

01027
9



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**



**NO HABRA FINAL FELIZ
LITERATURA, PODER Y MELODRAMA
EN AMÉRICA LATINA**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
**LICENCIADO EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

P R E S E N T A :
**GUSTAVO EDSON
OGARRIO BADILLO**

ASESOR:

DR. HORACIO CERUTTI GULDBERG

**FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS**



**COORDINACION DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**



**FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM**

MÉXICO, D.F.

**2003
1**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

a mis padres, Elvira y Gustavo

a Mariela

Índice

Introducción. ¿Melodrama es destino?.....	5
El hecho romántico europeo y la modernidad republicana en América Latina.....	15
Génesis de la lágrima: el primer romanticismo europeo.....	16
El rubor de la patria: Romanticismo y melodrama en América Latina.....	24
Crónica de una infancia miserable: la muerte de la tragedia y la constitución de lo melodramático.....	35
La República fugitiva: Lezama y el otro romanticismo.....	49
La modernidad melodramática en el siglo XX: tecnologías del alma.....	56
Publicidad, tecnologías de la comunicación y sensibilidad en América Latina.....	57
Los parientes pobres de Occidente: literatura, melodrama y la configuración cultural de lo trágico en América Latina...	71
Borges y la escritura <i>posromántica</i>	84
No habrá final feliz. Modernidades en conflicto.....	97
Bibliografía.....	105

Y es que la eliminación de la conciencia trágica no aseguró una historia feliz, sino una historia criminal. La visión trágica mantiene el equilibrio entre valores en conflicto: Antígona, que defiende los derechos de la familia, tiene tanta razón como Cerón, que defiende los derechos de la ciudad. Cuando sólo una parte tiene razón, caemos en el maniqueísmo, que en literatura se expresa como melodrama (en la serie Dinastía, Krystal es buena y Alexis es mala; en la épica del Oeste, el sombrero negro se identifica con el mal, el sombrero blanco con el bien), y en política, como exterminio: negro, judío, palestino, comunista. La tragedia aplaza la identificación porque requiere tiempo para transformar la catarsis en conocimiento. El melodrama maniqueo la precipita: buenos y malos instantáneos. La tragedia de la historia moderna ha sido la ausencia de tragedia.

Carlos Fuentes

No frunzas el ceño, lector; no quiero dar la impresión de que no hice lo posible por ser feliz. El lector debe comprender que, dueño y esclavo de una ninfa, el viajero encantado está, por así decirlo, más allá de la felicidad. Pues no hay en la tierra otra felicidad comparable a la de amar a una ninfa. Es una felicidad hors concours, pertenece a otra clase, a otro plano de sensibilidad. A pesar de las alharacas y muecas que hacía, y a pesar de su vulgaridad, y del peligro, y de la horrible tragicidad de todo ello, yo me empacaba en mi paraíso escogido: un paraíso cuyos cielos tenían el color de las llamas infernales, pero con todo un paraíso...

Lolita,
Vladimir Nabokov

Introducción

¿Melodrama es destino?

Desde los estereotipos de sí misma, como geografía de la violencia, hasta las más evidentes y olvidadas experiencias creativas, América Latina fue y es imaginada a través de diferentes mapas culturales, políticos y literarios. Su imagen, múltiple por definición, es hasta nuestros días objeto de interminables recorridos que la interpretan en las más variadas claves.

Una de estas claves, la literaria, conforma un tronco de tradiciones cuyos emblemas son la imaginación y la comprensión. América Latina ha sido escrita como una forma de recorrerla y aprehenderla, como una manera de enfrentar lo inabarcable de su geografía imaginaria y de su proceso de formación cultural. La imagen literaria ha tejido su propia versión sobre la historia latinoamericana. En ella aterrizan diferentes formas del discurso, la escritura y la representación.

Esta tesis busca interrogar a una parte de ese gran archivo de la imaginación literaria latinoamericana, para situarse críticamente ante uno de los fenómenos de la cultura cuya trayectoria se expresa con vigor durante la historia independiente de América Latina: la *sensibilidad melodramática*.

El *melodrama* se extiende en el siglo XXI como motivo de preocupación, como estrategia de dominación y como una poderosa clave de interpretación

de la vida en sociedad en América Latina. Además, la palabra *melodrama* es todavía un término insuficientemente problematizado en el horizonte tradicional de las ciencias sociales y en los estudios literarios latinoamericanos. Las exploraciones a las que ha dado lugar provienen de intentos realizados desde la teoría de la comunicación, la crónica y discretamente desde la teoría de la cultura. El melodrama, y la posibilidad de teorizarlo como un modelo de sensibilidad contemporánea, es poco atractivo para el estudio del ejercicio del poder y de sus ramificaciones culturales y simbólicas en América Latina.

Sin embargo, pocos fenómenos de la cultura latinoamericana pueden presumir del alcance masivo y de una poderosa recreación en los medios de comunicación electrónicos como ocurre con las telenovelas, una de las formas retóricas vinculadas al melodrama. No sería apresurado señalar que el melodrama es una de las sensibilidades que gobierna las emociones de los televidentes y ciudadanos latinoamericanos, y no sólo un género literario o mediático. Este hecho además nos conecta con una forma de representación de lo social, con un determinado código que pone “en escena” su versión sobre las sociedades latinoamericanas.

Esta tesis parte también del enlace insinuado por Carlos Fuentes al vincular melodrama y exterminio, de la inquietud por explorar la manera en

que se produce el fatídico salto del maniqueísmo melodramático al genocidio. Este vínculo, a nuestro parecer, puede empezar a problematizarse como una de las rutas de la cultura política y de la literatura latinoamericanas, mediante la historización del concepto de melodrama como aproximación a una de las estrategias de poder ejercidas en América Latina.

Contrario al destierro de la tragedia como género literario en la etapa moderna que percibe Fuentes, nuestro recorrido la une inevitablemente a la sensibilidad melodramática, en una tensión que se propone en esta tesis para interpretar la cultura y las literaturas latinoamericanas. La configuración de la sensibilidad melodramática y trágica no admiten, en ningún caso, una solución definitiva o tranquilizadora; tampoco son procesos aislados que surgieron espontáneamente: su historia es parte de los problemas que tendrá que afrontar la cultura latinoamericana del nuevo siglo, con todo y su contexto de globalización, así como un catálogo de experiencias que ilustran perfectamente la complejidad del hecho latinoamericano. Nuestras tradiciones de escritura, con todo y la marginalidad a la que han sido orilladas por las formas del discurso dominantes, son también poderosas claves de interpretación para acceder a las contradicciones de los tiempos y espacios que constituyen la cultura latinoamericana.

Para delimitar los alcances del melodrama y de la tragedia como formas de cultura y del discurso, creemos necesario echar mano de algunos planteamientos que se encuentran alojados en nuestras tradiciones de pensamiento crítico. Por ejemplo, el filósofo argentino Arturo Andrés Roig ha elaborado un marco de interpretación para internarse en la “densidad discursiva” de nuestras literaturas¹ y analizar los momentos de constitución de su historicidad². Roig nos dice que es necesario, para evitar las grandes síntesis totalizadoras sobre la historia latinoamericana, centrar la comprensión de las escrituras filosóficas y de ficción en una teoría del discurso, en el acaecer de la escritura como uno de los ámbitos de comprensión de nuestra realidad y de sus configuraciones de poder.

El filósofo argentino también fija su mirada en el romanticismo latinoamericano y elabora, a partir del estudio del pensamiento del liberal ecuatoriano Juan Montalvo, algunas claves para leer el siglo XIX³. Roig distingue tres maneras en las que se expresa el romanticismo latinoamericano: el literario, el político y el social.

¿En qué forma del discurso se manifestó la aparición del melodrama y de la tragedia en la cultura latinoamericana? ¿Cuáles fueron sus recursos

¹ Arturo Andrés Roig, “El siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas”, en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*, IPGH, México, 1986.

² Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, FCE, colección Tierra Firme, México, 1981.

³ Arturo Andrés Roig, *El pensamiento social de Juan Montalvo*, Universidad Andina Simón Bolívar (subsede Ecuador)- Corporación Editora Nacional, Quito, 1995.

formales, sus instrumentos de expresión y su estrategia de vinculación a la cultura? Estas preguntas se suman a la indagación que propone la presente tesis y establecen las prioridades teóricas para nuestra lectura del melodrama.

En 1979, Horacio Cerutti proponía la inminente “apertura que debe realizar el discurso y la práctica de la filosofía al marxismo, al freudismo y a todo tipo de pensamiento crítico”⁴. En la sugerencia de Cerutti estaba implícita una renovación en el tratamiento del concepto de poder: no sólo con el instrumental teórico del marxismo realizar la crítica a la economía política, que permite el registro de los mecanismos capitalistas de exclusión, sino extender su reflexión a los ámbitos del inconsciente, los imaginarios compartidos, los deseos y la dimensión *libidinal* del poder en las sociedades contemporáneas. Asimismo, Cerutti replanteaba la dimensión política del pensamiento y la escritura a partir del triángulo *Estado, sociedad y mercado*⁵. A través de este triángulo es posible problematizar sobre el lugar que ocupa el melodrama en nuestra cultura, así como interpretar su dimensión ideológica como *política de interpretación*. Finalmente, Cerutti cuestiona: ¿Violencia es destino?, y al reformularla en términos culturales, extendemos la pregunta

⁴ Horacio Cerutti, “Posibilidades y límites de una filosofía latinoamericana “después” de la Filosofía de la Liberación”, en *Filosofías para la liberación ¿liberación del filósofo?*, UAEM, México, 1997.

⁵ Horacio Cerutti, “¿Violencia es destino?”, en *El mundo de la violencia*, Adolfo Sánchez Vázquez (editor), FCE-UNAM, México, 1998. Véase también de Horacio Cerutti el ensayo “La normalización filosófica y el problema de la filosofía iberoamericana en la primera mitad del siglo XX”, en *Experiencias en el tiempo*, Editorial jitanjáfora-Red Utopía, colección Fragmentario, Morelia, 2001.

hacia los territorios de nuestro tema: ¿Melodrama es destino para las sociedades latinoamericanas?

En el pensamiento francés posterior al estructuralismo, encontramos también motivos suficientes para lanzarnos al abordaje de una pregunta quizás sospechosa para el horizonte intelectual latinoamericano: ¿Es el melodrama un problema central para comprender y enfrentar las formas de dominación contemporáneas en América Latina? Afirma Roland Barthes:

Adivinamos entonces que el poder está presente en los más finos mecanismos del intercambio social: no sólo en el Estado, las clases, los grupos, sino también en las modas, las opiniones corrientes, los espectáculos, los juegos, los deportes, las informaciones, las relaciones familiares y privadas...⁶

El pensador francés elabora toda una red de puntos del discurso que vistos en conjunto pudieran constituirse en expresiones de un canon de comportamiento o en un modelo de sensibilidad y nos advierte sobre el peligro que corre paralelo al mundo del signo y del símbolo: “En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo”⁷.

En la obra de Michel Foucault, cuya visión significa otro de los lugares de apertura para la conceptualización del poder, la estrategia para la

⁶ Roland Barthes, *El placer del texto y lección Inaugural*, Siglo XXI, México, 2000, pp- 117.

⁷ Roland Barthes, *El placer...*, p- 120.

comprensión de la “historia efectiva” realiza al mismo tiempo un movimiento hacia un modelo de interpretación que denomina genealogía y que culmina en tareas precisas:

...percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por carecer de historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos–; captar su retorno, pero en absoluto trazar la curva lenta de una evolución, sino reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles, definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar⁸.

¿Cómo y en qué discursos captar la puesta en escena de una *historia de los sentimientos* o de la *sensibilidad* en América Latina? ¿Qué relación guardan los modelos de sensibilidad con el poder político y cultural?, son otras de las preguntas que guían la tesis.

En el ámbito de la teoría de la cultura en América Latina, es posible ubicar a los trabajos de Carlos Monsiváis y Roger Bartra como importantes referentes para elaborar una *historia de la sensibilidad*. Para Carlos Monsiváis, la crónica y el ensayo han sido los vehículos interpretativos para adentrarse y profundizar en la sensibilidad de lo público y en esa especie de

⁸ Michel Foucault, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, en *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992, p- 9.

infraestructura emocional construida durante los largos años del nacionalismo revolucionario en México. Al amparo de una ironía codificada del canon nacionalista, Monsiváis reconstruye –entre rumberas y actrices, poetas y novelistas, pintores y políticos, héroes del populismo televisivo encarnados en conductores y estrellas de la cultura pop– la intensidad con la que se forja el canon moral de la sensibilidad posrevolucionaria⁹: el melodrama mediático, la cursilería musical de los años cuarenta como una extensión trastocada de la sensibilidad del modernismo, el lenguaje oficialista encumbrado mediante la estrategia de la repetición, las correcciones de comportamiento sugeridas en la semántica pública, las mitologías del subdesarrollo y el autoritarismo –es decir, la jerarquización política y cultural incuestionable– inventadas como vía única a la modernización y como catecismo de la vida en sociedad, serían los elementos generadores de la red de estereotipos que resguardan la tranquilidad de la identidad mexicana nacionalista¹⁰. Roger Bartra nos advierte del misterioso vínculo entre poder político y sensibilidad cultural, dando lugar a una importante revisión de los arquetipos que guardan los secretos de la

⁹ Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, Era, México, 1977.

¹⁰ Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, Era, México, 1970. Monsiváis es el autor de uno de los estudios más sugerentes sobre la telenovela en América Latina: “Cinturón de castidad (Notas sobre telenovela y cultura)”, en revista *Equis. Cultura y sociedad*, número 24, abril de 2000, México.

configuración del carácter del mexicano y que terminaron en una sofisticada forma de dominación cultural y política¹¹.

Lo que esta tesis se propone es realizar una exploración sobre el melodrama en su condición de *política de interpretación* de la cultura y de “política discursiva”, como llamaría Roig a “la organización del discurso” que se encarga de silenciar y reformular las voces que cruzan determinadas épocas, cuya estrategia atraviesa distintos campos del discurso y la acción, como son la literatura, el poder político y las tecnologías de la comunicación. Además, vemos al melodrama como una preciosa clave para adentrarnos en uno de los terrenos culturales de América Latina más atrayentes e importantes en la constitución de su historicidad y de su universo discursivo.

Según nuestro planteamiento, a través del melodrama es posible problematizar sobre el hecho romántico europeo y los tipos de modernidad acaecidos en América Latina; sobre la constitución idealizada y autoritaria de los Estados nacionales; sobre las estrategias de actualización y continuidad del canon escolástico del catolicismo; sobre los relieves, dimensiones y alcances del romanticismo latinoamericano; sobre la entrada y recreación en América Latina de las tecnologías de comunicación y su encumbramiento conservador

¹¹ Roger Barra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987.

en políticas del discurso y la imagen, y que “invitan” a nuestras sociedades a emprender interminables sacrificios en el ámbito económico y cultural.

Las distintas retóricas en las que navega el melodrama son entendidas en esta tesis como sugerentes entradas para comprender a nuestras literaturas en algunas de sus claves de movimiento, como tradiciones en permanente reacomodo y como voces colectivas que lo mismo se juegan su valoración en un ámbito estético que en complejos procesos de mediación cultural.

El hecho romántico europeo y la modernidad republicana en América Latina

Génesis de la lágrima: el primer romanticismo europeo

Es en los inicios del gran movimiento romántico europeo donde encontramos uno de los primeros registros de lo que posteriormente podríamos entender como melodrama. En el año de 1740 aparece la novela *Pamela* del escritor inglés Samuel Richardson, drama sentimental en el que una joven trabajadora doméstica, de origen campesino, anima su atmósfera de obediencia con una narrativa en donde la grandilocuencia del sufrimiento y las emociones desafían el determinismo de su condición social. Pamela transfiere su experiencia de subordinación y jerarquización feudal al lenguaje novelado. La desacralización del determinismo y la vida monárquica y feudal se consuma cuando Pamela es solicitada en matrimonio por el hijo del patrón.

Utilizando el recurso de la epístola para vivificar la experiencia *emocional* de la protagonista, Richardson establece algunas de las claves narrativas de la novela sentimental como género: la atracción amorosa como una pulsión soberanamente espiritual, la movilidad social y la desacralización de las jerarquías racionalistas y monárquicas como un supuesto básico en la escritura romántica, así como el comienzo de un tipo de relato que tomará a la mujer como heroína.

