

Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo

*Melodrama's emergent scenarios in the
contemporary audiovisual landscape*

ANDRÉ DORCÉ¹

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>

<https://orcid.org/0000-0001-6248-9030>

En este artículo se realiza una serie de reflexiones sintéticas en torno a algunos de los desarrollos teóricos recientes más relevantes sobre el melodrama. Tomando como eje de referencia el trabajo canónico de Jesús Martín-Barbero sobre la materia, el texto plantea la necesidad de recuperar la noción del melodrama en tanto matriz cultural característica de múltiples experiencias de las modernidades latinoamericanas capaz de estructurar discursos, géneros y formatos audiovisuales, así como las prácticas de producción, circulación y consumo de las narrativas transmediales.

PALABRAS CLAVE: Melodrama, televisión, audiencia, narrativa, modernidad, audiovisual.

This article displays a series of reflections on recent theoretical developments in the field of communication and cultural studies about melodrama and its transmedial nuances. Taking Jesus Martín-Barbero's reading of melodrama as a dense cultural matrix for Latin American modernity that structures discourses, genres and formats, the article argues that such framework remains pertinent and useful in the light of emergent socio technological configurations in the field of production, circulation and consumption of transmedial content.

KEYWORDS: Melodrama, television, audience, narrative, modernity, audiovisual.

Cómo citar este artículo:

Dorcé, A. (2020). Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo. *Comunicación y Sociedad*, e7501. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>

¹ Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Cuajimalpa, México.
adorcera@gmail.com

Fecha de recepción: 05/06/19. Aceptación: 13/11/19. Publicado: 12/02/20.

“What unites people? Armies? Gold? Flags? No. It’s stories. There’s nothing in the world more powerful than a good story. Nothing can stop it. No enemy can defeat it. And who has a better story than Bran the Broken? The boy who fell from a high tower and lived... He’s our memory. The keeper of all our stories. The wars, weddings, births, massacres, famines, our triumphs, our defeats, our past. Who better to lead us into the future?”
Tyrion Lannister²

INTRODUCCIÓN

El epígrafe que encabeza este texto pertenece a un diálogo crucial que pone cierre a la serie de épica televisiva norteamericana *Game of Thrones* (GoT, 2011-2019). El personaje Tyrion Lannister, dirigiéndose al concilio de líderes políticos de Westeros recién confrontados por una sangrienta conflagración, interpela a sus coprotagonistas enfatizando el rol que juega la narrativa como marco de referencia para legitimar la experiencia vital de un potencial líder político. En un plano distinto –analogía– esta escena alude, a su vez, a la capacidad intrínseca del buen relato para aglutinar y producir comunidades por medio del gozo y el placer compartidos por los receptores de una buena historia. El gesto estético de autoreflexividad resulta sugerente –entre otras cosas– dado el altísimo nivel de popularidad de esta serie, por la cual varios millones de asiduos televidentes esperaron por más de un año. La entrega de la última temporada fue objeto de toda suerte de especulaciones entre grupos de fans y seguidores (Serjeant, 2019).

Como muchos otros textos intermediales exitosos de alcance global producidos en los últimos años, esta serie ha sido objeto de una vistosa “conversación” social que tiene como escenario una serie de *esferículas públicas*³ emergentes mediadas por diversas tecnologías de la

² *Game of Thrones*, HBO, Temporada 8, episodio 6.

³ Las *esferículas públicas* han sido definidas como formas constitutivas de esferas públicas de menor tamaño y que normalmente refieren a grupos ciudadanos de menor escala que interactúan en torno a intereses locales no tan visibles en formaciones de mayor tamaño geopolítico (Gitlin, 1998).

comunicación e información. Lo novedoso del caso no es en sí la vasta popularidad de este relato, como tampoco lo son los múltiples foros –en línea y presenciales– en los que fans y audiencias debaten apasionadamente, comparten e intervienen en la creación de *paratextos*⁴ de GoT. Estas complejas prácticas simbólicas se han venido normalizando, como lo atestigua una buena cantidad de investigaciones académicas recientes en el ámbito de los estudios de culturales y de comunicación (Amaya Trujillo & Charlois Allende, 2018; Gjelsvik & Schubart, 2016; Krishnamurthy, 2013; Orozco & Miller, 2016).

