION	1

* 12 subtemas se refieren a relaciones amorosas. Un subtema aparece en 4 relatos, 2 subtemas aparecen en 3 relatos; todos los demás tienen una presencia menor.

Cuadro No. 3

Representaciones de los Personaje-Función*

REPRESENTACIONES (ECOLOGICAS)	PERSONAJES-FUNCION			
	HEROINAS / HEROES	JUSTICIEROS / JUSTICIERAS	VILLANOS / VILLANAS	BOBOS
JOVEN	3	6	1	1
HOMBRES MADURO	-	-	3	-
MAYOR	-	2	1	-
JOVEN	10	3	4	-
MUJERES MADURA	-	-	-	-
MAYOR	-	1	-	-
NIÑOS	-	-	-	1
(NO ECOLOGICAS)				
DESTINO	-	-	3	-
TOTAL POR FUNCION	13	12	12	2

* En la muestra, las representaciones de las Heroínas/Héroes están fuertemente estereotipadas. Las de los Justicieros/Justicieras están regularmente estereotipadas. La representación de los Villanos está, más bien, diversificada.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Nota del Capítulo 5.

- 1) Es prudente y pertinente hacer una distinción entre Melodrama -Arte de Masas y Melodrama-Arte Propositivo, puesto que ningún género es necesariamente ni Arte de Masas ni Arte Propositivo. Erick Bentley (B.E.85, pp.200-201) apunta que dramaturgos como Cocteau, Anouilh, Girardoux, O'Neill y hasta Brecht o Ionesco explotaron en algún momento este género, mas con una intencionalidad profundamente propositiva.

6. REDUNDANCIA.

En este capítulo se desarrollará el concepto de Redundancia, su formulación en el Melodrama y cómo se presentó en las fotonovelas analizadas.

Redundancia. Decía Borges que el arte es, es esencia, forma. Seguramente se refería a esas fórmulas que organizan los elementos de la expresión artística.

Apuntábamos que el Arte Propositivo se caracteriza porque ensaya, no sólo temas o valoraciones novedosas, sino también formas Originales, capaces de provocar el vértigo, según E. Trías. El Arte Propositivo ensaya nuevas formas para decir la situación de lo humano, su realidad y sus realizaciones o fracasos; ensayos, sin embargo, que en su búsqueda implican al riesgo.

El Arte de Masas no puede ni debe seguir por ese camino. - Su intención es, justamente, disminuir el riesgo, evitar el vértigo o, al menos, volverlo asequible. Para ello traba una especie de pacto con su público, basado en la lógica de la conservación: conservan y comparten unas cuantas fórmulas o modelos narrativos con los cuales organizan y valoran los referentes también estables.

Así como la temática reiterativa, las formas redundantes del Arte de Masas están condicionadas por su función reproductiva: la monotonía en los modelos que organizan los relatos genera confianza en el público consumidor, pues lo enfrenta a lo que ya conoce y domina, entonces puede predecir y anticipar lo que podríamos denominar una mediación estructural, referida a la es-

estructura narrativa, dentro de la "dimensión cognitiva", y a la que no se debe confundir con el concepto de Martín Serrano de -- "mediación estructural", el cual se refiere a la "dimensión objetal" del producto comunicativo (M.S.86,p.131).

6.1 La operación redundante en el Melodrama

Será necesario detenerse un párrafo y recordar esa complicidad - entre actores y público en los orígenes del Melodrama, pues es - ahí donde seguramente se sedimentaron sus esquemas narrativos, - de profunda raíz histórica. Parece lógico el que, en aquellas -- circunstancias, las distintas obras se basaran en esquemas seme- jantes cuyo código común facilitara el juego de la comunicación entre los actores y su público.

Si hemos de atender a los autores que han tratado al Melo- drama, ya sea como género o en alguna de sus presentaciones (su- pra,p.43), ese código común se constituye por:

- un argumento más bien simple, pero que dentro de un esquema ri gido, se retuerce y complica por la repetición de situaciones, lo que provoca lentitud en la narración, pero sin que se pier- da el suspenso -lo que Martín Barbero considera como un modo peculiar de leer/narrar (M.B.83,p.64).
- La simpleza psicológica y el maniqueísmo de los personajes. (M.B.87,p.129); (M.M.86-II,pp.137,154).

Estos elementos se pueden desplegar en lo que he denomina- do Morfología del Melodrama, además del Código -o estructura- Me lodramática y de la estructura parabólica, ésta más profunda y -

que excede al Melodrama en sí, pero que lo determina; esto es, - que la parábola es una estructura narrativa ancestral, que ha sido la base de varios géneros (infra.p.89).

Breve apunte sobre la anécdota. Este nivel no es otra cosa que - la narración en su sentido más inmediato: una "exposición más o menos detallada de una serie de hechos y/o acciones de unos personajes". En el melodrama no es relevante si la cronología utilizada es alterada: al recurso de play back se le utiliza raramente y cuando se hace es para indicar recuerdos. Por lo general se plantea una cronología lineal. La cronología invertida parece - ajena por completo al melodrama.

Respecto al narrador, aunque se llega a utilizar la 1ª. -- persona, asociada a los recuerdos, por su característica de "relatos para ser escenificados" el narrador es más bien del tipo - "omnisciente", lo que facilita otra característica de la comunicación reproductiva: el encubrimiento o aparente ausencia del narrador (M.S.78,p.115).

6.2 Los personajes

Los cuatro personajes que nuclea al melodrama, según Jesús Martín Barbero (M.B.87,pp.129-130) y Erick Bentley (B.E.85,pp.189-190), son la Heroína o Víctima, el Villano, el Justiciero y el - Bobo.

Se los debe entender como personajes-función, esto es, que a la vez que desempeñan un papel en la anécdota del relato, cum-

plen funciones como signos o como los elementos de expresión que articulan el relato.

Estos personajes se definen así:

1.- Heroína o Víctima. Es el personaje central; es quien declara su aspiración por ciertos logros. Sobre éste recaen todas -- las acciones de los demás personajes.

Parte de un desconocimiento o desprestigio, situación que -- busca restituir mediante la realización de su aspiración. -Se distingue del Héroe épico, por ejemplo, porque no es Podero-
so, de hecho requiere de ayuda -del justiciero- para lo---
grar sus fines y su actuación no trasciende sobre el grupo o la comunidad en conjunto, es decir, ni la salva ni la conde-
na-.

2.- Villano. Antagonista: mantiene, magnifica o provoca la situa-
ción conflictiva y de descrédito de la Heroína, se interpone
en el camino de aquélla hacia su realización.

Esta función también puede ser cumplida por el Destino.

3.- Justiciero. Es quien procura o restituye el prestigio de la
Heroína; enfrenta y enmienda los trastornos provocados por -
el Villano.

Suele suceder que este personaje es, a la vez, el objeto --
-amoroso- de la Heroína.

4.- Bobo. Personaje torpe, hilarante, definitivamente derivado -
del Arlequín o el Pulchinela; carece de función específica
en la trama, si bien puede ser ayudante o simpatizante de al-
gún otro personaje, incluso adoptar alguna de las otras fun-
ciones. Su papel es, más bien, provocar algún relajamiento -

en medio de la turbulencia de las pasiones y situaciones desencadenadas entre los otros personajes.

Esta es una formulación básica, con la cual se puede jugar: así, la Víctima respecto a un conflicto A, puede ser Justiciero del conflicto B, por ejemplo en las telenovelas El derecho de nacer o Rosa Salvaje -ambas protagonizadas por Verónica Castro-, -- donde la mamá ha perdido a su hija -conflicto A- y al recuperarla o descubrir el secreto, evita el impedimento para la realización amorosa de ésta -conflicto B-.

También se puede dar el caso de un mismo Justiciero para -- ambos conflictos, así como puede haber uno o dos villanos, en este punto, hay que recordar a manera de ilustración, la telenovela El maleficio, en la que asistimos a un torneo de villanías entre De Martino y sus hijos; o el inolvidable caso de Catalina -- Kreel (María Eugenia Rubio) y su malvado hijo (Alejandro Camacho) en Cuna de lobos.

Lo que no se puede es que el Justiciero se haga Villano, o que el Villano pase a ser Víctima. Es posible, en cambio a través de los fenómenos de redención y conversión -caso extremo de Transición (supra.p.87)- que un Villano se convierta en Justiciero, se arrepiente y enmienda el mal hecho, verbigracia, el -- abuelo en El derecho de nacer. Sin embargo, esta posibilidad es más bien difícil y entonces interviene, en la función Villano, -- el Destino.

Por su parte, el Bobo, ya se ha dicho, puede asociarse e -- incluso adoptar la función Justiciero. En este caso es imposible no recordar a Joaquín Pardavé, sobre todo en la serie de pelícu-

las que protagonizó al lado de Sara García.

En el nivel anecdótico, estos personajes se presentan más o menos así:

- Heroína/Héroe: sujetos amorosos, la novia, la esposa o madre, la hija o el hijo abandonado y trabajado, etc.
- Villano/Villana: sujeto que impone, engaña, es desleal. Puede ser el cuñado vago, el jefe, la madrastra, la suegra, el hermano envidioso, el comerciante ambicioso, el policía prepotente.
- Justiciero/Justiciera: puede ser el sujeto amado por la Heroína, también puede ser alguna autoridad, pero siempre con un ro vestimiento de autoridad moral. El tío, el jefe, el novio, el amigo o la nana, el médico, el abogado, el sacerdote.
- Bobo: este simplemente hace reír. Puede ser el viejo, el niño, la sirvienta.

Como se puede ver, la importancia de estos personajes no radica en su profundidad psicológica o en la metáfora sociológica que quepa atribuirles, de ahí su simpleza. Su valor radica en las funciones codificantes y estructurales que cumplen y que se explicitarán más adelante.

6.3 Morfología melodramática (1)

La Morfología del Melodrama consta de una secuencia narrativa de 7 situaciones que vertebran al relato y, en consecuencia, se pretenden necesarios en todo relato de este tipo. Esta secuencia da rá cuenta del porqué de la repetición y lentitud de la trama, a la vez que nos permitirá indagar el sentido general del relato.

Estas situaciones son:

- 0.- Situación Inicial. Se presenta a los personajes, sus relaciones y la circunstancia en que se encuentran. A veces en un estado de armonía, otras se alude a su búsqueda.
- 1.- Insinuación del Conflicto. Se trata de la aparición de un secreto o un malentendido, es una sombra al acecho. Puede ser presentada como previa o como antecedente del momento 0. En todo caso se presenta antes del momento 2.
- 2.- Encuentro. La protagonista conoce su objeto de realización o, si ya lo conocía, o reconoce como objeto de sus aspiraciones. Además de esta aspiración principal, puede haber otras secundarias, también se declaran en este momento.
- 3.- Manifestación del Conflicto. Aquél conflicto insinuado en el momento 1, se realiza "salta la sombra". Constituye un impedimento para la realización de los objetivos de los protagonistas.
- 4.- Transición. Se emprenden acciones y comunicaciones cuyo objetivo es revalorar aquellas situaciones que originaron y desarrollaron el conflicto.
- 5.- Solución. El conflicto se aclara y resuelve. Esta solución es un reconocimiento que se otorga a la Heroína, y que le abre el camino para el logro de su objetivo principal.
- 6.- Realización o Conclusión. Los protagonistas cumplen sus objetivos o al menos anuncian su realización con lo que se reinstala o anuncia el regreso de la armonía.

Desde la Insinuación, pueden darse n casos, con sus respectivas Manifestación / Transición / Solución. Es posible, incluso,

otro Encuentro, que implicaría otro ciclo completo, si hay dos - personajes con características de Heroína, persiguiendo objetivos distintos, en el mismo Relato. Ejemplo típico es el ya citado de la madre, que busca el reconocimiento por la hija que perdió al nacer, mientras esa hija busca el reconocimiento por vía del amor. Esos Conflictos y sus secuelas, pueden darse simultáneamente o sucesivamente en el Tiempo narrativo.

El sentido general del relato será: de un estado armónico o su búsqueda -momento 0-; a la presencia de los elementos del desorden -momento 1-; a la declaración de objetivos -momento 2-; a la emergencia del conflicto, de la amenaza del caos -momento 3-; a la lucha por la restauración del orden -momento 4-; al reconocimiento y al regreso a un estado armónico -momentos 5 y 6-.

Los Personaje-Función a nivel morfológico. Aunque los personajes aparecen a lo largo de todo el relato, algunos momentos de la secuencia descrita se identifican con uno u otro personaje, según se puede apreciar en el siguiente esquema:

ESQUEMA No. 4: DE LA CORRESPONDENCIA ENTRE PERSONAJES-FUNCION Y
MOMENTOS MORFOLOGICOS DEL MELODRAMA.

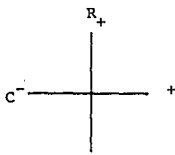
Situación inicial	Todos los personajes
Insinuación del conflicto	Heroína
Encuentro	Heroína
Manifestación del conflicto	Villano
Transición	Justiciero
Solución	Justiciero / Heroína
Realización	Heroína

6.4 Estructura Parabólica

Los antecedentes más antiguos, más difundidos y de alguna manera aún vigentes de esta estructura narrativa los encontramos en los cuentos fantásticos y en los Evangelios. La historia de la Virgen María, en especial, se puede ver como un antecedente directo del Melodrama moderno.

Esta estructura se caracteriza por presentar relatos cerrados, con una distribución de premios y castigos a los personajes, según sus actos; tanto los actos como los resultados están valorados según normas que establece el propio relato. Se denominan ejemplares porque ofrecen ejemplos, pautas de conducta aceptables por el grupo social, reflejadas en las normas que establece el relato, frente a determinadas situaciones; o también anuncia las consecuencias que puede traer el no actuar de esa manera. Esta estructura narrativa puede presentarse de la siguiente manera:

ESQUEMA No. 5: DE LA ESTRUCTURA PARABOLICA.



donde el eje "R" representa el tipo de resultados que pueden obtener los personajes, y el eje C representa el tipo de acciones o Conductas que pueden realizar esos personajes. De las cuatro - combinaciones que lógicamente cabría esperar (++) (+-) (-+) (--), - la estructura parabólica sólo acepta dos (++) y (--). Así, como se apuntó arriba, a una conducta positiva (C+), corresponderá un resultado positivo (R+) y viceversa. Un resultado positivo (R+) será cuando el personaje logre su objetivo, el resultado negativo (R-) será un fracaso. Una conducta positiva (C+) será cuando los actos del personajes no contravienen las regulaciones y normas que el grupo tiene por correctas y que se manifiestan, con - distintos grados de especificidad, en el relato; la conducta negativa (C-) será la que contraviene esas regulaciones.