Richardson también fija en la novela moderna una de las primeras recreaciones narrativas de una moral trabajada secularizadamente en los

límites de la visión cristiana, siendo uno de los inventores del espacio narrativo y referente formal de la novela decimonónica en Europa: los *sentimientos*. Mario Praz clarifica la cercanía de otra obra de Richardson con la esfera de conceptos formativos del cristianismo:

Richardson nos hace asistir a lo largo de ocho volúmenes al lento calvario de la pía Clarisse, nos la muestra, piadosa corderita entre lobos rapaces, en una casa del hampa y en una prisión de deudores, y, en fin, en el lecho de muerte, impartiendo sus últimas voluntades, perdonando a todos... Así languidece, se consume y se apaga en el dolor miss Clarisse Harlowe, en la flor de la juventud y de la belleza¹².

Inmediatamente, Praz cita uno de los párrafos más reveladores de la atmósfera de la obra, personificado en Clarisse:

... la cual, si se considera su tierna edad (diecinueve años), no ha dejado tras de sí a nadie que la supere en vasta cultura y vigilante prudencia; y a duras penas se hallaría una que la igualase en inmaculada virtud, piedad ejemplar, delicadeza de maneras, discreta generosidad y verdadera caridad cristiana...¹³

¹² Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999, pp-176.

¹³ Mario Praz, *La carne, la muerte...*, p- 176.

¿Cómo se articula esta primera escritura romántica a la crisis del cristianismo? En este contexto de crisis ¿qué estrategia de sensibilidad cruza al romanticismo inglés? En su estudio clásico sobre la cultura cristiana, Christopher Dawson¹⁴ advierte sobre la dificultad para comprender la historicidad de la cultura cristiana y sus ramificaciones políticas, debido no sólo a su presencia objetiva en la vida de Europa, así como en culturas y formas de pensamiento cercanos a ella, sino por su extensión a otras esferas del universo social y del discurso. Además, Dawson puntualiza sobre el ejercicio de poder del cristianismo, al que percibe como una

intrincada y extensa red de relaciones que unen la forma de la vida social con un orden de convicciones y valores espirituales que son *aceptados* por una sociedad como leyes de la vida y como *normas últimas* de conducta individual y social, pues estas relaciones sólo pueden ser estudiadas en su contexto concreto, en su *realidad histórica total*¹⁵.

Al entrar en crisis las formas de *aceptación* del cristianismo, la estrategia para fijar *normas últimas* en la vida social se desplaza a otras esferas del discurso, como la estética y la obra literaria en concreto, constituyendo formas

¹⁴ Christopher Dawson, *Historia de la cultura cristiana*, FCE, México, 2001. Los textos originales de Dawson que componen este volumen datan de 1954, 1950 y 1960.

¹⁵ Christopher Dawson, *Historia de la...*, p- 478, las cursivas son mías.

alternativas de construcción de esta *realidad histórica total* a la que aludía Dawson.

Si bien la estética inglesa es entendida en lo general, en el siglo XVIII, mediante dos tradiciones —la escuela analítica y la escuela intuicionista—, son claramente localizables las aportaciones de algunos pensadores y escritores ingleses al movimiento romántico, entre ellos Richardson. Raymond Bayer describe el panorama de esta época de la siguiente manera:

Después de Locke se formaron diversos grupos deístas y moralistas que ejercieron su influencia durante todo el siglo XVIII en Inglaterra. Es un período constructivo, caracterizado por el buen juicio y la grandeza moral y política. Las libertades políticas consolidadas por la Revolución de 1688 contribuyeron a dar libre curso a discusiones teóricas que revelaron un entusiasmo ideal y generoso. Pero los problemas prácticos de la mejora de la vida personal y moral encontraron por lo general mayor interés que los problemas puramente especulativos. Durante el siglo XVIII apareció la razón romántica y libre, cuyo rasgo esencial fue la *actitud sentimental*¹⁶.

El desplazamiento de los valores y de la normatividad cristiana a procesos de representación y escritura profanos es entendido por Mírcea

¹⁶ Raymond Bayer, *Historia de la estética*, FCE, México, 1998, p- 217; la primera edición en inglés data de 1961. Las cursivas son mías.

Eliade como la *dialéctica de la hierofanía*¹⁷. Eliade plantea a la crisis del cristianismo en la modernidad como “la última etapa de la desacralización”; posteriormente identifica la trayectoria de su estrategia secularizadora: “Este proceso presenta un notable interés para el historiador de las religiones, pues viene a ilustrar el perfecto *camuflaje* de lo <sagrado>; más exactamente, su identificación con lo <profano>”. La escritura del primer romanticismo inglés puede ser considerada como el escenario en el que se escenificó una versión de esta dialéctica de la hierofanía, que dio lugar a la construcción de una sensibilidad cultural amparada en la *actitud sentimental* y que recibió, interpretó y transformó los valores, actitudes y políticas del *alma cristiana*, al tiempo que arrojó en el manto de lo profano y de la literatura las claves emotivas de la *piedad* y sus extensiones discursivas.

Visto de esta manera, la *actitud sentimental* del primer romanticismo fue la estrategia inicial —un correlato y un discurso— que posibilitó a la crisis de la cultura cristiana encontrar una salida y una estrategia para fijar secularizadamente su moral pública en conceptos como virtud, piedad, caridad, entre otros valores que intentaban controlar el imaginario social inglés y europeo, mismos que acorazaban a la monarquía y a la centralidad medieval del poder —económico y político— del cristianismo.

¹⁷ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Herder, Barcelona, 1991, 4 tomos. Véase el capítulo del último tomo escrito por Richard Schaefer, titulado “Creatividad religiosa y secularización en Europa desde la Ilustración”.

La crisis del poder religioso en Europa tendría trayectorias de los más diversas, entre ellas la propuesta por Max Weber, quien identificó a esta crisis cultural con la naciente moral y *espíritu* del capitalismo decimonónico vía la *ética protestante*¹⁸, y que según Bolívar Echeverría constituye uno de los cuatro tipos de modernidad: la realista capitalista¹⁹.

En la Europa continental la escritura romántica radicalizó su crítica al poder religioso y en voz de Friederich Nietzsche empuñaba una *sensibilidad trágica* –trabajada desde la recuperación e interpretación del pensamiento griego antiguo²⁰– para finalmente plantear una política y una cultura alternativa al poder y a la moral dominante de la modernidad capitalista. Este *romanticismo frenético* posterior, como lo denominó Isaiah Berlin, desarrolló una notable escritura crítica que tiene como punto culminante a la conceptualización hecha por Karl Marx sobre el movimiento del capital.

En el ámbito de la estética, en particular de la novela, el romanticismo inglés fue trabajado por una pujante tradición que lo reconfiguró a través de una escritura profundamente trágica, que elevó la escena cultural capitalista al nivel de las contradicciones fundantes de la vida moderna. Un gran trabajo de metaforización, mimesis y síntesis realizado desde la novela logró que los

¹⁸ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. La red de Jonás- Premia Editora, México, 1991.

¹⁹ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 1998.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, Madrid, 2000.

territorios abiertos por Richardson decantaran en exploraciones estéticas que produjeron un conocimiento sumamente importante de las sociedades europeas.

Por ejemplo, en la obra de Richardson Milan Kundera encuentra un enclave de la tradición narrativa cervantina y le asigna un lugar estelar en la construcción histórica de los procedimientos narrativos de la novela moderna:

Con los contemporáneos de Cervantes (la novela) se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar “lo que sucede en el interior”, a desvelar la vida de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la *terra* hasta entonces *incognita* de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones y comportamiento humanos²¹.

Para Kundera, la fuerza de esta tradición decantaría en grandes aprehensiones y recreaciones narrativas del *tiempo*, encontrando en James Joyce y Marcel Proust culminaciones del espacio abierto por Richardson, sólo que ya no a través de una escritura enmarcada en el ámbito de lo *sentimental*, sino en un cuerpo literario que se reconocía y exploraba en los “monstruos del alma”. El “sueño sobre el infinito del alma” del primer romanticismo es

²¹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2000, p- 15.

reemplazado en el siglo XX por el “infinito perdido del mundo exterior”, emblematizado en los monstruos burocráticos que oprimen la gris existencia de los personajes de Kafka²².

La obra de Richardson es interpretada también por Kundera como la expresión de un movimiento de mayor alcance: el romanticismo como parte de la modernidad europea, es decir, la ruptura narrativa con el orden vertical de la monarquía y el feudalismo, el inicio de una sensibilidad y de un tipo de cultura que respondía de una determinada manera a la modernización, bajo la estela del romanticismo más creativo y crítico.

La obra de Richardson, asimilada y trabajada en la tradición de la novela moderna europea, se convertirá también –además de recorrer una trayectoria localizable en el proceso de secularización del cristianismo– en antecedente de un romanticismo radical y de las grandes síntesis narrativas de la literatura europea del siglo XX, desde las cuales se representan y metafORIZAN las contradicciones y consecuencias traumáticas de la modernidad capitalista dominante.

²² Milan Kundera, *El arte...*, p- 19.

El rubor de la patria: Romanticismo y melodrama en América Latina

En América Latina, la emergencia del romanticismo cruza el universo discursivo de la época independentista, y su aterrizaje en la literatura y en la política es parte también de las condiciones de recepción de las escrituras dominantes europeas. Este primer romanticismo –afirma Roig– articula su aparato discursivo al concepto de *libertad*, al interpretarse bajo el mapa de las guerras de independencia que se escenificaban en América Latina. Además, la fuerza política y cultural del catolicismo, heredado de la Colonia como una forma de sometimiento –y también, muy a pesar del discurso colonial hegemónico, como promotor de nuevas expresiones, sensibilidades subversivas y formas de resistencia–, dirigía la “fabricación de las naciones” latinoamericanas y el proceso de ciudadanización vertical.

La principal tensión en la cultura política de principios del siglo XIX latinoamericano llevó como estandarte a la *nación*; esta cultura dominante encontró en la novela corta, sentimental y de limitado alcance folletinesco, una de sus formas de expresión y la estrategia que le permitiría tejer un correlato de la época.

La voluntad de narrar la invención de las naciones halló también en la novela sentimental un magnífico instrumento para diversificar los tópicos de la cruzada independentista: un *sentimiento* de orgullo desbordado respecto al

pasado precolombino, una necesidad compulsiva de difundir e imponer un nacionalismo criollo y republicano con un sesgo europeizante, que promovía el ascenso de las clases medias provenientes de la Colonia, así como un imperativo moral que obligaba a extender el concepto de nación a todas las esferas del discurso y la acción política.

Es en este ambiente independentista que creció en América Latina un modelo de sensibilidad romántica, cuyo veredicto emanado desde el poder criollo aterrizó en la novela sentimental, recreando las aspiraciones de modernidad republicana y las fábulas sentimentales que acompañarían a la escenificación de una *hierofanía* latinoamericana.

No es una casualidad que, por ejemplo, el imperativo de construir naciones independientes sea planteado como un desafío que se extendía a las formas discursivas en general, con una intención totalizante y que involucraba a cualquier forma del discurso y la acción. En el caso de México, en 1832, Tadeo Ortiz de Ayala afirmaba que entre “los deberes más esenciales de los mexicanos”²³ se encontraba la necesidad de promover una literatura nacional.

En 1836 surge en México la Academia de Letrán, que según Guillermo Prieto es creada bajo una “tendencia decidida a mexicanizar la literatura, emancipándola de otra y dándole carácter peculiar”. La “tendencia a

²³ Jorge Ruedas de la Serna, “La novela corta de la Academia de Letrán”, en *La novela corta del primer romanticismo mexicano*, de Celia Miranda Cárabes, UNAM, México, 1985, p. 58.

incorporar temas y un escenario americanos, o más propiamente mexicanos, a la literatura fue la nota dominante de nuestro primer romanticismo”, lo que coincidió con el vigor de los impresores de la época, logrando una amplia y sostenida edición de revistas, periódicos, semanarios y calendarios.

¿Cuáles son los “deberes nacionales” que la “patria imaginada” le impone a todos los ámbitos del discurso, y en concreto a la novela sentimental? Los “asuntos nacionales” que guiaban la construcción de la nación se agrupaban –según Jorge Ruedas de la Serna– alrededor de:

lo patriótico y lo cívico, lo indígena y lo colonial, lo costumbrista y lo popular, y que no son otros que los temas que abordaron los escritores de la Academia en la mayor parte de sus producciones: poemas, leyendas, cuadros de costumbres, dramas y, muy especialmente, en las novelas cortas, su género predilecto para expresar sus preocupaciones²⁴.

La novela corta del primer romanticismo muy pronto se convirtió en el vehículo por el que se expresaron los límites y contornos del “alma nacional” y su normatividad discursiva, conectándose también al poder conservador del catolicismo. Bajo el concepto de libertad se construyó una estrategia de valores que se apoyó en un correlato sentimental, el cual aterrizó en las

²⁴ Jorge Ruedas de la Serna. “La novela corta en...”, p-60.

destinatarias ideales para salvaguardar los valores de la culpa cristiana y el control familiar vía la decencia y el decoro moral: las “señoritas mexicanas... pertenecientes a una oligarquía criolla de aspiraciones aristocratizantes”²⁵.

Desde la Colonia es posible detectar la fuerza despótica hacia las mujeres y un ejercicio autoritario directo a través de los mecanismos de control del cuerpo, como lo subraya Fernando Benítez en su estudio sobre sor Juana Inés de la Cruz:

El gran enemigo era el cuerpo humano en general y el cuerpo de las mujeres en particular. La mayor ambición consistía en azotarlo, humillarlo y castigarlo, en sustraer el mayor número de mujeres posible, ocultarlas y mantenerlas prisioneras por ser la causa de las mayores *culpas*²⁶.

En el periodo independentista, el desprecio por el cuerpo de las mujeres encuentra una coraza normativa de escrituras y prácticas, una forma de represión más sofisticada y con otro mecanismo disciplinario, atado a la normatividad impuesta por un imaginario identificado con los símbolos del pudor, la castidad, el decoro y la piedad.

²⁵ Jorge Ruedas de la Serna, “La novela corta en...”, p- 62.

²⁶ Fernando Benítez, *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. Era, México, 1995, p- 16.

Contrario a la actitud sentimental de Pamela y Clarisse, personajes emblemáticos de Richardson, la ficción sentimental de las “señoritas mexicanas” no era la

fantasía de la mujer pobre que buscaba evadirse de su mezquina realidad y que le impelía a soñar con mitos de ascensión social, sino más bien (era) aquella inclinación propia de las oligarquías locales que dirigían su mirada provinciana a los espejismos prestigiosos de la fábula metropolitana²⁷.

Además, es sintomático saber que gran parte de la literatura romántica europea fue censurada y mutilada en sus textos originales, “por ello el romanticismo europeo, en lo que tuvo de fuerza liberadora del individuo y reivindicación social de las clases marginadas, no operó entre nosotros”²⁸.

La dimensión literaria y la dimensión política del romanticismo se conectaron íntimamente a través de la fijación y ramificación del mismo horizonte discursivo en América Latina, gracias a una peculiar *actitud sentimental* que imponía la construcción de la nación a través de los rasgos y elementos narrados por la novela corta. La patria es el centro de la esfera sentimental de los relatos y de las acciones de las heroínas decimonónicas. La

²⁷ Jorge Ruedas de la Serna, “La novela corta en...”, p- 63.

²⁸ Jorge Ruedas de la Serna, “La novela corta en...”, p- 63.

novela histórica, la novela sentimental y la poesía moralizadora fueron acogidas como instrumentos para crear los *sentimientos de lo nacional*.

Como formas del discurso, las novelas y la poesía del primer romanticismo sirvieron como “gufas morales” antes que postularse como mecanismos de exploración de las contradicciones de las sociedades latinoamericanas, perfil que también les hizo renunciar a profundizar en los procedimientos literarios y discursivos de su quehacer. La literatura de la época independentista no fue una gran literatura, a pesar de que logró fundar – dentro de su espontaneísmo y su “fe en la autodeterminación de las naciones”²⁹– las inquietudes programáticas que más tarde encontrarían otras voces que sí lograrían explorar por los hallazgos apenas insinuados en la mentalidad romántica.

Una novela nos muestra este canon de valores impuestos por el nacionalismo dominante. Netzula, heroína indígena de la novela del mismo nombre y escrita por José María Lacunza bajo la órbita de la Academia de Letrán, emprende el combate final contra los españoles a través de los símbolos y tópicos propios del romanticismo europeo –la roca, la noche, la cima como el lugar propio de las reflexiones trascendentes, las alturas como espacio de resguardo–, sólo que el relato es absorbido por una escritura que

²⁹ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, España, 1990, p- 42.

fija sus normas a partir de la construcción sentimental e idealizada de la patria, en donde las contradicciones entre el pasado prehispánico y la marginación indígena decimonónica son resueltas armónicamente e invisibilizadas bajo una aparente solución trágica. La heroína indígena cierra la acción del relato recuperando a través del símbolo de la sangre un pasado indígena idealizado ante el embate de los españoles: Netzula sigue hasta el sepulcro a un héroe indígena, “su sangre se ha mezclado a la del jefe de Anáhuac”³⁰ antes de entregarla al poder hispánico, para paradójicamente arrojarse en las bondades de la muerte cristiana.

