

gustavo quiroz*

de la novela policiaca a las series televisivas el sistema de significación del melodrama

Como este artículo es un fragmento de un trabajo mayor, me pareció oportuno incluir un resumen muy breve de mis investigaciones sobre los mensajes de los medios de difusión.

Visto en su totalidad el mensaje televisivo comercial se nos presenta como un intrincado sistema de significaciones que está formado por tres elementos principales:

- 1) El sistema de significación narrativo (el melodrama).
- 2) El sistema de significación psicológico.
- 3) El sistema de significación ideológico, o connotación global de las significaciones anteriores.

Cada uno de estos elementos está formado por un significante (o expresión) y un significado (o contenido). El proceso mediante el cual se relacionan estos dos elementos es la significación; el conjunto de estos procesos es el sistema de significación.

Los tres sistemas antes mencionados conforman un proceso de connotación, esto es, cada uno de estos sistemas se convierte a su vez en un significante (o significado) del otro sistema.

Así, el sistema de significación narrativo (el melodrama) se constituye en significante de significados psicológicos (generalmente inconscientes) que en su conjunto forman el sistema de

* Investigador del Centro de Estudios sobre la Universidad. Este texto forma parte de un trabajo mayor, titulado **La estructura de significación del melodrama comercial**.

significación psicológico. Luego estos dos sistemas sirven de significante o expresión de significados ideológicos que en combinación con todas las representaciones ideológicas de la sociedad conforman la significación ideológica.

La significación ideológica del melodrama funciona en primer lugar como un sistema de connotaciones de los otros dos sistemas de significación. Pero la connotación no se acaba en esto, sino que es completada por otros muchos significantes que producen efectos ideológicos y que forman parte de otros sectores de la ideología, como es el caso de la religión, la educación, la familia, etcétera.

En este sentido podríamos decir que el significado ideológico del melodrama es un **significado intencional**, dado que produce un efecto específico en el lector o espectador mediante las asociaciones y significados secundarios de otros campos de la ideología.

Definitivamente, los representantes predominantes del melodrama del siglo XX son: la novela policiaca y el melodrama amoroso. La novela policiaca con sus variantes: Western, suspenso, espías, y horror; y el melodrama amoroso, que va desde la novela rosa hasta las "opera soap" y telenovelas, pasando por el teatro ligero o comercial. Estos melodramas fueron tomados y adaptados por la televisión, el cine, el radio y las historietas.

A partir de los años cincuenta toman preeminencia en la televisión, tanto por su frecuencia como por las cantidades de su público.

Un fenómeno característico de este melodrama es el predominio, a partir de la Segunda Guerra Mundial, de los Estados Unidos en la producción de tales relatos. Ello colocó a las corporaciones de Hollywood como creadores del código del melodrama moderno. El cual más tarde se difundió a todo el mundo capitalista. Entendiendo por código las reglas de combinación, de transformación y de apareamiento entre el sistema significante y el sistema de significados. En el caso que estudiamos, las reglas se constituyen como convención del emisor. Estas reglas se constituirán a partir de las funciones o intereses que cumplan para el emisor, que son en primer lugar, lograr la mayor cantidad posible de público y motivarlo hacia comportamientos deseados.

Como ya señalé anteriormente, la novela policiaca tiene su más antiguo origen en los mitos antiguos y en las narraciones populares. De ellos tomará la estructura de significación.

La novela policiaca comienza a tener importancia con Edgar Allan Poe, durante la segunda mitad del siglo XIX. Poe escribió tres relatos policíacos, el más importante de ellos fue "Muerte en la calle Morgue", que constituye el ejemplo clásico del relato-problema y su gran recurso del "recinto cerrado". En este tipo de relato encontramos los siguientes elementos sustanciales: Un

héroe-detective, generalmente burgués, de inteligencia sorprendente pero al fin y al cabo un hombre común; un crimen; un recinto cerrado (u otro tipo de suspenso); un amigo del héroe, intelectualmente poco dotado; una investigación; un elemento de suerte para el héroe (o algo sorprendente); la solución del enigma; un criminal; su castigo.

