

Certeau piensa que el paradigma de esa otra lógica se halla en la cultura popular. No se trata, en ningún sentido, de una ida hacia el pasado o hacia lo primitivo en búsqueda de un modelo para lo auténtico o lo original. Contra la tendencia a idealizar lo popular, contra ese "culto castrador", Certeau ha reconstruido los hitos de su propia historia y el mapa de lo que ese culto cubre<sup>178</sup>. La cultura popular a la que se refiere Certeau es la impura y conflictiva cultura popular urbana. Popular es el nombre para una gama de prácticas insertas en la modalidad industrial, o mejor, el "lugar" desde el que deben ser miradas para desentrañar sus tácticas. Cultura popular habla entonces no de algo extraño, sino de un resto y un estilo. Un *resto*: memoria de la experiencia sin discurso, que resiste al discurso y se deja decir sólo en el relato. Resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan simbólicamente la cotidianidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva. Y un *estilo*, esquema de operaciones, manera de caminar la ciudad, de habitar la casa, de ver la televisión, un estilo de intercambio social, de inventiva técnica y de resistencia moral.

Martín Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones*. Ed. G. Gilli, México, 1987.  
➤ **Segunda parte: Matrices históricas de la massmediación**

Puesto que la cultura popular se transmite oralmente y no deja huellas escritas, es necesario pedirle a la represión que nos cuente la historia de lo que reprime.

R. Muchembled

Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, ocurrió que en varios sitios de París, independiente y simultáneamente, se disparó sobre los relojes de las torres.

Walter Benjamin

De lo popular a lo masivo: el mero señalamiento de esa ruta puede resultar desconcertante. La ruta sin embargo indica el cambio de sentido que hoy nos hace posible ir de una comprensión de los procesos sociales basada en la exterioridad conspirativa de la dominación a otra que los piensa desde la hegemonía por la que se lucha, en la que se constituyen las clases y se transforma incesantemente la relación de fuerzas y sentidos que componen la trama de lo social. Pensar la industria cultural, la cultura de masa, desde la hegemonía implica una doble ruptura: con el positivismo tecnologista, que reduce la comunicación a *un problema de medios*, y con el etnocentrismo culturalista que asimila la cultura de masa al problema de la *degradación de la cultura*. Esa doble ruptura reubica los problemas en el espacio de las relaciones entre prácticas culturales y movimientos sociales, esto es, en el espacio *histórico* de los desplazamientos de la legitimidad social que conducen de la imposición de la sumisión a la búsqueda del consenso. Y desde ahí ya no resulta tan desconcertante descubrir que la constitución histórica de lo masivo más que a la degradación de la cultura por los medios se halla ligada al largo y lento proceso de gestación del mercado, el Estado y la cultura nacionales, y a los dispositivos que en ese proceso hicieron entrar a la memoria popular en complicidad con el imaginario de masa.

## I. El largo proceso de enculturación

### 1. Estado-Nación y los dispositivos de hegemonía

¿De dónde arranca y sobre qué se apoya la represión de las culturas populares en la Europa moderna? ¿En función de qué intereses y merced a qué mecanismos se justifica e institucionaliza la desvalorización y desintegración de lo popular? Apenas se comienza a tematizar históricamente ese proceso, a dejar de ser visto desde las generalidades economicistas o culturalistas y religado al vasto proceso de transformación política que conlleva, del siglo XVI al XIX, la formación del Estado moderno y su consolidación definitiva en el Estado-Nación. La Nación como mercado no será una realidad hasta el tiempo de maduración del capitalismo industrial, pero fue durante los siglos de desarrollo del mercantilismo cuando se configuró el *Estado moderno*: aquel en el que la economía deja de ser "doméstica" y se convierte en economía política, aquel que lleva a cabo una primera unidad del mercado basada en la identificación de los intereses del Estado con el "interés común" y cuyo índice simbólico será la unidad monetaria<sup>1</sup>. La fragmentación introducida en el cristianismo por la Reforma protestante va a justificar unas guerras de religión en las que el *sentido de lo nacional* va a jugar un papel preponderante. De forma pionera la lucha de los Países Bajos contra Felipe II hará explícito el contenido de lo que empieza a llamarse "sentimiento nacional":

los intereses de la burguesía integrando reivindicaciones de lengua y religión. Integración que se materializa en la delimitación de una *matriz territorial* cuyo verdadero alcance se halla tanto más que en la demarcación de las fronteras con el exterior en la centralización "interior" del poder político.

### *Centralización política y unificación cultural*

Dos son los dispositivos básicos sobre los que funciona la centralización<sup>2</sup>. De una parte la *integración horizontal*. El Estado que se gesta muestra progresivamente su incompatibilidad con una sociedad *polisegmentaria* como aquella que conforman las culturas populares regionales, locales; esto es, una sociedad organizada sobre un sistema compuesto de multiplicidad de grupos y subgrupos —clases, linajes, corporaciones, fraternidades, grupos de edad, etc.— y cuyas relaciones y equilibrio internos están regidos por complejos rituales y sistemas de normas. Los fueros y particularidades regionales, en que se expresan las diferencias culturales, se convierten en obstáculos a la unidad nacional que sustenta al poder estatal. De otra parte, la *integración vertical*: la implantación de unas relaciones sociales nuevas mediante las cuales cada sujeto es desligado de la solidaridad grupal y religado a la autoridad central. Desligamiento que al romper la sujeción al grupo "liberaba" a cada individuo convirtiéndolo en mano de obra libre, esto es, disponible para el mercado laboral. La Iglesia había cumplido a este respecto una labor pionera al proclamar una fe que integraba el individualismo —en la doctrina del libre arbitrio— con una sumisión ciega a la jerarquía, concepción que minaba ya las solidaridades tradicionales en que estaba basada la cultura popular, las solidaridades de clan, de familia, etcétera; "todas las viejas relaciones eran sustituidas por una relación vertical, la que une a cada cristiano a la divinidad por intermedio de la jerarquía eclesiástica"<sup>3</sup>. Y frente a la compleja red de asociaciones de que estaba tejida la vida de los individuos, a las que estaba *sujeto*, y de las que recibía seguridad, se alzarán en adelante el Estado y la ley del soberano como una institución providencia que garantiza la seguridad de todos. El Estado será ya el único aparato jurídico de la cohesión social.

Ese Estado hallará su plenitud en el Estado-Nación que racionalizan los ilustrados y su "realización" a partir de la

Revolución francesa. Para los ilustrados Nación significa a un mismo tiempo la soberanía del Estado y la unidad económica y social. Es la idea de "patria" cargándose de sentido social al implicar la predominancia del bien público sobre los intereses particulares y la abolición de los privilegios. La *soberanía* dice la "voluntad general" de los ciudadanos encarnada en el poder del Estado. Pero el Estado afirma su unidad paradójicamente en el momento histórico en que emergen las clases en lucha. La soberanía entonces más que la muerte del príncipe resultará en realidad su desplazamiento. "Al sostener a la soberanía como principio de Estado, los revolucionarios perpetuaban al 'príncipe', es decir, al modelo estatal [...]. Al situar a la Nación en primer plano de la escena política los revolucionarios desplazaban al monarca. Pero en esta amplia transformación no se ha buscado sino una cosa: ocupar el lugar del Rey"<sup>4</sup>. La paradoja halla su mejor expresión en el movimiento por el que la Nación al *dar cuerpo* al pueblo acaba *sustituyéndolo*. Del plural de los pueblos a la unidad del pueblo convertido en Nación, e *integrado* desde la centralidad del poder estatal, se pone en marcha la inversión de sentido que hará manifiesta la cultura llamada popular en el siglo XIX. Y cuando la cultura de masa se presente como cultura popular no hará sino continuar la sustitución que en el plano político hizo del pueblo la Nación. Sustitución que fue posible sólo mediante la disolución del plural que instituyendo la integración realizaba la centralización estatal. Lo que posibilita el paso de la unidad de mercado a la unidad política será la integración cultural. La estabilización misma de las fronteras con el exterior estaba ligada a la "superación" de las barreras interiores erigidas por las costumbres y los fueros. Las diferencias culturales entraban en la libre circulación de las mercancías y representaban para el absolutismo una inadmisibles parcelación del poder. A superar ambos obstáculos contribuirá la construcción de una *cultura nacional*. Y es justo en ese momento en que las culturas populares, locales, quedan sin piso, en el momento en que se les niega el derecho a existir, cuando los estudiosos se interesan por ellas. "La represión política está en el origen de la curiosidad científica [...]. Ha sido necesario que fuera censurada para que (la cultura popular) fuera estudiada"<sup>5</sup>. Se inicia ahí, una constante histórica: es sólo cuando a los pueblos se les impide hablar cuando los "estudiosos" se interesan por su idioma.

La eficacia de la represión no proviene sin embargo de algún designio malvado, proviene y se produce desde una mul-

titud de mecanismos y procedimientos dispersos y a veces incluso contradictorios. Como en el análisis efectuado por Foucault<sup>6</sup>, así también la destrucción de las culturas populares arranca de la destrucción de su cuadro de vida, pero opera desde el control de la sexualidad —desvalorización de las imágenes del cuerpo, de la "topografía corporal" investigada por Bajtin— hasta la inoculación de un sentimiento de culpabilidad, de inferioridad y de respeto mediante la universalización del "principio de obediencia" que partiendo de la autoridad paterna desemboca en la del soberano. En dos campos se hace especialmente claro el sentido que toma el proceso de enculturación: el de la transformación del sentido del tiempo que, aboliendo el del ciclo, impone el lineal centrado sobre la producción, y el de la transformación del saber y sus modos de transmisión mediante la persecución de las brujas y el establecimiento de la escuela.

### *Rupturas en el sentido del tiempo*

El tiempo del ciclo es un tiempo cuyo eje está en la fiesta. Las fiestas con su repetición, o mejor con su retorno, jalonan la temporalidad social en las culturas populares. Cada estación, cada año, posee la organización de un ciclo en torno al *tiempo denso* de las fiestas, denso en cuanto cargado por el máximo de participación, de vida colectiva. La fiesta no se constituye sin embargo por oposición a la cotidianidad; es más bien lo que renueva su sentido, como si la cotidianidad lo desgastara y periódicamente la fiesta viniera a recargarlo renovando el sentido de pertenencia a la comunidad. Y eso lo hace la fiesta proporcionando a la colectividad tiempos periódicos para descargar las tensiones, para desahogar el capital de angustia acumulado y, mediante rituales "económicos", asegurar la fertilidad de los campos y las bestias. El tiempo que jalonan las fiestas, el tiempo de los ciclos, es por otra parte el *tiempo vivido* no sólo por la colectividad y su memoria recurrente, también por los individuos en cuanto "tiempo de la vida" jalonado por los ritos de iniciación y las edades<sup>7</sup>, y en cuanto duración-medida, esto es, "definición ocupacional" de una tarea por el tiempo empleado en la cocción del pan o el recitado de un credo.