Lo que resulta novedoso de casos emblemáticos como el de GoT y otros relatos transmediales (*Star Wars*, *Alias*, *Nip/Tuck*, *The Sopranos*, *The Wire*, *Harry Potter*, *Lord of the Rings*, *Mad Men*, *Narcos*, etc.) es el reconocimiento manifiesto por parte de especialistas y públicos del *carácter melodramático* que permea a varios de estos textos y contextos en momentos cruciales tanto de su *textualidad* como del consumo de estas narrativas (Brown & Abbott, 2007; Desilet, 2006; Smit, 2014; Zeller-Jacques, 2014). La identificación emergente del melodrama como elemento constitutivo de las prácticas contemporáneas de producción y recepción que trasciende a géneros literarios, televisivos o cinematográficos, y que lo reubica como modalidad constitutiva de la experiencia moderna, representa uno de los movimientos epistemológicos más significativos de los últimos 15 años dentro de las ciencias sociales y humanidades anglosajonas. Por supuesto, en ese ámbito intelectual de los estudios de comunicación y culturales, trabajos canónicos como los de Radway (1984), Ang (1985), Brunsdon (1993), Brooks (1995),

⁴ Para los fines de este proyecto, la definición general de *paratextos* la tomo del excelente trabajo de Gray (2010) al respecto: “Un paratexto es un componente ‘singular’ y a la vez parecido –o como argumentaré, parte intrínseca de un texto–... los paratextos no son simples adiciones, *spinoffs*, o adenos disminuidos del texto central; los paratextos crean textos, los gestionan semánticamente y los llenan con muchos de los significados que nosotros asociamos con tales textos... Los paratextos suelen tomar formas tangibles como en carteles, videojuegos, podcasts, críticas especializadas o bien memorabilia” (p. 6).

Gledhill (2000)⁵ y Singer (2001), han sido cruciales en la producción de una perspectiva crítica feminista que ha vinculado analíticamente las prácticas cotidianas del consumo cultural del melodrama –en la prensa, literatura, cine y televisión– con contextos (micro y macro) políticos y socioculturales complejos. Estas investigaciones, en su funcionamiento paradigmático transdisciplinario, han sido cardinales en trazar las primeras formulaciones que posibilitan hoy pensar al melodrama como una estética narrativa o modo transgenérico.

Como veremos más adelante, estos desplazamientos epistemológicos que ubican a la modernidad como epicentro de transformaciones radicales en las *estructuras de sentimiento* sociales (Williams, 1961), a su vez constitutivas de prácticas culturales singulares en torno a las narrativas transmediales melodramáticas, tienen su correlato cofundacional en América Latina. La obra de Martín-Barbero planteaba ya desde los años ochenta una perspectiva sociosemiótica, histórica y filosófica respecto a las formaciones culturales de la modernidad (Dorcé, 2005, 2015; Herlinghaus, 2002).

Si bien desde hace ya veinte años Grimson y Varela (1999) señalaban la persistencia de una sordera sistémica por parte de las academias hegemónicas anglosajonas hacia el trabajo latinoamericano en comunicación y cultura, ahora confirmamos la prevalencia de esta en los trabajos sobre melodrama.⁶ Dada tal circunstancia resulta productivo reconocer la potencia de algunos postulados centrales producidos en la

⁵ “El melodrama es una modalidad organizativa del sistema de género, opera en las fronteras culturales y estéticas más sensibles de la cultura occidental; encarna a la clase, [las identidades de] género y la etnicidad en un proceso de identificación imaginaria, diferenciación, contacto y oposición”... “La modalidad melodramática personifica fuerzas sociales en tanto energías físicas que produce identidades morales ahí donde las oposiciones chocan, esta modalidad está comprometida con los binarismos que visibilizan a la alteridad que la ideología oficial opaca” (Gledhill en Goldberb, 2016, traducción propia).

⁶ Por supuesto existen contadas excepciones; por ejemplo, el trabajo de Morley y Couldry ha dialogado productivamente tanto con la obra de Martín-Barbero como con la de García Canclini (Rincón, 2018).

obra de Martín-Barbero, pues habilitan una lectura matizada sobre la autoproclamada “innovación” celebrada en las impugnaciones recientes que sugieren superar el “generocentrismo”, que si bien son legítimas y necesarias, no parecieran reconocer el carácter transangloamericano de la investigación en la materia y las aportaciones de la misma respecto a los *modos* melodramáticos en el audiovisual (Mittell, 2015; Rooney, 2013; Williams, 2014; Zarzosa, 2010).