Estos elementos están formados en un relato dentro del cual el detective descubre al criminal haciendo uso de una inteligencia excepcional. El detective como científico utiliza la deducción y la inferencia.

El relato toma una combinación formal que produce el suspenso al plantear el enigma del recinto cerrado como escenario del crimen. Este tipo de relato se repetirá incansablemente hasta nuestros días, con las más diversas variantes y sobre todo con la inclusión de elementos significantes acordes con la actualidad y los avances técnicos y culturales.

Por el hecho de que Edgar Allan Poe haya creado en esos relatos policíacos la forma más pura de novela policíaca-problema, es por lo que se le considera el padre de la novela policíaca.

Pero el hecho de que Edgar Allan Poe haya cerrado en esos relatos policíacos la forma más pura de novela policíaca-problema, es por lo que se le considera el padre de la novela policíaca.

Pero, sin embargo, encontramos relatos policíacos desde mucho antes de los de Poe. En otras épocas y en varias partes del mundo. Fereydoun Hoveyda cita un manuscrito anónimo Chino del siglo XVIII: "Tres casos criminales resueltos por el Juez Ti", que constituye un clásico ejemplo de la novela policíaca.¹

Sin embargo, es en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX, donde la novela policíaca se constituye formalmente, y donde adquiere una gran difusión.

Así, la sustancia primordial del relato policíaco está representada por los grandes dotes de observación del detective; por un delito; y por el descubrimiento de la identidad del criminal.

El héroe de las novelas policíacas es la moderna encarnación de los héroes mitológicos y representa el ideal de gran parte de la sociedad, el ideal de la trascendencia; del superhombre, poderoso, inteligente e inmortal.

Según Mircea Eliade: "Los mitos satisfacen las secretas nostalgias del hombre, el cual, sabiéndose privado de la gracia y limitado, sueña con revelarse un día como personaje excepcional, como un héroe".² La novela policíaca se presta a observaciones análogas; por una parte, presenciamos en ella la lucha ejemplar

¹ Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

² Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Ed. Guadarrama, 1973.

entre el bien y el mal, entre el héroe (detective) y el criminal (moderna encarnación del demonio). Por otra, mediante un proceso inconsciente de proyección y de identificación, el lector participa en el misterio y en el drama: tiene la impresión de ser arrastrado en persona a una acción paradigmática, o sea, peligrosa y heroica.

Desde sus orígenes la novela policiaca ha tenido dos géneros principales: la novela-problema, clásica de Edgar Allan Poe y de Sir Conan Doyle (autor de Sherlock Holmes) y la novela negra, en donde predomina la violencia y el crimen, como es el caso de los relatos de Fantomas, de Nick Carter y las novelas de Hammett y Chandler.

La novela problema

La novela-problema es un juego, como el ajedrez, en donde el espectador, junto con el autor, juega a resolver el crimen, a encontrar al asesino. En estas novelas el héroe hace un gran alarde de la deducción y del ingenio para descubrir el misterio. El ejemplo más conocido de este tipo de relato es el del detective Sherlock Holmes, que con la "asepsia" de un científico y con el despliegue de un ingenio excepcional, realiza sus investigaciones descubriendo invariablemente al criminal, sin casi inmiscuirse en la problemática humana o social.

En efecto, en la mayoría de las novelas problema no hay casi alusión a cuestiones sociales o humanas: todo está centrado en el desarrollo de las dotes del héroe y en el juego de descubrir al villano.

Uno de los recursos más utilizados por la novela policiaca problema es el del recinto cerrado. El cual consiste en que un asesinato u otra fechoría se comete en una habitación cerrada desde adentro. Y donde varios personajes dan diferentes explicaciones hasta que el detective, por su despliegue de deducciones, resuelve el enigma, descubriendo ingeniosos dispositivos, puertas simuladas, etcétera.