El sentido del tiempo en las culturas populares será bloqueado por dos dispositivos convergentes: el que de forma las fiestas y él que las desplaza situando en la producción el nuevo

eje de organización de la temporalidad social. La *deformación* opera por la transformación de la fiesta en *espectáculo*: algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado. Convertida en espectáculo la fiesta, que en el mundo popular constituía el tiempo y el espacio de la máxima fusión de lo sagrado y lo profano, pasará a ser el tiempo y el espacio en que se hará especialmente visible el alcance de su separación: la demarcación nítida entre religión y producción ahora sí oponiendo fiesta y vida cotidiana como tiempos del ocio y del trabajo. Sólo el capitalismo avanzado, el de la "sociedad del espectáculo" refuncionalizará la oposición produciendo una nueva verdad para su negación.

El desplazamiento que sitúa en la producción el eje de la nueva organización de la temporalidad es un dispositivo de largo alcance que hace su aparición, según Le Goff, en el siglo XIV. La aparición del reloj posibilita la *unificación* de los tiempos, y el "descubrimiento" por el mercader del *valor* del tiempo da origen a una nueva moral y una nueva piedad: "Perder el tiempo se convierte en pecado grave, en un escándalo espiritual. Sobre el modelo del dinero, a imitación del mercader que se convierte en un contable del tiempo, se desarrolla una moral calculadora y una piedad avara"<sup>8</sup>. Del tiempo del mercader al del capitalismo industrial se conserva la primacía lograda por el tiempo-medida y el tiempo-valor frente al tiempo-vivido, pero se produce un cambio profundo: el tiempo valorado, o mejor la fuente del valor, ya no es el de la *circulación* del dinero y las mercancías, sino el de la *producción*, el del trabajo en cuanto tiempo irreversible y homogéneo. "Es al tiempo del trabajo, por vez primera liberado del ciclo, al que está unida la existencia de la burguesía. Pues la burguesía es la primera clase dominante para la que el trabajo es un valor [...] la que no reconoce más valor que el que proviene de la explotación del trabajo"<sup>9</sup>. *Abstracto*, el tiempo de la producción desvaloriza socialmente los tiempos de los sujetos —individuales o colectivos— e instituye un tiempo único y homogéneo —el de los objetos— fragmentable mecánicamente, tiempo puro. Es irreversible, pues *se produce* como "tiempo general de la sociedad" y de la historia, una historia cuyo "secreto" está en la dinámica de la acumulación indefinida y cuya razón suprime toda alteridad o la torna anacrónica. «¿Cómo capitalizar el tiempo de los individuos, acumularlo en cada uno de ellos, en sus cuerpos, en sus fuerzas o sus capacidades y de una manera que sea susceptible de utilización y control?»<sup>10</sup>. He ahí la pregunta que ilumina la cara

oculta del tiempo-producción: su tornarse *medida* —en sus dos sentidos, el de medir y el de regular— de control y disciplina de los cuerpos y las almas. Disciplina en torno a la que se despliega la mística con que se sublima la explotación que las nuevas condiciones de producción implican: la *mística del trabajo*, originada en "el sermón que organiza el dispositivo moral sobre los principios que organizan el dispositivo mecánico"<sup>11</sup>. La integración de las clases populares a la sociedad capitalista es proletarización no sólo en el sentido de la venta del trabajo, sino también en aquél otro que representa la interiorización de la disciplina y la moral que "los nuevos tiempos" exigen.

### *Transformaciones en los modos del saber*

El otro espacio clave de la enculturación fue la transformación del saber y de los modos populares de su transmisión. Con la persecución de las brujas la nueva sociedad busca horadar el núcleo duro desde el que resisten las viejas culturas. Hoy comenzamos a entenderlo: la bruja sintetiza para los clérigos y los jueces civiles, para los hombres ricos y los cultos, el mundo que es necesario abolir. Porque es un mundo descentrado, horizontal y ambivalente<sup>12</sup> que entra en conflicto radical con la nueva imagen del mundo que diseña la razón: vertical, uniforme y centralizado. El saber mágico —astrológico, medicinal o psicológico— permea por entero la concepción popular del mundo. No es una mera actividad o un sentimiento, es "una cierta calidad de la vida y la muerte", un imaginario corporal que privilegia las "zonas más bajas", a la vez como lugar del goce y de los signos, de los tabúes. Un saber poseído y transmitido casi exclusivamente por mujeres; más del setenta por ciento de los acusados, torturados y ajusticiados por brujería fueron mujeres. Está por estudiarse, sin prejuicios que mezclan machismo con racionalismo, el papel que las mujeres han desempeñado en la transmisión de la memoria popular, su obstinado rechazo durante siglos de la religión y la cultura oficiales. Eran mujeres las que presidían las veladas, esas reuniones de las comunidades aldeanas al caer la tarde, en las que se conservaron algunos modos tradicionales de transmisión cultural. Veladas en las que junto al relato de cuentos de miedo y de bandidos se hace la crónica de los sucesos de las aldeas, se transmite una moral en proverbios y se comparten recetas medicinales que recogen un

saber sobre las plantas y el ciclo de los astros. La bruja representa, junto con los levantamientos, según Michelet<sup>13</sup>, uno de los dos modos de expresión fundamentales de la conciencia popular.

En el minado de esa conciencia la escuela va a jugar un rol preponderante. La escuela no puede cumplir su oficio, esto es, introducir a los menores en los dispositivos previos a la entrada en la vida productiva, sin desactivar los modos de persistencia de la conciencia popular. Por eso la escuela funcionará sobre dos principios: la enseñanza como llenado de recipientes *vacíos* y la moralización como arrancado de los *vicios*. El aprendizaje de la nueva socialidad empieza por la sustitución de la nociva influencia de los padres —sobre todo de la madre— en la conservación y transmisión de las supersticiones. Y pasa sobre todo por el cambio en los modos de transmisión del saber. Antes se aprendía por la imitación de gestos y a través de iniciaciones rituales; la nueva pedagogía *neutralizará* el aprendizaje al intelectualizarlo, al convertirlo en una transmisión desafectada de saberes separados los unos de los otros y de las prácticas<sup>14</sup>. Y desde aquí, aún más que desde los juicios y las torturas de las brujas, será desde donde comenzará a difundirse entre las clases populares la desvalorización y el menosprecio de su cultura, que en adelante pasará a significar únicamente lo atrasado y lo *vulgar*. Y esto no representa ningún utopista alegato “contra la escuela”, sino el señalamiento del punto de arranque en la difusión de un sentimiento de vergüenza entre las clases populares hacia su mundo cultural, sentimiento que acabará siendo de culpabilidad y menosprecio de sí mismas en la medida en que se sienten irremediabilmente atrapadas por la in-cultura.

Pero el sentimiento de in-cultura se produce históricamente sólo cuando la sociedad “acepta” el mito de una cultura universal. Que es a la vez el presupuesto y la apuesta hegemónica de la burguesía, esa clase por vez primera universal, según Marx. “La idea misma de *cultura* surge como tentativa de unificar los argumentos de legitimación del poder burgués sobre el sentido”<sup>15</sup>. O dicho de otra manera, con la idea de cultura la burguesía designa, nombra, la unificación del sentido que ella “realiza” al universalizar el sentido que reduce todas las diferencias a su equivalente general: el valor. La razón mítica de una cultura universal forma parte del imaginario que produce la burguesía y desde el que se mira y se comprende a sí misma<sup>16</sup>. Mucho antes de que la antropología se hiciera disciplina científica, la burguesía puso en marcha la “operación antropológica”

mediante la cual *su* mundo se convirtió en el mundo y *su* cultura en la cultura. Es esa unificación del sentido lo que los antropólogos racionalizan en la concepción-madre de la antropología, que es la *evolucionista*, y según la cual cualquier *diferencia* cultural no es, no puede ser más que *atraso*. Y lo atrasado no puede dejar de serlo sino evolucionando hacia la modernidad que la burguesía occidental encarna.

La idea de cultura va a permitirle a la burguesía *escindir* la historia y las prácticas sociales —moderno/atrasado, noble/vulgar— y al mismo tiempo *reconciliar* las diferencias, incluidas las de clase, en el credo liberal y progresista de *una sola cultura para todos*. Durante el siglo XIX, constata Hobsbawm<sup>17</sup>, la burguesía hace la simbiosis de lo noble y lo popular y no sólo concilia las clases en su cultura, también los fines y los medios en la unidad de una sola razón que integra cultura y tecnología: razón instrumental que sin embargo no podrá desvincularse de su estar constituida desde la negación y la exclusión de cualquier otra matriz cultural no integrable en la dominante. Ese carácter de dominación, esto es, de escisión entre progreso y liberación, lo percibieron las clases populares mucho antes de que fuera convertido en discurso político, lo percibieron y lo enfrentaron a su manera en los movimientos con que resistieron la enculturación.

## 2. Cultura política de la resistencia popular

Es necesario mirar también el proceso desde el otro lado. Porque el proceso de enculturación no revela en últimas su sentido más que en la experiencia de los dominados, en la manera como las clases populares la resintieron y la resistieron. A los historiadores sin embargo, hasta hace bien poco, parecería que lo único que les interesó de esa experiencia es lo que ella tenía de *reacción*, de oposición al progreso. Pero en la reacción había algo más, había una lucha contra las nuevas formas de explotación. ¿O es que no fue acaso en nombre del progreso como se justificaron jornadas de 16 horas, el trabajo “en cadena” y los salarios de hambre? ¿Por qué no iban a mezclar entonces las clases trabajadoras lo uno y lo otro? Nos queda fácil hoy separar las dos cosas. Y armados de una lógica —hegeliana quizá— cargarle a la “alienada conciencia” de las masas populares la culpa de no haber sabido distinguir y apreciar el

progreso que el capitalismo industrial representaba frente a la opresión feudal. Y sin embargo es en su reacción, mezclado a ella en su terco aferrarse a su cultura, donde puede leerse el sentido político de su resistencia. Lo que el capitalismo destruía era no sólo un modo de trabajar, sino su modo entero de vivir. Un capitalismo que identifica y reduce la vida a la producción, induciendo a sus críticos a identificar y reducir a eso la política. De ahí que para no reducir la resistencia a reacción necesitemos escapar a esa lógica leyendo la cultura en clave política y la política en clave de cultura.