Más que una reivindicación patrimonialista del conocimiento, el reconocimiento de la especificidad y aportaciones de las tradiciones intelectuales latinoamericanas que han convergido en torno a la producción de conocimiento sobre la cultura popular, la hibridación y el poder, nos posibilita identificar afinidades y continuidades en un plano transnacional, así como disrupciones y singularidades contextualmente locales. Especialmente en lo referente a la nueva centralidad del melodrama como modo dominante en la afectividad contemporánea global. La creciente expansión y consolidación de las redes sociodigitales, impulsadas por la industria informática y de entretenimiento, tienden a homogenizar protocolos operativos, dispositivos electrónicos e incluso disposiciones sociales (Winocur & Sánchez, 2016). Tales cambios han reconfigurado el panorama y las dinámicas transmediales que enmarcan los flujos del melodrama, especialmente a través de la televisión.

DEL FOLLETÍN A LA TELENOVELA Y MÁS ALLÁ: EL MELODRAMA COMO MEDIACIÓN/MATRIZ DE UNA TRANSMEDIALIDAD COMPLEJA

El melodrama transmedial en América Latina es heredera de la tradición estético-narrativa europea que se deriva de los intercambios entre las formaciones culturales populares y las prácticas simbólicas de las élites aristocráticas del siglo XVIII. La telenovela en particular se ha caracterizado como el punto de convergencia de diversas sensibilidades que movilizan dimensiones afectivas de la experiencia sociohistórica. Un compendio de estructuras de sentimiento, que si bien estratificadas en las prácticas de poder institucionalizadas, se imbrican de forma potentemente emotiva al plasmarse expresivamente en las representaciones televisivas de la vida. La telenovela materializa y pone en escena dimensiones

cruciales del sufrimiento y tragedia humanas vividas por sociedades sometidas a múltiples y contradictorios procesos de modernización. Por su lado, el melodrama en tanto *tecnología de los sentimientos*, estructura las formas narrativas y estéticas de la telenovela, al tiempo que brinda cierta “coherencia emocional” a las complejas configuraciones culturales que se han desplegado en América Latina por más de siete décadas.

En ese sentido, la investigación latinoamericana de punta ha considerado siempre a las formas simbólicas mediáticas en relación con sus contextos de producción y consumo, tomando en cuenta las determinaciones históricas de esos entornos, así como de los textos melodramáticos en sí mismos. De ahí que para Martín-Barbero (1993) el análisis de los géneros narrativos transmediales resulte crucial: la televisión a través de sus géneros:

Estimula las competencias culturales y el reconocimiento de las diferencias culturales. Los géneros en tanto articuladores de la narración serial constituyen una mediación entre la lógica de producción y aquella del consumo, entre la lógica del formato y las formas en que el formato es usado (pp. 220-221).

De manera análoga al trabajo fundacional de Neale (1980) sobre géneros mediáticos, Martín-Barbero (1987) señala que “las reglas de los géneros establecen el patrón básico de los formatos y anclan el reconocimiento cultural entre diversos grupos sociales” (p. 241). Para el autor hispano-colombiano resulta esencial distanciarse de las perspectivas literarias sobre el género. La concepción del género como una propiedad del texto o bien como una taxonomía –como en los acercamientos semioestructurales– no ayudan para comprender que:

El género no es algo que le pasa al texto, sino más bien algo que pasa a través y debido al texto, en tanto se trata menos de una estructura y sus posibles combinaciones, y más de las competencias [sociales de codificación y decodificación] (p. 241).

Por lo tanto, Martín-Barbero propugna –atendiendo las coordenadas de Wolf– por un desplazamiento conceptual que caracterice al género

como una *estrategia comunicativa*. Así, el género adquiere visibilidad analítica en un sentido dialógico, pues apela a su propia “comunicabilidad”, lo que nos permite analizarlo también en sus iteraciones textuales. El movimiento estratégico de avanzar el análisis más allá de las prescripciones de los cánones literarios del género nos posibilita identificar las funciones sociales del melodrama, así como su “pertinencia metodológica” (p. 241).

Para Martín-Barbero, la noción convencional usada aún en los años ochenta tenía que reelaborarse para dar cabida a una conceptualización compleja de las dinámicas culturales. La comunicación no es unilateral, sino un proceso de experiencias culturales compartidas, de recursos simbólicos comunes y de expectativas emocionales constitutivas del sentido común. Tal y como lo expresa:

Su funcionamiento nos coloca ante el hecho de que la competencia textual, narrativa, no se halla solo presente, no es condición únicamente de la emisión, sino también de la recepción. Cualquier telespectador sabe cuándo un texto/relato ha sido interrumpido, conoce las formas posibles de completarlo, es capaz de resumirlo, de ponerle un título, de comparar y de clasificar unos relatos. Hablantes del “idioma” de los géneros, los telespectadores, como indígenas de una cultura textualizada, “desconocen” su gramática pero son capaces de hablarlo. Lo que a su vez implica un replanteamiento en el modo de aproximarnos a los textos de la televisión. Momentos de una negociación, los géneros no son abordables en términos de semántica o de sintaxis: exigen la construcción de una pragmática que es la que puede dar cuenta de cómo opera su reconocimiento en una comunidad cultural. Asimismo, el texto del género en un *stock* de sentido que presenta una organización más complexiva que molecular [sic] y que por tanto no es analizable siguiendo una lista de presencias, sino buscando la arquitectura que vincula los diferentes contenidos semánticos de las diversas materias significantes. Un género funciona constituyendo un “mundo” en el que cada elemento no tiene valencias fijas (Martín-Barbero, 1987, p. 242).

Así pues, el género constituye una de las mediaciones sociosimbólicas que requiere ser atendida reflexivamente al indagar las relaciones históricas de las telenovelas –y otros formatos– con componentes

residuales de formaciones socioculturales precedentes que habitan latentes en la memoria social, precisamente como el caso del melodrama.

Una de las peculiaridades que distingue a la obra de Martín-Barbero respecto a sus contrapartes angloamericanas, reside en la consideración estratégica de la especificidad histórica de la modernidad latinoamericana. La consideración del legado residual de las contradicciones coloniales –y su devenir postcolonial– no solo como ecos del pasado, sino como motores de sentido social, implicó una caracterización distinta de los procesos de estratificación étnica y socioeconómica que codificaron a las modernidades del continente. Dichas consideraciones proyectan nociones contrastantes –respecto a Europa y Estados Unidos– sobre el rol que un género como el melodrama ha jugado para las culturas populares y su vínculo orgánico con las dinámicas de urbanización y tecnificación social.

El melodrama en tanto género híbrido ha sido constituido como un nodo narrativo que de manera alegórica ha representado históricamente –en diversos medios– los procesos violentos de incorporación de las clases populares a espacios clave de una modernidad heterogénea, inequitativa, excluyente y multitemporal. El melodrama condensa en su historia los momentos de emergencia y visibilidad de las masas, la conversión de lo popular/étnico en masivo y de la popularización de lo masivo.

Así pues, el melodrama interpela y moviliza –al mismo tiempo– heterogéneas estructuras de sentimiento que pueden ser anacrónicas entre sí, generando placer y gozo en las audiencias que consumen tales relatos. Esta sería una clave fundamental para entender desde ahí las relaciones interculturales mediadas por las tecnologías de la comunicación intervenidas por el perfil melodramático de sus textos. Como dice Herlinghaus (2002):

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

Encontramos en esta lectura del melodrama inspirada en la obra de Martín-Barbero un acercamiento que reconoce en el melodrama operaciones semánticas que trascienden al género —y que bien pueden leerse como indicios de una conceptualización que anticipa la utilidad de entender al melodrama también en tanto *modalidad*— pues afectan a fragmentos de una narración y que en última instancia están conectados con una matriz de tipo melodramática. Utilizando el trabajo de Ricoeur, Herlinghaus (2002) señala: “lo melodramático muestra que por debajo de la racionalidad institucionalizada (el discurso) laten los imaginarios de *vida y acción*, desde las que a su vez se negocia un acceso simbólico a las esferas de la imaginación ‘ordenada’” (pp. 40-41).

La vitalidad del melodrama remite a una serie de propiedades operativas del género que nutren su resiliencia⁷ a lo largo del tiempo y el espacio. Martín-Barbero identifica una serie de continuidades semánticas en diversas formas expresivas populares que se configuran históricamente a partir de la matriz melodramática; el teatro, el circo, el carnaval, la lírica musical (tangos, corridos, vallenatos y boleros), la literatura serializada, el cine, la radio y la televisión. La estilización peculiar del relato melodramático implica la puesta en escena de situaciones y disyuntivas dramáticas en las que oposiciones morales binarias presentadas a los agentes de la ficción suelen reducir el espectro de posibilidades ontológicas del relato; el bien contra el mal, los ricos contra pobres, la virtud contra el vicio, etc. La esquematización maniquea de valores morales, la espectacularización de las reacciones emocionales típicas del melodrama y la clausura narrativa feliz/infeliz toman un sentido completamente distinto al ser revisadas desde la perspectiva epistemológica sugerida por Martín-Barbero. Este encuadre no solo implica la consideración de la larga duración del entramado genérico, sino también la revisión sistemática de mediaciones clave que constituyen áreas dinámicas de reproducción e innovación social. Es decir, “los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad

⁷ Uso el término *resiliencia* analógicamente, en el sentido en que la usó Holling (1973) para referirse a la capacidad de un sistema socioecológico para mantenerse inmutable frente a perturbaciones ambientales, manteniendo su estructura y función esencialmente inalterables.

cultural de la televisión...: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural” (Martín-Barbero, 1987, p. 243).