Este recurso también se utiliza frecuentemente en las novelas de terror; recordemos (pues todos nosotros somos espectadores o lectores del melodrama) los pasadizos, puertas secretas, los míticos castillos y mansiones, escenarios de Drácula y de sus émulos.

Como vimos, a partir de Poe, con "Muerte en la Calle Morgue", se constituye un elemento sustancial del significado del melodrama policiaco: la utilización del método científico para resolver el enigma. Este elemento sustancial será determinante en el relato policiaco-problema y estará presente hasta nuestros días.

Otro elemento sustancial, frecuente, es el de una grave acusa-

ción pesando sobre un inocente, lo cual tiene significados psicológicos muy característicos, como veremos más adelante.

Asimismo, un elemento que se usa con frecuencia es el de incluir un personaje de pocas dotes intelectuales que acompaña al detective y que formalmente funciona como narrador. Recordemos a Sherlock Holmes y al Dr. Watson, a Raffles y Bunny, a Poirot y el Mayor Hastings (en Agatha Christie), etcétera.

Muchos de los detectives de la novela-problema han pasado a tomar el papel de héroes-míticos de su tiempo. Como es el caso de Sherlock Holmes, personaje que trascendió a su creador. Se cuenta que un día Sir Conan Doyle decidió terminar con Holmes y para esto escribió un relato dentro del cual Holmes moría al luchar con su mítico enemigo, el Dr. Moriarty. Al publicarse este relato, Conan Doyle recibió una avalancha de cartas e insultos de lectores que lloraban la muerte de Sherlock Holmes. Su autor no tuvo más remedio que resucitarlo.³

Lo mismo ha pasado en su forma televisiva con personajes como el Dr. Kildare, al cual envían cartas para pedirle consejo.

Muchos de los protagonistas de estos relatos se constituyeron en héroes míticos del bien, pero otros han sido los héroes que representan el mal, como son: Arsenio Lupin, Fantomas, Raffles, El Santo (Simon Templar). Personajes míticos que pueden quebrantar el orden burgués sin recibir el castigo al cual están sujetos los demás humanos, quienes viven eternamente bajo la amenaza de este orden. De esta manera el héroe-villano cumple con la función de trasgredir el orden burgués de la propiedad y el derecho, cosas que el amenazado hombre normal no puede hacer. Esto tranquiliza esa posible excitación que motiva el ignorado delincuente que todos llevamos dentro. Y también a la frustración de nuestra impotencia ante las carencias económicas a las que la mayoría de nosotros estamos enfrentados. Ello, dentro del juego dialéctico de las estructuras significantes, tiene significados psicológicos e ideológicos muy específicos y funcionales, según veremos más adelante.

La novela policiaca-problema, en su forma de novela corta, adquirió un auge inusitado en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, entre las dos guerras mundiales. Estos países, los más desarrollados del capitalismo, se encontraban en su fase de expansión imperialista. Hecho que influenciará determinadamente en la conformación del melodrama y en su utilización para la reproducción y conservación de este sistema capitalista. Esta es también la causa de que la burguesía se represente a sí misma en el melodrama, de que presente su cotidianeidad con el fin de mejorar su imagen y de compensar la imposibilidad de la mayoría de la población de vivir de esa manera.

³ Fereydoun Hoveyda, *op. cit.*

Así, en la novela policiaca de la entreguerra se destaca al detective burgués que vive entre lujos y abundancia –aun de Whisky– y donde su campo de actividad será siempre el sector burgués, en ambientes de lujosos buques, grandes mansiones, muchos viajes, lindas mujeres, etcétera. El típico ejemplo de estas novelas es la fecunda producción de Agatha Christie, que desde 1920 ha escrito más de 50 novelas-problema y con ellas ganado millones de dólares.