### *La dimensión política de la economía*

Se ha denominado "preindustrial" al período de cerca de cien años —de mediados del siglo XVIII a mediados del XIX para Inglaterra y Francia— "durante el cual la sociedad se va adaptando a los cambios producidos por una industrialización a cuyo término la sociedad queda transformada radicalmente"<sup>18</sup>. Durante ese período las clases populares van a ser sujeto activo de movimientos casi permanentes de resistencia y de protesta. Mirados desde fuera esos movimientos, "motines de subsistencia" o turbas (*the mob*), se reducen a luchas por los precios del pan, y se caracterizan por la acción directa —incendios, destrucción de casas y de máquinas, imposición de control sobre los precios— y la *espontaneidad*, esto es, por la falta de organización y la consiguiente transformación de la protesta en revuelta con atentados a la propiedad. Pero un acercamiento a los motivos y los objetivos de esos movimientos nos descubren no sólo la parcialidad de esa visión, sino su falacia, ya que no ve en la protesta popular más que lo que ella tiene de *respuesta a estímulos económicos*.

Durante mucho tiempo historiadores de derecha y de izquierda han coincidido en esa concepción, de la que no es posible escapar ni idealizando las masas en "pueblo" ni describiendo detalladamente la composición social de la turba, descripción con la que se busca superar los prejuicios con que la derecha carga su visión del populacho. Es en investigaciones como las de Eric J. Hobsbawm<sup>19</sup> y Albert Soboul<sup>20</sup>, y más claramente todavía en las de Edward P. Thompson, donde se hace presente un verdadero cambio de perspectiva: la asunción de la dimensión política que atraviesa y sostiene los movimientos de protesta articulando formas de lucha y cultura popular.

El cambio pasa en primer lugar por la superación de una "visión espasmódica" de la historia que reduce la protesta popular a los motines, esto es, a irrupciones compulsivas cuya explicación se hallaría entera en las malas cosechas y en "la reacción instintiva de la virilidad ante el hambre". Pero los motines son sólo la parte visible del iceberg; el verdadero alcance y el sentido de los movimientos se hallan más abajo: en el atropello permanente y flagrante que la economía de mercado realiza sobre lo que Thompson llama la "economía moral de la plebe". En su libertad de mercado la nueva economía produce *des-moralización* de la economía tradicional, esa que se expresaba en el "acto de fijar el precio" que, más que el saqueo o el incendio, constituye la acción central del motín y lo conecta con las formas de resistencia, de lucha cotidiana implícita, "informal" de la plebe. Las clases populares tenían la convicción de que, sobre todo en épocas de escasez, los precios debían ser regulados por mutuo acuerdo. Y esa convicción materializaba costumbres tradicionales, derechos y prácticas legitimadas en la cultura popular. De manera que a través de los motines lo que se hacía visible era algo más que la defensa de "el pan y la manteca", era toda la vieja *economía del deber ser, del intercambio como obligación recíproca entre sujetos* negándose a aceptar la nueva superstición, la de una economía *natural*, autorregulada, de relaciones sólo entre objetos, economía de la abstracción mercantil. Ya que lo que esa *abstracción* minaba eran las bases mismas de la cultura popular, sus supuestos morales, los derechos y costumbres locales, regionales. Las innovaciones, tanto económicas, como técnicas eran experimentadas, sentidas por las clases populares ante todo como eso: expropiación y disolución de sus derechos. De eso habla la destrucción de las máquinas por los ludditas, un movimiento que ha pasado a la historia con una imagen caricaturesca elaborada por la derecha pero que los historiadores de izquierda se tragaron también hasta hace poco. La de que fue la ignorancia, mezclada con prejuicios religiosos, la que impulsó a los obreros a destruir las máquinas de trabajo, los telares mecánicos. Hoy sabemos sin embargo que los organizadores del movimiento luddita no fueron los obreros "más primitivos", sino los más instruidos y calificados, aquellos mismos que continuaron su movimiento para librar después la primera batalla por la jornada de 10 horas. Y no fueron prejuicios religiosos, sino una percepción aguda de la relación entre las máquinas y las nuevas relaciones sociales, entre el formato del dispositivo

mecánico y la organización del trabajo en factoría, los que motivaron la destrucción de las máquinas. Estaban "respondiendo" a su manera esta pregunta: "¿Por qué clase de alquimia social las innovaciones técnicas para ahorrar trabajo se convertían en máquinas de empobrecimiento?"<sup>21</sup>

El verdadero conflicto que traducía el motín no se situaba entre una muchedumbre hambrienta y unos acaparadores de trigo, ni la lucha se agota en castigar a los propietarios que abusaban. El verdadero conflicto era entre los modos populares de vida y la lógica emergente del capital. De ahí que la lucha llegara hasta el terreno explícito de lo político: contra el reforzamiento progresivo del Estado, contra la centralización que destruía los fueros y las formas locales de hacer justicia. Soboul afirma explícitamente: "los antagonismos sociales se cargaban asimismo de oposiciones políticas. El movimiento popular tendía a la descentralización y la autonomía local: tendencia profunda que venía de lejos"<sup>22</sup>. Y si esa era la experiencia desde la que vivía la gente su relación con la nueva economía, poco sentido tiene discutir sobre el mejoramiento o empeoramiento del "nivel de vida" en el período preindustrial, pues como dice Thompson, "se da el caso de que las estadísticas y las experiencias humanas llevan direcciones opuestas. Un incremento per cápita de factores cuantitativos puede darse al mismo tiempo que un gran trastorno cualitativo en el modo de vida del pueblo, en su sistema de relaciones tradicional y en las sanciones sociales"<sup>23</sup>. Ahí, en la exigencia de reivindicación por la traición que se les infligía, en la "certeza de un agravio intolerable", se halla el sentido político de los movimientos populares.

### *La dimensión simbólica de las luchas*

Las formas de lucha popular durante el período preindustrial se caracterizan, según los historiadores, por la ausencia de organización y proyección política. A este respecto, como anteriormente, es necesario comenzar por desvelar el prejuicio que lleva a confundir y tachar como inmediatismo algo que constituye un rasgo clave de la cultura popular: la escasa posibilidad que los pobres tienen de planificar el futuro, y merced a lo cual esas clases desarrollan un peculiar sentido de desciframiento de las ocasiones. Se trata de esa lógica de la acción que Certeau ha llamado la *lógica de la coyuntura*, dependiente del tiempo y

articulada sobre las circunstancias, un "saber dar el golpe" que es un arte del débil, del oprimido<sup>24</sup>.

El sentido de las formas de organización y de lucha en los movimientos populares está siendo replanteado radicalmente en la actualidad a partir de los estudios sobre los movimientos anarquistas del siglo XIX. Durante mucho tiempo esos movimientos se vieron confundidos con los milenaristas y reducidos a "hambre más religión". Pero ya se comienza a valorar la profunda inserción de los anarquistas en los modos de vida y expresión de la cultura popular, dejando sin piso la manida argumentación con la que se pretendía explicar esos movimientos por una "furia irracional contra fuerzas desconocidas" o por la mera transferencia de la lealtad y la fe en la iglesia hacia ideologías revolucionarias<sup>25</sup>. En todas las argumentaciones de ese tipo se subestima la clara comprensión que el movimiento anarquista tenía del origen social de la opresión; se desconoce o se oculta que las formas de lucha de los movimientos libertarios se desarrollaron en gran medida a partir de tradiciones organizativas de hondas raíces entre los campesinos y los artesanos, y se menosprecia la asunción explícita que los anarquistas hacían de las formas y modos populares de comunicación<sup>26</sup>.

Más que irracionalidad, lo que los anarquistas movilizan es una larga experiencia de resistencia popular, como lo demuestra la forma en que escogían los tiempos para lanzar sus "huelgas generales": cuando las buenas cosechas y el aumento de la demanda producían una escasez de mano de obra. O la forma en que esos movimientos fueron modificando su estrategia a medida que el desarrollo del capitalismo transformaba las relaciones sociales. Lo paradójico es que para no pocos historiadores, incluso de izquierda, ¡sea la solidaridad, el fuerte sentido comunitario del movimiento libertario, lo que es enarbolado como prueba de su irracionalidad! ¿De dónde sacaron los anarquistas su estrategia de la huelga general, en la que eran implicados las mujeres, los menores, los ancianos, sino del sentido popular de la solidaridad? Y de esa misma cultura aprendieron una *espontaneidad* que se halla menos cerca del espontaneísmo que de la defensa de la autonomía por parte de la colectividad local, y que es ante todo rechazo de la coerción, de la "disciplina administrativa" en la que los libertarios del siglo XIX oían ya certeramente su profunda vinculación con las estrategias productivistas del capitalismo.

Articuladas a esa otra lógica aparecen las formas populares de *protesta simbólica*. Tanto en el caso de los obreros

ingleses en el siglo XVIII como en el de los anarquistas españoles del siglo XIX, una vieja cultura, conservadora en sus formas, va a dar albergue a contenidos libertarios, de resistencia y confrontación. En ambos casos se recurre a invocar regulaciones paternalistas o expresiones bíblicas para legitimar los levantamientos, los ataques a la propiedad o las huelgas. "No tienen otro lenguaje para expresar una nueva conciencia igualitaria"<sup>27</sup>. De la quema de brujas y de herejes las masas toman el simbolismo de quemar en effigie a sus enemigos. Las cartas anónimas de amenaza a los ricos se cargan con la fuerza mágica del verso y la blasfemia. Las procesiones bufas son el contrateatro en que se ridiculizan y ultrajan los símbolos de la hegemonía. He ahí una clave: puesto que las clases populares son muy sensibles a los símbolos de la hegemonía, el campo de lo simbólico, tanto o más que el de la acción directa, se convierte en espacio precioso para investigar las formas de la protesta popular. Y es que ni los motines ni las huelgas generales se agotan en "lo económico", pues estaban destinados a simbolizar políticamente, esto es, a desafiar la seguridad hegemónica mostrándole a la clase dominante la fuerza de los pobres.