O sea que la estructura parabólica introduce un orden, establece qué acciones o conductas son deseables y cuáles son indeseables para seguir fines legítimos. Se puede resumir en esta fórmula: C+/R+ // C-/R-.

Los personajes-función a nivel estructural. Hay una relación de-

terminante entre los personajes y el tipo de conductas y de resultados que pueden presentar:

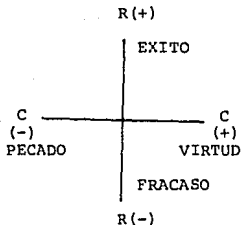
- Heroína o Víctima: puede presentar conductas positivas o positivas y negativas, aún en este caso, prevalecerán las positivas. En consecuencia sus resultados serán positivos -excepto en los melodramas invertidos, que se organizan con base en conductas y resultados negativos.
- Villano: presenta conductas negativas -rechazables-; sus resultados también serán negativos -fracaso.
- Justiciero: presenta conductas positivas -aceptables-; sus resultados serán positivos -éxito.
- Bobo: presenta conductas neutras, es decir, sin valor. Sus resultados dependerán de su conducta, a conducta positiva, corresponde resultado positivo.

6.5 Código melodramático

Parábola melodramática. La fórmula parabólica adopta en el Melodrama una vestimenta muy clara, la cual además, indudablemente forma parte de la memoria colectiva de los pueblos anclados culturalmente en el cristianismo: la oposición católica entre pecados y virtudes, asociados a la salvación o condenación (premio o castigo).

Es decir, en el esquema parabólico, el eje de los resultados tendrá en un extremo el éxito o premio, en el otro el fracaso o castigo; mientras que el eje de las conductas tendrá en un extremo a las virtudes y en el opuesto a los pecados:

ESQUEMA No. 6: DE LA PARABOLA MELODRAMATICA.



Entonces, en el Melodrama, los valores de la fórmula parabólica quedan así: R+: éxito -solución, premio-; R-: fracaso -condenación, castigo-; C+: virtud; C-: pecado. La fórmula parabólica se transforma así: $C+/R+ // C-/R- = v/e // p/f$.

No tiene mayor problema identificar estas categorías en un relato. En cuanto a los resultados, éxito o fracaso, se miden -- con base en los objetivos del personaje, específicamente de los personajes protagonistas. Respecto a las conductas, ha sido necesario organizar un sistema para identificarlas, si bien este es muy sencillo. Se basa en los siete pecados capitales -soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza- y en las siete virtudes principales, tres teologales -fe, esperanza y caridad- y cuatro cardinales -prudencia, justicia, fortaleza y templanza-.

No deja de llamar la atención el que estos relatos se organicen con base en una estructura narrativa con una antigüedad de por lo menos 20 siglos y una formulación moral propia de la --

Edad Media. Esta situación, igual que la reiteración temática, - se corresponden con dos postulados de la Teoría Social de la Comunicación, el que los cambios en los sistemas sociales no se reflejan inmediata ni mecánicamente en las ideas que de su sociedad elabora y sostiene la gente, y que la comunicación institucional dedica buena parte de sus afanes a una función reproductiva de carácter conservador, al menos actualmente. Tal situación, seguramente, se da en todos los géneros Arte de Masas y lo que es más, en toda la práctica institucional de comunicación, si bien con ciertas especificidades en los géneros no ficticios como, por ejemplo, el periodismo.

Ahora bien, los siete pecados capitales se definen como sigue (R.J.65, pp.220-229):

- 1.- Soberbia. Pensarse y sentirse más de lo que se es; desear -- más de lo que es conveniente y merecido.
- 2.- Avaricia. Inmoderado y desordenado deseo de adquirir y/o retener bienes temporales, aún por medios injustos.
- 3.- Lujuria. Inmoderado deseo y propensión hacia los deleites de la carne (conducta sexual).
- 4.- Ira. Curioso deseo de venganza o castigo, según propia autoridad.
- 5.- Gula. Apetito inmoderado para comer y beber.
- 6.- Envidia. Radical tristeza por el bien ajeno, aún en las cosas espirituales.
- 7.- Pereza. Tedio y enfado por la práctica de las virtudes.

(Consultar el Anexo IV, Las configuraciones semánticas de los pecados).

Por su parte, las 7 virtudes se definen así (R.J.65,pp.230-235):

a), Teologales.

- 1.- Fe. Sometimiento de la razón a la divina voluntad; se concreta en actos de Humildad.
- 2.- Esperanza. Espera de la bondad y misericordia de Dios; se concreta en hacer y auxiliar para el logro del bien.
- 3.- Caridad. Amar, a Dios y al prójimo; sentir compasión por el mal ajeno y gozo y alegría por el bien de otros.

b) Cardinales.

- 4.- Prudencia. Evitar excesos e inconsideraciones.
- 5.- Justicia. Otorgar a cada quien lo que merece, guardar el derecho común, el propio y el particular de cada cosa.
- 6.- Fortaleza. Firmeza en el ánimo, moderación de miedos y osadías.
- 7.- Templanza. Refrenar el deseo por los deleites y concupiscencias corporales.

(Consultar en el Anexo IV las configuraciones semánticas de las virtudes).

Código. Con base en las consideraciones expuestas, se puede afirmar que todo el juego y rejuego de los relatos melodramáticos se resume en una fórmula que consta de tres elementos, representados por la Heroína, el Villano y el Justiciero, donde hay una relación de oposición entre los dos últimos: Villano // Justiciero, y una relación de determinación de éstos hacia la Heroína: Villano → Heroína ← Justiciero.

La estructura parabólica se desdobra en esta triangulación que fija, por lo demás inmediatamente, mecanismos de valoración y de identificación y rechazo, sobre los que se puede montar, en tonces, cualquier ideología.

6.6 Código y estructura en las fotonovelas

De manera semejante al universo referencial, éste código y esta estructura de las fotonovelas se corresponden, con ciertas especificidades, con las del Melodrama; pero resulta más interesante aún, el que permiten ilustrar el fenómeno de la Redundancia en los productos tipo Arte de Masas.

Por lo que a la morfología toca, en las fotonovelas, muy probablemente por el tamaño del relato, este nivel pierde significación. La reducida extensión que, para algunos aspectos se -- presentaba como alguna ventaja, en este punto resultó ineficiente: no hay tiempo, o sea espacio, por el número de hojas de la -- revista, para retorcer mucho y complicar el argumento ni para -- llevarnos lentamente al desenlace.

6.7 Estructura parabólica

En los Melodrama-Fotonovela analizados ha aparecido esta estructura narrativa con toda claridad y se puede apreciar al analizar los resultados obtenidos por los Personaje-Función (ver Cuadro - No. 4, p. 100), donde solamente hay resultados o positivos o negativos, regla que se rompe únicamente en 2 de un total de 32 ca

sos. Esto demuestra no sólo la presencia, sino además, la consistencia de la estructura.

Este cuadro también muestra, o permite suponer, la relación entre acciones y resultados, pues los personajes signados negativamente, los Villanos, tienen 7 resultados negativos de un total de 9; mientras que los personajes signados positivamente, los Justicieros, tienen sus 11 resultados positivos. Caso aparte son las Heroínas, en las que se reparten sus resultados, si bien la tendencia es positiva, es decir, 8 positivos -que corresponden a 8 relatos- por 4 negativos -que corresponden a 2 relatos.

Es necesario detenerse en este punto, pues requiere una explicación aparte. Aunque las Heroínas están signados positivamente, en estos 4 casos han realizado acciones pecaminosas y no han logrado redimirse, como sucede en otros casos de Heroínas en los que también realizan actos pecaminosos, pero donde sí logran redimirse; esto es, que la estructura parabólica no se rompe.

Ahora bien, si en estos 4 casos no se alcanza la redención, es por la ausencia de Justicieros. Los 4 resultados negativos de Heroínas y Héroes corresponden a dos relatos, en el No. 1 y en el No. 8: únicos relatos de la muestra donde no hubo Justicieros, según se puede apreciar en la Matriz A (Anexo III), que da origen al Cuadro No. 4.

Como se ha dicho, en los melodramas los Justicieros y los Villanos determinan a las Heroínas; a éstos se les considera -- esencialmente buenos, entonces si se equilibran las determinaciones positiva y negativa, al final prevalece la positividad de -- las Heroínas; pero al no haber Justiciero, entonces prevalece la

determinación negativa. El problema, al nivel de la historia, parece ser que, como en ambos relatos hubo dos personajes con características de Víctima, se perdió la caracterización Justiciero.

No obstante la explicación lógica de estos resultados negativos de las Heroínas, es preciso apuntar que, si bien no se rompe la estructura parabólica, si rompen con el código típico del Melodrama, de ahí sus Finales Infelices (Cuadro No. 5, p101). Sin embargo, como sostienen todos los demás elementos melodramáticos, se ha denominado a estos relatos, melodramas invertidos.

Finalmente, respecto a los dos casos en que la estructura parabólica dejó de cumplirse -1 Ni positivo ni negativo y 1 Positivo y negativo-, puede suponerse que ha sido, al igual que los resultados negativos de las Heroínas, o porque los emisores institucionales, guinistas, desconocen la estructura y código propios de los melodramas o son poco hábiles para realizarlos, o por un trabajo de Originalidad. No se dispone de datos en uno u otro sentido, sin embargo es posible concluir que, independientemente de la causa, constituyen una situación novedosa y muy interesante, si bien falta perspectiva para discernir el sentido o la importancia que pueda tener esta innovación. No obstante, por nuestra experiencia podemos suponer que estos casos novedosos -- son más bien escasos y que tal vez una muestra más amplia podría demostrarlo claramente.

Se puede concluir con que la asociación pecado-fracaso -- opuesta a la asociación virtud-éxito, fórmula característica de la estructura de parábola, se cumple en 30 de 32 casos de la --

muestra analizada.

Por otra parte, el Final Feliz que se presenta en ocho relatos de la muestra, parece ser otra manera de apuntar el cumplimiento de las estructuras: el Final Feliz, el regreso a la armonía, la promesa de reinstalación del orden, como se recordará, es otro elemento característico y fundamental del Melodrama y -- del Arte de Masas en general.

6.8 Código

Así como la extensión de las fotonovelas resultó un contratiempo para el análisis del nivel morfológico, en cambio, para desentrañar el código resultó de gran valor, por el reducido número de personajes que hay en las fotonovelas. Las funciones aparecen -- claramente.

Los Villanos, a quienes se identifica por la cantidad de -- pecados que cometen, 97 de 102 acciones (ver Cuadro No. 6, p.102), pueden verse como una versión doméstica del Demonio, es la presencia del mal. Los Villanos, al interponerse entre las Heroínas y sus objetivos, representan los peligros y tentaciones que deben enfrentar y superar éstas.

Los Justicieros por su parte, serán una representación de los Santos. Baste echar una mirada a sus acciones: de 151, 134 -- aon virtuosas (Cuadro No. 6). Es la presencia del bien, por eso se opone antagónicamente al Villano. El Justiciero ayuda a las -- Heroínas a lograr sus objetivos, es más, determina su suerte.

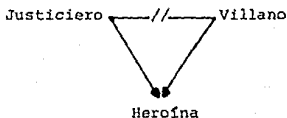
Ahora bien, esa lucha entre Villanos y Justicieros tiene como finalidad el éxito o fracaso de las Heroínas, por eso éste último personaje ocupa el vértice central del código: es el elemento que equilibra, en tanto que sobre él se descarga la tensión planteada entre los otros dos personajes. También por eso las Heroínas pueden presentar acciones virtuosas y pecaminosas (Cuadro No. 6).

La aparición o amplificación del conflicto es la determinación que el Villano ejerce sobre la Heroína. Deshacer el conflicto, ayudar a la Heroína a resolverlo, es la determinación -- que sobre ésta ejerce el Justiciero.

Finalmente, cabe anotar que la relación de determinación -- que 2 elementos entre sí opuestos, ejercen sobre el tercero, es la -- relación que traza, a la vez,, la secuencia general del relato melodramático: aparición del conflicto - transición - solución; o -- del desconocimiento - a la lucha - al Reconocimiento.

Con la siguiente figura se puede esquematizar el código melodramático.

ESQUEMA No. 7: DEL CODIGO DEL MELODRAMA.



Cuadro No. 4

Resultados logrados por los Personaje-Función*

PERSONAJES- FUNCION	+	(+) ²	RESULTADOS				TOTAL	SUPERADO ¹	
			-	NI•NI-	+ y -	-		NO	SI
HEROINAS/ HEROES	7	1	4	-	-	12			
VILLANOS/ VILLANAS	-	-	7	1	1	9	2	1	
JUSTICIEROS/ JUSTICIERAS	9	2	-	-	-	11			
TOTAL POR RESULTADO	16	3	11	1	1	32	2	1	

¹ Para la figura Destino.

² Quiere decir Positivo diferido: resultado que no se realiza, pero se anuncia en el relato.

* En la muestra analizada, los resultados de los Justicie--ros son positivos. Los resultados de los Villanos son, más --bien, negativos. Las Heroínas obtuvieron 8 positivos por 4 ne--gativos.

Cuadro No. 5

Tipos de Final en los 10 relatos analizados*

FINALES		
FELICES	INFELICES	TOTAL
8	2	10

* La muestra analizada presentó 8 finales felices y 2 infelices.

Cuadro No. 6

Número de acciones pecaminosas y virtuosas
por Personaje-Función*

PERSONAJES- FUNCION	ACCIONES		TOTALES
	PECAMINOSAS	VIRTUOSAS	
HEROINAS	52	208	260
VILLANOS	97	5	102
JUSTICIEROS	17	134	151

* Prácticamente la totalidad de las acciones de los Villanos son pecaminosas, mientras que la gran mayoría de las acciones de los Justicieros son virtuosas. Las Heroínas presentaron, en la muestra, una relación de 4 acciones virtuosas por 1 pecaminosa, esto es, una marcada tendencia a la virtud.