La novela corta es la forma retórica en la que se expresa este traslado de conceptos religiosos (piedad, amor, culpa) a la esfera de la República: un camuflaje de lo sagrado en formas del discurso profanas, y que terminó por construir narrativa y simbólicamente la arquitectura sensible de la patria. El arsenal simbólico y valorativo de la catolicidad se desplazó a la esfera del naciente poder estatal, en lo que Carlos Monsiváis describe como el proceso de “traducción a la vida civil de los modelos impuestos por el catolicismo”³¹, y que ahora podemos localizar como un registro de la hierofanía latinoamericana en el siglo XIX.

³⁰ La autoría de *Netzula* ha sido atribuida a José María Lafragua, sin embargo en el estudio de Celia Miranda Cárabes se sostiene que es escrita por José María Lacunza, y que la autoría identificada con Lafragua se produce por un error de apreciación.

³¹ Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000, p-79.

La escritura y las narraciones sobre la patria sirvieron para dar salida a la recreación y la ficción permanente de conceptos religiosos, cuya normatividad política y cultural acaecía en el desbordamiento de los *sentimientos* de la patria, en la idealización secularizada que provenía de las ramificaciones teológicas y de un lenguaje profundamente conservador y colonial, respaldado por la reorganización del poder político independentista y ejercido de manera dominante por la imaginación y cultura criollas.

La novela corta en América Latina es uno de los registros principales en los que se manifiesta este proceso y ahora podemos catalogarla como una forma retórica cercada por el melodrama: como el primer régimen de discurso en las naciones independientes latinoamericanas que haría de los sentimientos y su exaltación el motivo de una *política de interpretación* conservadora, amparada en un maniqueísmo teológico, cuyas profundidades seguían conectadas a la dicotomía bueno-malo. Además, la novela corta ponía en escena, a través de la ficción, los nuevos vínculos de dependencia, simbólicos y narrativos, con los países metropolitanos y sus fábulas republicanas.

Esta sensibilidad melodramática impidió asumir las contradicciones propias de la cultura política latinoamericana y de su universo discursivo, al tiempo que se convirtió en un gran mecanismo de control emocional que obstaculizó la recepción y recreación de otras sensibilidades en las que se

reconocieran las contradicciones de la naciente modernidad republicana, y que estimularan la aparición de discursos críticos ante las versiones dominantes nacionalistas, excluyentes de grandes sectores de la sociedad decimonónica.

Sobre el desencuentro del nacionalismo con lo popular expresado en la novela de folletín, Antonio Gramsci ha señalado:

Hay que observar el hecho que en muchas lenguas, "nacional" y "popular" son sinónimos o casi... En Italia, el término "nacional" tiene un significado muy restringido ideológicamente y en ningún caso coincide con lo "popular", porque en este país los intelectuales están alejados del pueblo, es decir, de la "nación", y en cambio se encuentran ligados a una tradición de casta que no ha sido rota nunca por un fuerte movimiento político popular o nacional desde abajo. La tradición es "libresca" y "abstracta"...³²

Es posible que la novela sentimental en América Latina haya experimentado un vértigo similar a la situación descrita en Italia por Gramsci, que el desencuentro de la escritura dominante nacionalista con las expresiones populares se resolviera con los recursos de la retórica del "gusto melodramático", caracterizado por "la solemnidad exagerada, oratoria, y por

³² Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional*, tomo IV, Juan Pablos, México, 1998, p- 125.

el sentimentalismo...³³. Finalmente, Gramsci afirma que existen dos maneras de combatir el gusto melodramático: “criticándolo sin piedad”, y a través de “obras poéticas escritas o traducidas en una lengua no <áulica>, donde los sentimientos expresados no sean retóricos ni melodramáticos”³⁴.

En América Latina, los embates contra el melodrama son obstaculizados sistemáticamente por la sensibilidad dominante, mientras el gusto melodramático construye una idealización sentimental de los héroes de la patria, y el proceso en el que el triángulo Estado-sociedad-mercado –que en la interpretación de Cerutti es utilizado también para comprender los mecanismos más sofisticados o directos de violencia³⁵– se resuelve desfavorablemente para las sociedades latinoamericanas, convirtiéndose en una de las profundas razones de la violencia fundadora y permanente.

La salida que ofrece la sensibilidad melodramática es la invisibilización y represión de las clases y sensibilidades más incómodas para el régimen político y para la actitud sentimental dominante. Con procedimientos distintos, el romanticismo latinoamericano en su etapa de emergencia cumplió con el veredicto que Isaiah Berlin atribuye a los modelos culturales: “los modelos se inician... como liberadores y terminan funcionando despóticamente”³⁶.

³³ Antonio Gramsci, *Cuadernos...*, p- 87.

³⁴ Antonio Gramsci, *Cuadernos...*, p- 87.

³⁵ Horacio Cerutti, “¿Violencia es destino?...”.

³⁶ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000, p- 21.

La *narración* romántica conservadora en América Latina se erigía como la única historia posible, como un destino compartido que militaba en los valores del honor, la piedad, el sacrificio por la patria y la libertad ejercida en el marco de valores como la castidad. Una castidad trabajada desde las fábulas de ascensión criollas, aristocratizantes y pretendidamente metropolitanas, ficcionadas en la novela corta sentimental. Este canon cultural lo mismo acudía al piso precolombino, a la transfiguración de la base moral del catolicismo, que a la modernización frenética y europeizante de las costumbres para elaborar los esquemas de interpretación de sus ficciones, cancelando la posibilidad de otras sensibilidades y fijando el inicio de una sensibilidad melodramática en América Latina.

Crónica de una infancia miserable. La muerte de la tragedia y la constitución de lo melodramático

Si entendemos el siglo XIX como la centuria de la configuración del melodrama en América Latina, es necesario profundizar en los modos en que este esplendor adquirió una forma particular para expresarse. Por lo tanto, no sólo es indispensable reconocer la dimensión política e ideológica del melodrama, es decir su conformación como *política de interpretación* y su aterrizaje a través de la creación de un ámbito de la sensibilidad en el campo cultural latinoamericano: es posible que gran parte de su fuerza como mediación cultural sea consecuencia de la creación particular de formas literarias.

¿Cuál ha sido el proceso de constitución de lo melodramático? ¿Qué fuerzas empujan la creación de la unidad cultural del melodrama? ¿Qué muerte se encuentra detrás del nacimiento del melodrama?

En un libro por demás sugerente, *La muerte de la tragedia*³⁷, George Steiner se sumerge en el proceso de desintegración de la tragedia, forma literaria y política por excelencia en la antigüedad, que experimentó mutaciones de lo más diversas para posteriormente consumirse en un cansancio moderno y emprender así su transfiguración más radical. Steiner nos coloca ante tres maneras de enfrentar el cansancio de la tragedia,

³⁷ George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila, Caracas, 1970.

advirtiéndonos que no hay soluciones categóricas ante su disolución o posible muerte como forma artística:

Los tres episodios que voy a relatar coinciden con la triple posibilidad de nuestro tema: que la tragedia está, en verdad muerta; que se prolonga en su tradición fundamental pese a cambios de forma técnica; o, por último, que el teatro trágico podría resucitar³⁸.

Si decidiéramos entrar en el ámbito de este agotamiento a través de la segunda alternativa planteada por Steiner, asumiendo esta prolongación de la tragedia gracias a la transformación de su forma técnica, es posible preguntar: ¿Qué caminos sigue esta transformación? ¿Qué formas artísticas y culturales se expresan en esta fragmentación de la tragedia? Steiner afirma que la tragedia “calla en el teatro”, interrumpe su actualidad sostenida en la tragedia griega, en el teatro isabelino, español y francés, para insertarse en el horizonte del romanticismo:

... en los orígenes del movimiento romántico se halla un intento explícito por infundir nueva vida a las principales formas de la tragedia. De hecho, el romanticismo comenzó como una crítica al siglo XVIII por su incapacidad para

³⁸ George Steiner, *La muerte...*, p- 289.

prolongar las tradiciones del teatro isabelino y barroco. En nombre del teatro se lanzaron los románticos al ataque contra el neoclasicismo.³⁹

El romanticismo organiza la nueva relación con lo clásico y exige de él una respuesta a la altura de las contradicciones que pone en escena la vida moderna. Además, en la misma latitud romántica ya se expresan las consecuencias de la movilidad social desatadas por la época de las revoluciones, el empuje de la reorganización social exige la entrada en escena de las clases y grupos que disputan los poderes político y cultural a las aristocracias y monarquías europeas. Jesús Martín-Barbero entiende este proceso como otra de las entradas del melodrama y sitúa su matriz cultural en la transformación social del teatro y de sus recursos formales:

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 viene de la literatura oral...⁴⁰

³⁹ George Steiner, *La muerte...*, p- 93.

⁴⁰ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p- 124. Primera edición de 1987.

El melodrama es ligado a la Revolución Francesa y sus primeras manifestaciones tienen un carácter político explícito, son la escenografía de una gran transformación en donde las clases populares ponen en escena sus emociones, sus anhelos de poder y sus rechazos culturales, y logran fijar la primera gran imagen unificada de lo popular. Al mismo tiempo, esta gran escenografía logra también borrar la pluralidad del “pueblo”, para decantar en los temas propios del romanticismo novelado: “la búsqueda individual del éxito” se impone como el tema dominante en la narrativa donde se cruzarán el melodrama y lo trágico.

Este cruce es anunciado también por Steiner, al tiempo que va delimitando los recursos y alcances del melodrama romántico y de la tragedia clásica:

Pero lo que hallamos en la mayor parte de los dramas románticos así como en la ópera wagneriana no es tragedia. Los dramas de remordimiento no pueden, en última instancia, ser trágicos. La fórmula que siguen es la de “casi tragedia”... “Casi tragedia” es, precisamente, la transacción propia de una época que no creía en el carácter definitivo del mal. Representa el deseo de los románticos de gozar los privilegios de grandeza y sentimiento intenso asociados al teatro trágico sin pagar por ellos todo el precio. Este precio es la aceptación del hecho de que hay en el mundo misterios de injusticia, desastres que rebasan la culpa y realidades que

constantemente hacen violencia a nuestras previsiones morales. El mecanismo de un oportuno remordimiento o redención a través del amor... le permite al héroe romántico participar de la emoción del mal sin pagar el precio que corresponde... "Casi-tragedia" es, en realidad, otro modo de decir melodrama.⁴¹

Es en la novela donde se expresa con mayor nitidez la tensión entre la muerte de la tragedia, la desintegración y actualización de lo trágico, y el melodrama como una forma de representación de lo popular. Así, "la historia de la decadencia del teatro serio es, en parte, la del desarrollo de la novela"⁴², significando también otra de las extensiones del melodrama en la sensibilidad romántica.

Antonio Cándido percibe esta tensión de manera particular en una de las obras más representativas del romanticismo: *El Conde de Monte Cristo*, de Alexander Dumas. En esta obra, los temas propios del romanticismo novelado adquieren forma artística y se engloban alrededor del protagonista, Edmundo Dantes, para dirigir la fuerza de la narración hacia los territorios de la venganza. Antonio Cándido afirma que esta novela puede ser vista como un "retrato completo de la venganza personal"⁴³.

⁴¹ George Steiner, *La muerte...*, p- 113.

⁴² George Steiner, *La muerte...*, p- 100.

⁴³ Antonio Cándido, "Monte Cristo o de la venganza" en *Crítica radical*, Biblioteca Ayacucho, número 162, Caracas, 1991, p- 112.

La obra de Dumas se ciñe a varios recorridos, a distintas rutas que tendrán como telón de fondo la tensión permanente entre lo trágico y lo melodramático. Existe, por ejemplo, una ruta desplegada a través de las tres ciudades donde la venganza va tomando cuerpo y significación: Marsella, Roma y París. La novela también conjuga los ideales del racionalismo – representados en la preparación intelectual de Dantes en la prisión, en manos de un sacerdote que le entrega en dos años los principios de la sabiduría necesaria para enfrentar el mundo–, con el despliegue de un individualismo activo y con el tema de la riqueza obtenida gracias a un efecto mágico.

La figura de Edmundo parte de un perfil melodramático, es un “joven honesto, buen profesional, buen trabajador, buen hijo, buen novio, buen amigo”, en una “situación de equilibrio”; pertenece inicialmente a ese orden que tanto detesta el romanticismo frenético y que es también el punto preciso para el inicio de su movilidad, de la representación de la peripecia y del descenso a los infiernos del mundo de la venganza. Dantes emprende con su encarcelamiento, con la ruptura de su estado de gracia melodramático, el camino hacia el triple desdoblamiento que sostiene la trama de la obra: saber, querer y poder serán los vehículos de la transformación luciferina del personaje.

Antonio Cándido encuentra en el Conde

... los principios de la competencia y la apoteosis del éxito personal, nuevas formas del derecho del más fuerte y fundamentos éticos de la era capitalista. Edmundo Dantes (arribista como Rastignac y bonapartista como Julien Sorel) es uno de los muchos jóvenes que la literatura romántica tomó, en el siglo XIX, para ilustrar la nueva fase de conquista de la posición social mediante la selección del talento y de la habilidad.⁴⁴

Esta tensión entre lo trágico y lo melodramático expresa también a través del folletín la prolijidad propia de la novela romántica europea, hace “rendir a la forma” hasta el agotamiento, para finalmente rematar la trama con los recursos de la *casi tragedia*: “El Conde se cansa” y se niega a ir al fondo de lo trágico para refugiarse en los poderes redentores del arrepentimiento y logrando así la imagen final del triunfo de lo melodramático. Esta “evasión de lo trágico” es decisiva también, según Steiner, en obras como el *Fausto* de Goethe y en otras escrituras que sufren los embates profundos del melodrama:

La noción de “final feliz” está explícita en los primeros bosquejos de un drama fáustico que trazó el joven Goethe en 1770. El *Fausto* de Marlowe es una tragedia; el de Goethe un melodrama sublime... Esta propensión a lo “casi trágico” rige el

⁴⁴ Antonio Cándido, “Monte...”, p- 112.

teatro romántico, incluso cuando el tema parece prestarse menos para un desenlace feliz.⁴⁵

Esta cualidad melodramática sigue el faro de una dialéctica entre el bien y el mal, recoge de lo bajo y lo alto –de la cultura popular y la alta cultura, de la oralidad y de las formas artísticas cultas– los recursos formales de su expresión y se resuelve en una política de interpretación que conjugará la contención de lo trágico con los desenlaces melodramáticos.

Paul Ricoeur ha planteado también el problema de la disolución de lo trágico en las formas artísticas contemporáneas. La trama, principal elemento que vincula a la ficción con las formas de la temporalidad que operan en la narración, sufre distintas metamorfosis que orillan a la literatura misma a experimentar aperturas de forma y ordenación, que remueven las estructuras tradicionales de la narrativa. Ricoeur se remite a la formulación inaugural de Aristóteles sobre la poética para plantear los problemas que enfrenta la trama en el mundo moderno:

La teoría aristotélica de la trama fue concebida en una época en que sólo la tragedia, la comedia y la epopeya eran “géneros” reconocidos, dignos de suscitar la reflexión del filósofo. Pero han aparecido nuevos tipos dentro de los propios géneros trágico,

⁴⁵ George Steiner, *La muerte...*, p. 114- 115.

cómico o épico, que hacen dudar de que una teoría de la trama apropiada a la práctica poética de los antiguos convenga todavía a obras tan nuevas como *Don Quijote* o *Hamlet*.⁴⁶

Posteriormente, Ricoeur se pregunta si un género narrativo como la novela podría guardar con el *mythos* trágico un vínculo de filiación que no disolviera las características principales de la trama. La “mutabilidad de la construcción de la trama” abre horizontes en los que no sólo se modifica la comprensión de la temporalidad heredada de la tradición agustiniana: a través de los pliegues de esta mutabilidad se asoma una dialéctica entre lo trágico y lo melodramático, cargada en buena parte hacia este último, y cuya tensión se abre paso entre las formas literarias contemporáneas, para posteriormente resolverse conflictivamente durante el siglo XX.