El proceso de enculturación, que venía actuando desde hacía ya más de un siglo, no ha podido impedir que en el tiempo fuerte de la crisis social aparejada por la instauración del capitalismo industrial las clases populares se reconozcan en la vieja cultura, aún espacio vital de su identidad, a la vez su memoria y el arma con que oponerse a su destrucción, la proletarianización. Desde mediados del siglo XVIII la cultura popular vive una aventura singular: amenazada de desaparición va a ser al mismo tiempo tradicional y rebelde. Mirada desde la racionalidad ilustrada esa cultura aparece conformada únicamente por mitos y prejuicios, ignorancia y superstición. Y es indudable que contenía mucho de eso. Pero lo que desde esa racionalidad no se podía entender es la significación histórica de que estaban cargados algunos de los componentes de esa misma cultura: desde la obstinada exigencia de fijar "cara a cara" los precios del trigo, a las procesiones bufas y las canciones obscenas y los relatos de terror. ¡Qué mayor desafío a la mentalidad ilustrada que el de esos relatos de terror de los que se alimentan las clases populares en pleno siglo de las luces! Pero quizá resulte todavía más escandaloso afirmar sin nostalgias populistas que en esa cultura de la taberna y los romances, de los espectáculos de feria y la literatura de cordel, se

conservó un estilo de vida en el que eran valores la espontaneidad y la lealtad, la desconfianza hacia las grandes palabras de la moral y la política, una actitud irónica hacia la ley y una capacidad de goce que ni los clérigos ni los patronos pudieron amordazar.

Que no era solamente una cultura tradicional, es decir, conservadora, lo prueba la capacidad de esa cultura para reinterpretar los acontecimientos y las normas convirtiéndose en la matriz de una nueva conciencia política, la que orienta a los pioneros de las luchas obreras y que se expresaría por ejemplo en la "prensa radical" inglesa y la caricatura política de siglo XIX español. Estudiando los procesos culturales de los inicios de nuestro siglo R. Hoggart reconoce aún las huellas de esa cultura que "a lo largo del siglo XIX ha permitido a los trabajadores ingleses pasar del modo de vida rural al urbano sin convertirse en un lumpenproletariado amorfo"<sup>28</sup>.

## II. Del folklóre a lo popular

El proceso de enculturación no fue en ningún momento un proceso de pura represión. Ya desde el siglo XVII vemos ponerse en marcha una producción de cultura cuyo destinatario son las clases populares. A través de una "industria" de relatos e imágenes se va a ir configurando una producción cultural que a la vez media entre y separa las clases. Pues la construcción de la hegemonía implicaba que el pueblo fuera teniendo acceso a los lenguajes en que aquélla se articula. Pero nombrando al mismo tiempo la diferencia, y la distancia entre lo noble y lo vulgar primero, entre lo culto y lo popular más tarde. No hay hegemonía —ni contrahegemonía— sin circulación cultural. No es posible un desdén arriba que no implique algún modo de asunción de lo de abajo. Vamos a examinar una producción cultural que siendo destinada al vulgo, al pueblo, no es sin embargo pura *ideología*, ya que no sólo le abre a las clases populares el acceso a la cultura hegemónica, sino que les da a esas clases la posibilidad de hacer comunicable su memoria y su experiencia. Ciertamente que no podemos dejarnos engañar por el léxico, pues la sintaxis de esa cultura ya no es la popular, pero es el propio asco y el desprecio de las clases altas hacia ella lo que nos asegura que allí no hay sólo imposición y manipulación: para decirse culturalmente la clase hegemónica no tuvo más remedio que nombrar a la otra y su cultura.

### 1. Una literatura entre lo oral y lo escrito

Hay una *literatura* que, ausente por completo de las bibliotecas y las librerías de su tiempo, fue sin embargo la que le hizo posible a las clases populares el tránsito de lo oral a lo escrito, y en la que se produce la transformación de lo folklórico en *popular*. Me refiero a la que se ha llamado en España *literatura de cordel* y en Francia *de colportage*. Literaturas que inauguran una relación otra con el lenguaje: la de aquellos que sin saber apenas escribir saben no obstante leer. Escritura por tanto paradójica, escritura con estructura oral. Y ello no sólo por el *verso* en que está escrita buena parte de ella, pues transcribe canciones y romances, coplas y refranes, sino porque está sociológicamente destinada a ser *leída en voz alta*, colectivamente. Pero escritura al fin, y por tanto dispositivo de normatización y formalización, medio y tecnología, racionalidad productiva y técnica de fabricación.

Aunque se originan y desarrollan simultáneamente, las literaturas de cordel y *colportage* presentan diferencias preciosas que permiten profundizar el análisis de las contradicciones que dinamizan los modos de presencia de lo popular en ellas. Digamos ya de entrada que mientras la *literatura de colportage* está predominantemente dirigida a la población campesina, como lo atestiguan sus circuitos de difusión, la de cordel es plenamente urbana. La denominación misma de esta literatura como *vulgar* está indicando, según uno de sus estudiosos, su diferencia con lo popular-campesino. Pues mientras esto último es ya sinónimo en el siglo XVII de "lo cercano a la naturaleza", vulgo es "lo que se mueve en la ciudad"<sup>29</sup>, vulgar es lo plebeyo y callejero, lo desviado y lo contaminado.

#### *Lo que pone el mercado*

No sé como se consiente  
que mil inventadas cosas  
por ignorantes se vendan  
por los ciegos que las toman.  
Allí se cuentan milagros,  
martirios, muertes, deshonras  
que no han pasado en el mundo  
y al fin se vende y se compra.

Así ve Lope de Vega la literatura de cordel a través de un personaje de su comedia *Santiago el Verde*. Pero no es sólo a

través de personajes; en un memorial dirigido al Rey en defensa de sus derechos de autor<sup>30</sup>, Lope nos ofrece una preciosa y precisa caracterización de las "coplas de ciego" o "pliegos de cordel". De quiénes eran sus compositores y vendedores: "Hombres que inquietan al vulgo, fastidian a la nobleza, deslustran la policía (pregonando) por las calles Relaciones, Coplas y otros géneros de versos; mulatos y vagabundos que van por las calles alborotando a las gentes con voces altas y descompuestas, diciendo en prosa la suma de lo que contienen sus versos". Cuáles eran sus géneros y sus temáticas: "Los sucesos que buscan, las tragedias que fabrican, las fábulas que inventan de hombres que en las ciudades de España fuerzan a sus hijas, matan a sus madres, hablan con el demonio, niegan la fe, dicen blasfemias. Y otras veces fingen milagros e imprimen sátiras contra las ciudades y las personas que se pueden conocer por títulos, oficios y sucesos". Y nos informa también acerca de lo que más le duele: "La malicia de estos hombres (se atreve) con las honras y opiniones de los que escriben y con los nombres de pintores excelentes quieren vender sus atrevidas falsedades e ignorancias [...] La libertad con que a los ojos de los que nunca vieron tales papeles imprimen y pregonan que aquello lo compuso Ledesma, Liñán, Medinilla, Lope y otras personas conocidas".

El cuadro trazado no tiene desperdicio. En él se expresa no sólo la "conciencia de autor" frente a una literatura que la mina y parodia —le roba el nombre, resume y deforma el texto, mezcla los géneros—, sino la reacción de un hombre que tuvo también clara conciencia de fabricante, que sabía que al entrar en el circuito del "consumo" la escritura de comedias se estereotipaba. Y lo sabía hasta el punto de escribir *El arte nuevo de hacer comedias para este tiempo*. Por eso aparecen tan claramente indicados el circuito y los procedimientos: la confusión entre el anonimato de quien edita-escribe y su atribución a nombres famosos; la *reescritura* como clave de esos textos, su venta callejera, el *resumen* que de su contenido hace el pregón, la *mezcolanza* de suceso y tragedia, de fábula y milagro, de sátira y blasfemia. Y de que por ahí pasaba algo más que la "imagen" del vulgo en el imaginario de los nobles es buena prueba los "efectos" que Lope le atribuye: inquieta al vulgo, fastidia a la nobleza, deslustra la policía (que en ese tiempo significa la política y el orden social).

Las denominaciones son también un buen punto de acceso. *Pliego* indica el "medio": una simple hoja de papel plegada dos veces, o varias hojas plegadas formando un cuadernillo, impreso a dos o tres columnas. *Cordel* señala el modo de difusión, pues los pliegos se exhibían y vendían colgados de un cordel en la plaza. Copla o romance *de ciego*, por que él es quien los pregona o canta, y andando el tiempo quien los compone —con ayuda de "oficiales" que recogen los sucesos que el ciego selecciona y los escriben siguiendo pautas que él elabora—, los edita y los vende. Merecería un estudio aparte la figura del ciego y sus oficios en el mundo de lo popular, desde la mítica ceguera de los rapsodas hasta la picaresca del barroco español, su especializada relación con el canto y la expresión verbal. El precio de los pliegos es mínimo pero oscila en función de una compleja red de ventas y una picaresca del negocio que acarrea pleitos entre los impresores y la hermandad de ciegos.

Tenemos así un *medio* que, a diferencia del libro y *semejanza del periódico*, sale a buscar sus lectores a la calle. Y que presenta una hechura en la que el *título* es reclamo y motivación, publicidad; al título sigue un *resumen* que proporciona al lector las claves del argumento o las utilidades que le presta, y un *grabado* que explota ya la "magia" de la imagen. Tenemos un *mercado* que funciona con el juego de la oferta y la demanda hasta tal punto que los títulos y resúmenes acaban estereotipándose hasta la fórmula que mejor logra expresar cada género. Una evolución que muestra el paso de una *empresa de mera difusión* —de romances, villancicos y canciones— a otra de *composición* de relaciones (noticias) de los sucesos y de almanaques. Evolución que acompaña la gestación del divorcio del gusto que desde finales del siglo XVII se ahonda abaratando la impresión de los textos y grabados y exacerbando el tremendismo sensacionalista<sup>31</sup>.

Pero no sólo es medio; el pliego de cordel es *mediación*. Por su lenguaje, que no es alto ni bajo, sino la revoltura de los dos. Revoltura de lenguajes y religiosidades. En eso es que reside la blasfemia. Estamos ante *otra literatura* que se mueve entre la vulgarización de lo que viene de arriba y su función de válvula de escape a una represión que estalla en tremendismo y burla. Que en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular.

En Francia, la literatura de *colportage* o buhonera muestra todavía más a las claras la estructura industrial de producción y difusión<sup>32</sup>.