Una característica fundamental del trabajo de Martín-Barbero —del entonces saliente campo de los estudios culturales latinoamericanos—⁸ reside en la crítica al *mediacentrismo*, pues la comunicación y la acción comunicativa son abordadas esencialmente en su relación con contextos socioculturales más amplios en los que emerge lo televisivo siempre determinado por la singularidad de las coyunturas y contextos locales. La cotidianidad y sus intrincadas prácticas sociales de coexistencias y supervivencia representan la arena de tensiones en la que la construcción de sentido social se realiza. Las festividades populares, el cine, la prensa, la televisión y la radio no son agentes simples de dominación ideológica en tanto la cultura popular sería el territorio dentro del cual la hegemonía no logra su absoluta dominancia al ser contestada desde la diferencia. En ese plano es crucial no perder de vista el profundo sentido político de este acercamiento crítico a la modernidad constitutiva de las prácticas transmediales en América Latina. En particular resulta fundamental la lectura contextualizada de instancias sociotextuales melodramáticas que, como apuntaba Signorelli —refiriéndose a la masificación— develan formas emergentes “de relación social y conflictividad” (Signorelli en Martín-Barbero, 1987, p. 249).

Estos planteamientos continúan teniendo vigencia, como lo atestigua un robusto cuerpo de investigaciones realizadas en los últimos 15 años sobre el formato de la telenovela y sus configuraciones melodramáticas en contextos inter y transnacionales de producción y consumo (Orozco & Vassallo de Lopes, 2017; Piñón, 2014). Dichos trabajos analizan las complejas modalidades en las que el melodrama se manifiesta persistentemente en un formato que no es estático y que ha experimentado a la par de sus contextos de producción y consumo transformaciones formales inusitadas. Por ejemplo, se documenta la emergencia de subformatos novedosos que combinan la serialidad diaria de la telenovela con los

⁸ Mucho de la obra de Martín-Barbero referida aquí debe ser entendido en relación con las lecturas, diálogos, intercambios y tensiones que él sostuvo entonces con colegas de la región. Un excelente mapeo teórico de tales intercambios regionales lo sintetiza el trabajo de Grimson y Varela (1999).

motivos estéticos cinematográficos de las series norteamericanas e inglesas multigenéricas de la llamada *Quality Television*⁹ (Amaya, 2013; Dorcé, 2005; Gómez, Miller & Dorcé, 2014; Smith, 2014). En este amplio compendio de análisis se identifica una multiplicidad de singularidades locales y casos específicos de hibridación estilística que anticipan cualidades formales del melodrama transmedial que precisamente denotan un nivel de complejidad análogo a lo que Mittell denomina *Complex TV*. Quiero sugerir aquí que la formulación anglosajona sobre la naturaleza compleja de la televisión hace eco de lo que han estado planteando los trabajos latinoamericanos en las últimas décadas.

LA TELEVISIÓN COMPLEJA Y EL MODO MELODRAMÁTICO

La televisión compleja no necesariamente sería una condición paradigmática reciente sino más bien un acercamiento –para los estudios angloamericanos– que rescata, sistematiza y actualiza un conjunto de tradiciones investigativas que han concebido a lo televisivo siempre desde una perspectiva que integra las interrelaciones socioculturales complejas alrededor de la producción, circulación y consumo de la televisión. En particular, el acercamiento de Mittell busca recalibrar la forma en la que convencionalmente describimos y analizamos las relaciones entre texto, contexto y sus diversas formas de recepción. Esto por supuesto conlleva una caracterización más detallada de la diferencia existente entre géneros, formatos y modos discursivos en el ámbito de la intertextualidad audiovisual: “... la televisión compleja es una modalidad narrativa que asociada a un conjunto de prácticas de producción y recepción proyectadas en amplísimo registro de programas de diversos géneros” (Mittell, 2015, p. 452).

Mittell argumenta que una característica central de la televisión compleja reside en la presencia transversal del melodrama no como género sino como modo. Atendiendo los ejes derivados del trabajo seminal de Williams¹⁰ sobre *The Wire*, Mittell (2015) postula que:

⁹ Ver Feuer (1984).