La muerte de la tragedia como género literario y político significó el aterrizaje de lo trágico en las formas nacientes del melodrama, formas que también accedieron de una manera más discreta al horizonte político, pero que lograron concentrar una fuerza considerable como estrategia de representación de lo social, y en las que también viajaron distintas hierofanías que a su modo

⁴⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 1995, p- 383.

integraron parte del mapa del *alma cristiana*, como el arrepentimiento y la culpa.

Para Martín-Barbero, la constitución del melodrama es el resultado del cruce de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia⁴⁷. Este cruce da como resultado cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima y risa; con cuatro tipos de situaciones y sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas. Finalmente, son cuatro los personajes-símbolo en los que desemboca este cruce: el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo. El melodrama produce con estos recursos dos tipos de “operaciones”: la esquematización y la polarización. Martín-Barbero ve en el melodrama no sólo un modelo de sensibilidad conservador, sobre su narrativa y sus metáforas pasa también un proceso de apertura que nombra los conflictos ocultados por las clases y la sensibilidad dominantes, además de constituirse en un importante receptor de lenguajes, expresiones y sensibilidades provenientes de lo popular. Sin embargo, esta fuerza de la cultura popular no alcanza a configurar en el melodrama un proceso de *extrañamiento* del poder dominante, al encontrar su límite en la evasión de lo trágico: “truncando la tragedia, ese final feliz acerca el melodrama al cuento de hadas”⁴⁸.

⁴⁷ Jesús Martín-Barbero, *De los medios...*, p- 128.

⁴⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios...*, p- 130.

Pero ¿cómo se integra en América Latina esta tensión entre lo melodramático y lo trágico? Si la fuerza de la tragedia se despliega primordialmente en el horizonte europeo ¿cómo se arma esta inserción de lo trágico en el *alma* melodramática de América Latina?

Una tendencia de interpretación de la literatura latinoamericana del siglo XIX nos dice que esta escritura se distingue por su "ausencia de acción", por la renuncia de la novela a las definiciones propiamente novelescas. Sin embargo, la novela latinoamericana perteneciente a las etapas de emergencia y consolidación del romanticismo enfrentó esta tensión entre lo trágico y lo melodramático con otros recursos literarios y colocó en escena otros perfiles de contexto:

Novelas históricas que se significan por su enconada crítica a los vicios de la Colonia y en particular a las atrocidades de la Inquisición, o bien en las que se recrea la injusticia a que era sometido el criollo por parte de las autoridades virreinales y de los prósperos peninsulares venidos a América... Toda esta literatura está signada por el deseo de instruir y adoctrinar... por otro lado, este mismo carácter, aunado a la falta de movilidad en una sociedad fuertemente tradicional,

indiferente a la crisis profunda de valores morales y sociales que tenía lugar en Europa, la asocia a las aspiraciones ilustradas del siglo anterior.⁴⁹

No obstante, la tensión entre lo trágico y lo melodramático se acomoda en la construcción misma de los procedimientos narrativos de la novela romántica en América Latina y expresa su lugar en un contexto decimonónico enfundado en las dicotomías propias del subcontinente, como la de civilización-barbarie o la de liberales-conservadores, y pone en escena conflictos religiosos y señoriales propios de las oligarquías latinoamericanas.

Francoise Perus conceptualiza este movimiento de la novela romántica a través de la poética narrativa del colombiano Jorge Isaacs⁵⁰. El ámbito sentimental se representa en la novela *María* como idilio y Perus descubre que el protagonista de la novela va sustituyendo su función por la de narrador, logrando incluso mediatizar desde este espacio de enunciación a María, la otra protagonista. Esta perspectiva del narrador, denominada por Perus como “ficción autobiográfica”, es profundamente idealista y nostálgica, logrando configurar el perfil melodramático de la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XIX. La evasión de lo trágico se expresa en una

⁴⁹ Jorge Ruedas de la Sema, “La novela romántica como documento de interpretación para la historia de las ideas en el siglo XIX”, en *Revista de Historia de América*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, número 99, México, enero-junio de 1985, p. 71- 72.

⁵⁰ Francoise Perus, *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Plaza y Janés-Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes, Colombia, 1998.

cerrazón del marco de interpretación de la novela, que “no logra abrirse a otros mundos ni a otros puntos de vista, ni muchos menos confrontarse abiertamente con ellos”⁵¹.

Finalmente, la presencia narrativa de lo trágico en *Maria* tampoco logra ir hasta sus últimas consecuencias:

A la plenitud del idilio y a su exaltación lírica, sólo responden lo trágico de un acento que proviene de la fractura insalvable entre el vacío presente y el recuerdo del paraíso perdido, sin ninguna posibilidad de evolución interna⁵².

Sin embargo, el mapa de la configuración narrativa de lo trágico actuando en el melodrama está depositado ya en América Latina. Las fuerzas que la organizan detonarán en enlaces profundos hasta el siglo XX y tendrán emblemas de vital importancia en algunas imágenes culturales emanadas del romanticismo latinoamericano. La ruta del “final feliz” produce en el siglo XIX una fortaleza cultural con su poder discursivo, mientras las *tragedias americanas* –la herencia colonial, despótica y sistemáticamente excluyente de sus sociedades, así como la violencia política y cultural– se vinculan marginalmente con los momentos de esplendor del melodrama. Lo trágico y lo

⁵¹ Françoise Perus, *De selvas...*, p- 112.

⁵² Françoise Perus, *De selvas...*, p- 116.

melodramático no son más una promesa en América Latina, sino modos de escritura, mediaciones culturales que vendrán a configurar la cartografía sentimental del futuro latinoamericano.

La República fugitiva: Lezama y el otro romanticismo

En sus magníficos y crípticos ensayos agrupados bajo el título de *La expresión americana*, el escritor cubano José Lezama Lima orienta su interpretación sobre el hecho americano hacia las aguas termales de la *imagen* —el reino de la *imago*—, planteando una posible reconstrucción de nuestra cultura a través de un actuante *logos poético* y de los tipos de imaginación en los cuales se han expresado las pulsiones creativas de los americanos. Para Lezama, de la secuencia histórica y poética de nuestra cultura en el siglo XIX

surge el *Rebelde Romántico*, encarnado ora por el pícaro fugitivo fray Servando Teresa de Mier, ora por el sulfúreo Simón Rodríguez, ora por el metamórfico Francisco de Miranda —los tres trotamundos conspiradores de la Independencia, cuyos azarosos destinos culminan en la imagen de José Martí⁵³.

El escritor de *Paradiso* enfoca su lente hermenéutico desde las inmediaciones del siglo XX, y desde el ejercicio de su pasión por la creación barroca, para captar los matices y direcciones del romanticismo americano. Su ensayo “El romanticismo y el hecho americano” nos recuerda que en el fondo cultural de las armónicas Repúblicas americanas, y de sus narraciones

⁵³ Irelemar Chiampi, “La historia tejida por la imagen”, estudio introductorio a la edición con el texto establecido de *La expresión americana*, de José Lezama Lima, publicada por el FCE, México, 1993, p- 22.

moralizantes, subyace una República fugitiva que porta un desafío para las lecturas oficialistas y dominantes.

El carácter contradictorio del romanticismo no fue solamente propiedad del siglo XIX latinoamericano, el romanticismo europeo también enfrentó una inabarcable oferta de definiciones. Stendhal afirmaba que “lo romántico es lo moderno y lo interesante”, Goethe “piensa, en cambio, que el romanticismo es una enfermedad, que es lo débil, lo enfermizo, un grito de combate de un escuela de poetas frenéticos y de reaccionarios católicos”, mientras Nietzsche afirmaba que “no es una enfermedad sino una terapia, una cura para la enfermedad”⁵⁴; al pasar por la figura de Rousseau, el romanticismo europeo encuentra su vinculación irreversible con el racionalismo y el liberalismo naciente, mientras que con Schlegel surge como el “deseo terrible e insatisfecho de dirigirse a lo infinito”. A final de cuentas, el romanticismo admite una diversidad de formas de interpretación y recreación, que tiene su límite y un criterio para su localización cuando es visto a la luz de la organización discursiva del poder, la mayoría de las veces bajo la sombra de poetas frenéticos y reaccionarios católicos a los que se refería Goethe.

En América Latina, es Lezama el que realiza una lectura del romanticismo desde el otro ángulo de su modernidad republicana, al tiempo

⁵⁴ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo...* p- 34.

que acude a las imágenes de sus fugitivos para proponer una versión distinta a la de los emblemas sentimentales de la etapa independentista. El poeta cubano persigue los relieves de un romanticismo radical, separatista de la Corona española a su manera, que convoca a los poderes de la picaresca y la libertad – entendida como ejercicio crítico y trasgresor– para aportar una sensibilidad de cuño trágico al hecho americano. Fray Servando, Rodríguez y Miranda son también fugitivos de las versiones armoniosas de las “señoritas latinoamericanas” y llevan la sensibilidad romántica a los terrenos de “la temeridad” y la experimentación de una nación que los excluye durante su proceso fundacional, pero que al nombrarla y pensarla los absorbe en su dimensión utópica.

A falta de una literatura anclada en el devenir conflictivo y creativo de América Latina, preocupada más por convertirse en el instrumento moral del nuevo poder que en sacudir las certezas de la República e imaginaria críticamente, Lezama busca en los relatos de vida, en la personificación de imágenes colectivas, las estelas de la *era imaginaria* del romanticismo decimonónico.

Los tres trotamundos experimentan a fondo las contradicciones del hecho romántico y son portadores del elemento luciferino que los conduce a

producir una imagen, una transfiguración con consecuencias poéticas que es integrada como signo del *Eros cognoscente* lezamaniano.

Simón Rodríguez es desterrado de la esfera del poder libertador sudamericano y su destino se convierte en el opuesto de la utopía bolivariana. Formador intelectual y moral del Libertador, Rodríguez vive su agonía desde una marginalidad asumida y desde una pregunta devastadora, ¿cómo vivir la transfiguración del “nudo gordiano” de la libertad, acaecida en un poder que paulatinamente va perdiendo sus elementos fundadores? Lezama va en busca de la imagen que pueda precisar el drama de Simón Rodríguez. Un encuentro entre el maestro y el discípulo, ocurrido en Lima en 1825, ilustra la tragedia de Rodríguez:

Se desmonta de su caballo, y en salón de recepciones Bolívar lo abraza con temblor. Pero entre el atuendo de la grandeza sin medida, ahí está Rodríguez con su vieja miseria, con el fracaso en Chuquisaca, con su mula de recorridos inmensos desde Bogotá hasta el lago Titicaca, con su orgullo, con su fábrica de velas de sebo... Y la infamia nuestra siempre dispuesta a herir con espólón de cobre, en muchas de esas distancias, se le exige tomar partido en contra de Bolívar, para lograr facilidades de subsistir. Pero el buen viejo, tan seguro en su destino de fracasos como Bolívar en su destino titánico, en una carta que le dirige a Bolívar, le dice: “¿Qué voy a hacer yo en América sin usted?” Bolívar vive ya en el gran escenario de la transfiguración histórica de los destinos, y Rodríguez

vive en el acarreo invisible, en el demonio de los mesones, en el esplendor de la pobreza, y aunque Bolívar lo recuerda y lo quiere, la divergencia se hace más peligrosa para Rodríguez, que se ve obligado, ya maduro, a fabricar el itinerario de sus días con dificultades acrecidas por lo desigual de la intención.⁵⁵

En Simón Rodríguez, Lezama encuentra la furia del relieve liberal del romanticismo, “el ejemplar de individualismo más sulfúreo y demoniaco”⁵⁶.

Francisco de Miranda, “el primer gran americano que se hace en Europa un marco apropiado a su desenvolvimiento”⁵⁷, recibe directamente el gran torrente europeo de la imaginación liberal romántica, al convertirse en el “hombre de más prestigio en el ejército francés”, después de la caída de Robespierre.

Miranda hace de su trayectoria militar una cascada de reconocimientos y de relaciones con las poderosas elites europeas. Fue Coronel del Ejército Ruso, amigo de Washington y referente solar de Napoleón. Sin embargo, la opulencia de su destino termina en el destierro del poder: Miranda baja al subsuelo del romanticismo americano en sus aciagos “días venezolanos” y el Libertador se encarga también de configurar su tragedia, mientras el calabozo se erige como emblema final de su errante figura.

⁵⁵ Lezama Lima, *La expresión americana...*, p- 119.

⁵⁶ Lezama Lima, *La expresión americana...*, p- 116.

⁵⁷ Lezama Lima, *La expresión americana...*, p- 125.

El mapa que fray Servando traza con su experiencia fugitiva es el de la infelicidad permanente, dirigida por la persecución y la defensa de una *narración* de la nación que atentaba contra la versión dominante republicana. Desde la soledad de su errante figura, siempre en transición, fray Servando va sumergiéndose en la creación, interminablemente violenta y compartida, de una República que busca –entre los restos de la Colonia y el vigor de la modernización frenética de su escritura y práctica política decimonónica– una definición cultural, y que en sus momentos más intensos lo define a él: “... al infeliz que, como yo, trae las bellas letras de su casa, y por consiguiente se luce, pegan como un real de enemigos hasta que lo encierran o destierran”⁵⁸.

En el amanecer de esta modernidad republicana, Fray Servando

hace de la persecución un modo de integrarse... es el primero que se decide a ser perseguido... intuye la opulencia de un nuevo destino, la imagen, la isla que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje⁵⁹.

El dilema de fray Servando se intensifica conforme avanza la creación artificial de la nación, al solidificarse la arquitectura moral de la República el cura es arrinconado por el régimen político y discursivo dominante: “Se dice

⁵⁸ Fray Servando citado por Lezama en *La expresión americana...* p-114.

⁵⁹ Lezama Lima, *La expresión americana...*, p- 116.

que soy hereje, se asegura que soy masón y se anuncia que soy centralista. Todo es, compatriotas carísimos, una cadena de atroces imposturas⁶⁰. Sin embargo, fray Servando se niega a salir de la temperatura de la nueva modernidad republicana y encamina su destino rumbo a la conformación de una cartografía inaugural, una ruta que hace de la persecución y el detalle picaresco⁶¹ una manera de conformar el mapa político, trágico y sensible de la República liberal y romántica.

⁶⁰ Lezama Lima, *La expresión americana...*, p- 115

⁶¹ Una interpretación basada en esta sensibilidad picaresca atribuida a fray Servando la realiza Reinaldo Arenas, en su novela *El mundo alucinante*, Tusquets, Barcelona, 1997.

La modernidad melodramática en el siglo XX: tecnologías del alma

Publicidad, tecnologías de la comunicación y sensibilidad en América Latina

*Amor, lo nuestro fue casualidad:
la misma hora, el mismo boulevard...*

Fragmento de una balada romántica
interpretada por la cantante Rocío Dúrcal

¿Qué hay detrás de la fuerza masiva del melodrama, la telenovela y demás formas expresivas y sensibilidades contemporáneas similares? ¿Cuál es su historia ideológica y estética? ¿Qué tipo de estrategia de poder y dominación se perfila en los medios de comunicación? ¿Cuáles son sus recursos expresivos y formales? ¿Qué relación hay entre el romanticismo, el melodrama, las telenovelas, el poder de los medios, la política y la cultura? ¿Qué tipo de crítica es necesario practicar desde América Latina para problematizar la relación entre melodrama y cultura política? ¿Qué lectura nos puede dar instrumentos críticos para relacionar la supuesta crisis de la modernidad occidental y el hecho romántico, sentimental y trágico, en América Latina? ¿Cómo se manifiesta lo trágico en su permanente relación con lo melodramático?

Las preguntas anteriores sugieren múltiples enlaces para acercarnos al régimen de discurso y a la política de interpretación del melodrama en el siglo

XX. Sin embargo, es de nueva cuenta en el siglo XIX donde podemos registrar otra puesta en escena de una sensibilidad muy parecida al melodrama. En esta ocasión, la expresión sentimental no la encontramos solamente en la literatura o en la exaltación cultural de la patria o de la nación, su trayectoria de interpretación se arraiga en el poder político de las cúpulas latinoamericanas y se convierte en moneda de cambio de un lenguaje oficial que baila al ritmo de una sacralización aristocratizante de la cultura francesa. Las dictaduras decimonónicas se apropian conservadoramente del concepto de libertad y arropan al despotismo y al autoritarismo en la nueva religión civil del “orden y progreso”.