A comienzos del siglo XVII una familia de libreros-editores, los Oudot, comienzan a publicar en la ciudad de Troyes unos folletos impresos en el papel más basto y granuloso, mal cosidos y recubiertos por una hoja de color azul que daría el título a esa literatura: la "Bibliothèque Bleu". El editor aprovecha los caracteres de las letras ya muy gastados y pone a los propios tipógrafos y demás obreros de la imprenta a resumir y reescribir romances, cuentos de hadas, vidas de santos, recetas médicas, calendarios, etcétera. Es decir, el editor utiliza a los trabajadores de la imprenta como *mediadores* para seleccionar tradiciones orales y *adaptar* textos que vienen de la tradición culta. Pero la organización "industrial" no acaba ahí. Junto a la organización de la edición encontramos una *red de colporteurs*, de buhoneros o vendedores ambulantes, que de feria en feria recorren los campos y las pequeñas villas distribuyendo los folletos y retornando una o dos veces por año donde el editor para informarle de lo que se vende y lo que no se vende, devolviéndole lo que no se vendió y orientando así la producción en función de la demanda, esto es, sirviendo de mediador entre la clientela y el empresario. Cuando a comienzos del siglo XIX, Ch. Nissard, en comisión por el gobierno, investigue esa literatura, encontrará que más de tres mil *colporteurs* recorren organizadamente el país y difunden cerca de veinte millones de folletos por año. "En su canasta o fardo, entre botones, agujas, gafas y medicinas milagrosas se pueden encontrar libritos que cuestan 1 ó 2 soles. Sus escasas páginas son de un papel color gris sucio, de mala calidad, que se bebe la tinta y está cubierto de garabatos. Sus letras escritas con caracteres gastados se distinguen mal"<sup>33</sup>. Como los de cordel, también los folletos de la "Bibliothèque Bleu" van a la búsqueda de sus lectores mezclados a las cosas elementales de la vida, voceados por mercaderes de feria que establecen, a su manera, el juego de predilecciones y rechazos que configura la sensibilidad del nuevo público lector. Y ello a partir de un "fondo" editorial en el que convergen relatos —canciones de gesta y libros de caballería—, literatura clerical y algunos textos provenientes de la cultura "científica". De los 450 títulos que se han conservado, 120 son libros de piedad, 80 son "novelas" o piezas de teatro, 40 son libros de historia y el resto libros "prácticos", ya sean de conocimientos o recetas, textos de ciencias exactas y ocultas, tablas de aritmética y

calendarios meteorológicos; también canciones, unas dedicadas al amor y otras a las virtudes del vino.

Robert Mandrou completa su examen introduciendo en el análisis del circuito el dispositivo de *recepción*: la *velada*, lugar popular de la lectura, atestiguada por la iconografía y los regaños de los predicadores. Aún en las aldeas más remotas hay alguien que sabe leer, y al anochecer, cuando vuelven las gentes de las faenas del campo, hombres y mujeres, chicos y grandes se reúnen junto al fuego a escuchar al que lee en voz alta, mientras las mujeres remiendan o tejen y los hombres limpian aperos de trabajo. Lectura colectiva, que pareciera desconocida por la mayoría de los historiadores, para los que hablar de lectores populares antes del siglo XIX sería un absurdo, pues sólo una infima minoría de la población sabía leer, es decir... ¡firmar! Confusión entre lectura y escritura que unida a la dificultad de concebir otro tipo de lectura diferente a la del individuo encerrado con su libro, conforman los prejuicios "cultos" que han impedido prestar atención a la lectura popular, a su existencia y sus peculiaridades<sup>34</sup>. Dice el ventero, en el capítulo 22 de *El Quijote*, hablando de la lectura de novelas de caballería: "Porque cuando es el tiempo de la siega se recogen aquí en las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos y rodeámonos de él más de treinta, y estamos le escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas". Y siglos después los labriegos anarquistas de Andalucía compraban el periódico aun sin saber leer para que alguien se lo leyera a su familia. Se trata de una "lectura oral" o auditiva, muy distinta de la lectura silenciosa del letrado, tanto como los modos de difusión y adquisición de lo que se lee. Porque leer para los habitantes de la cultura oral es escuchar, pero esa escucha es sonora. Como la de los públicos populares en el teatro y aún hoy en los cines de barrio, con sus aplausos y silbidos, sus sollozos y sus carcajadas. Lectura, en fin, en la que el ritmo no lo marca el texto, sino el grupo, y en la que lo leído funciona no como punto de llegada y cierre del sentido, sino al contrario, como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva, una memoria que acaba rehaciendo el texto en función del contexto, *reescribiéndolo* al utilizarlo para hablar de lo que el grupo vive. Todavía está por hacerse una historia social de la lectura que incorpore la historia de los modos de leer a una tipología de los públicos lectores y de las mediaciones que han hecho posible el paso de unos a otros. Pero el dispositivo de la

lectura está ya más del lado de lo que pone el pueblo que de lo que pone el mercado, o mejor, de lo que hace su encuentro.

### *Lo que pone el pueblo*

El "otro lado" de la industria de relatos es el que nos da acceso al proceso de *circulación cultural* que se materializa en la literatura que estamos estudiando: un nuevo modo de existencia cultural de lo popular. En las literaturas de cordel y *colportage* están las claves para trazar el camino que lleva de lo folklórico a lo vulgar y de ahí a lo popular. Que a ella llega el folklore lo testimonia así Unamuno: "Eran [los pliegos] el sedimento poético de los siglos, que después de haber nutrido los cantos y relatos que han consolado de la vida a tantas generaciones, rodando de boca en oído y de oído en boca, contados al amor de la lumbre, viven por el ministerio de ciegos callejeros en la fantasía siempre verde del pueblo"<sup>35</sup>. Ahí llega también, o mejor ahí tiene lugar, la primera gran empresa de *vulgarización*, que tanto irrita a espíritus cultos como Valera: "El espíritu caballeresco y las hazañas, valentía y amores de los héroes y de las damas de Calderón y Lope han pasado avillanándose a dar la última muestra de sí en la ínfima plebe". Hay vulgarización en el doble sentido: puesta al alcance del vulgo, y rebajamiento, es decir, simplificación y estereotipia. Y en la literatura de cordel hay un tercer sentido, aquél que indica al vulgo como "lo que se mueve en la ciudad", lo *popular-urbano* en su oposición a lo campesino, el señalamiento de la emergencia de un nuevo sentido de *lo popular como lugar de mestizajes y reappropriaciones*. "Al pasar por los labios de los ciegos copleros las ideas del 'honor' y de la 'caballería' se adaptan a figuras de bandoleros y toreros dando lugar a una nueva creación, que manteniendo la esencia del viejo romance lo pone al servicio de este nuevo estamento que crece y se enfrenta a la pudibunda aristocracia neoclásica, lo pone al servicio de un pueblo que empieza a vivir"<sup>36</sup>. No sólo lo que viene del pueblo se contamina y deforma, también el pueblo deforma y resignifica los "grandes temas" del amor y la pasión, profana las formas narrativas y erige las vidas marginadas en modelos de hombría. De todo ello resulta un lenguaje nuevo que, por un lado, goza con los adjetivos rimbombantes, pero por el otro se acomoda a su ritmo, su ironía y su descaro.

Al divorcio cultural, a la distancia y las barreras que la clase alta española del siglo XVIII erige ostensiblemente, el pueblo responde revolviendo, imitando burlescamente y mestizando. Le debemos a Caro Baroja haber sabido leer la literatura de cordel desde ese ángulo de los mestizajes. A las historias amorosas provenientes de "dramas y comedias estimadas" se le mezclan escenas de violencia y hechizos. Y al revés: a las historias de bandoleros se les convierte en lances de honor donde se exalta al que vive fuera de la ley y se glorifica el valor de vivir arriesgadamente. Los héroes son, en la literatura de cordel, los Diego Corrientes, Francisco Esteban y Luis Candelas. No hay sólo anacronía, como piensan los literatos, sino el uso rebelde de la cultura tradicional de que habla Thompson, un contrateatro que al voltear y confundir los tiempos le permite al pueblo hacer oír su voz. Al aplicar las "viejas" ideas del honor y la caballerosidad a los bandoleros y otros delincuentes, los pliegos de cordel no hablan, o al menos no hablan sólo, de un pasado trasnochado, se vengan a su modo de una burguesía aristocrática erigiendo sus propios héroes: "Los grandes bandoleros cruzan la mente popular con una lejana llamada a la reivindicación anarquista"<sup>37</sup>.

La otra gran veta de la literatura de cordel son los *sucesos*, especialmente los relatos de crímenes, en los que el pliego sienta las bases de lo que andando el tiempo sería el periodismo popular. Cuenta Julio Nombela —un folletínista que durante su juventud trabajó para un ciego— que "cuando ocurría un crimen de los que ahora llaman pasionales, cuando se cometía algún robo de importancia, el ciego llamaba a uno de los dos o tres poetas que no tenían sobre qué caerse muertos y estaban a su devoción, les daba instrucciones detalladas respecto del romance que les encargaba y si éste quedaba a su gusto, remuneraba su trabajo con treinta o cuarenta reales"<sup>38</sup>. Y en esas instrucciones se encontraban las señas del periodismo sensacionalista. Es justo en los relatos de crímenes donde encontramos el salto del pliego en verso al pliego en prosa: una descripción sin adornos, con su tinte de "objetividad" en los detalles y su búsqueda de las "causas". Esos relatos hablan también de la *obsesión* popular por los crímenes. En algunos lo importante, lo captado, es la brutalidad pura y su fuerza cártica. Pero hay otros en los que lo narrado apunta en otra dirección, la de la reparación de agravios como forma popular de regulación social. Que es justamente la orientación de un tipo de relatos en los que cede el tremendismo pasional de los

crímenes rurales en favor de una descripción, exaltación de la marginación social en la ciudad, relatos en los que junto con la descripción del crimen "se da cuenta de las vidas y hechos de los truhanes y bandidos".

Están por último los *almanaques*: lugar de mezclas y entrecruzamientos especiales. En éstos lo que se revuelve son diferentes tipos de saberes. Saberes de abajo y saberes de arriba, saberes viejos y nuevos, astrología y astronomía, medicina popular y menos popular, romance e historia. "Durante los albores del XVIII el pronóstico se transforma y va incorporando aspectos científicos y utilitarios. Se establece una nueva relación con el mundo cotidiano no solamente como revelación del mañana, sino como consejos prácticos y sencillos para la vida diaria"<sup>39</sup>. Un ejemplo fehaciente de las mezclas y la circulación que pasa por los almanaques son los escritos por Torres Villarroel, quien en 1752, en el Prólogo a uno de ellos, afirma: "Escribo para el vulgo porque éste es el que desea informarse de la novedad, éste es el que está asustado, a éste es al que hay que sacudir del espanto y la ignorancia". Los almanaques son la primera enciclopedia popular donde consejos de higiene y de salud se hallan revueltos con recetas mágicas, y donde ya se proponen en forma de preguntas y acertijos cuestiones de física y matemática. Un investigador de la industria cultural de esos siglos, y tan poco "romántico" como Robert Escarpit, ha dicho refiriéndose a esa literatura: "Las novelas de la 'Bibliothèque Bleu' y la modesta ciencia de los almanaques han hecho ciertamente mucho más por la elevación cultural de las masas de los siglos XVII y XVIII que toda la organización de la cultura oficial"<sup>40</sup>.