¹⁰ En el caso latinoamericano algunas de las obras más consistentes en torno al melodrama son las investigaciones de Mazziotti (2002) quien también

El melodrama debe ser construido como un modo narrativo que usa el suspenso para proyectar una “inteligibilidad moral”, ofreciendo así una respuesta emocional intensa que permite *sentir* la diferencia entre posiciones morales opuestas tal y como se manifiestan a través del avance lineal de un determinado relato (p. 591).

El melodrama sería la entidad simbólica que viabiliza potenciar el involucramiento afectivo de las audiencias, con personajes y situaciones dramáticas por medio de un esquematismo moral que no necesariamente es reduccionista, maniqueo o excesivo como en las *soap operas* fundacionales norteamericanas. Estas afirmaciones estarían buscando trascender el habitual prejuicio racionalista/modernista¹¹ que define a los sensacionalismos melodramáticos como irracionalmente excesivos y estéticamente saturados. Este replanteamiento estaría haciendo eco de las valiosísimas aportaciones de Gledhill, respondiendo complementariamente así al trabajo de Brooks, Singer y otros, quienes, si bien reconocen las operaciones sociales del melodrama, aún aparece en ciertos pasajes de sus obras como una suerte de aberración cultural (Brooks, 1995; Singer, 2001).

Mittell argumenta persuasivamente la necesidad imperiosa de rescatar el ímpetu feminista característico del trabajo fundacional de académicas sobre el romance y las *soap operas* en los años setenta y ochenta, ya que “al subrayar la forma distintiva en la que la televisión compleja expresa al melodrama, planteó cómo este modo funciona en tanto *tecnología narrativa de género* [gender]” (Mittell, 2015, p. 453). Series exitosas a nivel global como *Alias*, *Buffy*, *Homeland*, *Damages* o *The Killing* serían epitome de una estrategia de producción en la que

recupera el trabajo de Williams para referirse tanto a las cinematografías y telenovelas latinoamericanas.

¹¹ “Estas distinciones, en sus formas más reduccionistas, hacen eco de antiguos esquematismos estereotípicos que ubican a la racionalidad como masculina y a la emoción como femenina, o bien reproducen la misma dicotomía de género entre pensar y sentir que proyectan antagonísticamente a los modos afirmacionales y transformativos del fandom [affirmational vs transformative fandom]” (Mittell, 2015, p. 599).

protagonistas femeninas despliegan un performance de una racionalidad afectiva no *masculinista*. Incluso series centradas en protagonistas masculinos como *The Sopranos*, *The Wire*, *Breaking Bad*, y *Mad Men* generan representaciones en modo melodramático que desafían definiciones dominantes de masculinidad. Es decir, el melodrama desestabiliza la pretendida consistencia de géneros convencionalmente identificados como masculinos –acción, ciencia ficción y suspenso policíacos– al intervenir las narrativas procedimentales con motivos dramáticos “afeminados”¹² que acentúan una dramaturgia que cataliza respuestas emocionales profundamente conmovidas y catárticas como el llanto, un gesto habitualmente reprimido por la masculinidad heteropatriarcal.

La televisión compleja estaría anunciando una modalidad de observación sobre las formas en que el melodrama se está articulando con experiencias contemporáneas de la transmedialidad. Tanto las tradiciones latinoamericanas como angloamericanas han considerado al melodrama como componente constitutivo de la experiencia de la modernidad. Si bien difieren en los énfasis históricos y geopolíticos, nos posibilitan poder atender desde nuestras localidades las formas en que el melodrama ahora está siendo analizado, incluso, más allá de las narrativas audiovisuales de ficción. Tal y como los trabajos precursores de Reguillo y Colón indagaron –a comienzos del siglo XXI– sobre el despliegue discursivo melodramático, más allá de los formatos de la ficción televisiva, hoy encontramos signos alentadores en ese mismo sentido. Trabajos de investigación provenientes de otras áreas de las humanidades y de las ciencias sociales están identificando cómo el modo melodramático está también estructurando discursos noticiosos e incluso discursos de organizaciones de la sociedad civil y la política parlamentaria (Anker, 2014; Griffiths, 2018; Mujica & Bachmann; 2017; Wells, 2013).