Otro autor de este tipo de novelas, que ha llegado a tener gran fama por el acceso de sus novelas a la televisión, es Estanley Gardner, creador del Abogado Perry Mason –una especie de Sherlock Holmes, un poco menos carismático e inmerso en las maravillas del “american way of life” y su moralizante derecho.

La novela policiaca, desde esta época, es la novela de las grandes ciudades, del capitalismo ascendente y hegemónico, de la lucha de unos cuantos inadaptados en contra de la propiedad burguesa, que se presenta a sí misma como invencible y eterna. Presentando para su público las mil formas que tiene para descubrir a los que le ofenden y las mil formas que tiene para castigarlos. No sólo es la encarnación de la amenaza en contra del asesino y del ladrón, sino que también es la amenaza al infiel en el matrimonio, al radical en sus concepciones, al intelectual –que presenta como a un ser ridículo–, al que no compite, al que no es ambicioso, al que no compra, etcétera.

Ante la amenaza y el castigo, armas del control social, está la recompensa de presentar el “gran mundo” al que todos podemos aspirar. El mundo de las estrellas, del Jet Set, del lujo y la técnica.

La novela negra

La llamada novela negra (**hard-boiled novel**), es un relato de sangre y violencia, de tensión, de sadismo y masoquismo, en suma: de agresividad, amenaza y castigo.

Aquí el detective no es un científico, como en la novela-problema, sino que es un hombre osado y astuto. Más que descubrir al criminal se dedica a perseguirlo. El lector no se pregunta quién fue el criminal, sino si podrá escapar, si lo atraparán.

Sustancialmente se destacan, más que nada, la rapidez en las decisiones, la agilidad de las persecuciones, el arte del disfraz, **el castigo**.

Los mundos que presenta son radicalmente polarizados. Por un lado, el orden burgués invencible, vigilado por su fiel héroe-detective; y por otro, el mundo del vicio y el crimen, siempre perseguido y castigado por este fiel guardián del orden.

La novela negra tiene su mayor desarrollo en los Estados

Unidos, en donde podemos encontrar desde las más mediocres creaciones hasta grandes obras de literatura artística, como es el caso de las novelas de Dashiell Hammett, quien utilizó el soporte narrativo de la novela negra como significante de buena literatura.

Dashiell Hammett –en palabra de otro gran escritor de novelas policiacas, Raymond Chandler– “regresó el crimen al tipo de gente que lo comete por una razón, no sólo para proporcionar un cadáver; teniendo un significado, y no nada más para ser un rígido duelo de pistolas, curare y peces exóticos. Colocó a esta gente en el papel, tal cual ellos son, y los hizo hablar y pensar en la lengua que ellos acostumbraban usar. Para este propósito tuvo estilo, pero su audiencia no lo supo, porque era un lenguaje que no se suponía capaz de tales refinamientos. Pensaron que estaban frente a un buen y sustancioso melodrama escrito en la jerga que imaginaron ellos mismos hablaban”.⁴

Dashiell Hammett va a reflejar, en sus novelas, **los problemas sociales** de los Estados Unidos, principalmente de la corrupción que propició el auge económico y que incluso predominaba en la esfera del gobierno. Hammett es el crítico de una sociedad dominada por el dinero y su **élite** de poseedores.

Su héroe no es nadie excepcional, no es deportista, es alcohólico, no tiene una gran personalidad, pero es astuto y lucha contra la corrupción sin demasiada convicción –quizás como un escape a su propia alienación– pero sin llegar a vislumbrar la verdadera causa o su solución, viendo como única causa a la codicia y al dinero. Es en suma, un personaje asqueado de la corrupta prosperidad de los Estados Unidos.