Nota del Capítulo 6.

- 1) Este título es un reconocimiento a Vladimir Propp, pues la -- idea de la secuencia que se propone surgió de la lectura de - Morfología del Cuento (P.V.77); si bien reconozco el carácter elemental de ésta "morfología del Melodrama".

7. VISION DEL MUNDO QUE CONSTRUYEN LAS FOTONOVELAS.

En la introducción nos preguntábamos qué sería eso que nos decían o que nos ofrecían los melodramas que tanto nos atraían. Buscando esta respuesta, nos hemos dado a la tarea de desmenuzar a -- los Melodrama-Fotonovela, huragando en sus temas y estructuras. -- Ahora se tratará de reconstruir el sentido que pueden tener estos elementos, con lo cual tendremos en la mano la respuesta.

Se ha organizado esta interpretación siguiendo la pauta -- marcada por los fenómenos de Reiteración y Redundancia. Así, primero se interpretará qué pueden significar esos temas y, posteriormente, qué modelo de orden reproducen los códigos y la estructura.

7.1 Temas de las fotonovelas:

El mundo de lo amoroso y familiar

Una característica propia del Arte de Masas es la repetición constante de temas y la redundancia en su tratamiento. Pero es necesario señalar que esta característica excede incluso el margen del Arte de Masas: es una característica de las comunicaciones -- de tipo reproductivo e incluso, se podría decir, del sistema insituacional de comunicación, puesto cada vez con más insistencia, a cumplir funciones reproductivas en las sociedades modernas.

Dicho en otras palabras, parece que la reducción temática que muestran los Cuadros 2 y 3 es un ejemplo del comportamiento comunicativo en las sociedades modernas: una gran cantidad de --

productos que comunican sobre unos pocos temas; y sobre eso que se comunica, hay muy poco de novedoso.

Otra característica propia de nuestros sistemas institucionales de comunicación, según la Teoría de la Producción Social de Comunicación (M.S.86, pp.416 y ss), es la correspondencia entre modelos narrativos y aconteceres referenciados. Esto supone, entre otras consideraciones, que al comunicar se pauta la manera de entender la organización del entorno sociocultural, al dividirlo en ámbitos perfectamente acotados y diferenciados entre sí, sin relación aparente, y en cada caso, asociados fuertemente a ciertas pautas lógicas que se manifiestan en los modelos narrativos.

Los 6 temas consignados en el Cuadro 2, putan aconteceres que se refieren al universo de la vida privada. Esto es, que el Melodrama y las fotonovelas, como fenómenos de comunicación, se ocupan o participan exclusivamente en la construcción simbólica de la vida privada. Otros ámbitos de la vida social les pasan de largo. Por ejemplo, el universo de la vida pública, por citar el otro polo con el que la sociedad burguesa constituye su modelo de organización social.

Se puede afirmar que los referentes principales de los Melodrama-Fotonovelas son relaciones que dan forma a la esfera de lo amoroso; pero más aún, se puede afirmar que existe una tendencia, al parecer significativa, de introducir en la temática de lo amoroso la relación matrimonio.

Ciertamente, se requiere de una investigación más amplia para definir la contundencia a que puede aspirar esta afirmación,

sin embargo parece claro que los emisores institucionales concentran su interés en este aspecto de la relación amorosa, y que además lo hacen de manera conservadora. Esta idea surge al asociar esta temática con el análisis de los estereotipos de las Heroínas y Justucueros y con la valoración, completamente negativa -fracasos y finales Infelices de los relatos No. 1 y 8- que imponen estos emisores institucionales al tema Amor/Pasión, por ejemplo. Por su parte, el Tema Amor/Aventura carece de importancia, pues solamente aparece una vez.

En nuestra muestra, también llega a aparecer, de manera -- tal que pareciera querer confirmar su importancia -en 3 relatos-, el otro gran tema de la tradición melodramática: el Amor Filial. Con este tema aparece ya completamente delimitado y detallado el universo referencial del que dan cuenta los Melodrama-Fotonovela: dentro del universo de la vida privada, las esferas de lo amoroso y lo familiar.

También por esto, es posible concluir el conservadurismo y limitación con que se piensan los Melodrama-Fotonovela, puesto - que si bien la familia es una institución social básica a la que el sistema estaría profundamente interesado en proteger y preservar, de donde, por ejemplo, la pauta mediadora hacia la realización del individuo en el matrimonio; desde otra perspectiva, -- frente a los desórdenes amorosos que han surgido en los últimos tiempos, estos relatos son, al parecer, incapaces de ofrecer o - pensar una alternativa al matrimonio.

7.2 Subtemas de las Fotonovelas:

Conflictos viejos, soluciones antiguas

No obstante la reiteración que se aprecia en el Cuadro No. 3, éste ofrece un dato en el que es necesario detenerse: alrededor de la mitad de los subtemas aparecen sólo en 1 relato, cada uno, lo cual quiere decir que si bien por un lado hay una tendencia a la repetición, también hay una tendencia a la No repetición: muy probablemente es aquí donde se puede encontrar el elemento innovador o cambiante en los melodramas, elemento que no se encuentra ni en su código ni en sus temas ni en sus personajes.

De ser así, se pueden aventurar estas conclusiones al respecto.

Aunque su pauta sea la Reiteración, alguna dosis de Novedad debe ofrecer esta clase de relatos -sólo así, es posible cerrar el círculo que nos permita comprender el tipo de mediación que establecen, una introducción a cuentagotas de la novedad, en marcada en un atemporal "siempre lo mismo", donde los valores tradicionales no son cuestionados severamente.

Se ha dicho que los subtemas representan situaciones específicas a las que habrán de enfrentarse los enamorados o los individuos que buscan realizarse, entonces es posible entenderlos como situaciones conflictivas, y el modo de enfrentarlas, virtuosa o pecaminosamente, habrá de definir el desarrollo del relato.

Al entenderlos como situaciones específicas, se quiere -hacer hincapié en que son situaciones concretas y variables, y -sobre todo posibles. Ahora bien, estas diversas situaciones espe

cíficas son entendidas por los emisores institucionales, siempre, como problemas de índole personal y moral, de definición individual, sin cabida para determinaciones de otro tipo.

Así, por ejemplo, la Riqueza se resuelve como obstáculo o puente para la felicidad (Subtema 4); igual que el problema del Divorcio (Subtema 2) y del Triángulo Amoroso (Subtema 7); las relaciones entre enamorados son de ayuda o perjuicio, confianza o duda: de la postura que asume frente a su objeto amado el individuo amante (Subtemas 1, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 13); otras veces se tendrá al amor como una fuerza que impulsa al individuo a cambiar su forma de vivir (Subtema 3). Es posible entender a estos Subtemas bajo el denominador común de solidaridad-insolidaridad entre enamorados.

Hay finalmente dos subtemas (14 y 15) que plantean situaciones novedosas, en tanto que éstos sí salen del microcosmos de la moral amorosa para enfrentar otros aspectos, si bien se los presenta como fenómenos de decisión personal otra vez, la introducción de un orden. A estas situaciones se las puede entender bajo el denominador común del conflicto: amor vs. deber, el primero, y amor-fuente-de-ilusión vs. amor-fuente-de-seguridad, el segundo. En el primer caso es muy clara la oposición: si se cumple con el mandato del amor, se deja de cumplir con el deber, si tuación opuesta, por ejemplo, al Cambio del modo de vida por amor donde por amor se regresa a una vida honesta. En el segundo caso se plantea el conflicto entre la pareja vista como seguridad, tranquilidad o reposo, frente a la pareja vista como emoción, como posibilidad. Aunque tratados como decisiones indivi-

duales, se puede advertir que los personajes involucrados en estas decisiones, atienden a alguna sobredeterminación además de su moral.

En el primer caso, (aparecido en el relato No. 10) se resuelve, aunque de manera difusa, por el amor. En el segundo (relato n.º 4) se resuelve claramente por la ilusión. Por todos lados, como se puede ver, estos dos subtemas resultan novedosos, lástima que la amplitud de la muestra no permite averiguar si estas u otras situaciones semejantes se repiten. Sin embargo, la muestra sí permite conjeturar que su incidencia es, más bien, poco significativa: 2 de 15 subtemas, que aparecen solamente en un relato, cada uno.

Finalmente se puede decir que estas situaciones concretas, reflejadas en los subtemas, y que encuadran las aspiraciones y acciones de los personajes son, en términos generales, temáticas que se arrastran de tiempo atrás, lo que permite inferir que para los emisores institucionales, no sólo no varía la temática amorosa sino que las mismas situaciones concretas y diversas de lo amoroso varían muy poco, y estas variaciones históricas quedan consignadas en 4 subtemas: el Divorcio, es decir, el gran conflicto del amor-matrimonio en las últimas décadas, al menos en sociedades como la mexicana, donde ha costado tanto aceptar la separación de los esposos -seguramente por el arraigo del catolicismo-. El Miedo ante el compromiso amoroso: miedo, al parecer, surgido también recientemente, justo a partir de la crisis del modelo matrimonial. Finalmente, los dos conflictos ya tratados en el párrafo anterior.

De todo esto, se puede decir que hay suficientes datos para aventurar la conclusión de que, por un lado, es con los llamados subtemas, como puede cerrarse el círculo de la estrategia mediadora, esto es, donde los melodramas introducen situaciones -- conflictivas para lo privado-amoroso y ofrecen modelos de solución: acá, centrado o haciéndolo aparecer como si de decisiones individuales se tratara solamente; este es, al parecer, un mecanismo propio de las sociedades modernas. Y, por otro lado, que esta labor o estrategia tiende más bien al no cambio, al conservadurismo, pues sigue planteando conflictos viejos y soluciones añejas, en tanto que conciben lo privado-amoroso como un mundo encerrado en sí mismo, que ni trasciende ni es trascendido por otros espacios sociales.

7.3 Representaciones de los Personaje-Función:

7.3.1 El amor...cosa de jóvenes

Parece claro que para los productores de fotonovelas las Heroínas son mujeres jóvenes y, a veces, hombres jóvenes. La representación femenina para este personaje es propia de la tradición melodramática; de hecho, de ahí viene el nombrar al personaje en femenino: "Heroína o Víctima". Probablemente ello se debe a la tradicional imagen de la mujer como símbolo de lo familiar/doméstico: "la mujer en la casa, el hombre en la calle".

Ahora bien, este personaje no siempre es joven; la tradición melodramática ha explotado también fuertemente a la Heroína

más bien mayor, cuyo objetivo está definido por el amor filial. Grandes ejemplos de estos casos son los papeles de Sara García - en el cine o de Silvia Derbez en las telenovelas. Nuestra experiencia nos indica que en las fotonovelas también se ha explotado esta situación, si bien en la muestra analizada no hubo ningún caso.

Parece ser, pues, que la insistencia en que las Heroínas - sean mujeres jóvenes y en que los Justicieros sean hombres jóvenes, no es otra cosa que la insistencia por construir un estereotipo de relación amorosa: para los emisores institucionales el amor es algo que pertenece con carácter de exclusivo a los jóvenes. Pero esta concepción se entendería menos como un reconocimiento o distintivo de lo joven y más como una expresión de esa idea que mira a la juventud (alrededor de los 20 años) como la edad en que deben enlazarse en matrimonio los individuos.

La tradición melodramática, al construir otros objetivos o temas para las Heroínas y Héroes no jóvenes, esto es, relacionadas al amor filial, pareciera confirmar esta interpretación. Incluso, tal vez sea pertinente comentar aquí el caso del relato No. 5, Amor en la penumbra, donde fracasa el matrimonio entre una mujer joven y un hombre maduro, a tal grado, que es el único caso de la muestra donde se justifica y realiza un divorcio.

Lo cual nos permite un comentario de paso, sobre el divorcio: Este es un mal necesario, muy pocas veces justificado y menos veces, aún, realizado.

Así pues, al parecer esta sería la finalidad de la construcción estereotipada de Heroínas y Justicieros en las fotonovelas:

la propuesta o construcción de la visión del amor y sus sujetos, la pareja joven rumbo al matrimonio. Pero además, los emisores institucionales delimitan de esta manera el público al que dirigen preferentemente su producto: muchachas jóvenes en edad de soñar con el amor, que pueden identificarse fácilmente con las Heroínas jóvenes y evocar a los Justicieros, también jóvenes y guapos.

7.3.2 El demonio donde quiera se esconde

No obstante la falta de una estereotipia rígida, es posible distinguir ciertos lineamientos sobre la representabilidad de los Villanos y Villanas. Así, las representaciones más probables son las Villanas jóvenes, los Villanos maduros o el propio Destino.

Esto parece indicar que el conflicto es concebido por los emisores institucionales a veces en términos de reflejo: frente a Heroínas jóvenes, Villanas jóvenes -situación de competencia-, esta idea parece afortunada si recordamos a los Justicieros-galanes; otras veces el conflicto es concebido en términos asimétricos, los Villanos maduros -situación de intolerancia o imposición (ver, al respecto, el siguiente subcapítulo -7.4).

En otro sentido, bastante más interesante parece la figura del Destino, pues supone una elevación de un culpable o malo, -- hasta ver como fuente de conflicto al propio acontecer, introduce un principio filosófico más elaborado: el conflicto, el desorden, provienen del propio encadenamiento de situaciones y acontecimientos, el vivir es un conflicto. Lástima que ese principio -

filosófico es, al parecer, inconsciente o por lo menos, poco importante para los emisores institucionales, pues lo presentan solamente en 3 de 12 casos. No obstante esta escasa presencia, -- nuestra experiencia indica que no es extraño el elemento Destino en el Melodrama ni aún en las fotonovelas. Al parecer, con el desarrollo del género y con la aparición y consolidación del modo burgués de hacer drama, el naturalismo, fue como se introdujo al elemento Destino como fuente de conflicto. Sin embargo, el Melodrama-Arte de Masas, toma esta posibilidad sin ningún sentido especial, pues aunque no hay un culpable, al Destino se le enfrenta, otra vez, desde la perspectiva de las decisiones personales morales, no trascendidas por otras instancias. Diríamos, el Destino se convierte en otro problema moral, por eso puede cumplir la función Villano; porque hace daño.