La creciente consolidación de nuevas formas de articulación de lo televisivo en plataformas de VoD, los cambios en las prácticas coti-

¹² Es fundamental insistir que la perspectiva de Mittell aquí no es esencialista de ninguna manera. Más bien señala la forma en la que tradicionalmente se han construido los roles de género en torno a la afectividad y la sensibilidad emocional.

dianas de consumo audiovisual mediados por dispositivos móviles y su imbricación con las redes sociodigitales –como Facebook, Twitter, etc.– nos obligan a identificar las formas en que relatos sociales sustantivos son atravesados tanto en su producción como en su recepción por modalidades discursivas melodramáticas. Encuentro productivo –siguiendo el trabajo de Martín-Barbero en consonancia con el de Mittell–, seguir explorando cómo incluso las interacciones digitales entre internautas/audiencias respecto a sus apropiaciones de diversos tipos de textos mediáticos despliegan lo que he identificado como la episteme melodramática. Es decir, esa lógica que tiende a reducir y simplificar los orígenes de todas las tensiones de poder humano, las aficciones emocionales y sus soluciones correspondientes a la esfera de la familia, el amor, la religión y la agencia individual en las relaciones de poder, en los términos de un binarismo maniqueo que raramente acepta otra causalidad o complejidad posible (Dorcé, 2005, p. 302). La creciente polarización social, resultado de profundas injusticias socioeconómicas y ambientales a nivel global, pareciera estar propiciando la proliferación de respuestas afectivas muy poco reflexivas, frente a relatos noticiosos o ficcionales que buscan desinformar u orientar disposiciones sociales al nutrir sesgos cognitivos que en última instancia generan la viabilidad de lo que hoy se conoce como la posverdad (Aparici & Marín, 2019).

Referencias bibliográficas

- Amaya, J. (2013). La Habana a todo color. Representaciones de la ciudad en la telenovela cubana contemporánea. *Caleidoscopio*, 28. <https://doi.org/10.33064/28crscsh478>
- Amaya Trujillo, J. & Charlois Allende, A. J. (2018). Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming. Una exploración en torno a la serie *Narcos* como relato de memoria transnacional. *Comunicación y Sociedad*, 31, 15-44. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i31.6852>
- Abbot, S. & Brown, S. (Eds.). (2017). *Investigating Alias Secrets and Spies*. I. B. Tauris.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Methuen.

- Anker, E. (2014). *Orgies of Feeling: melodrama and the politics of Freedom*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1017/S1537592715002455>
- Aparici, R. & Marín, D. (Eds.). (2019). *La posverdad: una cartografía de los medios, las redes y la política*. Gedisa.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press.
- Brown, S. & Abbott, S. (2007). Can't Live With 'Em, Can Shoot 'Em: *Alias* and the (Thermo) Nuclear Family. In S. Abbot & S. Brown (Eds.), *Investigating Alias Secrets and Spies* (pp. 87-100). I. B. Tauris. <http://dx.doi.org/10.5040/9780755699773.ch-006>
- Brunsdon, C. (1993). Identity in Feminist Television Criticism. *Media, Culture & Society*, 15(2), 309-320. <https://doi.org/10.1177/0163443793015002012>
- Desilet, G. (2006). *Star Wars, Harry Potter, and Lord of the Rings: The Manichean Machinations of Epic Melodrama*. https://www.academia.edu/6420744/Star_Wars_Harry_Potter_and_Lord_of_the_Rings_The_Manichean_Machinations_of_Epic_Melodrama
- Dorcé, A. (2005). *The politics of melodrama: The historical development of the Mexican Telenovela, and the representation of politics in the telenovela Nada Personal, in the context of transition to democracy in Mexico* (Tesis de doctorado). Department of Media Communications, Goldsmith College, University of London.
- Dorcé, A. (2015). Latin American Telenovelas: Affect, Citizenship and Interculturality. En M. Alvarado, M. Buonanno, H. Gray & T. Miller (Eds.), *The SAGE Handbook of television Studies* (pp. 245-268). SAGE. <http://dx.doi.org/10.4135/9781473910423.n19>
- Feuer, J. (1984). The MTM Style. En J. Feuer, P. Kerr & T. Vahimagi (Eds.), *MTM: "Quality Television"* (p. 32-60). BFI.
- Geraghty, C. (1981). The Continuous Serial: a definition. En R. Dyer (Ed.), *Coronation Street*, (pp. 9-26). BFI. <http://eprints.gla.ac.uk/3320/>
- Gitlin, T. (1998). Public Sphere or Public Sphericules? En T. Liebes & J. Curran (Eds.), *Media, Ritual and Identity* (pp. 168-174). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203019122>