En Francia los estudios sobre la literatura de *colportage* han dado recientemente lugar a una polémica en la que la polarización de las posiciones es extrema. Para unos los almanaques y relatos de la "Bibliothèque Bleu" rescatarían la expresión de una cultura que, o provenía del mundo popular, o al menos encontró en él una acogida y una respuesta profunda. Para otros, esa literatura fue mera imposición y estrategia manipuladora, o ni siquiera eso, pues nunca llegó al pueblo sino a las clases medias. Es indudable que el modo de producción y circulación de la literatura de *colportage* está más organizado desde arriba y dejó por tanto mucho menos margen a la creatividad popular que en el caso de los pliegos de cordel. Sin embargo la conclusión que se saca del debate en Francia es que si los unos tienen tendencia a una imagen edulcorada y espon-

taneísta de la cultura popular, los otros tienden a reproducir la dicotomía que impide pensar la complejidad de la circulación cultural: o lo que viene de arriba no llega a tocar a los de abajo, porque no tiene nada que ver con éstos, o si llega no hace sino manipular y alienar, como hoy la cultura de masa. Y bien, aunque la cultura que vehiculan los pliegos y los almanaques ya no es el folklore, tampoco es la cultura de masa. Es justamente la que "media" entre las dos, y constituye la expresión de *un modo nuevo de existencia de lo popular* que es fundamental comprender para no oponer maniquea y facilonamente lo popular a lo masivo.

## 2. Una iconografía para usos plebeyos

La relación de las clases populares con la imágenes es muy distinta a su relación con los textos escritos. Cifradas también pero desde códigos de composición y de lectura "secundarios"<sup>41</sup>, las imágenes fueron desde la Edad Media el "libro de los pobres", el texto en que las masas aprendieron una historia y una visión del mundo *imaginadas* en clave cristiana. Con las figuras y escenas de los retablos y los capiteles, y después los grupos escultóricos y los bajorrelieves de las catedrales góticas, la Iglesia crea una imaginería que comparten todos, clérigos y laicos, ricos y pobres. Pero la "proximidad" del pueblo a las imágenes es paradójica: el mundo que presenta la iconografía es mucho más extraño, exterior y lejano al mundo popular que el que recogen y difunden los relatos escritos. Precisamente porque en las imágenes se producía un discurso accesible a las masas la selección de lo decible y difundible será mucho más cuidadosa y censurada. La popularidad de las imágenes no vendrá tanto de los temas —que no tienen orígenes folklóricos salvo en algunas referencias a vestidos y danzas— o las formas, sino de los *usos*: al aferrarse a determinadas imágenes las clases populares producirán en ellas un efecto de arcaísmo cercano al de los cuentos populares, y al usarlas como amuletos las reinscribirán en el funcionamiento de su propia cultura.

Con las posibilidades de reproducción que a partir del siglo XV abrió el grabado<sup>42</sup>, las imágenes escapan de su fijación a determinados lugares para invadir el espacio cotidiano de las casas, de los vestidos y los objetos. La mayoría de las imágenes

son todavía religiosas —de una colección de ese tiempo que reúne 2047 imágenes impresas, apenas cien son de temas profanos— y sus funciones primordiales son la preservación y la edificación piadosa<sup>43</sup>. Cosidas a los vestidos o adheridas a los armarios y cofres, las imágenes *protegen* contra las enfermedades, los demonios o los ladrones. Y si el cofre se abre, la imagen pegada en la cara interior de la tapa lo convierte en altar alrededor del cual se reza. Las oraciones son más eficaces si se tiene ante los ojos la imagen del santo al que se reza. Muchembled habla de la “insidiosa penetración de lo sagrado” que comporta la difusión de las imágenes, pues la palabra del sermón va a ser sustituida por ellas que la prolongan y mantienen vivo su mensaje.

Durante el siglo XV la Iglesia es la gran distribuidora de imágenes, ya sea a través de las *cofradías* —cada una identificada por la imagen de un santo patrón o de un objeto-símbolo de la pasión de Cristo— o de las *indulgencias* asociadas a determinadas devociones que exigían la presencia de una determinada imagen para cumplir su efecto. En conjunto lo que se difunde gira en torno a dos temáticas: los *misterios*, que escenifican la vida de Cristo o de la Virgen, y los *milagros*, que plasman escenas de la vida de los santos. Y desde entonces data el éxito de algunas imágenes que, como la del San Cristóbal gigante cargando a un niño para atravesar un río, llegará intacta hasta los parabrisas de los taxis y autobuses de nuestras ciudades. La escasa iconografía profana girará en torno a las *leyendas* —del Rey Arturo, de Carlomagno, de Godofredo— a las *moralidades* —el gallo vigilante, el zorro astuto, el gato ladino—, a los juegos de *naipes* y algunas farsas y *sátiras* religioso-políticas.

Ya en el siglo XVI pero más claramente desde el XVII la reproducción y difusión de imágenes sufre una fuerte transformación. De la xilografía que permitía la impresión de unas 400 hojas por tabla grabada se pasa al aguafuerte que, al usar soluciones de ácido nítrico sobre planchas de cobre, permite texturas no solo más nítidas, sino variadas y un aumento considerable de las hojas por plancha. Al mismo tiempo la producción, aunque artesanal, se acerca ya a la industria mediante una especialización de las funciones: el dibujante, el iluminador, el grabador, el impresor. La distribución por su parte pasa de manos de la Iglesia —que seguirá ejerciendo por otros medios un control ideológico— a las de los comerciantes, que las venden en almacenes y las difunden por los campos a

través de los vendedores ambulantes que van de feria en feria o por los barrios los días de mercado. Es entonces cuando se inicia la presión de una demanda popular que, dirigida sin duda por lo que le ofrecen y por la censura religiosa, comienza sin embargo a incidir en la conformación de una iconografía “popular”. De ello da cuenta la multiplicidad de testimonios que convergen en constatar la presencia de grabados en la mayoría de las casas, tanto de la ciudad como del campo, de que eran “el único lujo del pobre”, y la pasión por imágenes raras “que viene a compensar a las clases poseedoras de su pérdida de privilegios con respecto a la imagen en general”<sup>44</sup>. En adelante será en la calidad de la imagen, de un grabado que imita la pintura, donde se buscará diferenciar y distanciar los gustos. A las clases populares les llegará mayoritariamente el grabado barato, el que reproduce imágenes tradicionales y en un dibujo toscó. Pero de todas formas hay una transformación que lentamente llega también al pueblo: la secularización que empieza a afectar a los temas y sobre todo a las formas. La secularización libera la creatividad iconográfica de la presión religiosa, y la Reforma protestante, al dejar sin piso las indulgencias y poner en duda la mediación de los santos, abren el camino a una iconografía que *caricaturiza* las instituciones y las figuras eclesiásticas —el Papa convertido en burro, los cardenales en zorros, etc.—, y *amplia los motivos* reemplazando los santos por figuras de la mitología y cuadros de costumbres que introducen en la representación el espacio de la vida cotidiana<sup>45</sup>.

En respuesta a esos cambios la Iglesia va a buscar la “popularización” de su mensaje mediante una cierta mundanización de las devociones que recoge la afirmación vitalista del barroco, y una cierta tolerancia con los restos de paganismo que aún conservan las masas populares. Esa popularización se traducirá en la difusión de una iconografía que acerca la vida de los santos a la de la gente, que tolera usos mágicos de las imágenes religiosas y que busca la expansión y la divulgación más que la profundización<sup>46</sup>. Por su parte la burguesía le encuentra nuevas funciones a las imágenes y una especialmente dirigida al pueblo: educario cívica, políticamente. Aprovechando las celebraciones y conmemoraciones de victorias o “sucesos patrios”, y descubriendo la carga emotiva y el poder de sugestión que tiene la imagen más allá de su referencia, se *montan* imágenes de batallas o historias en base a los stocks de imágenes que guardan los editores<sup>47</sup>.

La transformación puede constatarse finalmente en los cambios producidos en la relación entre iconografía e imaginaria. Desde el siglo XVI hay una serie de *motivos* que se incorporan a la iconografía popular, como "el mundo al revés," "el diablo dinero," "el árbol del amor". Entre ellos hay uno, "la escala de la vida", que ha servido de soporte a la visualización de los cambios en la representación. Como "la rueda de la fortuna" el tema de la escala o las edades de la vida es de hecho un tema medieval que comienza a tener representación gráfica ya en el siglo XV. Pero hasta el siglo XVII se trata siempre de una *imagen religiosa* de las etapas de la vida, del nacimiento a la muerte. En un grabado de 1630 las etapas o gradas o escalones son cinco: a la derecha están colocados los símbolos de la vida y a la izquierda los de la muerte, debajo de la escala se escenifica el juicio. En un almanaque de 1673 cada edad aparece representada por una pareja, una cifra y un epíteto, y las edades son doce; bajo el ángulo aparece también el Juicio Final y cuatro medallones que representan el bautismo, el matrimonio, la extremaunción y el funeral. Pero a partir del siglo XVIII la función religiosa y la imagen macabra desaparecen y son reemplazadas por una imaginaria euforizante y secular. La escala se transforma en la de la ascensión social y el proceso de "maduración" del individuo hasta llegar a ella. Queda la escala y el señalamiento de un trayecto, pero vaciado por completo de la imaginaria religiosa y referido al de una burguesía que difunde así su nuevo imaginario: el ideal de vida ya no es la salvación, sino el éxito social<sup>48</sup>.

A lo largo de esa evolución hay algo que marca de manera explícita la distancia que ahonda y encubre a la vez la popularización de las imágenes. Se trata de que mientras la pintura de caballete al romper con la forma-retablo va a rechazar la puesta en imágenes de una temporalidad secuencial, de una secuencia narrativa, ésta va a continuar presente y va a desarrollarse en la iconografía popular. La que hallará en la historieta su punto de llegada. En el recorrido hasta allá juegan un papel decisivo las "imágenes de Épinal".