7.3.3 El Bobo se pierde

La escasa presencia de Bobos, que puede apreciarse en el Cuadro No. 3, permite concluir que este Personaje-función ha perdido importancia en los Melodrama-Fotonovela. Esta es una tendencia, al parecer, propia de los melodramas actuales, a juzgar por lo que se ve también, por ejemplo, en las telenovelas.

Son 3 las causas que pueden explicar esta situación; pero, en cualquier caso, prescindir del Bobo no genera problemas puesto que no influye determinantemente en la relación nuclear de la tríada Heroína-Villano-Justiciero.

Constricciones narrativas. Es posible que presenciemos una innovación que pretenda hacer más específico el relato melodramático, y de ahí vendría el desprecio al único personaje cuya función, - el descanso dentro de la trama, no es indispensable.

Por otro lado, puede deberse también a un empobrecimiento literario o expresivo, es decir, a una parte de capacidad por -- parte de los emisores institucionales para introducir a este personaje en sus relatos. De ser así, esto sería un síntoma de cómo más que utilizar al código y la estructura melodramáticos, los - emisores institucionales estarían atrapados en esa red, a la que, se podría suponer, no acaban de comprender profundamente. En este sentido, cabe argumentar la importancia que este personaje -- llegó a tener, por ejemplo, en el cine con Joaquín Pardavé, -- quien no sólo desarrolló este personaje, sino que incluso cumplía otras funciones, Bobo-Justiciero y hasta Bobo-Héroe -si - bien, hay que tener cuidado de no confundir con los relatos propiamente de tipo comedia, donde el cómico es el personaje central.

Constricciones extra-narrativas. El recuerdo de Pardavé ofrece, a la vez, otra posibilidad para explicar la pérdida del Bobo en la actualidad: la falta de actores capaces para desempeñar estos papeles. Esta se entendería como una constricción extra narrativa puesto que se genera fuera de la narración propiamente, es un problema de producción.

Otras constricciones, que me parecen más plausibles, y cuyo origen está fuera también de la narración en sí, son la escasez de presupuesto para costear un actor que represente al perso

naje prescindible, con lo que se ahorraría no sólo su salario, -- sino el costo de producción de sus escenas, etc; o el espacio -- disponible, pues al estar constreñidos a cierto número de pa-- ginas los relatos fotonoveleros, o a cierto número de horas las te lenovelas, este espacio narrativo no podría desperdiciarse en es cenas tan prescindibles como el personaje que las lleva. -De to dos modos, habría que averiguar más datos respecto a las teleno velas, pues se supone que cuentan con grandes presupuestos y -- equipos de producción.

En todo caso, ya sean estas u otras las explicaciones po sibles, el hecho incontrovertible es que la pérdida del Bobo -- apunta en el sentido de una simplificación y empobrecimiento de los relatos melodramáticos, como puede apreciarse en las fotonovelas.

7.4 El código de las fotonovelas:

Orden vs. Desintegración

7.4.1 Lo que enmascaran el Bien y el Mal

En un primer nivel se puede apreciar que la oposición entre Villanos y Justicieros, entre sus acciones virtuosas y sus acciones pecaminosas, es una representación de la lucha entre el Bien y el Mal, a partir de la construcción católica-agustina, si bien simplificada a nivel de divulgación en la doctrina o el catecismo, de los pecados capitales y las virtudes teologales y cardinales.

Ahora bien, esta construcción católica de pecados y virtudes, de lucha entre el Bien y el Mal, no es otra cosa que una representación ideológica de esa otra oposición más profunda en -- tanto que constitutiva de todo principio de organización: la oposición entre Orden y Caos. Dicho en otras palabras, la oposición entre el Bien y el Mal es una expresión de la estructura que, según E. Trías (T.E.83, pp.95 y ss), organiza a la cultura occidental, la oposición de Inclusión y Exclusión, donde los términos - que resultan "incluidos" son una elaboración de las aspiraciones y valores ideológicamente vigentes en la sociedad en cuestión; - lo "excluido" será todo lo que no cumpla con esas exigencias.

No obstante ser un género aparecido o por lo menos consoligado ya en el capitalismo -hacia 1880-, las formas ideológicas utilizadas en los melodramas, esto es pecados y virtudes según - el arreglo agustino, como ya se apuntó, son resabio de una visión sí occidental, pero antigua; sin embargo esta visión cobra vigencia búrquesa, pues está estructuralmente ligada, en los melodra- mas, a una concepción típicamente búrquesa, la oposición Acción y Pasión, que trataremos más adelante.

Para seguir con la idea del nivel primero o de la ideolo-- gía católico-agustina, se establecería que la Heroína obra en razón de su virtud, pero a veces cae o al menos, puede caer en la tentación del vivio, puesto que en el camino para lograr su obje- tivo, aparecen los conflictos y con ellos la disyuntiva del cami- no a seguir para superarlos.

Es aquí donde puede notarse con claridad esa parte alta-- mente conservadora e incluso atrasada de la construcción melodra

mática: para lograr su objetivo, el Hombre -representado por la Heroína- requiere del concurso de una potencia superior, el Santo -o sea el Justiciero-: es decir, que el ser humano no es -- dueño de su propia historia.

Ahora bien, dejando el nivel ideológico católico, se podría entender esta situación como la necesidad o la lucha del -- ser humano por construir y preservar un orden de cosas, un anhelo de armonía, y paz -el orden-, siempre amenazado por un principio de desorden, fuente de problemas o principio desintegrador -el caos-: representado, a veces, por sujetos con conductas reprobables, otras veces por el propio acontecer. En el caso específico de los melodramas, estas conductas y ese acontecer operan para el universo de la vida privada.

7.4.2. Pauta del Mito

Se ha dicho que el Melodrama se organiza como relato, con base -- en una oposición básica representada en la lucha entre el Bien y el Mal; pero el Bien y el Mal, en estos relatos, tienen un significado específico, que opera como pauta de la temática de estos relatos; esos significados son cohesión y permanencia frente a -- ruptura y desintegración, según el análisis de los actos virtuosos y pecaminosos más frecuentemente cometidos por los Justicieros, los Villanos, y por las propias Heroínas.

Cabe indicar que el hecho mismo de que las categorías que permiten ordenar o significar las acciones de los Personaje-función melodramáticos sean pecados y virtudes, precisamente, indi

ca ya una pausa para estos relatos, los instala en la esfera de la moralidad. Es decir que esa realidad privado amorosa de que trata el Melodrama, es pensada por los emisores institucionales -y probablemente por el público consumidor- como un problema moral.

El símbolo del Mal. Según el Cuadro No. 8 (supra p. 128), en el pecaminoso accionar de los Villanos y Villanas se aprecia una -- concentración en sólo 3 de los 7 vicios posibles. La Soberbia, - la Ira y la Envidia son las acciones más comunes de los Villanos de las fotonovelas analizadas.

A estos 3 pecados se los puede entender como vicios de sentimientos o de impulsos, designémoslos vicios de mala pasión. - Con esta designación se alude, por un lado, a esa concepción burguesa que entiende a la pasión como un impedimento del conocimiento, por tanto, del desarrollo y la convivencia, la pasión como un defecto de la acción, entendida esta como conocimiento y - realización; pero, además, se la califica como mala, para estar acorde con la concepción maniquea del Melodrama y para evitar -- confusiones respecto de otras posturas filosóficas que ven a la pasión menos como vicio y más como el impulso o fuente de toda - actividad y conocimiento. Por otro lado, se hace hincapié en que, semánticamente, tanto la Soberbia como la Ira y la Envidia son - definidas como deseos o sentimientos, en fin como pasiones (supra p. 93), que sólo posteriormente se desbordan en acción o en malas acciones.

Así pues, estas malas pasiones apuntan hacia la ruptura y desintegración: la mala pasión de la intolerancia, que significa

desconfianza y exageración, motivos de alteración del orden -Soberbia-; la mala pasión de la discordia, esto es, agresión, desconocimiento de las reglas que ordenan la vida común, el tomar justicia por propia mano -Ira-; y la mala pasión del desconocimiento, o falta de reconocimiento, de la imposición y competencia desleal -Envidia.

Aquí es preciso hacer un alto para recordar que los relatos analizados ofrecen otra posibilidad de manifestación del Mal en la figura del Destino, presente solamente en 3 relatos. En estos casos se entiende al Destino como Villano porque los acontecimientos y situaciones que desencadena provocan ruptura, desintegración, encubren la verdad o impiden el reconocimiento.

Estos serán, pues, los motivos o contenidos del símbolo Villano/Mal en los Melodrama-Fotonovela.

El símbolo del Bien. Si se analiza el Cuadro No. 7 (supra p127), se encontrará que la práctica de virtudes de los Justicieros y Justicieras se concentra principalmente en 3. De ello se puede inferir que el contenido o significado del símbolo Bien, al menos en las fotonovelas analizadas, se compone de Caridad-Amor, Justicia y Fortaleza.

A estas virtudes se les puede entender como virtudes realizadoras, llamémoslas virtudes de buena acción.

Se las puede entender así porque los Justicieros actúan para corregir la condición o situación penosa de su prójimo, para conservar su situación satisfactoria o por amor, practicado éste como ayuda y reconocimiento al ser amado, al Justiciero amante -

por ejemplo, no le afectan o no lo suficiente, las tropelías del Villano ni las jugarretas del Destino -Caridad-Amor-. Los Justicieros también actúan con un sentido de equilibrio, de dar a cada quien lo que se merece para preservar el orden de la convivencia -Justicia-. Y los Justicieros actúan, finalmente, con voluntad y firmeza en sus convicciones, vale decir, en sus creencias y valores -Fortaleza.

Esto es que los Justicieros y las Justicieras más que desear, actúan. Tres de los cuatro términos en cuestión -caridad, justicia y fortaleza- pueden ser definidos como actuación: y actúan positivamente, en tanto que cohesionan, en tanto que equilibran y reconocen y en tanto que buscan la permanencia.

Dualidad acción//pasión, cohesión//desintegración. El tercer Personaje-función del Melodrama, las Heroínas es el lugar donde se descarga la tensión producida entre los otros dos personajes, es el espacio dramático del conflicto, camina todo el tiempo entre el logro cohesionador y el fracaso desintegrador.

Si se atiende, en los Cuadros Nos. 7 y 8, a los pecados y virtudes que con más frecuencia realizan estos personajes, se encontrará que las virtudes más frecuentes son la Justicia, la Caridad-Amor, la Fortaleza, es decir las mismas que los Justicieros, más la Prudencia. Estas virtudes también son de buena acción, también buscan la paz, la fidelidad y la correspondencia; buscan la identificación; implican firmeza de ánimo y de convicciones para enfrentar el acontecer; así como moderación en su actuar, para no incurrir en yerros o injusticias -Prudencia.

Por otro lado, los pecados más frecuentes son Soberbia, Lu

juría e Ira, en dos casos coinciden con los Villanos. Estos vicios de mala pasión también apuntan en dirección opuesta a las virtudes descritas: suponen exigencia desmedida, inmoderación en los deseos -Lujuria- e impulsos de agresión e injuria.

Así pues, cohesión, permanencia y colaboración enfrentadas a la desintegración e insolidaridad, son las fuerzas que jalonean a los personajes del Melodrama, son las condiciones que pautan el mito melodramático.

7.4.3 Génesis del mito o contradicción que media el Melodrama

Toda construcción mítica es una estrategia para encontrar alguna solución a algún conflicto o contradicción generada en la vida real, en la vida cotidiana de los individuos. En los Melodrama-Fotonovela, al aparecer, esta función se condensa en los Personaje-Función Heroína, y puede ser revelada a partir del espectro de la concentración de sus acciones, 4 virtudes por 1 pecado.

Esta función mediadora tiene que ver con la identificación que se genera entre las Heroínas de las fotonovelas y los lectores; y a la vez, esta identificación, junto con su ubicación como vértice de equilibrio, coloca a estos personajes en una posición protagónica.

La identificación se produce, por un lado, por el elemento dramático del conflicto al que debe enfrentarse la Heroína, que es la imagen literaria -es decir, ya reconstruida- del conflicto profundo que da vida al Melodrama: el individuo que enfrenta las constricciones sociales, en la construcción de su vida privada (1).

Por otro lado , la identificación se logra porque el Melo drama, como toda buena ideología, ofrece una concepción del Hombre y de su entorno (M.S.86, p.45) Esta concepción melodramática del ser humano se presenta en las Heroínas. Los otros personaje nucleares del Melodrama representan, como ya se expuso, potencias sobrehumanas, religiosa o antropológicamente hablando.

Ahora bien, el Cuadro No.6 nos permite apreciar una tendencia hacia la virtud en las acciones de las Heroínas que, de hecho, las caracteriza -son virtuosas-; sin embargo, la posibilidad del pecado está presente, lo cual prácticamente no sucede con los justicieros. Es esta presencia o posibilidad del pecado lo que permite suponer el error, el conflicto, condición indispensable para que se genere el movimiento del reconoci-
miento, meta de los relatos melodramáticos.

La posibilidad del pecado supone la falibilidad de las Heroínas, esta es la base de la idea del sujeto humano en el Melodrama: la tendencia a la virtud sin que desaparezca el peca-
do, parece insinuar que, al menos las fotonovelas, sostienen - el ideal del hombre como una criatura esencialmente buena, virtuosa, pero enfrentada a un mundo lleno de peligros, por lo --
cual, a veces caerá en falta. Dicho de otro modo, la manera de enfrentar los peligros y dificultades, fiel a su esencia vir--tuosa o separándose de ésta, es lo que determinará su suerte.

En la realización de su vida privada, donde construye y -realiza anhelos e inclinaciones de permanencia, cohesión y se-
guridad, el sujeto humano se enfrenta y, a veces, cae en el peligro desestabilizador de alguna falta moral: tentaciones o pa

siones íntimas, egoístas, es decir: que colocan al individuo por encima del grupo, de los intereses del grupo.

Parece claro, en fin, que en los relatos de los Melodrama-Fotonovela analizados se subordina absolutamente al sujeto individual frente a las normas y constricciones del grupo. Y es esta situación donde la mediación melodramática toma partido: la realización del sujeto individual se plantea, paradójicamente, sobre una negación de él mismo frente a su grupo. Porque en el Melodrama son marcadas como desintegradoras e insolidarias cualquier cosa que no se pliegue a la norma de la buena acción.