En Argentina, el período de consolidación del romanticismo trajo también escenificaciones contradictorias y contrapuestas, las cuales se fijaron en la dicotomía civilización-barbarie. El ensayo, con tendencias novelizantes en muchas ocasiones, es empuñado como la forma discursiva de este romanticismo liberal que se opone a la teología estatal de la dictadura. El escritor Domingo F. Sarmiento —y posteriormente presidente de Argentina— emprende la crítica a la dictadura de Juan Manuel de Rosas y lo utiliza para personificar a la barbarie, con su obra *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*⁶² (1845). Además, otras expresiones literarias

⁶² Domingo F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Editorial Porrúa, colección “Sepan cuantos...”, no. 49, México, 1966.

también intentarían dotar de imágenes a la oposición romántica de civilización-barbarie, entre ellos los escritores Esteban Echeverría, con el cuento “El matadero”, y José Mármol con la novela *Amalia*.

La aniquilación de una perspectiva crítica sobre el poder adquiere en el México de finales del siglo XIX el estatus de República, con su respectivo correlato sentimental:

Durante tres décadas de armonía decretada y concentrada, esa entidad polifacética, la República Mexicana, conoció (formalmente) un solo estilo: el porfirismo. Don Porfirio Díaz, electo y vuelto a reelegir, caudillo y Príncipe de la Paz (síntesis de México) (un blow-up de nuestro culto a la personalidad), le cedió su nombre a un periodo histórico y le infundió sus atributos de perseverancia y trascendencia... la dictadura solicita verse expresada a través de la pastelería El Globo, las verbenas, la alusión permanente a las lámparas votivas, la fiesta de caridad, el gran baile oficial, las inauguraciones y el listón cortado y las inauguraciones y la bendición del obispo...⁶³

El porfirismo es también el estandarte de una hierofanía abierta y absolutista, que irradia su canon de modernidad a través de la *sentimentalización* de la cultura política:

⁶³ Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, Era, México, 1977, p- 19.

Una sociedad decente y de nobles sentimientos ama al hogar como si fuera la patria y venera a la patria como si fuera una madre; no hay virtud fuera del noviazgo, no hay amor del bueno fuera del matrimonio... El patriotismo es conmemorativo y majestuoso⁶⁴.

Hasta la antesala de la Revolución Mexicana, el imaginario de la sociedad mexicana es cohesionado verticalmente por la ideología cultural de las buenas costumbres y predominantemente feudalizado por el latifundio, mientras el catolicismo acompaña en marchas nupciales a la dictadura, al convertir en veredicto sacramental las aspiraciones de las clases dominantes y los alcances devastadores de la dictadura: “el clero verbaliza, entre homilias y absoluciones, el sueño de los latifundistas: que la historia y la sociedad no transcurran, que el respeto al amo se eternice”⁶⁵. El México porfirista persiste hasta muy entrado el proceso de desmantelamiento de la dictadura, un México “a la vez ideal y trágico, sombrío y reprimido”, que llega a constituirse culturalmente con los presupuestos más emblemáticos de la Revolución Mexicana; *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Al filo del agua* de Agustín Yáñez logran penetrarlo con la metáfora y los poderes de la mimesis novelada.

⁶⁴ Carlos Monsiváis, *Amor perdido...* p- 20.

⁶⁵ Carlos Monsiváis, *Amor perdido...* p- 20

El enlace de la constitución cultural del siglo XIX con las nuevas formas de circulación del discurso del siglo XX puede reconocerse en la genealogía del sentimentalismo. Los historiadores de las telenovelas han detectado sus “orígenes” en la novela sentimental del romanticismo y en las estrategias de la naciente industria de la publicidad en los Estados Unidos, en las primeras dos décadas del siglo XX⁶⁶:

Otro antecedente ligado a las telenovelas lo fue el “film chapter-play”, el cual surgió como una promoción por parte de los dueños de los periódicos... Más tarde, estos programas abrirían el camino para las radionovelas...(que) difícilmente habrían sido como se conocieron de no haber sido por la influencia de los anunciantes⁶⁷.

El sentimentalismo de las primeras radionovelas acompaña a la efervescente acumulación de capital que se concentra en las grandes empresas especializadas en las tecnologías de la comunicación –radio, televisión y cine –, a través del despliegue e institucionalización comercial de la publicidad. En estas coordenadas también comienza la *industrialización y masificación* del gran sueño americano, que planteaba ya como ideal regulativo una sociedad abierta al consumo y al mercado. Vendrían posteriormente las respuestas

⁶⁶ Francisco Javier Torres Aguilera, *Telenovelas, televisión y comunicación*, Ediciones Coyoacán, México, 1994. Véase en capítulo I, titulado “El origen de las telenovelas”.

⁶⁷ Francisco J. Torres A., *Telenovelas, televisión y comunicación...* p- 18.

críticas y trágicas al *sentimentalismo de mercado* dominante en los Estados Unidos.

Una voz extranjera se encargaría de asirse al idioma inglés y convertirlo en el instrumento para edificar una metáfora de la ruina invisible que corría al parejo del sueño americano y de su industria de la ensoñación. El 28 de mayo de 1940, Vladimir Nabokov descendía de un barco en Nueva York. En 1955, el escritor ruso entregaría a una imprenta francesa —que publicaba también literatura porno— su novela *Lolita*, ante la censura de editores norteamericanos. *Lolita*⁶⁸ es una fábula sobre la obsesión amorosa tejida sobre el gran espectáculo norteamericano del progreso, a través de la fugitiva historia compartida entre el amoroso asesino Humbert Humbert y la ninfeta Lolita. Nabokov empuña algunos de los procedimientos literarios de los poetas frenéticos del romanticismo y los convierte en una versión contemporánea del amor poseso:

... el romanticismo de Humbert no es el de los melodramas que cautivaban a la pequeña Dolores Haze, sino el de Hölderlin y Kleist, el del cazador que busca la evanescente belleza de una flor azul y al conseguirla está dispuesto a beber arsénico antes de que mengüe la intensidad de su hallazgo⁶⁹.

⁶⁸ Vladimir Nabokov, *Lolita*, Anagrama, Barcelona, 1991. Primera edición de 1955, Olympia Press, París.

⁶⁹ Juan Villoro, "La piedad del asesino. Lolita", en *Efectos personales*, Era, México, 2000, p- 132.

Otra poderosa imagen de este cuestionamiento radical a la escenificación del progreso norteamericano sería sin duda la escritura de William Faulkner. Novelista sureño de penetrante visión literaria, Faulkner también acudió a la sensibilidad trágica para oponer a la catedralicia imagen industrial de Estados Unidos un racimo de historias que explotaban la versión armoniosa del norte de su país:

Faulkner, por el camino de la excepción radical a la filosofía del progreso y del pragmatismo más exitosos del mundo moderno —la de los E.E.U.U. de América— llegó al umbral de la tragedia: el reconocimiento del valor de la derrota y la hermandad con el fracaso, que es regla, y no excepción, de lo humano⁷⁰.

A mediados del siglo XX, la industria de la publicidad había encontrado una gran oportunidad para su crecimiento en la transición del radio a la televisión y en la asimilación masiva de la cinematografía. Esto ocasionó la reorganización cultural de los correlatos sentimentales de la modernidad realista-capitalista, al tiempo que la temperatura de la Guerra Fría diseñaba los mapas de la nueva penetración capitalista de los países y empresas que monopolizaban las fantasías sobre el mercado.

⁷⁰ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, FCE, México, 1990, p- 104.

Firmas como Colgate, Palmolive y Procter and Gamble comienzan su estrategia de expansión en América Latina, multiplicando sus filiales en los años treinta, patrocinando melodramas televisivos en la década de los cincuenta y conformando departamentos de investigación de mercados, de promoción y anuncio de productos⁷¹.

Sin embargo, América Latina recrea de manera distinta el melodrama mediático, gracias a una operante nostalgia por el sentimentalismo decimonónico. Monsiváis percibe este proceso en un ejercicio comparativo entre las radionovelas norteamericanas y su incursión en América Latina:

... las radionovelas empiezan en América Latina como una derivación de las norteamericanas, pero de ahí se da muy pronto una divergencia: las radionovelas norteamericanas no eran necesariamente (en los años treinta) de melodrama... (En América Latina) lo que tuvo inmediato éxito fue la radionovela sentimental por la fuerza de la tradición del melodrama⁷².

Un nuevo auge del melodrama en Latinoamérica comienza en los años cuarenta y cincuenta, sus instrumentos de forma y de expresión son el cine y la televisión. Por ejemplo, en el cine mexicano se plasman las imágenes de

⁷¹ Francisco J. Torres A., *Telenovelas, televisión y comunicación...* p- 24,

⁷² "Contratexto entrevista a Carlos Monsiváis", en *Contratexto*, Universidad de Lima, Perú, 1988, p- 147-154.

una renovación del melodrama y del sentimentalismo contemporáneo, que busca sus identificaciones y enlaces temáticos con retóricas anteriores:

Hasta 1947, la atención del cine mexicano se dirige exclusivamente hacia la provincia. La comedia ranchera y el melodrama pueblerino dominan. La ciudad existe solamente de manera excepcional... Lo que no estaba dominado por el folklore tampoco tenía nada que ver con la vida urbana. Eran las historias de familia, las adaptaciones de novelas folletinescas del siglo XIX y las añoranzas de la época porfiriana⁷³.

Esta sensibilidad cinematográfica es promovida en toda América Latina y en cada caso se suma a los insumos melodramáticos de los países del subcontinente.

En México, la televisión nace ligada al poder político y la primera transmisión que se realiza es el informe anual de gobierno del presidente Miguel Alemán, en 1950. El poder de penetración de las tecnologías de la comunicación en América Latina, en especial el que emana de la televisión, guía y orienta el proceso de constitución de las entelequias de la identidad e inventa ficciones culturales como la llamada *alma nacional*. No es una casualidad que en este periodo se dé una búsqueda frenética de una identidad

⁷³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Era, México, 1979, p- 109.

nacionalista, que terminó por construir fábulas de homogeneización como la llamada “filosofía de lo mexicano”. Ante este mundo campesino y rural que se expresa armónicamente en las películas de la comedia ranchera o del melodrama pueblerino, una política discursiva y de imágenes intenta construir una forma conservadora de ubicar a las contradicciones culturales que genera el reacomodo de la economía y la sociedad posrevolucionaria en México. El mito que intenta cohesionar los elementos de una identidad fragmentada es el que se teje alrededor del nacionalismo mexicano, el llamado carácter nacional.

En uno de sus estudios sobre la melancolía, Roger Bartra intenta conceptualizar esta imaginaria construcción del nacionalismo, al que ve como “un conjunto articulado de estereotipos contruidos a partir de las imágenes que la clase dominante se ha formado de la clase campesina y de la existencia obrera, del mundo rural y del ámbito urbano”⁷⁴.

La *tecnología del alma melodramática*, encauzada principalmente por la televisión, encuentra en las telenovelas su nicho cultural más importante y de mayores alcances. Además de modernizar el melodrama, la telenovela también estipula las nuevas claves morales de la sociedades urbanas latinoamericanas. Brasil, Colombia, Venezuela y México se convierten en los mayores productores de telenovelas. La televisión, al convertirse

⁷⁴ Roger Bartra, *La jaula de la melancolla...* p- 18.

paulatinamente en el centro de la vida cotidiana, ayuda a que las telenovelas cumplan

funciones primordiales vinculadas al entretenimiento (cómo utilizar el tiempo para hacerse de vidas paralelas), el sentido de unidad familiar... el intercambio de experiencias presentadas como debate sobre las fábulas, el placer de observar a los vecinos, la adjudicación a seres ficticios de juicios generales sobre la condición humana, el aprendizaje del lugar común... La telenovela ha sido y es el medio expresivo que aún retiene a las mayorías latinoamericanas en el perímetro de la vida "como Dios manda", no necesariamente religiosa⁷⁵.

Sobre el cuerpo narrativo de la telenovela se escenifica una hierofanía contemporánea, en donde el fervor sentimental sobre la patria y los héroes se transforma en una celebración conservadora de la imagen televisiva, en una religiosidad civil que se desborda en la adoración de las fábulas de la superación personal, en la esponjosa y conservadora celebración de las diferencias dentro de los límites del mercado neoliberal, en el control subliminal del erotismo y en el acompañamiento de un *poder libidinal*⁷⁶ que

⁷⁵ Carlos Monsiváis, "Cinturón de castidad. (Notas sobre telenovela y cultura)...", p- 33.

⁷⁶ Santiago Castro-Gómez, "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la <invención del otro>", en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (editor), FACES-UCV-IESALC, Venezuela, 2000. Sobre el poder libidinal y su estrategia conservadora en los tiempos de la anarquía del libre mercado, Castro-Gómez afirma: "Antes de reprimir las diferencias, como lo hacía el poder disciplinar de la modernidad, el poder libidinal de la posmodernidad *las estimula y las produce*".

fortalece la nueva estrategia de organización de la economía capitalista, basada en el mercado financiero y en las representaciones anárquicas emanadas de la publicidad posmoderna: el libre correr del deseo de consumo capitalista.

El melodrama, en la versión retórica de la telenovela, se encarga, en lo general, de dirigir la percepción y experiencia de las contradicciones sociales a la fábula del final feliz o de la resignación armónica ante las tragedias, además de edificar un espacio moral para la recreación de la culpa como mecanismo de control cultural y político.

La telenovela y la sensibilidad melodramática se vinculan y acompañan con la férrea disciplina social y económica impuesta por las dictaduras y los regimenes autoritarios latinoamericanos, para posteriormente insertarse en la era democrática, en los años ochenta, bajo la máscara de otros correlatos como la balada romántica y ranchera, y en los años noventa a través de los *talk shows* y los *reality shows*.

Con respecto a la balada romántica de los años ochenta, José Joaquín Blanco afirma:

Todas las canciones son iguales: cuentos de hadas de amor, ensoñaciones cursis y delirantes del sentimiento y el erotismo... El baladismo es un humanismo: en las canciones la gente no es fea ni panzona, desconoce el mal aliento y el pie de atleta y

se comporta aristocráticamente, es decir: no saca a colación vulgaridades como la renta, las deudas, el odio al capataz oficinesco que no se ocupa sino de volverle imposibles las ocho horas al empleado, ni demás morralla demasiado terrenal⁷⁷.

Además, de la conexión entre baladas rancheras y románticas y las tecnologías de la comunicación —como la televisión, el cine y la radio— surgen también los mitos contemporáneos que vitalizan la dominación cultural y el apaciguamiento político vía la *dictadura del entretenimiento*, que aterriza en las secuencias autoritarias, machistas y despóticas absorbidas por el aparato discursivo de sus héroes mediáticos, quienes se canonizan desde el púlpito del escenario y arrojan sobre el televidente sus profecías posrevolucionarias:

Yo amo a mi público y sé que él me ama tiernamente... Yo tengo una gran facilidad para dar y recibir amor. De esta manera he establecido una maravillosa comunicación colectiva con mi público... El público es un conglomerado de seres humanos... que se angustia y que espera de un programa de televisión lo que se le ha prometido y negado directa o indirectamente a través de los años. El público de México está esperando que se le dé lo que se le ha ofrecido... Me tienen tal confianza que me hablan de sus problemas íntimos... Por esta razón digo que me he convertido en una figura paterna⁷⁸

⁷⁷ José Joaquín Blanco, *Un chavo bien helado. Crónicas de los años ochenta*, Era, México, 1994, p- 48.

⁷⁸ Carlos Monsiváis, *Amor perdido...*, p- 195 y 196.

Éstas eran las palabras del animador televisivo más famoso de América Latina, Raúl Velasco, en los años de esplendor del Estado autoritario priísta en México; palabras en las que ya se empezaba a vislumbrar la conformación de un *piadoso* poder mediático, expresado en una sensibilidad melodramática acorde con los tiempos de la crisis de la modernidad latinoamericana y con el debilitamiento del triángulo Estado-sociedad-mercado, resuelto también desfavorablemente para las sociedades latinoamericanas.

Los parientes pobres de Occidente. Literatura, melodrama y la configuración cultural de lo trágico en América Latina

*... tal vez sepamos que nuestros actos de entonces no fueron
[de nuestra codicia en el mundo,
y que tampoco lo fue ese vago sentimiento de este lado del atrio
mientras nos mirábamos anochecer en los pinos,
o tal vez no sepamos nada, no inventemos nada,
tal vez no sepamos con exactitud si fuimos palpados por
[una vida que no acertamos a conocer,
y que tal vez, quién sabe,
fuimos por un instante
aquellos dos "que reinaron y vivieron muy felices"
según terminaba el libro de cuentos.*

La bella durmiente, José Carlos Becerra

¿Cómo se manifiesta la fuerza del melodrama y de lo trágico en los procesos de construcción literaria en América Latina durante el siglo XX? ¿Por qué el melodrama, como política de interpretación dominante y como estrategia de unidad cultural en América Latina, es desterrado de la interpretación como dimensión operante en la composición de obras literarias, y silenciado en su permanente acomodo y en su dialéctica con lo trágico? ¿Por qué termina siendo el melodrama un pasajero incómodo para la literatura latinoamericana?