El continuador de Hammett es Raymond Chandler, para quien el crimen a descubrir ya sólo es un pretexto para representar la corrupción de la sociedad norteamericana de los años veinte. Su personaje principal es un hombre solitario, incorruptible, con una alta concepción del honor, culto y orgulloso –el moderno caballero de la mesa redonda– terrible contraste con esa sociedad corrupta que retrata Chandler. Es el individualista que solitario lucha contra el mundo y que, al saberse impotente para transformar a la sociedad que detesta, se refugia en sí mismo como un Quijote.

Estos autores norteamericanos son dos ejemplos de los modernos representantes de la novela policiaca como arte, son la constatación de que el soporte narrativo –digamos significante– no es lo que hace mediocre a un relato, sino ese alejamiento del sentido común, de la ideología, plasmado en una lengua-estilo. En una poesía.

Por unos cuantos autores sobresalientes que logran hacer literatura con la novela policiaca, existen muchos escritores a sueldo, con mediocres y repetitivas producciones.

⁴ Raymond Chandler, *The simple Art of Murder*.

Como lo dice el propio Chandler, al referirse a los escritores mediocres de novela policiaca inglesa: "Hay una afirmación muy simple que hacer a todas estas historias: realmente no tienen éxito como problemas intelectuales, y realmente tampoco lo tienen como ficción artística. Son artificiales y perciben deficientemente lo que pasa en el mundo. Tratan de ser honestos, pero la honestidad es un arte. El escritor mediocre es deshonesto sin saberlo y el muy primoroso y bonachón puede ser deshonesto porque no sabe lo que es ser honesto. Piensa en un complicado esquema del asesinato que confunda al perezoso lector, quien no quiere ser molestado clasificando los detalles, y que desconcierte a la policía, para quien el negocio es con los detalles. Todo chico con los pies en el escritorio sabe que el caso más fácil de asesinato por resolver, siempre, es el que alguien trata de hacer muy primoroso; el que verdaderamente le cuesta resolver es el crimen que alguien piensa dos minutos antes de cometerlo. Pero si los escritores de esta ficción escriben acerca del tipo de crímenes que ocurren, deben escribir también acerca del verdadero sentido de la vida, o sea, cómo es vivida. Y como no pueden hacer esto, pretenden que lo que ellos hacen es lo que se debe hacer" . . .

Y refiriéndose a los personajes de Dorothy Sayers, para quien la novela policiaca es una "literatura de escape" y no una literatura de expresión, Chandler nos dice:

" . . . Si ella comienza con gente real (y ella podría escribir acerca de ellos –sus personajes menores lo muestran), esa gente pronto tiene que hacer cosas irreales con objeto de formar el esquema requerido por la trama. Y cuando ellos comienzan a hacer cosas irreales, cesan de ser reales ellos mismos. Y se convierten en títeres y amantes de cartón y villanos de **papier maché**. En detectives de exquisita e imposible gentileza. El único tipo de escritor que podría estar feliz con esa cualidades es aquel que no sabe lo que es la realidad".⁵

Me permití esta larga pero sugestiva cita, porque nos muestra en labios de un creador de novela policiaca, lo que significa por un lado tratar de representar la realidad y por otro, construir un melodrama mecánicamente, alejado de la realidad, pero simple y vendible.

Precisamente, la televisión ha heredado este tipo de novela policiaca mediocre y alejada de la realidad, con sus villanos de **papier maché** y sus detectives de imposible gentileza, con sus amantes de cartón y sus títeres que, ahora con la magia de la

⁵ Raymond Chandler, *op. cit.*

televisión, son electrónicos y brillantemente reproducidos por la técnica moderna.

Esta magia audiovisual de la televisión ha permitido que esos personajes de cartón sean más creíbles, pues han sido decorados con una actuación que se ve creíble; es claro que es muy diferente leer en el papel a estos personajes que verlos de carne y hueso. Esa cualidad de una imagen familiar ha hecho creíble a los irreales relatos del mediocre y comercializado melodrama de la televisión.

Como ya lo dije, es en la actuación de los actores donde se sustenta estéticamente este tipo de melodramas. Y lo que atrae la atención del público es su significación psicológica.