En este punto tal vez llega a su límite mediador el Melodrama, puesto que la situación que plantea sigue sin resolver el conflicto de la individualidad. En esto se aprecia un pecado de la modernidad: el sistema social, incapaz de ofrecer respuestas, exige al individuo, cada vez con mayor insistencia, que personalmente decida sobre sus conflictos o sobre los conflictos que el propio sistema plantea (autoplastia). Entonces se limita la capacidad mediadora del mito porque la solución que ofrece sigue -- siendo un conflicto. Este es, probablemente el resultado de la separación entre productores y consumidores del mito melodramático, pues al impedir que quienes lo usan intervengan en su producción, el mito se degenera.

7.4.4 Capacidad y empobrecimiento del código

Los relatos de Melodrama-Fotonovela apelan a un código muy sencillo, basado en una oposición que, por un lado, apela a situacio-

nes o aspiraciones básicas y, por otro, se expresa en una ideología fuertemente arraigada en la historia de la cultura occidental.

Entonces, sobre una oposición lógica de términos excluyentes, se apela a conceptos fácilmente identificables y, en consecuencia, fácilmente deseables o incluíbles. Tanto lógica como -- ideológicamente el código se ofrece simple, lo cual permite entender su permanencia y fundamentar su capacidad comunicativa. -- Dicho en otras palabras, el porqué es utilizado y reutilizado -- por los emisores institucionales y buscado y consumido por el público: para ordenar simbólicamente las relaciones en torno a la vida privada.

Construcción lógica. El primer par de términos excluyentes o el -- más evidente, es la oposición del pecado//virtud; cada uno de -- los cuales se desdobra en 7 posibilidades. Al conjunto de posibi lidades pecaminosas --a partir de las más realizadas-- se lo ha asimilado a la noción del Caos; mientras que al conjunto de posi bilidades virtuosas --también a partir de las más practicadas-- se lo ha asimilado a la noción de Orden. Finalmente, también se ha dicho que los pecados pueden ser identificados como pasiones, término que excluye al de acción, con el cual se ha identificado a las virtudes.

Entonces se puede concluir que, tanto conceptual como conductualmente, la relación lógica de oposición excluyente propia a los términos de base, pecado y virtud, se mantiene en todo momento y es la pauta organizativa-descifratoria de los relatos.

Construcción ideológica. Apelar a conceptos tan arraigados en la memoria cultural confiere un alto grado de eficiencia a la función ideológica de los relatos, pues por un lado, ofrece una teoría de la realidad social -aquí para el ámbito de lo privado- claramente entendible: "la vida en sí misma es buena, pero tiene dificultades"; y por otro lado, ofrece a los individuos propuestas concretas de comportamiento para enfrentar esas dificultades: apegados a las normas y valores del grupo.

A partir de estas construcciones lógica e ideológica, se puede concluir que el código de los Melodrama-Fotonovela es fuerte, con una alta capacidad comunicativa, pero y por lo mismo, altamente redundante; y se expresa en imágenes fáciles de identificar y compartir, pero por lo mismo, sumamente conservadoras reiterativas.

Queda una situación que cabe señalar, a partir justamente de la observación y análisis de las acciones virtuosas y pecaminosas de nuestros personajes. No deja de llamar la atención que siendo un código tan simple y sencillo no sea utilizado en su totalidad. De 7 pecados se explotan significativamente 4; -hay noticia de que el pecado de la Gula, en forma de alcoholismo es -- también más o menos explotado-; de 7 virtudes, también se explotan fuertemente sólo 4; esto es, al menos en los relatos analizados. Es decir, de 14 posibilidades se manejan 8, apenas poco más de la mitad.

Esto habla de una sobresimplificación del código, realizada por los emisores institucionales -productores y guionistas :

específicamente-, y que puede deberse a dos causas, principalmente: o falta de conocimiento o habilidad de los argumentistas, lo que explicaría que no usaran todas las posibilidades pues no las conocen y si las conocen no saben como manejarlas; o una -- aplicación cuasi perversa de un profundo conocimiento, que lleva a prescindir de las posibilidades menos operantes.

Como no se dispone de datos en un sentido ni en otro, incluso podría ser objeto de un estudio aparte, dejamos la duda -- apuntada. Sin embargo, sí se puede concluir que, ya sea por mucho o poco conocimiento del género y su código, éste se ve disminuido y empobrecido. Esta idea conecta con la apuntada respecto a la pérdida del Bobo. Tal vez se trate más que de una intención, de un proceso de eficiencia narrativa, si es posible hacer todavía más eficaz un código de por sí simple y sencillo y con 200 - años de uso. De lo que no hay duda, es que se ha empobrecido al Melodrama -al menos en las fotonovelas, pues en la televisión parece que hay un proceso distinto y muy interesante-, con lo cual se ha vuelto aún más reiterativo y redundante.

Cuadro No. 7

Número de acciones virtuosas
por Personaje-Función*

VIRTUDES	PERSONAJES-FUNCION		
	HEROINAS	VILLANOS	JUSTICIEROS
FE/ HUMILDAD	10	-	1
ESPERANZA/ REALIZACION DEL BIEN	11	-	10
CARIDAD/ AMOR	46	-	43
PRUDENCIA	28	-	9
JUSTICIA	68	4	36
FORTALEZA	33	-	22
TEMPLANZA	12	1	13
TOTAL	208	5	134

* Las Heroínas realizan, preferentemente, acciones de Justicia, Caridad/Amor, Fortaleza y Prudencia. Por su parte, los Justicieros practican, preferentemente, las virtudes de Caridad/Amor, Justicia y Fortaleza.

Cuadro No. 8

Número de acciones pecaminosas
por Personaje-Función*

PECADOS	PERSONAJES-FUNCION		
	HEROINAS	VILLANOS	JUSTICIEROS
SOBERBIA	19	40	4
AVARICIA	3	1	-
LUJURIA	14	12	4
IRA	13	24	7
GULA	-	1	-
ENVIDIA	1	19	1
PEREZA	2	-	1
TOTAL	52	97	17

* Las Heroínas realizan, preferentemente, acciones pecaminosas de Soberbia, Lujuria e Ira. Por su parte, los Villanos pecan, más bien, de Soberbia, Ira y Envidia.

7.5 Estructura profunda de las Fotonovelas:

Dime tu rol y te diré tu suerte

7.5.1 Supeditación de los personajes y maniqueísmo

Ya se había explicado la función codificante que subsume a los personajes melodramáticos, pero el Cuadro No. 7 permite inferir una determinación distinta: la estructura parabólica prescribe a los personajes del relato, pues dicta de antemano los actos que puede hacer y el resultado que puede lograr cada personaje en cuestión.

Es decir, los Villanos, por tener el rol Villano, sólo podrán realizar actos pecaminosos y lógicamente, sólo podrán obtener resultados negativos. Mientras que los Justicieros, por tener el rol Justiciero, realizarán actos virtuosos y obtendrán resultados positivos. Aquí cabe una aclaración, se sabe que algunos Justicieros realizan actos pecaminosos y que algún Villano realizó actos virtuosos; esas excepciones no trascienden ni para la función codificante ni para la función del rol: es decir, para la determinación maniqueísta de acciones y resultados del rol sobre el personaje.

Por su parte, las Heroínas pueden realizar actos tanto virtuosos como pecaminosos, por tener el rol Heroína, y consecuentemente, pueden obtener resultados positivos o negativos, aunque la regla establece que más bien realizan actos virtuosos y obtienen resultados positivos.

Es claro pues, que los actos a revisar y los resultados a

obtener solamente pueden ser buenos o malos, sin términos medios que compliquen el juicio. Esto es, que la estructura parabólica sólo puede funcionar sobre una base maniqueísta que es en definitiva, el principio que permite distinguir al personaje bueno y - al que irá bien, del personaje malo, al que le irá mal.

7.5.2 Función ritual

Este juego de determinaciones y la estructura que las conjuga es una de las características más importantes de estos relatos. Es decir, que permite la realización de una práctica ritual.

Una característica propia de los productos Arte de Masas, en general, es que ofrecen o facilitan algún control sobre las situaciones que se proponen en los relatos. Al parecer, esto es una compensación simbólica que fortalece al individuo, para que luego salga, por así decir, otra vez al mundo.

Este control sobre las situaciones del relato se logra por que la posibilidad de incertidumbre es reducida al mínimo posible. Por eso en los melodramas se sabe desde el principio quiénes son los buenos y quiénes son los malos y cómo les irá al final.

Dicho en otras palabras, en los melodramas, a semejanza de lo que ocurre en los ritos -la misa, una ceremonia de matrimonio, un bautizo, etc.- no importa tanto el qué va a pasar, pues todos los asistentes o consumidores, en el caso del relato, ya lo saben; lo importante es qué ocurra y, más o menos, en el orden establecido: que a ese bueno, al que desde el principio se -

le vio como bueno -y a veces desde antes, en la portada de la revista- le vaya bien, mientras que al malo, también descubier-
to desde el principio como malo, le vaya mal.

De otro modo, si hubiera duda, si el temor y el sufrimien-
to no fuesen un ingrediente más sino una fuente real de incerti-
dumbre, el fenómeno de confortación, objetivo de todo ritual, di-
fícilmente se lograría.

Es necesario detenerse en este punto, para regresar a los
4 resultados negativos de Heroínas y Héroes, pues tal parece --
que hay una contradicción entre esa exigencia de eliminar la in-
certidumbre y estos resultados negativos.

Ciertamente se trata de una transgresión que parece intere-
sante. Sin embargo, si se revisan los relatos en sí, donde se --
dieron estos resultados -el No. 1 El amor cambió mi vida y el
No. 8 Muero, pero vivirá mi amor-, tal vez se pueda apreciar -
una situación que no se logró reflejar en los cuadros: estos re-
sultados negativos de Heroínas y Héroes -que dan lugar a fina-
les infelices- están tan sublimados, que parecen resultados po-
sitivos. Sólo mediante el modelo de análisis que establece una -
comparación entre objetivos perseguidos y logros, es posible de-
finir este fracaso sin duda. Mas para una lectura ingenua, es po-
sible que la sublimación del fracaso logre, si no ocultarlo, sí
al menos suavizarlo bastante.

En todo caso se trata de una transgresión excepcional, pre-
sente solamente en 2 de 10 relatos analizados, porcentaje que --
puede ser muy alto, según indica la experiencia y al que tal vez
una muestra más amplia podría ubicarlo claramente. -De los 30

relatos leídos en total para este trabajo (Anexo I), solamente - estos 2 tuvieron fracaso de la Heroína/final Infeliz. Y finalmente, caen en lo que he denominado Melodrama invertido y que caracteriza a las fotonovelas amarillas (infra, p.146).-

Esta es pues, la función de esa estructura parabólica descubierta en los relatos analizados: el acercar la lectura del Melodrama-Fotonovela a la situación ritual y seguramente, de ahí - su rigidez y su consistencia. Dicho de otro modo, los melodramas en general, y las fotonovelas en particular, forman parte o son la expresión de un mito sobre la vida privada, que requiere reintroducirse constantemente en la vida de los consumidores a través de un acto ritual. En el caso de los Melodrama-Fotonovela, - el rito es el propio consumo o lectura, pautado por la propia organización del relato.

7.6 Confortación

Ahora bien, el cumplimiento cabal del ritual exige un final Feliz: esta armonía re-conquistada también confiere seguridad y -- certidumbre, de ahí la fuerza y persistencia de este tipo de relatos. Ofrecen una alternativa o garantía frente a la incertidumbre propia de la realidad.

La seguridad ofrecida en este tipo de relatos, se presenta como una venganza simbólica frente a la realidad cotidiana. Pero esta venganza o sentimiento de seguridad se construye -dice Bentley- en términos infantiles (B.E.85,p.203): no por el conocimiento crítico de la realidad, sino por el soslayo de lo "esen--

cialmente inaceptable" -complementa Kundera.

Así pues, la regularidad del final Feliz puede ser entendida, en términos comunicológicos, como la definición de la relación emocional que se establece entre el relato y sus lectores; esto es que el Melodrama-Fotonovela ofrece una confortación, se constituye en la promesa de que en algún momento, al fin, tras las angustias y problemas, se reinstalará el reino de la tranquilidad y de la felicidad.

Pero quizá más importante que esta promesa, es el hecho en sí de la lectura, Mientras el lector se mantenga en el espacio propio de la narración estará a salvo porque:

- a) aunque no lo sepa, ese lector conoce o intuye el código y la estructura del relato y entonces puede ejercer cierto control y lo ejerce, ya que está en posibilidad de anticipar;
- b) se identifica con los personajes y entonces vive la experiencia catárticamente, o sea, vive sin peligro, pues el peligro lo soporta un Otro: experimenta vicariamente;
- c) aprende, o sea que obtiene datos que podrá poner en práctica en algunas circunstancias de su propia vida y también, por qué no, de algún otro relato, puesto que son conductas avaladas y legitimadas por y en su grupo social;
- d) sabe que el relato en sí es fácil de entender y de seguir, y que tendrá final Feliz, es decir que mientras lea su fotonovela -o vea su película o su telenovela- pasará un buen rato.

Así pues, es posible que mientras más inerte se sienta el lector, ya sea por inexperiencia: la joven que desconoce y ansía el ensayo amoroso; ya sea víctima del fracaso: el adulto carga-

do con una historia de derrotas dentro y fuera de la familia; entonces, es posible que más se acerque y consuma melodramas y en general relatos tipo Arte de Masas.

Y es posible que esas circunstancias que empujan al consumo del Arte de Masas, sean una medida del tamaño de la esperanza del lector y el cimientó de la eficacia de la promesa que ofrecen estos productos.

Hay en la muestra analizada dos finales Infelices que parecieran controvertir esta exigencia de seguridad y certidumbre. Como se indica en el apartado anterior, el tratamiento que se da a estos finales (en los relatos No. 1 El amor cambió mi vida y No. 8 Muero, pero vivirá mi amor), los desdobra de tal modo, que pierden casi por completo su carácter de fracaso. Tal sublimación se basa, en ambos casos, en esa idea a que apela el título del No. 8: "el amor, si es real, nunca muere y ellos aunque no con el cuerpo, están unidos en el alma". Es curioso, en los dos relatos ambos galanes se mueren y ellas permanecen con sus maridos, negándoseles el divorcio; de hecho los dos relatos son la misma historia, varían los lugares y los nombres.