Beatriz Sarlo ha problematizado —analizando el caso argentino— sobre el silencio que se produce alrededor de la literatura sentimental y que origina cortes, elaboraciones de cánones literarios y selecciones de acomodados y

rupturas; este silencio también destierra a lo melodramático de la construcción narrativa de las literaturas en el siglo XX:

Las librerías de viejo, los repertorios de los coleccionistas, los ficheros de algunas bibliotecas prueban, con su abundancia que, cuando hablamos de la literatura, realizamos, por lo general en silencio, una selección en la masa enorme de los textos. Afuera caen las miles de páginas que la historia, las modas, el gusto y sus instituciones no han incorporado a sus sistemas. Sucede, sin embargo, que esos libros, folletos y revistas crearon una peculiar densidad del campo literario.⁷⁹

Entendidas como formas literarias con grandes limitaciones estéticas y como escrituras que actualizaron temas sentimentales *normativos* del siglo XIX, la novela sentimental de principios del siglo XX significa una de las formas de presencia radical del melodrama en América Latina. Consideradas por Sarlo como *textos de la felicidad*, las novelas sentimentales logran apuntalar el proceso de “evasión de lo trágico”, y sirven para que las viejas pasiones del melodrama —el adoctrinamiento y el orden— alcancen a consolidarse en un modelo de sensibilidad y a estructurarse en una forma literaria que en ningún caso admite soluciones trágicas.

⁷⁹ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1985, p- 9.

Para Sarlo, la novela sentimental se constituye en una “zona particularmente ciega a los cambios estéticos o ideológicos en los años veinte”⁸⁰, su materia narrativa es el amor, sobre el cual se erige el plano de lo que la misma Sarlo denomina el *imperio de los sentimientos*. En esta tradición literaria, “existe la felicidad al alcance de la mano, anclada en el matrimonio y la familia”⁸¹, mientras el mundo no necesariamente deberá ser transformado para que los seres humanos sean felices. El “modelo de felicidad” que opera al interior de las tramas de la novela sentimental debe su estabilidad a la “ausencia de imprevistos”, al “placer de la repetición”, al “trabajo sobre matrices conocidas”⁸².

La novela sentimental del siglo XX canoniza las soluciones melodramáticas que emergieron durante el romanticismo: el arrepentimiento y el desenlace del final feliz son fijados como evasiones siempre concluyentes de los conflictos y de cualquier posibilidad de presencia de lo trágico, son principios ordenadores de la “esteticidad de la pasión” y conducen con vigor las trayectorias de sentido de las narraciones. El sistema de metaforización de la novela sentimental, los símbolos sobre los cuales recae el recorrido sentimental de los personajes –las flores, las cartas, los objetos, el baile, las

⁸⁰ Beatriz Sarlo, *El imperio...*, p- 10.

⁸¹ Beatriz Sarlo, *El imperio...*, p- 11.

⁸² Beatriz Sarlo, *El imperio...*, p- 12.

manos y las miradas— tienen un “funcionamiento metonímico”⁸³, según Sarlo, y mimetizan los gestos que necesitan ser anulados en su carga erótica:

El cuerpo se mantiene moralmente más sano y salvo si permanece parcelado y si sus zonas eróticas son mentadas por intermedio de otras zonas. Cuando el contenido erótico de estas narraciones es alto, se recurre a estos desplazamientos para mantenerlas en un registro socialmente aceptable... Lo más atrevido y lo más sublime puede ser dicho por las zonas permitidas.⁸⁴

Con procedimientos literarios precisos como el desarrollo de historias lineales, con personajes-símbolos que se mueven dentro del mapa de las cuatro personificaciones aludidas por Martín-Barbero —el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo—, la sensibilidad melodramática ejerce su presencia cultural a través del establecimiento puntual de formas literarias, la novela en este caso, y sus manifestaciones perturban la estabilidad de las tradiciones literarias latinoamericanas, al establecer una zona de construcción literaria moldeada exclusivamente por esta sensibilidad, y al desterrar a lo trágico de sus procedimientos narrativos.

Sin embargo, la presencia de la sensibilidad melodramática en la literatura latinoamericana no se reduce a la creación de una forma literaria

⁸³ Beatriz Sarlo, *El imperio...*, p. 135.

⁸⁴ Beatriz Sarlo, *El imperio...*, p. 135.

asumidamente melodramática. En 1979, Alejo Carpentier advertía sobre los tres elementos que la novela europea se había empeñado en desterrar, pero que en el caso de la novela latinoamericana era necesario enfrentar y admitir como presencias en la constitución de lo propiamente novelesco. Estos elementos eran: el melodrama, el maniqueísmo y el compromiso político del novelista⁸⁵.

Carpentier no sólo registra esta presencia de lo melodramático en la novela, también determina que esta sensibilidad actúa como una tensión interna en el corazón mismo de gran parte de la literatura latinoamericana perteneciente a la segunda mitad del siglo XX:

... viendo cómo vivíamos en pleno melodrama –ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano– he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (tomado como sinónimo de “mal gusto”) no se debía a una deformación causada por las muchas lecturas de novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo (XX). Autores como Anatole France nos enseñaron, evidentemente, a esquivar el melodrama a toda costa... Pero la realidad es que algunos de los escritores que más admiro jamás tuvieron miedo al melodrama... Ni Sábato ni Onetti temieron al melodrama. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaucho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero... No busquemos deliberadamente el melodrama,

⁸⁵ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI, México, 1981, p- 25.

pero no lo esquivemos tampoco. América Latina está llena de trágicos melodramas cotidianos.⁸⁶

¿Qué alternativa de lectura de la literatura latinoamericana del siglo XX nos plantea Carpentier? ¿Qué significa esta presencia incómoda del melodrama en la constitución misma de lo novelesco? ¿De qué manera y en qué formas conviven lo trágico y lo melodramático en las tradiciones literarias de América Latina?

La sensibilidad melodramática trabaja al interior de las literaturas de diferentes maneras. En ocasiones, la presencia del melodrama en la novela funciona como una estrategia a través de la cual la cultura popular se enreda en las tramas y en las trayectorias de sentido, generando tensiones particulares que en cada caso se resuelven puntualmente mediante el cruce con otras sensibilidades y con otras formas artísticas.

Después del quiebre de la literatura realista con énfasis social, que guardaba un modelo de establecimiento de la verdad literaria, como adecuación entre lo narrado y la realidad, es posible que las literaturas en América Latina se hayan preocupado seriamente por incorporar a sus narrativas y poéticas elementos de interpretación que finalmente enriquecieron el cruce de sensibilidades y géneros. No es difícil encontrar en obras

⁸⁶ Alejo Carpentier, *La novela...*, p- 26.

tempranas de autores canonizados, como *La hojarasca* o *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, por ejemplo, una fuerte presencia de la cultura popular latinoamericana, sólo que trabajada desde el límite de géneros en crisis –como la épica, la comedia, la epopeya y la misma tragedia–, empuñados como técnicas literarias y como modelos de sensibilidad que todavía se alimentaban de su fuerza original, transformando radicalmente la presencia y significación de estratos de cultura popular como el melodrama.

En una obra poética con fuerte vocación narrativa como es la de José Carlos Becerra, la presencia de la cultura popular se establece de varias maneras, pero sobre todo se escenifica en el recorrido que va del “verde paraíso” –simbolizado por la nostalgia del poeta, nostalgia que cae sobre el *lugar de origen* y figura que permanentemente estalla gracias a las metáforas que consignan la fragilidad de la tradición y del mito, en un movimiento poético que acaece en esa “yerba sombría que nos crece en los ojos de la noche... (en) el silencio que agrieta los cuerpos de las vírgenes”–, a la intimidad trágica de uno de los mitos más representativos de la cultura de masas: Batman.⁸⁷

En la poesía de Becerra se registra también otro recorrido, un cambio de época que viaja en las metáforas que van del mar a la ciudad: la presencia de

⁸⁷ José Carlos Becerra, *El otoño recorre las Islas*, Era, México, 1973.

la cultura popular y tradicional, melodramática y paradisíaca, casi eclesial, se transforma en la presencia de una cultura de masas que porta ya otros signos a los cuales se adscribe en toda su magnitud la figura de Batman. Becerra logra llevar esta transformación a los territorios del enigma del héroe, del enfrentamiento del mito consigo mismo y con los límites de su modernidad, a través de la ironía y del absurdo como señal de la intimidad fallida de Batman, un héroe de la metrópoli derrotado también por la miseria de su vínculo con el mito del progreso:

La señal... la señal... la señal...

Y entretanto miras tu capa,

contemplas tu traje y tu destreza cuidadosamente doblados sobre

[la silla, hechos especialmente para ti

para cuando la luz de ese gran reflector pidiendo tu ayuda

[aparezca en el cielo nocturno,

solicitando tu presencia salvadora en el lugar en el sitio del amor

o en el sitio del crimen.

Solicitando tu alimentación triunfante, tus aportaciones al progreso,

requiriendo tu rostro amaestrado por el esfuerzo de parecerse a

alguien

que acaso fuiste tú mismo

o ese pequeño dios, levemente maniático,

que se orina en alguna parte cuando tú te contemplas en el espejo.⁸⁸

En uno de los guiños del melodrama que se escenifica al interior de su poesía, José Carlos Becerra logra anular la fuerza del “final feliz” como estrategia de melodramatización. Becerra impide que la moralización y el adoctrinamiento se establezcan definitivamente, como solución, en la construcción del poema y en su sistema de simbolización, al sacar de su contexto estético a la ruta del final feliz y al fijarla no como intemporalidad concluyente –“que reinaron y vivieron muy felices”– sino como presencia fugaz e instantánea –“...fuimos por un instante...”– en el drama de las sensibilidades, discretamente trágica en su aceptación de la finitud, como acontece en el poema que sirve como epígrafe de este apartado. *La bella durmiente*, envuelta en la atmósfera conventual del atrio, no atina a localizar su parcela de melodrama; su reino del final feliz se disuelve en la incertidumbre del tiempo.

La presencia de lo trágico también acompaña al proceso de constitución de diferentes tradiciones narrativas y sirve como elemento formal para enfrentar el abanico de preguntas y temas que se plantea la literatura latinoamericana en sus diferentes terrenos: los desiguales procesos de modernización, la urbanización que devasta sueños y construye pesadillas; la

⁸⁸ José Carlos Becerra, *El oiaño...*, p- 175.

migración y la marginación, así como sus efectos culturales y espirituales; el cruce de fronteras culturales, el vacío y la plenitud como formas de relacionarse con los otros; el arrasamiento del paisaje físico y cultural que van dejando las transformaciones y la violencia políticas; la perseverancia y metamorfosis de despóticos sistemas morales; las interpretaciones escencialistas sobre la condición latinoamericana y su imposibilidad.

Las narrativas posteriores al costumbrismo, al naturalismo y al realismo, nos convocan a todos como sujetos trágicos, como seres escindidos ante las tentaciones autoritarias de nuestra historia y ante las respuestas irónicas, eróticas y trágicas de las escrituras latinoamericanas en diálogo, nos plantean que hay un lugar en la imaginación y en la cultura en el que la intensidad de nuestras vidas no está resuelta de antemano, como ocurre en el final feliz, sino que se está jugando a cada momento, en cada ejercicio de ficción que nos confirma como sujetos abiertos a las contradicciones propias de nuestros tiempos y espacios.

Es posible también que un fuerte componente romántico se encuentre trabajando en el paisaje de formas literarias del siglo XX latinoamericano. Julio Cortázar, en su ensayo donde postula su *teoría del túnel*⁸⁹, elabora las claves de un proceso de destrucción-construcción de procedimientos literarios,

⁸⁹ Julio Cortázar, "Teoría del túnel", en *Obras crítica I*, Alfaguara, Madrid, 1994. La primera edición de este ensayo es de 1947.

que se resolverá en posiciones radicales de vida guiadas por la escritura e instrumentalizadas por la literatura, tomando como objeto inicial de su crítica a uno de los símbolos sagrados para la cultura occidental, el Libro, y anclado a dos sensibilidades que impactarían profundamente a la cultura europea y latinoamericana, el surrealismo y el existencialismo —vinculadas profundamente al romanticismo—, anunciando esta transformación de la sensibilidad frenética del alma romántica:

Y cuando un surrealista edita un libro atando páginas sueltas a un arbusto de alambre, su violento desafío lleno de burla, mal gusto, fastidio, encubre una denuncia de otro orden, el estadio intermedio entre una etapa de destrucción ya cumplida y el nacimiento de una etapa de construcción sobre bases esencialmente distintas⁹⁰.

El escritor argentino realiza este movimiento de destrucción-construcción a través de las siguientes operaciones teóricas: ubicación de algunos elementos poéticos del surrealismo y el existencialismo; destrucción de un canon literario y de las normas vigentes de los procedimientos narrativos de la novela —“la liquidación del distingo *Novela-Poema*”—; construcción no sólo de una conciencia poética radicalmente distinta y en expansión permanente, sino también conversión de esta poética narrativa en una antropología, que ve con

⁹⁰ Julio Cortázar, “Teoría del túnel”..., p. 46.

claridad escenificada en la obra del Conde Lautréamont: una “*presentación poética del entero ámbito vital de un hombre*; sin parcelación estética ni catarsis lírica, sin novela pura ni poema puro, *los dos y ninguno*”⁹¹.

Otra estrategia que desde los pliegues de la narrativa convoca a la dialéctica de lo trágico y lo melodramático, en un ámbito *posromántico*, se da en el contrapunteo de la novela con la cultura popular. Francoise Perus la ubica operando en *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez:

... el título (de la novela) finalmente adoptado no pone el acento ni sobre el pasado de la novela ni sobre el predominio de la Iglesia, sino sobre la inminencia de la ruptura con el orden aludido al mismo tiempo que sobre uno de los aspectos fundamentales de la perspectiva adoptada: su trasfondo popular⁹².

En esta misma novela, Carlos Monsiváis ve también a la crisis de los géneros clásicos actuando en la conformación novelesca, así como la pugna entre el melodrama y lo trágico, cuya historicidad proviene de su encadenamiento con la novela de la Revolución:

La generación novelística de Yáñez hereda de sus antecesores directos, los narradores de la Revolución Mexicana..., la idea de la novela como el orbe

⁹¹ Julio Cortázar, “Teoría del túnel”..., p- 96.

⁹² Francoise Perus, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, edición crítica; Mariano Azuela (coordinador), CONACULTA, México, 1993, p- 327.

esencialmente trágico que, en su dimensión alucinada y exploratoria, le hace justicia al país donde se produce. Ser novelista entonces es indagar en la profunda seriedad de los temas, es poseer un <sentimiento trágico de la vida>. Para lograr sus fines, los narradores de la Revolución tiene el arma inmejorable: la <épica degradada> que sus lectores engrandecerán... la épica, degradada o no, ya nada más sobrevive en la pintura mural, y la tragedia a su alcance es el fracaso de la épica tal y como se expresa en la suma de existencias desgarradas... Y en el pueblo de mujeres enlutadas, todo responde al designio de ilustrar el modo en que al hecho trágico lo integra la sucesión de melodramas⁹³.

Una vez fijada en la narrativa latinoamericana esta dimensión trágica, la sombra del romanticismo experimentará también una profunda metamorfosis, sobreviviendo en una sensibilidad que, ligada a las vanguardias en un primer momento, traerá a su órbita ficciones configuradas por el carácter definitivo de los “males” de la era moderna latinoamericana: la aniquilación de las temporalidades no sujetas al presumible tiempo único del mercado capitalista, el realismo de la cultura dominante; el amor y la muerte en la era de la modernización frenética de América Latina.

⁹³ Carlos Monsiváis, “Pueblo de mujeres enlutadas”: el programa descriptivo en *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua...* p- 371-372.

Borges y la escritura *posromántica*

Parece que cada vez es menor la fuerza de un tipo de interpretación sobre la obra de Jorge Luis Borges. Esta interpretación diría más o menos lo siguiente: es un autor excéntrico, europeizante, cosmopolita, conservador e incluso profundamente antilatinoamericanista. A pesar de que esta visión sumamente reducida del escritor argentino ha sido puesta en duda en los últimos años, es posible también que su crítica ilumine las nuevas zonas por las que transita parte de la hermenéutica contemporánea de la obra de Borges, al tiempo que permite localizar la vigencia de una sensibilidad *posromántica*.