La significación psicológica del melodrama El melodrama de la televisión

La televisión comercial, al encontrar la novela policiaca y adaptarla en imágenes encontró su mina de oro, pues gracias a ella ha logrado apoderarse cotidianamente de una parte de la atención de las grandes masas de personas del sector capitalista mundial.

Las series de detectives y sus variantes, filmadas en su mayoría en los estudios de Hollywood, han logrado mantener atentos de sus mensajes a niños y adultos, a ricos y pobres, a eruditos e ignorantes, en sus periodos de ocio. Estas series y las caricaturas norteamericanas han tenido acceso directo en los últimos 30 años a la masa de espectadores más grande y heterogénea de la historia. Lo cual coloca a la televisión en una situación estratégica para la hegemonía de Estados Unidos.

Estos melodramas televisivos son el significante de significados psicológicos inconscientes y de ellos deriva una función de alivio a la excitación psíquica, la cual es transformada en atención.

Este fenómeno de transformar la excitación psíquica en atención es el secreto del éxito del melodrama televisivo.

La mayoría de estos programas utilizan melodramas estandarizados, que han probado su eficiencia de significantes de las proyecciones e identificaciones de conflictos y necesidades instintivas que en gran parte permanecen reprimidas en el inconsciente.

El principal conflicto significado por estos melodramas es el "Complejo de Edipo". El drama de Edipo, modificado y trasladado al siglo XX, es comercializado para "distraer" a un público que necesita solucionar su conflicto primario, o simplemente ver reflejadas las fantasías, largamente reprimidas, de la primera infancia.

El héroe de estos melodramas es quien castiga al malo interno que ha intentado matar al padre, es una forma de buscar alivio a los sentimientos de culpa mediante la proyección y la identifica-

ción. Este es sólo uno de los significados que connota el melodrama televisivo, este tipo de significados es lo que busca el inconsciente del despistado público, es lo que produce atención.

Con este tipo de espectáculos, los productores de televisión, manipulan toda clase de tendencia del inconsciente como medio de captar la atención de los grandes públicos. Con esto están controlando desde fuera parte del psiquismo humano. Como dice Martín Grotjahn: . . . "los realizadores de televisión usan la tensión para distraer, tranquilizar y posponer la integración de los conflictos".⁶

Esto no sucede de la misma forma en las obras artísticas de la literatura, el teatro y la poesía, en donde el fin no es capturar la atención y manipular a la gente hacia el máximo consumo. En el arte, por el contrario, se trata de representar los problemas humanos en su mayor pureza, de recrear la vida sensiblemente por medio de la belleza, de la imagen y de la palabra. El arte es la obra de un hombre que está tratando de sublimar sus propios conflictos, esos mismos conflictos que se plasmarán forzosamente en su obra y que por la ambigüedad específica del arte, motivará la reflexión de quien la disfrute y podrá ser un camino para "restituir aquella parte del discurso que falta al sujeto para restablecer la continuidad de su discurso consciente". Como nos lo diría Lacan.⁷

Ya Aristóteles señalaba en su poética, que el objetivo del drama es producir la **catarsis**, la expulsión o vómito de lo malo interno, es la purificación de las pasiones mediante la emoción estética de la representación por la poesía y el teatro de los problemas universales del hombre.

He aquí el gran abismo entre el drama y el relato comercial. Entre el intento de liberación de las tendencias internas, por la reflexión, en el arte; y la transformación de las tensiones en una atención casi hipnótica, tranquilizante como los narcóticos y el alcohol, en el melodrama comercial.

El melodrama de televisión no trata de producir una catarsis sino que trata de producir una atención pasiva y compulsiva a la repetición. Pero es necesario decir unas palabras acerca de esta atención. Es necesario distinguir entre la atención activa, característica de los procesos de aprendizaje, y la atención pasiva, característica de la que existe al mirar melodramas simplistas.