Desde 1660 se establece en Épinal, una ciudad del noroeste francés, la mayor industria de imágenes de su tiempo<sup>49</sup>. Allí se producen todo tipo de imágenes: estampas religiosas, cartas de juego y de tarot, dominós, almanaques, colecciones de soldados, ilustraciones de canciones, etcétera. Pero lo que va a hacer su

fama, lo que va a recibir el nombre de "imágenes de Épinal" serán precisamente los relatos en imágenes que lanzan al mercado los hermanos Pellerin, establecidos en la ciudad desde 1740. Inicialmente esos relatos se dirigen a una nueva clientela, los menores de edad. Se trata de contarles historias en imágenes mediante una hoja dividida en 16 cuadros o viñetas consecutivas, dispuestas en 4 hileras que se "leen" de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Cada viñeta tiene debajo un pequeño texto escrito. El éxito del formato será tal que la historia en imágenes por episodios dejará pronto de limitarse al público infantil y pasará a ser utilizada para todo tipo de relatos, especialmente los que hacen "caricatura". Su desarrollo iconográfico estará sobre todo ligado a la puesta en imágenes de leyendas y cuentos populares.

En España los pliegos de cordel llevaban casi siempre una ilustración grabada en la primera página, y a veces otra que dividía el cuadernillo en dos partes. Lo que los pliegos reproducen inicialmente son grabados tomados de libros y que tenían alguna relación con el tema. Pero poco a poco van evolucionando: de una primera etapa, en la que se trasvasa al pliego el grabado tal y como está en el libro del que se toma, a una segunda en la que en base a figuras sueltas de personajes tomados de un stock se arman escenas, y a una tercera —ya en el siglo XVIII— en la que se hacen grabados especiales para ilustrar los pliegos<sup>50</sup>. Pero esos grabados representan siempre una única escena. El relato en imágenes se halla también ligado al pliego de cordel pero por otros lados. En primer lugar a través de los *cartelones de feria* o de ciego que ilustraban con imágenes dispuestas por episodios el contenido del pliego que el ciego recitaba. El lazarillo, o un muchacho al servicio del ciego, iba señalando con un palo la viñeta que ilustraba el pasaje a que aludía el ciego. Y en segundo lugar en las *aleluyas* o *aucas* que presentaban un formato muy similar al de las imágenes de Épinal: una superficie cuadrículada en la que cada cuadro contiene un dibujo y el conjunto desarrolla un tema o una historia. Las *aleluyas* versan sobre todos los temas de la literatura de cordel y, según Caro Baroja, son "la última fase en el proceso de resumir y de abreviar los relatos".

El paso siguiente en la industria de la iconografía popular será ya el periódico ilustrado, que hace su aparición en 1832 con el *Penny Magazine* de Londres. Pero ello nos adentra ya en otra etapa: en la de la primera cultura de masas.

### 3. Melodrama: el gran espectáculo popular

Desde 1790 se va a llamar *melodrama*, especialmente en Francia e Inglaterra, a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro. Porque lo que ahí llega y toma la forma-teatro más que con una tradición estrictamente teatral tiene que ver con las formas y modos de los espectáculos de feria y con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, en especial con los cuentos de miedo y de misterio, con los relatos de terror. Además, desde finales del siglo XVII disposiciones gubernamentales “encaminadas a combatir el alboroto” prohíben en Inglaterra y Francia la existencia de teatros populares en las ciudades<sup>51</sup>. Los teatros oficiales son reservados a las clases altas, y lo que se le permite al pueblo son *representaciones sin diálogos*, ni hablados ni siquiera cantados, y ello bajo el pretexto de que “el verdadero teatro no sea corrompido”. La prohibición será levantada en Francia sólo en 1806 por un decreto que autoriza en París el uso de algunos teatros para la puesta en escena de espectáculos populares pero limitando éstos a sólo tres<sup>52</sup>. De otra parte, y por extraña que esto pueda sonar hoy, el melodrama de 1800, el que tiene su paradigma en *Celina o la hija del misterio* de Gilbert de Pixerecourt, está ligado por más de un aspecto a la Revolución francesa: a la transformación de la canalla, del populacho en pueblo y a la escenografía de esa transformación. Es la entrada del pueblo doblemente “en escena”. Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la Revolución han exaltado la imaginación y exacerbado la sensibilidad de unas masas populares que pueden darse al fin el gusto de poner en escena sus *emociones*. Y para que éstas puedan desplegarse el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y ajusticiamientos, de desgracias inmensas sufridas por inocentes víctimas y de traidores que al final pagarán caro sus traiciones. ¿No es acaso esa la moraleja de la Revolución? “Antes de ser un medio de propaganda, el melodrama será el espejo de una conciencia colectiva”<sup>53</sup>.

La pantomima que se juega en la escena se “ensayó” al aire libre por calles y plazas donde el mimo sirvió a la ridiculización de la nobleza. Y toda la maquinaria que la puesta en escena del melodrama exige está en relación directa con el tipo de espacio que el pueblo necesita para hacerse visible: calles y

plazas, mares y montañas con volcanes y terremotos. El melodrama nace como “espectáculo total” para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero, “imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad”<sup>54</sup>. De ahí la peculiar complicidad con el melodrama de un público que —“escribo para los que no saben leer”, dirá Pixerecourt— lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones. Y ese fuerte sabor emocional es lo que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular, pues justo en ese momento, anota Sennett<sup>55</sup>, la marca de la educación burguesa se manifiesta en todo lo contrario, en el control de los sentimientos que, divorciados de la escena social, se interiorizan y configuran la “escena privada”.

La complicidad con el nuevo público popular y el tipo de demarcación cultural que ella traza son las claves que nos permiten situar el melodrama en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo masivo: lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa, esto es, donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de borrado de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una *imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa*. La borrado de la pluralidad de huellas en los relatos y los gestos obstruye su permeabilidad a los contextos, y la rebaja progresiva de los elementos más fuertemente caracterizadores de lo popular se acompañará de la entrada de temas y formas procedentes de la otra estética, como el conflicto de caracteres, la búsqueda individual del éxito y la transformación de lo heroico y maravilloso en pseudorealismo.

#### *Entre el circo y la escena*

Lo que se hace *teatro* en el melodrama ha sido durante siglos espectáculo de *troupes* ambulantes que van de feria en feria, y cuyo oficio más que el de “actores” es aquel otro que mezcla la representación de farsas y entremeses al de acróbatas, titiriteros y prestidigitadores. Desde 1680 la prohibición de “los diálogos” va a obligar al espectáculo popular no sólo a reencontrarse con el mimo —“el arte del mimo resucita porque el actor no puede expresarse con palabras”<sup>56</sup>—, sino a inventar una serie de estratagemas escénicas que se sostienen íntegras en la complicidad del espectador. Unas veces la solución será que

sólo un actor hable y los otros respondan con gestos, o que el otro entre a escena cuando el que habló salga. Pero las estratagemas más logradas serán la utilización de carteles o pancartas en las que está escrito el parlamento o diálogo que corresponde a la acción de los actores<sup>57</sup>, y la utilización de letras de canciones que hacen cantar al público siguiendo las coplas impresas en volantes que le dan a la entrada con la melodía de canciones conocidas<sup>58</sup>.

Frente al teatro culto, que es en ese tiempo un teatro eminentemente literario, esto es, cuya complejidad dramática está dicha y se sostiene por entero en la retórica verbal, el melodrama apoya su dramaticidad básicamente en la puesta en escena y en un tipo de actuación muy peculiar.

Por predominancia de la puesta en escena hay que entender la prioridad que tiene el espectáculo sobre la representación misma. "Lo que se paga es lo que se ve", dice un crítico de esa época. Y Pixerecourt, que empleaba apenas entre quince o veinte días para escribir una pieza, necesitaba de dos y tres meses para organizar su puesta en escena. "La acción dramática suministraba un tema para la ejecución de un paisaje"<sup>59</sup>. Que era el "lugar de la acción" y objeto de una verdadera *fabricación* en base a maquinarias complicadísimas para el manejo de los decorados y los efectos ópticos y sonoros que permitían "presenciar" un naufragio o un terremoto. Los críticos *de teatro* no salen de su escándalo: las palabras importan menos que los juegos de mecánica y de óptica. Una economía del lenguaje verbal se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza<sup>60</sup>. Y donde los efectos sonoros son estudiadamente fabricados. Como la utilización de la música para marcar los momentos solemnes o los cómicos, para caracterizar al traidor y preparar la entrada de la víctima, para cargar la tensión o relajarla, además de las canciones y la música de los ballets. La funcionalización de la música y la fabricación de efectos sonoros, que hallarán en las radionovelas su esplendor, tuvieron en el melodrama no sólo un antecedente, sino todo un paradigma. En cuanto a los efectos ópticos, hacen su aparición una multiplicidad de trucos para los que, como en las comedias de magia, se utilizan desde fantasmagorías hasta sombras chinescas. El emparentamiento del cine con el melodrama no es sólo temático, buena parte de los *trucos* que lo preparan, y de los que echará mano para producir su "magia" están ya ahí. No hay que olvidar que quien inicia la conversión del aparato técnico en dispositivo cinematográfico, Méliés, era

un ilusionista de barraca de feria, un prestidigitador<sup>61</sup>.

El efectismo de la puesta en escena se corresponderá con un modo peculiar de *actuación*. Que está basado en la "fisionomía": una correspondencia entre figura corporal y tipo moral. Se produce así una *estilización metonímica*<sup>62</sup> que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos. Correspondencia que es coherente con un espectáculo en el que lo importante es *lo que se ve*, pero que a su vez nos remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular, y de la que los personajes de la *commedia dell'arte*, los arlequines y polichinelas son la expresión. Actuación entonces que recoge y refuerza la complicidad con el público, ¡complicidad de clase y de cultura! Así lo atestigua Sennett: "Las salas populares inglesas eran tan ruidosas y respondedoras que muchos teatros debían reconstruir y redecorar su interior periódicamente como consecuencia del gran daño que el público ocasionaba al demostrar su aprobación o su desprecio por lo que había ocurrido en el escenario. Esta pasión y este sentimiento espontáneo del público se producía en parte debido a la clase social de los actores"<sup>63</sup>. Por los mismos años, en España, el ilustrado Jovellanos, encargado por el rey de investigar los espectáculos y formas de diversión popular, denuncia esa misma complicidad y propone que cualquier reforma deberá comenzar por abolir el modo vulgar de actuar, esto es, "los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes desacompañados, y finalmente aquella falta de estudio y de memoria, aquél impudente descaro, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble que tanto alborota a la gente desmandada y procaz, y tanto tedio causa a las personas cuerdas y bien criadas"<sup>64</sup>. Cuando el melodrama y su efectista modo de actuación se hagan plenamente masivos con el cine y la radio, se tenderá a atribuir ese efectismo a la mera estrategia comercial. Sin embargo, en su origen, en el melodrama de 1800, ese efectismo habla a su manera de otras cosas que sería bueno no perder de vista, incluso hoy, si queremos entender lo que *culturalmente* por ahí pasa: quizá el efectismo del gesto melodramático está históricamente ligado menos a la influencia de la comedia *larmoyante* que a la prohibición de la palabra en las representaciones populares —con la correspondiente necesidad de un exceso de gesto— y a la expresividad de los sentimientos en una

cultura que no ha podido ser "educada" por el patrón burgués.