En términos del código, faltaron los Justicieros, hubo Heroínas y Héroes, mas no Justicieros; faltó una acción de Justiciero que los redimiera: de ahí el que se pueda afirmar que los guionistas o no supieron cómo introducir esa acción redentora o más bien, quisieron explotar la idea del amor sublime, del amor de las almas. Sólo el análisis les revelaría que finalmente, produjeron un fracaso.

Podemos resumir la visión del mundo que ofrecen los Melo-

drama-Fotonovela como la promesa de un mundo mejor, que se realiza en un momento de "diversión y entretenimiento"; una promesa, por cierto, limitada.

Nota del Capítulo 7.

- 1) Manuel Martín Serrano plantea una conclusión prácticamente -- idéntica en La Producción Social de Comunicación (M.S.86), - en la parte V, el capítulo 1, donde desarrolla las reconstrucciones de los aconteceres sociopolítico y cotidiano que hacen los medios de comunicación.

8. CONCLUSIONES, ACIERTOS Y LIMITACIONES

Conclusiones:

La promesa por cumplir en una práctica conservadora

"La relación directa del hombre cara a los estímulos es la contemplación mística: incluso la separación entre sujeto y objeto desaparece. La relación del hombre cara a los datos es la clasificación lógica. En este último caso desaparece el estupor al mismo tiempo que la neutralidad del sujeto respecto a los objetos" (M.S.78,p.54).

En la transformación de los estímulos en datos intervienen los procesos de mediación, entre otros, la comunicación. Entonces la mediación puede ser entendida como "la actividad que impone límites a lo que puede ser dicho, y a las maneras de decirlo, por medio de un sistema de orden" (M.S.78,p.54).

Cabe recordar que este paso entre la realidad y la conciencia, el paso de la mediación, puede llevar el sentido de la anticipación del cambio, de la innovación. Otras veces, la mediación adopta el sentido de la conservación, del no cambio.

A partir del estudio que presentamos, parece plausible concluir que los Melodrama-Fotonovela introducen un sistema de orden que posibilita acotar y valorar de una manera específica los sucesos de la vida privado-amorosa, al convertirlos en su temática.

Como toda ideología, esta acotación de la realidad vida privada opera en dos sentidos: según el primero, retarda u obs

taculiza las posibilidades y condiciones del cambio, ciertamente; pero ello es posible solamente gracias a su segundo sentido, pues según éste, también ofrece "un modelo del mundo reconocible en el entorno... sugiere a los Actores comportamientos factibles y aceptados..." (M.S.86,p.44), con lo cual la realidad amor, la realidad familia, la realidad vida privada es transformada en dato, o sea, que puede ser reflexionada y ordenada, entonces el individuo no sólo la comprende, sino que se coloca en posición de ajustar sus normas y sus conductas.

Seguramente la fuerza, la capacidad de atracción y permanencia de estos relatos, como dice Martín Barbero, tienen mucho que ver con esa posibilidad de ajuste, que se manifiesta en los valores y se hace accesible por las formas narrativas puestas en juego. A los valores podemos entenderlos como la demanda de una promesa no cumplida. A las formas narrativas, como una herencia cultural (M.B.87,pp.131-132), a la que no se puede desestimar tan sólo porque no enroca con las formas tenidas por cultas o de vanguardia, habrá que pensarlas desde la lógica misma del público que las ha conservado -de ahí la crítica de Martín Barbero a Adorno, por ejemplo.

Si de veras queremos entender estos procesos sociales de mediación, habrá que pensar a las fórmulas narrativas más que como una imposición del medio institucional, como una dialéctica de adecuación entre los intereses y prácticas de éste, "lo que pone el mercado" (M.B.87,p.111) y las demandas y usos del público, "lo que pone el pueblo" (M.B.87,p.116). Es decir, si bien los emisores institucionales se han apropiado de esos mo-

delos narrativos, no se puede olvidar, y ahí está la historia de los géneros populares para demostrarlo, que esas fórmulas - narrativas hunden sus raíces en los orígenes mismos de nuestra cultura.

Por otro lado, este criterio tal vez nos permita comprender también que la lectura o consumo de melodramas tiene que ver con la mediación o si se quiere, con la realización en el nivel de lo simbólico, de la satisfacción a una necesidad: una demanda de bienestar que socialmente no hemos logrado. No me refiero al malestar de la desigualdad de riqueza, sino más bien a ese otro y profundo malestar de la sobrerrepresión, ese que señalaba Marcuse, me refiero a la promesa no cumplida de la emancipación del hombre y la mujer de carne y hueso: seguimos consumiendo melodramas porque ahí se nos anuncia que algún día se instalará el reino de la felicidad entre nosotros.

Ya se sabe: si el prometer no empobrece, es porque la esperanza es lo último que muere. Mientras no se cumpla la promesa de un mundo más humano, donde el individuo pueda realizarse plenamente, la demanda cargada de esperanza seguirá existiendo.

Y esta es la oferta que nos hace el Melodrama. Paradójica oferta: su promesa es, a la vez, su traición, pues el Melodrama reproduce, justamente, ese sometimiento del individuo a su grupo, a sus normas, que se aparecen a los ojos de los lectores como inamovibles.

Muy probablemente esto no es más que una situación propia y característica de las estrategias de conservación que las so

ciudades modernas han desarrollado y dentro de la cual han -- asignado al sistema de comunicación una función reproductiva, pero profundamente conservadora. Función que el sistema de comunicación comparte con el conjunto de las instituciones enculturizadoras, pero en el cual ha adquirido un papel central.

Las características de tal uso o práctica comunicativa se pueden apreciar en un hecho que ha emergido claramente en este estudio. La enorme capacidad comunicativa de nuestras sociedades -al respecto hay que echar una mirada a la Hoja de registro No.2 y constatar la cantidad de revistas, el número de -- ejemplares semanales por revista y los alcances de la distribución-, capacidad, sin embargo, empeñada en la Reiteración y la Redundancia, despreciando prácticamente cualquier otra posibilidad.

De ahí el que viejas fórmulas narrativas sigan siendo explotadas por los medios más avanzados tecnológicamente, situación que ejemplifica perfectamente el Melodrama con el cine, - el radio, con la foto fija y la televisión; y también, el que tales avances tecnológicos en la capacidad de expresión y comunicación, indudablemente explotados y desarrollados por las comunicaciones propositivas -el arte--, prácticamente no hayan alterado las fórmulas esenciales de los géneros Arte de Masas. Al respecto, pensemos por ejemplo, en todos los aspectos o situaciones actuales de la vida amoroso-familiar que los melodramas no tratan, no digamos alternativamente, ni siquiera dentro de su estructura parabólica.

Este trabajo insiste, además, en otro punto que ha ganado

importancia en los estudios sobre comunicación. La autonomía - en cuanto a ritmos y dinámicas de transformación propias de - las representaciones y construcciones a nivel de la conciencia o superestructurales, frente a los ritmos de la vida material y sus estructuras. Si algo queda claro, es esa distancia entre nuestras prácticas y la idea que de ellas nos hacemos.

¿Hasta dónde es posible validar estos resultados para el Arte de Masas en general? Es posible pensar, hipotéticamente, en la correspondencia hacia otros géneros, según sus propias características. De lo que estoy seguro es que a la luz de estos resultados podemos plantearnos el estudio del Arte de Masas más consistentemente; sin embargo, esta es una tarea que, de realizarse, será un trabajo compartido con aquellos cuyos intereses sean semejantes.

Aciertos

Tal vez el acierto más claro de este trabajo haya sido poner - al descubierto que los valores y estructuras puestos en juego por los Melodrama-Fotonovela no son, para nada, vanalidades. Cómo negar la profundidad de aspiraciones tales como cohesión, respeto, colaboración; cómo despreciar la condena que hacen estos relatos a la insolidaridad, la agresión y la injuria.

El valor del trabajo consiste en haber roto el velo que - teñía la observación de estos fenómenos, aun antes de acercarse a ellos. Como los Melodrama-Fotonovela, los productos Arte de Masas en general, seguramente se construyen sobre valores

semejantes y apelan a estructuras sobre las que el público puede reclamar se derecho histórico de autoría.

Los otros aciertos que, me parece, tiene este trabajo, -- son el proponer, a nivel teórico, un principio de orden y a nivel metodológico e instrumental una estrategia para abordar este tipo de productos comunicativos.

A lo que he llamado Arte de Masas se le ha explorado, casi siempre, desde una multiplicidad de disciplinas, pero indiscriminadamente: lo estético revuelto con lo político y lo cultural, por si fuera poco, estos análisis se ofrecían luego como estudios de comunicación. No digo que las fotonovelas no puedan y deban estudiarse desde esas perspectivas, solas o combinadamente; a lo que me refiero es a la necesidad de clarificar la intención del análisis que se quiere hacer, para que los resultados adquieran su real valor y dimensión. Ahora, para quienes estamos interesados en el desarrollo de un saber comunicológico y pretendemos comprender a las fotonovelas, las canciones de Juan Gabriel, etc. como fenómeno comunicativo, parece elemental la necesidad de apelar a la Teoría de la Comunicación, tratar de validarla y desarrollarla.

Por ejemplo, la carencia de conceptos comunicológicos, por parte de algunos investigadores, seguramente es la causa de situaciones tales como poner en un mismo saco relatos como los de las revistas Linda o Rutas de Pasión, relatos de "El Santo" y relatos tipo Alarma, sólo porque son fotonovelas o literatura popular: aunque esto es cierto, sus temas y estructuras son distintos, y este es un detalle que, por lo menos, hay

que tener presente para dar cuenta, en realidad, de sus semejanzas. Tal sería el caso de analizar, por ejemplo, el uso narrativo de la fotografía fija -e incluso, compararlo con el uso de imágenes en movimiento-, pero este es el único planteamiento que, al menos en nuestro medio, casi nadie se hace: estudiar el ámbito de lo que Martín Serrano ha designado como la "mediación estructural" (M.S.86,p.131).

Se puede aprovechar, completar o criticar. Aquí se ofrece un mapa para acercarse al Arte de Masas.

Respecto al método y los instrumentos, está claro que son producto de adaptaciones de otros autores, sin embargo, pienso que su valor radica en que se logró armar una forma, más o menos sistemática, para ubicar la problemática planteada, para analizarla e interpretarla. Me habría encantado alcanzar el rigor, la precisión o la lucidez de autores como Propp, Martín Serrano o Jesús Martín Barbero, pero comprendo que en mi medio y circunstancias personales, esta posibilidad se me escapa -por el momento. Pero ahí radica su valor: en ser una adaptación de los modelos paradigmáticos, que permite maniobrarlos, según el propio nivel, los recursos con que se cuenta y los propios intereses.

Limitaciones

Se me quedan las ganas de haber podido consultar más fuentes o de haber sabido cómo introducir todas las consultadas; también de haber tenido mayor claridad al principio de mi trabajo, pa-

ra entonces haber dedicado el tiempo que invertí en otros afanes, al análisis de contenido, lo que habría permitido ser más riguroso de lo que fui; haber tenido tiempo para conseguir una muestra más amplia o con la que tenía en la mano, haber atendido otros aspectos, tales como, un análisis discriminatorio de sexos -Heroínas // Héroes, etc.-, entre edades -Villanos jóvenes // mayores, etc.

Más aún, tal vez hubiera podido dedicar mi atención al -- análisis de las telenovelas, ya que pienso que son el montaje melodramático más interesante en estos momentos en México.

Hasta cierto punto, sería interesante también, averiguar qué tanto se corresponde este análisis con las imágenes y visiones que en los melodramas encuentran quienes los consumen -cotidianamente, pero entiendo que esto es un trabajo completamente distinto, que apela no sólo a otra metodología y otras -técnicas, sino muy probablemente a otro objeto de estudio. No obstante, se puede pensar que de algún modo se da esa correspondencia, a juzgar por las conclusiones de estudios de este -segundo tipo (M.S.82-B,p.205).

Finalmente quiero anotar una preocupación sobre un punto que puede generar confusión. Algún lector avezado en este tipo de análisis podría sentirse sorprendido al no encontrar en el código del melodrama las figuras del "donante" y el "objeto mágico", fundamentales según entiendo, en el modelo de la Morfología del Cuento Fantástico de V. Propp.

Quiero dejar asentado que no desconozco esta situación y

por tanto, acepto la crítica al respecto. Mas debo aclarar que en realidad no puedo decir que haya aplicado el modelo de -- Propp y que, en consecuencia, sea un error en ese sentido. Lo que apliqué fue un modelo que diseñé y desarrollé a lo largo - de mi investigación, un modelo basado en los elementos melodra - máticos definidos por E. Bentley y Martín Barbero, y tomando - como paradigma, eso sí, el modelo de Propp. POR esta razón, el donante aparece, según mi modelo, con las características que definen al Justiciero, por lo cual el modelo no distingue en - tre uno y otro Personaje-Función.

Esta es, seguramente, la razón de la peculiaridad que pre - senta mi trabajo, si bien el modelo de orden, la visión y la - participación del mundo, etcétera, descubiertos, coinciden plena - mente con los resultados de quienes han trabajado de forma se - mejante estos relatos, según me explicó en una conversación du - rante el Seminario sobre el Imaginario Social, el profesor -- Manuel Martín Serrano. Desgraciadamente, esta charla se dio cuando ya había terminado mi trabajo, por lo cual la compara - ción y evaluación que apuradamente esbozo en estas líneas, no la pude hacer durante el desarrollo de la investigación, y por eso la estoy considerando en el cajón de las posibles limita - ciones del trabajo.

Septiembre, 1990.

ANEXO I

DETERMINACION DE LA MUESTRA

1.1 Asomándose al puesto de periódicos

En 1987, en la Ciudad de México, había 19 revistas de fotonovelas con una circulación regular. Estas 19 revistas se pueden agrupar en 3 tipos, a partir de ciertas características. A estos tipos los he denominado fotonovelas Rojas, Amarillas y Rosas.

Las Rojas son relatos con pretensión de pornografía. Estructuralmente estas revistas presentaron dos posibilidades:

a) seguían la estructura parabólica, ya privilegiando los valores del erotismo porno, o tal vez por la influencia de los relatos meramente rosas, justifican la sexualidad como expresión de amor; algunos de estos relatos llegan a cumplir, incluso, la secuencia de momentos melodramáticos.

b) Carecían de estructura narrativa, situación característica del relato pornográfico (A.F.87, pp.13-20); (B.P.89, pp.69-72).