La atención pasiva que resulta al mirar melodramas en la televisión reduce la vigilancia del individuo, el cual está interesado pero no puede actuar sobre la realidad, ya que las imágenes fluyen incesantemente sin ningún esfuerzo del espectador.

⁶ Martín Grotjahn, "Some Dynamics of Unconscious and Symbolic Communication in Present Day Television", en *The Psychoanalytic Study of Society*, Volume III.

⁷ Jack Lacan, *Escritos*, México, Siglo XXI editores, 1968.

Merrelyn y Fred Emery encontraron que en la mente humana habituada a estímulos repetitivos de luz (luz parpadeante, patrón de puntos, limitación del movimiento de ojos), el cerebro decide que no hay nada de interés –por lo menos nada que nosotros podemos hacer– y virtualmente abandona el proceso de las imágenes que recibe... particularmente, la parte izquierda del cerebro –área integrativa–; esta manera de mirar televisión produce en la conciencia un estado de sonambulismo.⁸

O sea, que esta atención pasiva implica dos aspectos; por una parte la conciencia, por los fenómenos de luz parpadeante y del ritmo repetitivo de las imágenes, junto con la pequeñez de la pantalla, repercute en una especie de sonambulismo, en donde las imágenes penetran sin análisis de la conciencia, o con un análisis muy deficiente. Esto ha quedado confirmado cuando se miden las ondas cerebrales, las cuales quedan en el nivel alfa cuando se mira este tipo de melodramas. El nivel alfa es el estado de sueño profundo.

Por otra parte, esta atención pasiva se logra por los impulsos a la repetición del inconsciente, el cual encuentra una forma de reducir sus excitaciones que son manipuladas por significantes contenidos en el melodrama.

Así, el melodrama comercial es la explotación de las necesidades del inconsciente de resolver sus conflictos. Tales relatos atraen al público a jugar con todo tipo de tendencias inconscientes, sin ayudarlo a manejarlas y menos a integrarlas. En dichas circunstancias, la realidad exterior de los momentos de ocio no le ofrecerá apoyo para una reflexión que pueda guiar a la resolución de sus problemas.

La televisión comercial utiliza las necesidades internas del hombre para alajarlo de sí mismo y de su realidad social y psicológica. Para introducirlo en un mundo falseado que lo obligue a actuar de la forma que más convenga a la *élite* que tiene el poder. La televisión invoca los problemas y tensiones psicológicas por medio del efectivo significativo del melodrama, pero una vez despertados son conducidos a una fantasía estéril que ha servido de significativo para la transmisión de una manera de ver el mundo, de ciertos valores y normas que se integran al conjunto de prácticas y motivaciones que constituye la ideología.

El melodrama de vaqueros

En los programas de vaqueros la identificación del espectador es, por lo general, con el héroe, de quien no se sabe de donde viene, es independiente, asexual, seguro de sí, y a veces un poco ingenuo.

⁸ Merrely and Fred Emery, *The TV*, Paper of the Center for Continuing Education, Australian National University of Canberre, 1975.

El héroe de las series de vaqueros no parece tener hogar, ni padre ni madre, y se encuentra siempre rodeado de asesinatos, traiciones, pistolas y acciones fuera de la ley.

Grotjahm piensa que las historias de vaqueros, los "westerns", simbolizan las fantasías del Complejo de Edipo. Según él, en estos melodramas siempre habrá algún aspecto simbolizado de la madre. "El western no es más que una versión moderna del drama de Edipo . . .", nos dice este psicoanalista.⁹

El héroe del "western" es el significante psicológico de la parte buena que rescata a la madre, simbolizada. Y que castiga al padre simbolizado en el villano, raptor de la madre. Asimismo, el espectador proyectará su culpa en el asesino (el asesino del padre en la fantasía edípica) y su héroe infatigable lo castigará. De esta manera, la culpa se traduce en el suspenso y la emoción de este melodrama de Edipo, modificado por la industria cultural para atraer al público.