- Gjelsvik, A. & Schubart, R. (Eds.). (2016). *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. Bloomsbury Academic.
- Gledhill, C. (2000). Rethinking Genre. En C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Reinventing Film Studies* (pp. 221-243). Arnold.
- Gómez, R., Miller, T. & Dorcé, A. (2014). Converging from the South. Mexican Television in the United States. En A. Dávila & Y. Rivero (Eds.), *Contemporary Latina/o Media. Production, Circulation, Politics* (pp. 44-62). NYU Press.
- Gray, J. (2010). *Show sold separately. Promos, spoilers and other media paratexts*. New York University Press.
- Griffiths, D. (2018). Petrodrama: Melodrama and Energetic Modernity. *Victorian Studies*, 60(4), 611-638. <https://doi.org/10.2979/victorianstudies.60.4.05>
- Grimson, A. & Varela, M. (1999). *Audiencias, Cultura Y Poder: Estudios Sobre Televisión*. Eudeba.
- Herlinghaus, H. (Ed.). (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio.
- Holling, C. S. (1973). Resilience and stability of ecological systems. *Annual Review of Ecology and Systematics*, 4, 1-23. <https://doi.org/10.1146/annurev.es.04.110173.000245>
- Krishnamurthy, S. (2013). A Feast for the Imagination: An Exploration of Narrative Elements of the Text and Hypertext of Song of Ice and Fire by George R.R. Martin. *NAWA: Journal of Language and Communication*, 7(1), 86-97.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Mazzioti, N. (2002). Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press.
- Mujica, C. & Bachmann, I. (2018). The Impact of Melodramatic News Coverage on Information Recall and Comprehension. *Jour-*

- nalism Studies*, 19(3), 334-352. <https://doi.org/10.1080/1461670x.2016.1190661>
- Neale, S. (1980). *Genre*. British Film Institute.
- Orozco, G. & Miller, T. (2017). La Televisión más allá de sí misma en América Latina. *Comunicación y Sociedad*, 30, 107-127. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i30.6725>
- Orozco, G. & Vassallo de Lopes, M. I. (Eds.). (2017). *OBITEL 2017. One decade of television fiction in Iberoamerica: Analysis of ten years of Obitel* (2007-2016). Sulina.
- Piñón, J. (2014). Corporate articulations of transnationalism: the U.S. Hispanic and Latin American television industries. En A. Dávila & Y. Rivero (Eds.), *Contemporary Latina/o Media. Production, Circulation, Politics* (pp. 21-43). New York University Press.
- Radway, J. A. (1984). *Reading the romance: Women, patriarchy, and popular literature*. University of North Carolina Press.
- Rincón, O. (Ed.). (2018). *Pensar desde el Sur: reflexiones acerca de los 30 años de De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero*. Fundación Friedrich Ebert.
- Rooney, M. (2013). Voir Venir: The Future of Melodrama? *Australian Humanities Review*, 54, 81-102. <http://australianhumanitiesreview.org/2013/05/01/voir-venir-the-future-of-melodrama/>
- Serjeant, J. (2019). Game of Thrones' scores record TV audience, leaves fans sad, mad. *Reuters*. <https://www.reuters.com/article/us-television-game-of-thrones/game-of-thrones-scores-record-tv-audience-leaves-fans-sad-mad-idUSKCNISQ1WC>
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.
- Smit, A. (2014). On the 'Scalpel's Edge': Gory Excess, Melodrama and Irony in Nip/Tuck. En M. Stewart (Ed.), *Melodrama in Contemporary Film and Television* (pp. 81-95). Palgrave Macmillan.
- Smith, P. J. (2014). *Mexican Screen Fiction: between cinema and television*. Polity Press.
- Stewart, M. (Ed.). (2014). *Melodrama in Contemporary Film and Television*. Palgrave Macmillan.
- Walter, M. (2002). Melodrama y cotidianidad: un acercamiento a las bases antropológicas. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones ana-*

- crónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio.
- Wells, K. (2013). The melodrama of being a child: NGO representations of poverty. *Visual Communication*, 12(3), 277-293. <https://doi.org/10.1177/1470357213483059>
- Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Chatto & Windus.
- Williams, L. (2014). *On The Wire*. Duke University Press.
- Winocur, R. & Sánchez, J. A. (Eds.). (2016). *Redes Sociodigitales en México*. Fondo de Cultura Económica.
- Zarzosa, A. (2010). Melodrama and the Modes of the World. *Discourse*, 32(2), 236-255. <http://www.jstor.org/stable/41389844>
- Zeller-Jacques, M. (2014). Don't Stop Believing: Textual Excess and Discourses of Satisfaction in the Finale of *The Sopranos*. En M. Stewart (Ed.), *Melodrama in Contemporary Film and Television* (pp. 114-129). Palgrave Macmillan.