Las Amarillas son relatos tipo Alarma, que reproducen fielmente la visión del mundo de esta revista: descubrir y describir a los extraños y las formas en que son marginados (A.L.87, pp.154-155). Los relatos fotonovelados siguen un modelo parabólico, pero de final Infeliz. Hacen hincapié en el par resultados/conductas negativas de la fórmula parabólica:

R-/C+ // R-/C-.

Con la expresión fotonovelas Rosas se ha querido aludir a una vieja tradición que nos llega, por un lado, desde A. Pixérécourt y, por otro lado, desde Elinor Glyn y M. Delly, para - identificar a este tipo de relatos sentimentales. Estas son, - propiamente, las revistas del Melodrama-Fotonovela.

De este tipo se registraron 7: Novela Musical, Novelas de Amor, Fiesta y Capricho, estas cuatro revistas son de Novedades Editores; Cita de Lujo, de ediciones ELE; Linda, de editorial Senda y Rutas de Pasión, de Mex-Ameris. De esta última - hay que anotar que se produce en Italia y sólo se traduce e imprime en México, si bien se pensaba en la posibilidad de hacer la completamente en México.

Todas ellas, excepto Cita de Lujo, ofrecen otras secciones, además de la fotonovela: horóscopos, correspondencia sentimental, consejos e información sobre artistas.

En este punto es preciso hacer una aclaración. Desgraciadamente no se dispone de un dato institucional respecto al universo fotonovelerero porque no hay registros completos o accesibles de este tipo de revistas. La Hemeroteca Nacional, por -- ejemplo, no las recibe. En la Dirección General de Registro de Derechos de Autor (S.E.P.), no estaba actualizado el archivo. En la oficina de Registro de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas (S. de Gobernación), no tenían el dato expedito y no se nos permitió el acceso a los archivos. En la Dirección General de Correos, registro de correspondencia de segunda clase, se nos negó toda posibilidad de colabora

ción, al igual que en la Cámara Nacional de la Industria Editorial.

Esta situación nos obligó a hacer una especie de censo de las revistas que se podían encontrar en puestos de periódicos de diversos puntos de la ciudad. Con esta estrategia y apoyados en el dato de los tirajes de las revistas, se puede afirmar que estas 7 eran las más representativas del tipo Rosa, en 1987.

1.2 Los mejores melodramas en fotonovelas

Una vez trazado el mapa del universo fotonovelero, se decidió trabajar sólo con las rosas, dado que el objeto de estudio es el Melodrama, género que los otros tipos explotan tangencialmente.

Entonces se hizo una evaluación de las 7 revistas rosas, con el objeto de distinguir entre éstas, a las que mejor manejaban los elementos melodramáticos. Esta evaluación complementó a la que ya teníamos sobre tiraje y distribución. Cabe decir que estos procedimientos de evaluación se realizaron sobre una muestra previa, sin más valor que el de permitirnos el acceso a los relatos para evaluarlos.

Se revisaron 20 relatos, 3 de cada revista excepto Capri-cho, de la que solamente se revisaron 2. Tal revisión consistió en averiguar si estaban presentes o no en esos relatos, tanto los personajes nucleares, como los momentos de la secuencia -- morfológica propios del Melodrama y si era claro el paso del -

desconocimiento al reconocimiento (hojas de registro No. 1.1 y 1.2)

El criterio de los elementos melodramáticos se combinó -- con el de producción editorial y distribución (Hoja de registro No. 2), y de ahí surgió una evaluación de las revistas más importantes del tipo Rosa: Rutas de Pasión, Linda y Fiesta, en ese orden.

Una vez determinadas las revistas, se procedió a definir la muestra. Se decidió por 5 relatos de cada revista, aproximadamente un 10% de los números de un año, es decir, 5/52. Este porcentaje se consideró suficiente dada la homogeneidad que es los relatos presentan en sus características (P.F.82,p.82) y - que habíamos observado en la evaluación previa.

Finalmente, mediante un muestreo aleatorio simple, se obtuvo, como índice de la muestra, los relatos de las semanas número 12 -22 al 28 de marzo-, 21 -24 al 30 de mayo-, 25 -21 al 27 de junio-, 33 -16 al 22 de agosto-, y 47 -22 al 28 de noviembre- de 1987.

Posteriormente, por causas ajenas a nuestro control, se redujo la muestra a dos revistas, Rutas de Pasión y Linda, -- pues de los 5 números específicos arrojados por el muestreo - aleatorio, solamente se pudieron conseguir 3 de Fiesta, a pesar de los arreglos estadísticos que se intentaron.

Así pues, la muestra se integró con los siguientes relatos. Aparecen en el orden en que se analizaron y registraron:

- 1) EL AMOR CAMBIO MI VIDA, Linda No. 1113 -semana 47.
- 2) LOS DOS TE PERDONAMOS. Rutas..., No.806 -semana 21.

- 3) LOS BESOS QUE SOÑABA, Rutas... No. 832 -semana 47.
- 4) AMOR ES..., Rutas... No. 797 -semana 12.
- 5) AMOR EN LA PENUMBRA, Linda No. 1091 -semana 25.
- 6) SOMBRAS EN MI CORAZON, Linda No. 1099 -semana 33.
- 7) UN BESO INTERMINABLE, Linda No. 1078 -semana 12.
- 8) MUERO, PERO VIVIRA MI AMOR, Linda No. 1087 -semana 21.
- 9) FLOR CON ALMA DE MARMOL, Rutas... No.810 -semana 25.
- 10) DE NADA VALE EL DINERO, Rutas... No. 818 -semana 33.

Se puede apreciar una diferencia en la numeración de las revistas, del rango del 800 en Rutas de Pasión, al rango del - 1000 en Linda. Teniendo ambas revistas 22 años de circular, la diferencia se explica porque durante un tiempo, mientras Rutas de Pasión era mensual, Linda salía quincenalmente y además, es ta última expezó a salir semanalmente antes que la otra.

1.3 Procedimiento de la evaluación cualitativa

Para fijar lo que hemos identificado como temas y subtemas, se hace una lectura, al final de la cual se responden estas preguntas:

¿Cuál es el objetivo (s) de la (s) Heroína (s)?

¿Qué situaciones rodean o determinan la búsqueda de la Heroína?

Para determinar la presencia o ausencia de los Personaje-Función, los momentos de la secuencia morfológica y del recono

cimiento, se realiza otra lectura, ahora de la siguiente manera:

1.- Se lee el relato por escenas. Una escena se define como -- las acciones, diálogos e ideas representadas sin cambio de escenario ni de personajes.

2.- Se enumeran las escenas y se redacta cada una, como una -- oración, con el menor número posible de elementos, como si la escena fuera un párrafo y ésta su oración principal. Se redacta en presente y se alude a la acción, declaración o pensamiento central en cada escena.

3.- Se aplica el siguiente cuestionario, como si se entrevistara al texto:

¿Hay algún personaje que persigue un objetivo y después de casi perderlo, lo alcanza?

¿Este logro implica un reconocimiento de la capacidad, sentimientos o intenciones del personaje?

¿La casi pérdida del objetivo implica una negación de la capacidad, sentimientos o intenciones del personaje?

-Al personaje identificado con estas preguntas, se le designará personaje 1 o Heroína.-

¿Hay algún personaje que impugna, molesta o agrede al personaje 1?

¿Esta agresión, molestia o impugnación crea o explota la situación que aleja al personaje 1 de su objetivo?

-Al personaje identificado con estas preguntas, se le designará personaje 2 o Villano.-

¿Hay alguna concatenación de circunstancias que impugnen o mo-

lesten al personaje 1, aún sin personaje 2?

¿Hay algún personaje que ayude, defienda o aliente al personaje 1?

¿Esta ayuda, defensa o aliento tienen la intención de deshacer o aclarar los entuertos creados por el personaje 2 o por la concatenación de circunstancias?

¿Esta ayuda, defensa o aliento ayuda al logro del objetivo del personaje 1?

-Al personaje identificado con estas preguntas, se le designará personaje 3 o Justiciero.-

¿Hay algún personaje que con su intervención introduzca momentos chuscos o divertidos?

-Al personaje identificado con esta pregunta, se le designará personaje 4 o Bobo.-

¿El personaje 4 ayuda a alguno de los otros personajes?

Para determinar la presencia o ausencia de los 7 momentos morfológicos:

¿Hay una presentación de los personajes, sus relaciones y circunstancias?

¿Se vislumbra o aparece alguna sombra, secreto o duda?

¿El personaje 1 encuentra, conoce o reconoce como importante para sí algún objeto, situación o condición, intervenga o no - en esto otro personaje?

¿Aquella (s) sombra, secreto o duda o cualquier otro problema emerge, se hace realidad y es un impedimento para el logro del personaje 1?

¿Hay acciones o comunicaciones cuyo objetivo sea solucionar o aclarar ese impedimento?

¿Se aclaran o resuelven los conflictos?

¿Tal solución implica un reconocimiento hacia el personaje 1?

¿Realiza sus objetivos el personaje 1?

¿Se repite alguna o algunas de estas situaciones, simultánea o sucesivamente?

Hoja de registro No. 1.1

Presencia o ausencia de elementos melodramáticos

a) Personajes-Función*

PRESENCIA DE	REVISTAS ¹							
	<u>C d L</u>	<u>Linda</u>	<u>N d A</u>	<u>N mus</u>	<u>Fiest</u>	<u>Capri</u>	<u>R d P</u>	
	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2	1 2 3	
HEROINA	x x x	x x x	x x x	x x x	x x x	x x	x x x	
JUSTICIERO	x x x	x x x	x x x	x x x	x x x	x	x x x	
VILLANO	<u>x</u> ² x x	x x x	<u>x</u> <u>x</u> <u>x</u>	x x <u>x</u>	<u>x</u> <u>x</u> x	x <u>x</u>	x x x	
BOBO		x						

¹Las abreviaciones de los nombres de las revistas:

C d L: Cita de Lujo

Fiest: Fiesta

Linda: Igual

Capri: Capricho

N d A: Novelas de Amor

R d P: Rutas de Pasión

N mus: Novela Musical

²Con este signo x se representa a la figura Destino.

* En los relatos de Linda, Fiesta y Rutas de pasión aparecieron siempre la Heroína, el Justiciero y el Villano. El Bobo apareció una vez en toda la muestra, en Linda.

Hoja de registro No. 1.2

Presencia o ausencia de elementos melodramaticos

b) Momentos morfológicos*

REVISTAS¹

PRESENCIA DE	C d L			Linda			N d A			N mus			Fiest			Capri		R d P					
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	1	2	3			
S. INICIAL	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
I. DE CON- FLICTO	x	x		x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x		
ENCUENTRO	x	x		x	x	x		x	x	x		x	x	x		x		x	x	x			
M. DE CON- FLICTO	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x			
TRANSICION	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x			
2o. CON- FLICTO		x			x					x										x	x	x	
MAS CON- FLICTOS																					x		
2a. TRAN- SICION		x			x																x	x	x
MAS TRAN- SICIONES																						x	
SOLUCION	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x			
REALIZACION	x			x	x		x	x		x	x		x	x		x		x	x	x			
SITUACION DE RECONO- CIMIENTO		x		x	x	x	x	x		x	x		x	x	x		x		x	x	x		

¹En la página anterior están las abreviaciones de los nombres de las revistas.

* Las revistas Rutas de Pasión, Linda y Fiesta, en ese orden, fueron las más consistentes en cuanto a la presencia de los momentos morfológicos.

Hoja de registro No. 2

Criterios editoriales*

REVISTAS	PERIODO	ANTIGÜE	TIRAJE	PAGINAS'	DISTRIBUCION
<u>Capricho</u>	semanal	19 años	320 mil	34	internal
<u>Cita de Lujo</u>	semanal	16 años	120 mil	48	internal
<u>Fiesta</u>	semanal	13 años	340 mil	54	internal
<u>Linda</u>	semanal	22 años	100 mil- 150 mil	57	internal
<u>Novelas de Amor</u>	semanal	17 años	360 mil	30	internal
<u>Novela Musical</u>	semanal	19 años	300 mil	31	internal
<u>Rutas de Pasión</u>	semanal	22 años	115 mil	60	internal

*Las páginas se refieren sólo a las dedicadas al relato.

- 1) Todas son semanales y llegan a toda la República Mexicana, a Centro y Sudamérica y al sur de Estados Unidos.
- 2) Cita de Lujo, Linda y Rutas de Pasión tienen tirajes superiores a los 100 mil ejemplares. Los tirajes de las otras revistas son superiores a los 300 mil ejemplares.
- 3) Solamente Linda y Rutas de Pasión tienen más de 20 años - de circular regularmente.
- 4) Solamente Fiesta, Linda y Rutas de Pasión dedican más de 50 páginas al relato.

ANEXO II

PROCEDIMIENTO DEL ANALISIS DE CONTENIDO

El siguiente procedimiento se aplica a los relatos que componen la muestra:

1.- Una lectura para ubicar los momentos morfológicos y los personajes nucleares, es decir, se aplica el cuestionario del punto 1.3 del Anexo I.

2.- Se aplican las siguientes preguntas:

¿Se pueden identificar las acciones del personaje 1, del personaje 2, del personaje 3, con algunas virtudes y/o pecados?

¿Con cuáles, en cada caso?

¿Qué sexo y edad tienen el personaje 1, el personaje 2, el personaje 3?