### *Estructura dramática y operación simbólica*

Lo de "espectáculo total" no queda en el melodrama sólo a nivel de la puesta en escena, lo es también en el plano de su estructura dramática<sup>65</sup>. Teniendo como eje central cuatro *sentimientos* básicos —miedo, entusiasmo, lástima y risa—, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones —terribles, excitantes, tiernas y burlescas— personificadas o "vividitas" por cuatro personajes —el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo—, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. Esa estructura nos descubre en el melodrama una pretensión tal de *intensidad* que no puede lograrse sino a costa de la *complejidad*. Lo que exige poner en funcionamiento "sistemáticamente" dos operaciones que si tienen no poco de estratagema, no por eso dejan de remitir a una matriz cultural: esquematización y polarización. La *esquematización* es entendida por la mayoría de los analistas en términos de "ausencia de psicología", los personajes son convertidos en signos y vaciados de la carga y el espesor de las vidas humanas, lo contrario de los personajes de la novela según Lukács, esto es, no-problemáticos. Pero Benjamin ha abierto otra pista al plantear que la diferencia entre narración y novela tiene que ver con la especial relación de aquélla a la experiencia y la memoria: no puede tener entonces la misma "estructura" lo que es para ser leído y lo que es para ser contado. Y el melodrama tiene un parentesco demasiado fuerte, estructural, con la narración. Siguiendo esa pista, Hoggart ve en los esquematismos y los estereotipos aquello que tiene por función "permitir la relación de la experiencia con los arquetipos"<sup>66</sup>. La *polarización* maniquea y su "reducción valorativa" de los personajes a buenos y malos resulta ser, según los analistas, un chantaje ideológico. Goimard no desconoce esa operación pero la remite "por debajo" a la *regresión* que estaría, según Freud, en la base de toda obra de arte cargando la relación a los personajes "objeto de identificación" con el signo positivo de los bienhechores y a los personajes "objeto de proyección" con el signo negativo de los agresores<sup>67</sup>. Northrop Frye, refiriéndose a la estructura del romance sentimental, plantea que la polarización entre buenos

y malos no se produce sólo en ese tipo de relato: ella se encuentra también en los relatos que dan cuenta de situaciones límite para una colectividad, de situaciones "de revolución", lo que permitiría inferir que la oposición entre buenos y malos no tiene siempre un sentido "conservador", y de alguna manera incluso en el melodrama puede contener una cierta forma de decir las tensiones y los conflictos sociales<sup>68</sup>.

Se hace necesario mirar entonces más de cerca la red formada por los cuatro personajes que nuclea el drama. El *Traidor* —o Perseguidor o Agresor— es sin duda el personaje que enlaza al melodrama con la novela negra y el relato de terror tal y como se plasma en la novela gótica del siglo XVIII y en los cuentos de miedo que vienen de bien lejos en el tiempo. Su figura es la personificación del *mal* y del vicio, pero también la del mago y el *seductor* que fascina a la víctima, y la del sabio en engaños, en disimulos y disfraces. Secularización del diablo y vulgarización del Fausto, el Traidor es sociológicamente un aristócrata malvado, un burgués megalómano e incluso un clérigo corrompido. Su modo de acción es la impostura —mantiene una secreta relación invertida con la víctima, pues mientras ella es noble creyéndose bastarda, él es con frecuencia un bastardo que se hace pasar por noble— y su función dramática es acorralar y hacer sufrir a la víctima. Al encarnar las pasiones agresoras el Traidor es el personaje de lo terrible, el que produce miedo, cuya sola presencia corta la respiración de los espectadores pero también es el que fascina: príncipe y serpiente que se mueve en lo oscuro, en los corredores del laberinto y el secreto.

La *Víctima* es la heroína: encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer. Anota Frye que "el *ethos* romántico considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia [...] Es también el *ethos* del mito cristiano. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance"<sup>69</sup>, es decir, en la tragedia popular. Ésa en que el dispositivo catártico funciona haciendo recaer la desgracia sobre un personaje cuya *debilidad* reclama todo el tiempo protección —excitando el sentimiento protector en el público— pero cuya virtud es una *fuerza* que causa admiración y en cierto modo tranquiliza. Sociológicamente la víctima es una princesa que se desconoce como tal, alguien que viniendo de arriba aparece rebajada, humillada, tratada injustamente. Más de un crítico ha visto en esa condición de la víctima de estar "privada de identidad" y condenada por ello a sufrir injusticias, la figura del proletariado.

Claro que en el melodrama la recuperación de la identidad por parte de la víctima se resuelve "maravillosamente" y no por la toma de conciencia y la lucha, pero la *situación* no deja de estar planteada y algunos de los folletines más "populares" así la leyeron: "La alienación social no está escamoteada en el melo: es su tema, aunque sometida a una transposición fantasmática"<sup>70</sup>.

El *Justiciero* o Protector es el personaje que, en el último momento, salva a la víctima y castiga al Traidor. Venido de la epopeya, el Justiciero tiene también la figura del héroe, pero la del "tradicional": un joven y apuesto caballero —algunas veces lo de joven es suplido por un plus de apostura y elegancia en un hombre de edad avanzada— ligado a la víctima por amor o parentesco. Es, por lo generoso y sensible, la contrafigura del Traidor. Y por tanto el que tiene por función desenredar la trama de malentendidos y desvelar la impostura haciendo posible que "la verdad resplandezca". Toda, la de la Víctima y la del Traidor. Pero, truncando la tragedia, ese final feliz acerca el melodrama al cuento de hadas.

Y por último el *Bobo*, que está fuera de la tríada de los personajes protagónicos pero pertenece sin embargo a la estructura del melodrama en la que representa la presencia activa de lo *cómico*, la otra vertiente esencial de la matriz popular. La figura del Bobo en el melodrama remite por un lado a la del *payaso* en el circo, esto es, aquél que pone distensión y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión, necesarísimo en un tipo de drama que mantiene las situaciones y los sentimientos casi siempre al límite. Pero remite por otro a lo *plebeyo*, al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antisublime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras.

La estructura dramática del melodrama contiene además algo que los estudiosos suelen confundir con su "ideología reaccionaria". Tiene razón Follain cuando afirma que el "viejo" teatro popular era mucho menos respetuoso de las normas establecidas que el melodrama<sup>71</sup>. Y Reboul cuando denuncia que en el melodrama lo que queda de la revolución es su moraleja y que estamos por tanto ante una operación de propaganda. Pero la operación simbólica que vertebra el melodrama no se agota ahí, tiene otra cara, otro espacio de despliegue y otro universo de significación por el que conecta con aquella matriz

cultural que venimos rastreando: la de "la afirmación de una significación moral en un universo desacralizado"<sup>72</sup>. Esa afirmación moral habla ya, a comienzos del siglo XIX, un lenguaje doblemente anacrónico: el de las relaciones familiares, de parentesco, como estructura de las fidelidades primordiales, y el del exceso.

Todo el peso del drama se apoya en el hecho de que se halle en el secreto de esas *fidelidades primordiales* el origen mismo de los sufrimientos. Lo que convierte a toda la existencia humana —desde los misterios de la paternidad al de los hermanos que se desconocen, o el de los gemelos— en una lucha contra las apariencias y los maleficios, en una operación de desciframiento. Es eso lo que constituye el verdadero movimiento de la trama: la ida del *des-conocimiento al re-conocimiento* de la identidad, "ese momento en que la moral se impone"<sup>73</sup>. ¿Y si esa moral que se impone no fuera otra, o remitiera al menos, a la "economía moral" de que habla Thompson? Cabría entonces la hipótesis de que el enorme y tupido enredo de las relaciones familiares, que como infraestructura hacen la trama del melodrama, sería la forma en que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales. La anacronía se torna así metáfora, modo de simbolizar lo social.

Segundo anacronismo: la retórica del exceso. Todo en el melodrama tiende al derroche. Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos. Juzgado como *degradante* por cualquier espíritu cultivado, ese exceso contiene sin embargo una victoria contra la represión, contra una determinada "economía" del orden, la del ahorro y la retención.

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 explicadas en términos de operación puramente ideológica o comercial. Se hace indispensable plantear la cuestión de las matrices culturales, pues sólo desde ahí es pensable la *mediación* efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir,

masivo. Mediación que en el plano de los relatos pasa por el folletín y en el de los espectáculos por el music-hall y el cine. Y del cine al radioteatro y la telenovela una historia de los modos de narrar y de la puesta en escena de la cultura de masa es, en muy buena parte, una historia del melodrama.

### III. De las masas a la masa

El concepto de masa surge como parte integral de la ideología dominante y de la conciencia popular en el momento en que el foco de la legitimidad burguesa se desplaza desde arriba hacia adentro. Ahora todos somos masa.

A. Swingewood

Tan pronto como la masa de no-propietarios eleva a tema de su raciocinio público las reglas generales del tráfico social, se convierte la reproducción de la vida social como tal en asunto general ya no meramente en su forma de apropiación privada.

Jürgen Habermas

#### I. Inversión de sentido y sentidos de la inversión

El largo proceso de enculturación de las clases populares al capitalismo sufre desde mediados del siglo XIX una ruptura mediante la cual logra su continuidad: el desplazamiento de la legitimidad burguesa "desde arriba hacia adentro", esto es, el paso de los dispositivos de sumisión a los del consenso. Ese "salto" contiene una pluralidad de movimientos entre los que los de más largo alcance serán la disolución del sistema tradicional de diferencias sociales, la constitución de las masas en clase y el surgimiento de una nueva cultura, de masa. Lo que esto