Esta hermenéutica la ubicaremos en dos vías, dentro de la gran oferta de posibilidades que despierta: enfatizar sobre el carácter profundamente heterodoxo de la obra borgesiana y su condición de literatura de ruptura con la tendencia dominante de la sensibilidad moderna, y precisar parte del trasfondo epistemológico de su escritura, visto este último como un precioso instrumento generador de principios y experiencias creadoras y críticas, susceptibles de desplazarse a otros campos del discurso, especialmente a los territorios de la ciencias sociales latinoamericanas.

En su famosa antología del cuento hispanoamericano, editada por primera vez en 1964⁹⁴, Seymour Menton ubica a la escritura de Borges como

⁹⁴ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, FCE, México, 1966.

cosmopolita, que se “preocupa más por la estética, la psicología o la filosofía... los cosmopolitas se interesan más en el individuo, en la vida urbana y la fantasía”⁹⁵. Lejos de percibir a la ficción fantástica como un gran torrente por el que entra a la literatura hispanoamericana los imaginarios y los mitos creadores de otras culturas, Menton reduce los alcances de la ficción a lo meramente especulativo en su versión más conservadora y emblematiza a Borges como un escritor intelectualista: “Todos le tienen un gran respeto por su intelectualismo y por su constancia artística”⁹⁶.

A pesar de que en la visión crítico-histórica de Menton ya se alcanza a intuir la poderosa poética de la obra de Borges, así como su extensa variedad en metáforas, símbolos, analogías, temas y estilos, los alcances heterodoxos de la obra en general no son aludidos por Menton en toda su profundidad. Es más, el crítico literario llega a afirmar:

El lector queda admirado ante el talento de Borges, pero luego se siente defraudado por la inconsecuencia del tema en contraste con las abstracciones filosóficas y por el poco valor que le concede al ser humano⁹⁷.

⁹⁵ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano...*p- 113.

⁹⁶ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano...*p- 113.

⁹⁷ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano...*p- 132.

En una de las interpretaciones más atrayentes de la obra de Borges, el crítico peruano Julio Ortega reivindica la centralidad del sujeto en la escritura borgesiana⁹⁸, que sin caer, ni evitar, el melodrama en el que terminó cierto humanismo de la cultura contemporánea —el realista-capitalista—, logra enfatizar literariamente sobre la tragedia del amor en la era de la modernización frenética.

Para Julio Ortega, el cuento titulado “El Aleph” es sobre todo una “historia de amor improbable”. Beatriz Viterbo muere una “candente mañana de febrero... después de una imperiosa agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo”⁹⁹, y con ella se van los símbolos de un pasado destruido por la muerte y la modernización de la cultura.

En la interpretación de Julio Ortega, este cuento es una refutación a los procesos modernizadores en América Latina, ya que si la búsqueda y la imagen de Beatriz Viterbo es imposible gracias al olvido y a las figuras que pretenden totalizar el recuerdo, en este caso Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz, y su Aleph —“El lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”—, también será imposible la tradición y la centralidad del recuerdo personalizado.

⁹⁸ Julio Ortega, “El Aleph revisitado” en *Arte de Innovar*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1994.

⁹⁹ Jorge Luis Borges, “El Aleph” en *Narraciones*, BBS, Madrid, 1982, p-59.

Ante la pretendida totalización de la cultura realista y su patología que aspira a registrarlo todo en un gran archivo de lo humano –de la misma manera en que Funes, “el memorioso”, cae en la jaula del recuerdo absoluto– serían imposibles el sujeto que recuerda y la nostalgia de lo recordado, la memoria antológica e interpretativa serían aniquiladas por los embates de los sistemas culturales termodinámicos, que aspiran a totalizar los movimientos y registros de cada uno de sus componentes.

Así, la supuesta inconexión entre la trama especulativa –abstracta y filosófica– y la centralidad del sujeto que plantea Menton es una reducción que no permite avanzar en el conocimiento de la obra de Borges ni sistematizarla en toda su extensión epistemológica. La obra precisamente exige una ampliación conceptual en la recepción de la literatura fantástica y la ficción latinoamericanas, entendidas como formas de pensamiento y escrituras críticas.

En otra fecunda recepción de la obra del escritor argentino, Paul de Man ubica a Borges como un autor *posromántico*¹⁰⁰, y de manera por demás sugerente ha intentado ir en contra de esa visión reductora de su obra: “Se le suele considerar un moralista que se ha rebelado en contra de la época”. De Man proporciona claves precisas para sistematizar la obra de Borges con

¹⁰⁰ Paul de Man. “La lección del maestro”, en *La Jornada Semanal*, número 233, 22 de agosto de 1999.

mayor riqueza y reconsiderar su *locus* narrativo y su categorización en la literatura hispanoamericana: la ansiedad fundadora borgesiana es la “permanente expansión de una consciencia puramente poética hasta sus extremos”, que lo ubica como un autor en íntima conexión con la radicalidad poética del movimiento romántico europeo, al tiempo que permite abrir un espacio de interpretación que renuncia de antemano a la moralización de la narrativa de Borges y a su estigmatización como autor cosmopolita y excéntrico.

Pero si una parcela de esa sensibilidad radical de la conciencia poética romántica, expansiva, persevera en Borges, no es menor su relación con la definición misma que del hecho romántico nos da Octavio Paz:

El romanticismo fue el gran cambio no sólo en el dominio de las letras y las artes sino en el de la imaginación, la sensibilidad, el gusto, las ideas. Fue una moral, una erótica, una política, una manera de vestirse y una manera de amar, una manera de vivir y de morir. Hijo rebelde, el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria.¹⁰¹

¹⁰¹ Octavio Paz, *La otra voz*, Seix Barral, Madrid, 1990, p- 35.

¿Qué elementos de esta definición de romanticismo perviven y aparecen con renovada vitalidad en Borges? Si el romanticismo es no sólo una etapa en la historia de la literatura, sino incluso una variable cultural de la modernidad, ¿qué significa que Borges sea un posromántico?

Significa la asimilación, estética y crítica, de una de las escrituras que cimbraron y pusieron en entredicho la armonía del capitalismo en su dimensión emotiva y cultural. El romanticismo, visto como “la gran negación de la Modernidad” o “romanticismo frenético”, como lo llama Isaiah Berlin¹⁰², en Borges aparece como la negación, parodia y crítica profunda de la estrategia de penetración de la cultura dominante: si el capitalismo se conforma a partir de invocar el realismo de la escritura y el mercado, Borges invoca los poderes de la ficción y la escritura fantástica para relativizar la totalización a la que aspira la cultura realista-capitalista.

Si el principio fundador de los postulados de la cultura dominante es aniquilar las temporalidades que no se sujetan a la lógica modernizadora del mercado, la ficción en su versión fantástica intensifica y alimenta las paradojas y absurdos que generan las temporalidades únicas. A la ortodoxia del principio escritural realista, Borges opone una escritura de las

¹⁰² Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo...*

posibilidades metafóricas de lo múltiple, conjuga las temporalidades y fija en la imagen literaria sus cruces, revitaliza las analogías de lo absurdo e inaugura nuevas rutas de vinculación entre “las palabras y las cosas”. Es por todo esto que Noé Jitrik afirma que la literatura de Borges “desencadena procesos en el otro, obliga a revisar”, además de “mostrar la fragmentación de lo real”¹⁰³.

Precisamente es el pensador francés Michel Foucault, uno de los críticos más aguerridos de la cultura moderna, quien leyó en Borges una serie de metáforas que obligaban a revisar los principios de realidad a partir de los cuales se había entendido la *modernidad*, así como un trasfondo epistemológico que vinculaba a través de una sensibilidad distinta a la dominante a “las palabras y las cosas”¹⁰⁴. Borges enfrenta los alcances literarios y culturales del realismo de la cultura moderna, y sus consecuencias se extienden a otros territorios del discurso y la escritura.

En los patios principales de esta percepción de la literatura como expansión radical de la imagen y conciencia poéticas, en este caso teniendo como vehículo el tipo de ficción utilizada por la literatura fantástica, se encuentra la crítica que el mismo Borges realizó al *psicologismo narrativo* que defendía Ortega y Gasset. En uno de los prólogos definitorios para la literatura fantástica, Borges afirma:

¹⁰³ Noé Jitrik, *La vibración del presente*, FCE, México, 1987, p-21.

¹⁰⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1996.

Stevenson, hacia 1882, anotó que los escritores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset –*La deshumanización del arte*, 1925– trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que “es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior”, y en la 97, que esa invención “es prácticamente imposible”. En otras páginas, en casi las otras páginas, aboga por la novela “psicológica” y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril.¹⁰⁵

Posteriormente, Borges desacraliza la supuesta pureza realista de la novela psicológica y pone de relieve en la narrativa su fuerza imaginativa y artificiosa, ficcional, así como la propensión a lo “informe” y alude al “intrínseco rigor de la novela de peripecias”.

Lo que podemos leer en esta parte del prólogo a la obra *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, es también un reclamo de profundización en el hecho literario de la ficción, demanda que De Man resuelve mediante la postulación de Borges como autor posromántico, cuya estética apenas comienza a sistematizarse y a dejar ver la fuerza de sus creaciones: la radicalidad de la conciencia poética de la obra de Borges tiene su fuerza en un

¹⁰⁵ Prólogo de Jorge Luis Borges a la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, Alianza, México, 1989, p-9.

determinado uso de la ficción, la literatura fantástica y policiaca, y lleva la revolución romántica —específicamente la que se opone a la centralidad del realismo capitalista y liberal como acontecimientos fundadores de sentido de la experiencia moderna— a los territorios del relato heterodoxo, vivificador y asimilador de la modernidad como experiencia fragmentada, relativa y de importantes consecuencias críticas.

Con Borges, la abierta “defensa de la imaginación parcial” contra todo tipo de absolutismo interpretativo se convierte en uno de los registros críticos y creativos de mayor alcance cultural. La canonización de algunos de sus mejores libros respaldan la fuerza de su literatura y la recepción de una sensibilidad posromántica.

Es Carlos Fuentes quien percibe también que el uso de la ficción en Borges obedece a un carácter profundamente heterodoxo, cuya primera expresión aterriza en un cruce de géneros literarios, en la forma misma de la escritura: la cuentística de Borges vista como una novelización del relato corto y un ejercicio ensayístico permanente, incorporado con gran maestría a la trama y al tejido narrativo de la obra en general. Es por esto que Borges aparece en la visión de Fuentes como parte fundamental de esa racionalidad estética que acaece en la novela hispanoamericana.

La *geografía de la novela*¹⁰⁶ —según la lectura de Fuentes— tiene en Borges un impresionante abanico de respuestas a las distintas preguntas y temas que históricamente ha planteado América Latina: la historicidad urbana, la identidad, los procesos modernizadores, las migraciones, la compleja relación con las distintas tradiciones culturales que cruzan al subcontinente, las totalizaciones filosóficas y narrativas y su imposibilidad, la arrogancia esencialista de las versiones dominantes de la realidad hispanoamericana — muchas de ellas en el fondo realistas y psicologizantes— y un largo etcétera.

Fuentes percibe esta heterodoxia formal y temática de Borges mediante una cirugía clasificatoria de su obra, definiendo los criterios y tendencias que la atraviesan y dan forma: *Borges el escritor de literatura policiaca*, *Borges el escritor de literatura fantástica*, esta última con cuatro temas: “La obra dentro de la obra; el viaje en el tiempo; el doble; y la invasión de la realidad por el sueño”.

La interpretación de Fuentes nos da los elementos suficientes para leer la obra de Borges como un permanente recorrido por los relatos anteriores, que vendrían a funcionar como una especie de principios formales de tendencia novelizante, pero que en cada variación cuentística y ensayística reformularían el destino de sus desplazamientos. Por ejemplo, ¿qué pasaría si

¹⁰⁶ Carlos Fuentes, *La geografía de la novela*, FCE, México, 1996.

leyéramos relatos como “Borges y yo” o “El otro” a manera de capítulos de una misma narración, cuya unidad no estuviera en una secuencia de personajes o trama, sino en el tema como “principio formal estético”, cuyo título novelizador fuera precisamente *El Doble*?

Esta posibilidad de interpretación también ha sido planteada por Paul de Man, sólo que los principios formales de escritura tendrían una extensión temática desde los inicios de Borges como cuentista. Así, *La historia universal de la infamia*, que data de 1935, por ejemplo, tomaría en cuenta como ordenadores metafóricos y regulativos de la escritura al concepto y a la experiencia de la *infamia*.

Estas interpretaciones de la obra de Borges, la de Fuentes, Julio Ortega y Paul de Man, esbozan un alcance hermenéutico mayor: la literatura fantástica, y específicamente la obra de Borges, como un determinado uso heterodoxo de la ficción que provee de instrumentos y metáforas para relativizar las versiones totalitarias de la realidad y su racionalidad capitalista-realista, acaso como el psicologismo narrativo de Ortega, el cual defendía la omnipotencia de la conciencia y el trazo de grandes zócalos narrativos de estabilidad inaccesibles a la imagen literaria, resultado de la identificación sin mediaciones entre sujeto y objeto.

Al igual que los románticos europeos, Borges defiende estratégica y metafóricamente las múltiples posibilidades de la imaginación y la relatividad epistemológica de la ficción. Julio Ortega lo clarifica de la siguiente manera: “La ficción como un pensamiento que disputa las interpretaciones dominantes, que ya no tiene ilusiones ilustradas sobre la racionalidad humana”.

Carlos Fuentes sintetiza también con vigor la intensidad de la escritura borgesiana, así como el eje de sus contribuciones a la cultura y literatura hispanoamericanas:

Borges abolió las barreras de la comunicación entre las literaturas, enriqueció nuestro hogar lingüístico castellano con todas las tesorías imaginables de la literatura de Oriente y Occidente, y nos permitió ir hacia adelante con un sentimiento de poseer más de lo que habíamos escrito, es decir, todo lo que habíamos leído, de Homero a Milton y a Joyce. Acaso todos, junto con Borges, eran el mismo vidente ciego.¹⁰⁷

Borges escribe y articula metáforas y analogías que permiten explorar por una ruta de conocimiento distinto del pasado y de los otros, con mayor complejidad y con mayores mediaciones de las que suponíamos. Estimula la no reducción de la cartografía de la cultura latinoamericana a las dicotomías hispánico-indígena o latino-sajón. Su escritura desestabiliza, como afirma

¹⁰⁷ Carlos Fuentes, *La geografía...* p- 35.

Fuentes, el modelo mestizo de interpretación de la realidad latinoamericana al incluir en su composición discursiva a “la música verbal de Alemania” e Inglaterra, a las leyendas y narraciones judías, musulmanas y orientales.

Con Borges, la sombra de la ficción y de la literatura fantástica se convierten en una motivación para los caminos heterodoxos de la imaginación y la cultura. A través de su escritura es posible localizar la vigencia en América Latina de una sensibilidad posromántica.

No habrá final feliz. Modernidades en conflicto

La providencia, afirma Antonio Cándido, entraba a la personalidad de los románticos como racionalización y los orillaba a desplazar el arbitrio y la voluntad al ámbito de lo divino¹⁰⁸. Si interpretamos esta idea a la luz de la situación contemporánea del melodrama, es probable que este poder al que se le confiere la voluntad encarne en los designios providenciales del mercado o en la política en su versión neoliberal. Lo anterior no es más que un guiño de los alcances del modelo actual de sensibilidad melodramática, al tiempo que nos advierte de su fuerza y vigencia.

Pero ¿qué tipo de fuerza cultural empuja esta actualidad melodramática? Para algunos críticos literarios y analistas de la cultura, todavía vivimos bajo la sombra del romanticismo¹⁰⁹, en los límites de su imaginación y en formas estéticas y culturales que se conforman a partir de la dialéctica entre lo trágico y lo melodramático:

En muy buena medida seguimos siendo románticos. Eludir la tragedia es norma constante en el teatro y en cine de hoy. Por más que esto se oponga a la realidad y a la lógica, los finales deber ser felices. Los villanos se reforman y el crimen no paga.

¹⁰⁸ Antonio Cándido citado en el ensayo "La novela corta de Academia de Letrán", de Jorge Ruedas de la Serna, en *La novela corta en el primer romanticismo mexicano...* p- 52.

¹⁰⁹ Paul de Man, *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984. Véase también la versión romántica, universalizante y canónica de la literatura de Harold Bloom en *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1992.