ANEXO III

MATRIZ A

Temas y Subtemas

RELATO	TEMAS	SUBTEMAS
1)EL AMOR CAM BIO MI VIDA	Amor/pasión (3.1)	Cambio de vida por amor (3.1) Triángulo amoroso (7.1) Divorcio (2.1)
2)LOS DOS TE PERDONAMOS	Amor/matrimonio (1.1) Amor filial (2.1)	Temor al compromiso amoroso (8) Cambio de vida por amor (3.2)
3)LOS BESOS QUE SOÑABA	Amor/matrimonio (1.2)	Felicidad vs. riqueza (4.1) Cambio de vida por amor (3.3)
4)AMOR ES...	Amor/matrimonio (1.3)	Celos/inseguridad (9) Pasado sospechoso (10) Caríño/seguridad vs. amor/ilusión (15)
5)AMOR EN LA PENUMBRA	Amor/matrimonio (1.4)	Divorcio (2.2) Intransigencia con la pareja (11)

RELATO	TEMAS	SUBTEMAS
6) SOMBRAS EN MI CORAZON	Amor filial (2.2) Amor/matrimonio (1.5)	Ayuda entre enamo- rados (1.1) Alevosía con la pareja (5.1) Ingratitud con la pareja (6.1) Gratitud entre aman- tes (12)
7) UN BESO IN- TERMINABLE	Amor/matrimonio (1.6) Amor filial (2.3)	Ayuda al amado (1.2) Ingratitud con la pareja (6.2) Alevosía con la pareja (5.2)
8) MUERO, PERO VIVIRA MI AMOR	Amor/pasión (3.2)	Triángulo amoroso Divorcio (2.3)
9) FLOR CON ALMA DE MARMOL	Realización profe- sional (5) Amor/pasión (3.3)	Ayuda al amado (1.3) Celos profesionales (13)
10) DE NADA VALE EL DINERO	Amor/aventura (4) Realización perso- nal (6)	Felicidad vs. rique- za (4.2) Ayuda entre enamo- rados (1.4) Amor vs. deber (14)

MATRIZ B

Representaciones y resultados

RELATO	HEROINAS	VILLANOS	JUSTICIEROS
1)EL AMOR...	H-J - frac M-J - frac	M-J - frac	no hubo
2)LOS DOS...*	M-J - exit	H-J - frac	H-My - exit
3)LOS BESOS.	M-J - exit	M-J - frac	H-J - exit M-J - exit dif
4)AMOR ES...	M-J - exit	M-J - frac	H-J - exit
5)AMOR EN...	M-J - exit	H-Md - frac	H-J - exit
6)SONBRAS...	M-J - H-J - exit	destino - sup H-Md - frac	H-J - M-J - exit
7)UN BESO...	M-J - exit	H-Md - frac	H-My - exit H-J - exit
8)MUERO...*	H-J - frac	destino - no sup	no hubo
M-J - frac	M-J - frac	H-My - exit/ castigo	
9)FLOR CON..	M-J - exit dif	M-J - ni exit ni frac	H-My - exit dif
10)DE NADA...	M-J - exit	destino - sup	H-J - exit M-J - exit

* Sólo estos dos relatos presentaron Bobo; sus resultados no se signaron, se puede decir que son neutros.

Nota: significado de las claves:

H: hombre; M: mujer exit: éxito; frac: fracaso
J: joven; Md: maduro; My: mayor sup: superado;
dif: diferido

ANEXO IV

CONFIGURACIONES SEMANTICAS DE PECADOS Y VIRTUDES

A) Pecados

1) Soberbia: orgullo, altivez, altanería, presunción, inmodestia.

-la Soberbia se desdobra en 10 conceptos. A continuación la configuración de cada uno de ellos.-

1.1) Ambición: codicia, avidez.

1.2) Arrogancia: desprecio, desdén, engreimiento, jactancia.

1.3) Discordia: desaveniencia, disensión, desunión, divergencia.

1.4) Hipocresía: falsedad, fingimiento, engaño, mojigatería.

1.5) Ingratitud: infidelidad, deslealtad.

1.6) Inobediencia: indocilidad, rebeldía.

1.7) Menosprecio: desestima.

1.8) Pertinacia: obstinación, terquedad.

1.9) Porfía: machaconería, disensión.

1.10) Vanagloria: vanidad, fatuidad, petulancia, pretensión.

2) Avaricia: codicia, avidez, tacañería, ruindad, sordidez, mezquindad, miseria.

3) lujuria: lascivia, liviandad, lubricidad, impudicia, carna-

lidad, intemperancia, libertinaje, obscenidad, incontinencia.

4) Ira: odio, indignación, guerra, discordia, furor, crueldad, afrenta, clamor, blasfemia, calumnia, maldición, injuria, venganza, homicidio, cólera, arrebato, enfado, crueldad, axasperación.

5) Gula: glotonería, voracidad, intemperancia, alcoholismo.

6) Envidia: aborrecimiento, robo, ambición, codicia, deseo, - apetencia, celos.

7) Pereza: tedio, desidia, descuido, apatía, indolencia, negligencia, ociosidad.

B) Virtudes

1) Fe / Humildad: creer, modestia, reserva, obediencia, docilidad, rendimiento.

2) Esperanza / realización del bien: actividad, rapidez, atención, esmero.

3) Caridad / Amor: disposición, amor, misericordia, compasión, altruismo.

- 4) Prudencia: gobierno, alerta, suavidad, dulzura, tranquilidad, benevolencia.
- 5) Justicia: reconocimiento, sujeción, honor, conservar, castigo, nivelación, fidelidad.
- 6) Fortaleza: magnificencia, paciencia, perseverancia, firmeza, tolerancia.
- 7) Templanza: moderación, abstinencia, sobriedad, castidad, pudicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS
Y HEMEROGRAFICAS

- 01) A.T.86: ADORNO, Theodor W:
Bajo el signo de los astros,
Ed. Laia, Barcelona, 1986.
Trad. Carlos Milla Soler.
- 02) A.F.87: ALBERONI, Francesco:
El erotismo,
Ed. Gedisa, México, 1987.
Trad. Beatriz E. Anastasi.
- 03) A.L.87: AUBAGUE, Laurent:
"Alarma y las imágenes de la muerte,
de lo imaginario cultural a la función ideológica"
en Culturas contemporáneas No. 2, febrero, 1987.
Universidad de Colima, pp.145-171.
- 04) B.W.73-I: BENJAMIN, Walter:
"La obra de arte en la época de su reproductibili-
dad técnica"
en Discursos interrumpidos I, pp.15-57.
Ed. Taurus, Madrid, 1973.
Trad. Jesús Aguirre.
- 05) B.W.73-II: _____
"Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs"
en Discursos interrumpidos I, pp.87-135.

- 06) B.W.73-III: _____
"pequeña historia de la fotografía"
en Discursos Interrumpidos, I, pp.61-83.
- 07) B.E.85: BENTLEY, Erick:
La vida del drama,
Ed. Paidós, México, 1985.
Trad. Alberto Vanasco.
- 08) B.R.76: BERGER, René:
Arte y comunicación, 2a. ed.
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
Trad. Josep Elias.
- 09) B.P.89: BRUCKNER, Pascal y FINKIELKRAUT, Alain:
El nuevo discurso amoroso,
Ed. Anagrama, Barcelona, 1989.
Trad. Joaquín Jordá.
- 10) B.V.80: BRUNORI, Vittorio:
Sueños y mitos de la literatura de masas,
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
Trad. Joan Giner.
- 11) C.E.72: CASSIRER, Ernest:
Filosofía de las formas simbólicas II,
El pensamiento mítico,
F.C.E., México, 1972.
Trad. Armando Morones.
- 12) C.F.78: CURIEL, Fernando:
Fotonovela rosa, fotonovela roja,
U.N.A.M., México, 1978.

- 13) E.U.75: ECO, Umberto:

Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,

Ed. Lumen, Barcelona, 1975.

Trad. A. Boglar.

- 14) E.V.85: ERHART, Virginia:

"Amor, ideología y enmascaramiento en Corín
Tellado"

en Imperialismo y medios masivos de comunicación,
pp.185-233.

Ed. Quinto sol, México, 1985.

- 15) G.C.82: GARCIA Canclini, Néstor:

Las culturas populares en el capitalismo.

Ed. Nueva imagen, México, 1982.

- 16) G.C.85: _____

Desigualdad cultural y poder simbólico

(la sociología de P. Bordieu),

Cuadernos de trabajo No. 1

E.N.A.H. - I.N.A.H, México, 1985.

- 17) G.P.79: GIRAUD, Pierre:

La semiología,

Ed. Siglo XXI, México, 1979.

Trad. Ma. Teresa Poyrazian.

- 18) G.J.81: GONZALEZ, Jorge:
"Exvotos y retablos: comunicación y
religión popular en México"
en Culturas contemporáneas No. 1, julio, 1985.
Universidad de Colima - U.A.M. Xochimilco,
pp. 41-100.
- 19) G.J.83-A: _____
"Cultura (s) popular (es) hoy"
en Culturas contemporáneas No. 1, pp. 9-40.
- 20) G.J.83-B: _____
"Frentes culturales urbanos: para comprender la
construcción de hegemonía en la ciudad"
en Culturas contemporáneas No. 1, pp. 135-144.
- 21) G.J.84: _____
"Semantizarás las ferias: identidad cultural y
fuentes culturales"
en Culturas contemporáneas No.1, pp.101-133.
- 22) G.J.87: _____
"Los frentes culturales"
en Culturas contemporaneas No.3, mayo, 1987.
Universidad de Colima, pp.5-44.
- 23) G.R.74: GUBERN, Roman:
Mensajes icónicos en la cultura de masas.
Ed. Lumen, Barcelona, 1974.

- 24) H.J. 85: HABERMAS, Jünger:
Conciencia moral y acción comunicativa,
Ed. Península, Barcelona, 1985.
Trad. Ramón García C.
- 25) H.I. 79: HERNER, Irene:
Mitos y monitos
historietas y fotonovelas en México,
Ed. Nueva imagen - U.N.A.M., México, 1979.
- 26) H.M. 70: HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor:
"La industria cultural"
on Dialéctica del iluminismo, pp.146-200.
Ed. Sur, Buenos Aires, 1970.
- 27) J.R. 75: JACKOBSON, Roman:
Ensayos de lingüística general,
Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975.
Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes.
- 28) K.J. 86: KOGAN, Jacobo:
Filosofía de la imaginación,
Ed. Paidós, Buenos Aires, 1986.
- 29) L.C. 69: LEVI-STRAUSS, Claude:
Antropología estructural,
EUDEBA, Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1969.
Trad. Eliseo Verón.
- 30) M.H. 84: MARCUSE, Herbert:
Eros y civilización,
Ed. Joaquín Mortiz, México, 1984.
Trad. Juan García Ponce.

- 31) M.B.83: MARTIN Barbero, Jesús:
"Memoria narrativa e industria cultural"
en Comunicación y cultura No.10, agosto, 1983.
pp. 59-73.
- 32) M.B.87: _____
De los medios a las mediaciones,
Ed. Gustavo Gili, Barcelona - México, 1987.
- 33) M.S.74: MARTIN Serrano, Manuel:
"Nuevos métodos para la investigación de la estruc-
tura y la dinámica de la enculturización"
en Revista española de la opinión pública No.37,
julio - septiembre, 1974.
pp. 23-83.
- 34) M.S.78: _____
La mediación social, 2a. ed.
Ed. Akal, Madrid, 1978.
- 35) M.S.82-A: _____
Teoría de la comunicación, I.
Epistemología y análisis de la referencia, 2a. ed.
Ed. A. Corazón, Madrid, 1982.
- 36) M.S.82-B: _____
El uso de la comunicación social por los españoles
Centro de Investigaciones Sociológicas,
Madrid, 1982.
- 37) M.S.86: _____
La producción social de comunicación,
Ed. Alianza, Madrid, 1986.

- 38) M.M.86-II: MATTELART, Michèle:
"Fotonovelas: la realidad entre paréntesis"
en La Cultura de la opresión femenina, pp.67-171.
Ed. Era, México, 1986.
- 39) M.A.75: MOLES, Abraham:
Teoría de la información y percepción estética,
Ed. Júcar, Madrid, 1975.
Trad. Domingo Cardona.
- 40) M.A.83: _____ y ROHMER, Elisabeth:
Teoría estructural de la comunicación y sociedad.
Ed. Trillas, México, 1983.
Trad. Dolores Carbonell I.
- 41) M.C.79: MONSIVAIS, Carlos:
"Las fotonovelas y las jovencitas"
en Libreta universitaria No.11, abril, 1979.
E.N.E.P. Acatlán, pp.18-23.
- 42) M.C.80: _____
"Los de atrás se quedarán" II
en Nexos No. 28, abril, 1980.
pp. 11-23.
- 43) P.A.83: PAOLI, Antonio:
Comunicación e información.
Ed. Trillas, México, 1985.
- 44) P.F.83: PARDINAS, Felipe:
Metodología y técnicas de investigación en
ciencias sociales, 26a. ed.
Ed. Siglo XXI, México, 1983.

- 45) P.O.84: PAZ, Octavio:
Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo,
5a. ed.
Ed. Joaquín Mortiz, México, 1984.
- 46) P.O.85: _____
Tiempo nublado,
Ed. Origen - Planeta, México, 1985,
Col. Literatura contemporánea No. 2.
- 47) P.D.88: PEREZ Dávila, Jaime:
Del amor y de la fiesta en el son,
Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación
Colectiva,
E.N.E.P. Acatlán, U.N.A.M., 1988.
- 48) P.V.77: PROPP, Vladimir:
Morfología del cuento, 4a. ed.
Ed. Fundamentos, Madrid, 1977.
Trad. Lourdes Ortiz.
- 49) R.J.65: P. RIPALDA, Jerónimo de:
Instrucción religiosa Catecismo,
Adoración Nocturna Mexicana, México, 1965.
- 50) S.V.75-A: SANCHEZ Vázquez, Adolfo:
"La definición del arte",
en Estética y marxismo I, pp.152-169,
Ed. Era, México, 1975.

- 51) S.V. 75-B: _____
"El arte de masas",
en Estética y marxismo II, pp.140-160,
Ed. Era, México, 1975.
- 52) S.R. 88: SERRANO Partida, Rafael:
"Reproducción e innovación"
en Cuadernos de formación docente No. 25,
mayo, 1988.
E.N.E.P. Acatlán, pp. 87-94.
- 53) T.R. 80: TAYLOR, Roger:
El arte, enemigo del pueblo.
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
Trad. Helena Valentí i Petit.
- 54) T.E. 76: TRIAS, Eugenio:
El artista y la ciudad.
Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.
- 55) T.E. 83: _____
La filosofía y su sombra, 2a. ed.
Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983.
- 56) T.E. 84: _____
Lo Bello y lo Siniestro.
Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984.
- 57) V.D. 88: VAN DIJK, Teun:
Estructuras y funciones del discurso.
Ed. Siglo XXI, México, 1988.
Trad. Myra Gann.