"... Edipo se viste de vaquero en los western y el castigo se vuelve regresivamente hacia un retorno a la madre compartido por todos los participantes. La rebelión y el heroico destino de Edipo son cambiados por una fantasía de rescate. El asesinato del padre, de la fantasía edípica, es ahora un duelo de pistolas" . . .¹⁰

Como la mayor parte de los melodramas policiacos, este tipo de espectáculos tiene la función de aliviar un poco las angustias o excitación que produce la represión de los instintos agresivos. Los espectáculos de violencia tienen la misma función significante que las armas de juguete tienen en los niños —hecho que también aprovecha la industria del juguete.

Estos significantes ponen a funcionar mecanismos tranquilizantes de angustias profundas y responden a necesidades sádicas, reduciéndose parcialmente la tensión instintiva. Pero no en forma de orgasmo, como sucede en otros casos de reducción de la tensión (deporte, juego, acto sexual, guerra, etcétera) en donde ésta es reducida notablemente.

En cambio en los melodramas, la proyección de las fuerzas instintivas agresivas es reducida parcialmente, produciéndose una doble significación: por una parte se asegura la adicción a estos espectáculos, ya que se utilizarán como una válvula que aunque sólo deja salir un poco de la carga instintiva, lo hace muy funcionalmente, en la tranquilidad del hogar. Por otra parte, el sistema dispondrá de energías almacenadas para emplearlas como fuerza de trabajo.

En lo que respecta a la violencia presentada en estos melodramas y a la polémica que se desarrolla respecto a si es o no perjudicial para la juventud: yo diría que esta polémica lo que

⁹ Martin Grotjahm, *op. cit.*

hace es ocultar otros contenidos que sí son perjudiciales, no sólo para la juventud, sino para toda la sociedad a excepción de la burguesía, como lo veremos más adelante. La violencia del melodrama televisivo, digamos que es un cauce institucional para una proyección de la agresividad natural del hombre, para aliviar parcialmente la tensión psíquica que ella desarrolla. Lo perjudicial son los contenidos ideológicos que acompañan a esta violencia, y que deforman la percepción de la realidad del espectador.

En lo que respecta a la necesidad de admirar representaciones sádicas, presentes en la mayoría de los melodramas de televisión, incluyendo los cómicos, dicha necesidad corresponde a regresiones del **sadismo primario**, el cual tiene su origen en la frustración infantil precoz, originada por las vivencias fantaseadas relativas al hecho de que una sola madre deba de ser repartida entre todos los hermanos. Esta disminución de la porción de madre, provoca frustraciones que movilizan el sadismo primario.¹¹

Por otra parte, la violencia y el sadismo responden al hecho de que muchos de los elementos del melodrama de televisión se constituyen en significantes de fantasías individuales de **omnipotencia sádica destructiva**. Que no son más que fijaciones de las fantasías de la primera infancia, en donde el niño se imaginaba ser todopoderoso y capaz de destruir y hacer daño. Toda la llamada "violencia fantástica" de estos melodramas, sobre todo las caricaturas y relatos de espías y detectives, tienen su significado en estas **fantasías de omnipotencia sádica**.

Pero no solamente las tendencias sádicas y agresivas son significadas, por estas producciones; existen también las tendencias masoquistas, existentes en mayor o menor grado en todo ser humano, y que por tanto, estarán presentes en estos melodramas.

El sadismo y el masoquismo son las conductas o fantasías humanas caracterizadas por la erotización del placer de agredir, humillar o destruir a los demás (sadismo); o de ser agredido, humillado o destruido por los demás (masoquismo). Se usan uno u otro término según sea que predomine el sadismo o el masoquismo.¹²

¹⁰ *Ibidem*, p. 360.

¹¹ Franco Fornari, *Psicoanálisis de la guerra*, Siglo XXI Ed., México, 1972.

¹² *Ibidem*.