Esa gran aurora hacia la que se encaminan, dándose la mano, los amantes y los héroes de Hollywood al final de la película, despuntó inicialmente en el horizonte del romanticismo.¹¹⁰

Esta imaginación no es uniforme y al igual que en sus primeras manifestaciones posee una dimensión contradictoria. Tales afirmaciones nos hacen sospechar que el romanticismo no sólo fue una época de la escritura y la política en Europa y América Latina, sino “una revolución sin precedentes en la perspectiva de la humanidad”, como afirma Isaiah Berlin, y que dejó profundas marcas y grandes zócalos de cultura en la modernidad.

Así, es posible plantear que la modernidad no ha sido una experiencia unívoca y secuencial:

su dominio no es absoluto ni uniforme; y lo es también que ella misma no es una realidad monolítica, sino que está compuesta por un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma –versiones que fueron vencidas o dominadas por una de ellas en el pasado, pero que, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente¹¹¹.

¹¹⁰ Geroge Steiner, *La muerte...*, p- 115.

¹¹¹ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco...*, p- 35.

Bolívar Echeverría localiza al menos cuatro versiones de lo moderno, cuatro *ethos* que se han conformado conflictivamente: el barroco, el romántico, el clásico y el realista capitalista.

Una modernidad romántica dominante, profundamente melodramática y adoradora del anarquismo del mercado, que para sobrevivir se ha entrelazado a otro *ethos*, el realista capitalista, es posible que opere como una cartografía de la crisis de lo moderno. Sin embargo, ocultado y silenciado por la cultura política dominante, otro romanticismo actualizado pervive en la sensibilidad contemporánea.

¿En dónde y cómo se expresa esta sensibilidad también romántica pero no melodramática? Sin duda, algunos románticos se sintieron “cómodos” en esta sensibilidad trágica eludida por el melodrama. Nietzsche veía en Sócrates el término del esplendor de la edad trágica griega y el triunfo del racionalismo, mientras los poetas frenéticos del romanticismo perseguían las revelaciones del lado terrible de la vida moderna. Paul de Man asevera que es posible localizar en la literatura contemporánea escrituras posrománticas y ve en la obra de Borges un paradigma de ellas.

Hace una quincena o un mes que mi mujer de ahora eligió vivir en otro país. No hubo reproches ni quejas. Ella es dueña de su estómago y de su vagina. Cómo no comprenderla si ambos compartimos, casi exclusivamente, el hambre¹¹².

Con esta exploración sobre el fracaso amoroso, la resignación y el abandono compartido, Juan Carlos Onetti inicia su novela *Cuando ya no importe*. Fugitivo de la dictadura militar en Uruguay, exiliado en Madrid, Onetti penetra en el envés del mundo real y construye un espacio imaginario, Santa María, al que dota de una tensión trágica permanente. Sus personajes no adquieren sentido ni personalidad a través de las formas dominantes de la exaltación o la celebración de la condición humana:

Los héroes de Onetti no disertaban adecuadamente sobre jazz en los cafés de París, no fundaban naciones ni atravesaban cordilleras, no volaban por los aires ni se perdían en selvas ni en laberintos simbólicos: los héroes de Onetti eran los más pacíficos, los más perezosos, los más inútiles del mundo¹¹³.

En la tensión trágica de la escritura de Onetti, la tristeza es multiplicada y asimilada herméticamente por sus personajes. El amor, al igual que los

¹¹² Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe*, Alfaguara, México, 1993, p-11.

¹¹³ Antonio Muñoz Molina, "Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti", prólogo a *Cuentos completos. Onetti*, Alfaguara, México, 1997, p- 11 y 12.

románticos frenéticos, es invocado por Onetti desde la obsesión secreta y siempre fragmentada, a punto de no ser nada o de disolverse en el gris paisaje del mundo cerrado de sus tramas. En la novela mencionada, Onetti hace de su principal personaje un escribano enamorado de una ninfeta, y al igual que Nabokov, el ejercicio de la escritura le permite construir la única vinculación con la tragedia de su imposibilidad amorosa:

En la vida de todo hombre normal y maduro hay siempre una mujer lejana. Por la geografía o los días. Nunca volveré a ver a mi lejana. Si vive, pisa un punto de la tierra ignorado por mí. Y si llegará a producirse el milagro, ya marchito, del reencuentro, tampoco te ofrecería mis apuntes como lectura. Tal vez, *Lejana*, te mostrara el montón de hojas como una avergonzada y lastimosa prueba de que yo estuve viviendo en tu ausencia¹¹⁴.

En América Latina, esta respuesta trágica también pasó por una codificación irónica y picaresca. Desde los tiempos del primer romanticismo, Fernández de Lizardi había empuñado la picaresca como una forma de integrarse a la República fugitiva via la persecución, al igual que los tres trotamundos a los que se refería Lezama.

¹¹⁴ Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe...* pp- 162.

En la segunda mitad del siglo XX, otro novelista empuñaría el reverso de la sensibilidad melodramática, solo que ahora desde la irónica puesta en escena del lenguaje melodramático, para posteriormente reventarlo con un desenlace negro o trágico. Manuel Puig se encargaría de recrear la cotidianidad de las provincias argentinas, su lenguaje y los rituales teologales y castos de sus conciencias. *La traición de Rita Hayworth*¹¹⁵ y *Boquitas pintadas*¹¹⁶ son las dos novelas que actualizan el conflicto entre las sensibilidades melodramática y trágica. Puig exagera esta oposición y la novela rosa inicial se convierte en una devastadora novela negra, al amparo de los mitos cinematográficos y de las costumbres paganas que terminan por revelar su naturaleza conservadora y moralizante.

En Puig, la tragedia extiende sus alcances formales a través de un código de la ironía y de la recreación del habla melodramática, alcanzando a fijar la plenitud de una tensión trágica mediante el dislocamiento de lo cursi y el extrañamiento trágico de la sensibilidad melodramática. Afirma Puig: “Para mí la cursilería no es una mala palabra, no es una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes porque soy conciente de eso y lo he asumido...”¹¹⁷. La manera de asumir esta sensibilidad cursi es

¹¹⁵ Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

¹¹⁶ Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Seix Barral, México, 1982.

¹¹⁷ Manuel Puig citado por Sandra Lorenzano, en el prólogo al libro *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, UNAM-CCyDEL, México, 1997, p- 13.

mediante el cruce entre una escritura “rosa” y una “negra”, logrando también configurar una permanente tensión que pone en juego valores y sensibilidades, reiterando la presencia de lo trágico y lo irónico en los desenlaces. Como afirma Fuentes:

la tragedia propone la difícil contienda de los valores, no de la virtudes; no promete que el conflicto pueda resolverse para siempre; sólo ofrece la esperanza de que nuestros desastres, catárticamente y con el paso del tiempo, se transmuten en conocimiento personal y colectivo¹¹⁸.

En sus dos versiones, el romanticismo alarga su sombra y cubre la imaginación del naciente siglo XXI, obligando a sus receptores y cómplices a comprender y a aprender de sus añejas contradicciones, a recorrer las nuevas rutas de su geografía. Ahora más que nunca, las cartografías de las imágenes contemporáneas de nuestra cultura se convierten en desafíos colectivos, en rutas de la sensibilidad que buscan compulsivamente los territorios culturales en los que se pueda habitar con creatividad e imaginación las contradicciones de nuestro tiempo.

Desde el fondo temporal y espacial de su constitución romántica, la modernidad latinoamericana susurra su veredicto, que al mismo tiempo se

¹¹⁸ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo...*, p- 103 y 104.

erige como una esperanza: para nosotros, los huéspedes contemporáneos de las sensibilidades en conflicto, no habrá final feliz.

Bibliografía principal:

- Arturo Andrés Roig, "El siglo XIX latinoamericano y las nuevas formas discursivas", en *El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX*, IPGH, México, 1986.
- -----, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, FCE, colección Tierra Firme, México, 1981.
- -----, *El pensamiento social de Juan Montalvo*, Universidad Andina Simón Bolívar (subsede Ecuador)- Corporación Editora Nacional, Quito, 1995.
- Horacio Cerutti, "¿Violencia es destino?", en *El mundo de la violencia*, Adolfo Sánchez Vázquez (editor), FCE-UNAM, México, 1998.
- -----, "La normalización filosófica y el problema de la filosofía iberoamericana en la primera mitad del siglo XX", en *Experiencias en el tiempo*, Editorial Jitanjáfora-Red Utopía, colección Fragmentario, Morelia, 2001.
- Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, México, 2000.
- Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia", en *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992.
- -----, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1996.
- Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, Era, México, 1977.
- -----, *Días de guardar*, Era, México, 1970.
- -----, "Cinturón de castidad (Notas sobre telenovela y cultura)", en revista *Equis. Cultura y sociedad*, número 24, abril de 2000, México.
- -----, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

- Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo, México, 1987.
- -----, *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. Océano, México, 1999.
- Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acentilado, Barcelona, 1999.
- Christopher Dawson, *Historia de la cultura cristiana*, FCE, México, 2001.
- Raymond Bayer, *Historia de la estética*, FCE, México, 1998.
- Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Herder, Barcelona, 1991, IV tomos.
- Richard Schaefer, “Creatividad religiosa y secularización en Europa desde la Ilustración”, en Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Herder, Barcelona, 1991, IV tomos.
- Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, La red de Jonás- Premia Editora, México, 1991.
- Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 1998.
- Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, Madrid, 2000.
- Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- Jorge Ruedas de la Serna, “La novela corta de la Academia de Letrán”, en *La novela corta del primer romanticismo mexicano*, de Celia Miranda, UNAM, México, 1985.
- Celia Miranda, *La novela corta del primer romanticismo mexicano*, UNAM, México, 1985.
- Fernando Benítez, *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. Era, México, 1995.

- Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, España, 1990.
- Carlos Monsiváis, *Aires de Familia*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional*, tomo IV, Juan Pablos, México, 1998.
- Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.
- George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila, Caracas, 1970.
- Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Antonio Cándido, "Monte Cristo o de la venganza", en *Crítica radical*, Biblioteca Ayacucho, número 162, Caracas, 1991.
- Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 1995.
- Jorge Ruedas de la Serna, "La novela romántica como documento de interpretación para la historia de las ideas en el siglo XIX", en *Revista de Historia de América*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, número 99, México, enero-junio de 1985.
- Françoise Perus, *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Plaza y Janés-Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes, Colombia, 1998.
- Irlemar Chiampi, "La historia tejida por la imagen", estudio introductorio a la edición con el texto establecido de *La expresión americana*, de José Lezama Lima, publicada por el FCE, México, 1993.
- José Lezama Lima, *La expresión americana*, FCE, México, 1993.

- Domingo F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Editorial Porrúa, colección "Sepan cuantos...", no. 49, México, 1966.
- Francisco Javier Torres Aguilera, *Telenovelas, televisión y comunicación*, Ediciones Coyoacán, México, 1994.
- Vladimir Nabokov, *Lolita*, Anagrama, Barcelona, 1991. Primera edición de 1955, Olympia Press, París.
- Juan Villoro, "La piedad del asesino. Lolita", en *Efectos personales*, Era, México, 2000.
- Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, FCE, México, 1990.
- -----, *La geografía de la novela*, FCE. México, 1996.
- "Contratexto entrevista a Carlos Monsiváis", en *Contratexto*, Universidad de Lima, Perú, 1988.
- José Joaquín Blanco, *Un chavo bien helado. Crónicas de los años ochenta*, Era, México, 1994.
- Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos Editora, Buenos Aires.
- Alejo Carpienter, *La novela latinoamericana en visperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI, México, 1981.
- José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*, Era, México, 1973.
- Julio Cortázar, "Teoría del túnel", en *Obra crítica I*, Alfaguara, Madrid, 1994.
- Françoise Perus, "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*", en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, edición crítica; Mariano Azuela (coordinador), CONACULTA, México, 1993.

- Carlos Monsiváis, “<Pueblo de mujeres enlutadas>: el programa descriptivo en *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, edición crítica: Mariano Azuela (coordinador), CONACULTA, México, 1993.
- Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, FCE, México, 1966.
- Julio Ortega, “El Aleph revisitado” en *Arte de innovar*, UNAM-Editiones del Equilibrista, México, 1994.
- Jorge Luis Borges, “El Aleph” en *Narraciones*, BBS, Madrid, 1982, p-59.
- Paul de Man. “La lección del maestro”, en *La Jornada Semanal*, número 233, 22 de agosto de 1999.
- -----, *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984.
- Octavio Paz, *La otra voz*, Seix-Barral, Madrid, 1990.
- Noé Jitrik, *La vibración del presente*, FCE, México, 1987.
- Jorge Luis Borges, Prólogo a la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, Alianza, México, 1989.
- Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe*, Alfaguara, México, 1993.
- Antonio Muñoz Molina, “Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti”, prólogo a *Cuentos completos. Onetti*, Alfaguara, México, 1997.
- Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- -----, *Boquitas pintadas*, Seix Barral, México, 1982.

Otra Bibliografía:

- Roger Picard, *El romanticismo social*, FCE, México, 1987.
- Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1994.
- René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, España, 1985.
- Daniel Innerarity, *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, España, 1993.
- Eric Frattini y Yolanda Colías, *Tiburones de la comunicación. Grandes líderes de los grupos multimedia*, Océano, México.
- Pascale Weil, *La comunicación global*, Paidós, España, 1992.
- Herbert I. Schiller, *El poder informático. Imperios tecnológicos y relaciones de dependencia*, Editorial Gustavo Gili, México, 1983.
- Philip Carl Salzman, "El Caballo de Troya electrónico: la televisión en la globalización de las culturas paramodernas", en *Dimensiones culturales del cambio global*, Lourdes Arizpe (editora), CRIM- UNAM, México, 1997.
- *El Estado y la Televisión*, revista Nueva Política, Volumen 1., Número 3, julio- septiembre de 1978, México.
- Raúl Cremoux, *¿Televisión o prisión electrónica?*, FCE, México, 1974.
- Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI, México, 1997.
- Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México, 1988.
- -----: *La globalización imaginada*, Paidós, México, 2000.

- -----: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.
- Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México, 1974.
- Sergio Bagú, *Tiempo, realidad social y conocimiento*, Siglo XXI, México, 1999.
- Martín Hopenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados*, FCE, Chile, 1995.
- Horacio Cerutti, *Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina.*, Porrúa- UNAM, México, 1997.
- -----: *Filosofar desde nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*, Porrúa- CRIM- UNAM, México, 2000.
- -----: *Presagio y tópica del descubrimiento*, UNAM, México, 1991.
- Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coordinadores), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Porrúa-USF, México, 1998.
- Santiago Castro-Gómez, *La filosofía de los calibanes*, tesis de maestría, (mimeo.).
- -----: *Crítica de la razón latinoamericana*, Puvill, España, 1996.
- Bolívar Echeverría, *Valor de uso y utopía.*, Siglo XXI, México, 1998.
- Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, España, 1998.
- Octavio Ianni, *Teorías de la globalización*, Siglo XXI- UNAM, México, 1996.
- Samir Amin, *Los desafíos de la mundialización*, Siglo XXI- UNAM, México, 1997.
- -----: *El eurocentrismo. Crítica de una ideología*, Siglo XXI, México, 1989.

- J. Martín-Barbero y Margarita Garrido, "Notas sobre cultura política y discursos sociales en Colombia", en *Cultura y Política en América Latina*, Hugo Zemelman (coordinador), Siglo XXI y Editorial de la Universidad de las Naciones Unidas, México, 1990.
- Jorge Alonso y Manuel Rodríguez Lapuente, "La cultura política y el poder en México", en *Cultura y Política en América Latina*, Hugo Zemelman (coordinador), Siglo XXI y Editorial de la Universidad de las Naciones Unidas, México; 1990.
- José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, III tomos, Planeta; México.
- Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, Era- UNAM, México; 1992.
- -----: *El salvaje artificial*, Era- UNAM, México, 1997.
- -----: *Las redes imaginarias del poder político*, Era- UNAM, México, 1981.
- Jorge F. Hernández (compilación e introducción), *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, FCE, México, 1999.
- Ignacio Díaz Ruiz (coordinador), *Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo*, CCyDEL- UNAM, México, 2000.
- Pedro Montes, *El desorden neoliberal*, Trotta, España, 1999.
- Horst Kurnitzki, *La estructura libidinal del dinero*, Siglo XXI, México, 1992.
- Alan Swingewood, *El mito de la cultura de masas*, La red de Jonás-Premia Editora, México, 1987.
- Denis de Rougemont. *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1997.
- Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Paidós, España, 2000.
- Peter L. Berger y Thomas Luckman, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1999.
- Federich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza, México, 1994.

- Samuel P. Huntington, *La tercera ola. La democratización a finales del siglo XX*, Paidós, España, 1994.
- Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo y respuestas a la globalización*, Paidós, España, 1998.