

## Review/Reseña

Matthew Bush. *Pragmatics Passions. Melodrama and Latin American Social Novel*.

Madrid and Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

### Melodrama y narrativas sociales o hacia una nueva poética de la producción literaria en América Latina

**José Eduardo Cornelio**

Ursinus College

Matthew Bush ha publicado un importante primer libro en el que propone pensar el melodrama como una poética constitutiva de la escritura literaria latinoamericana, ubicando su trabajo en esa vertiente de los estudios culturales que explora las intersecciones entre las culturas populares y la denominada “alta cultura”. Guiado por ese propósito, revisa no sólo las distintas maneras en que el melodrama se incorpora en el ámbito de la ficción literaria como un régimen estético—definiendo así modos específicos de escritura—, sino que observa de manera puntual las modalidades en que opera como un dispositivo crítico, aproximándose de una manera diferente a leer los escenarios sociales y sus conflictos interiores. Precisamente, el corpus de textos analizados presenta un común denominador desde el que es posible observar el carácter operativo del melodrama: se trata de un conjunto de narrativas sociales (algunas de ellas canónicas, otras más bien en los márgenes del canon) en las que este dispositivo opera como un catalizador de la problemática social para hacer posible una

comprensión mucho más amplia de los espacios sociales a través de sus elaboraciones afectivas puestas en funcionamiento por el melodrama.

Considerando como punto de partida el enfoque interpretativo de Peter Brooks en torno a la imaginación melodramática en las novelas del canon occidental, Bush analiza el melodrama como un modo narrativo en las novelas *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, *El Tungsteno* (1931) de César Vallejo, *El amor brujo* (1932) de Roberto Arlt, *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) de Jorge Amado, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, así como en las adaptaciones en el cine y la televisión de *Doña Bárbara* y *Gabriela, Cravo e Canela*. En cada uno de los casos estudiados, observa que el melodrama constituye un sistema ficcional fundamental en la representación de la experiencia moderna latinoamericana en dos de sus aspectos cruciales: el campo de la política y los procesos de desarrollo social. Al concebir el melodrama como una máquina de producción de sentidos inherente a la escritura literaria de América Latina, nuestro autor explora sus posibilidades críticas con el objetivo de extrapolar los distintos matices que dan forma a los espacios sociales inscritos en el ámbito de la ficción. Es por ello que propone ir más allá de la dicotomía clásica del melodrama, en la que los buenos y los malos se enfrentan, y por una suerte de lógica justiciera—de justicia poética, *sensu stricto*—los buenos resultan vencedores ante sus derrotados enemigos. Al superar esa forma tradicional de concebir el melodrama (cuya versión más ejemplar es, tal vez en nuestro medio, la telenovela latinoamericana al estilo de Televisa), en este volumen se sostiene que la imaginación melodramática, asociada con el realismo social y, de manera más amplia, con el “texto social”, está constituida por una lógica doble: por un lado, la provocación emotiva, es decir los afectos disparados por las situaciones que emergen desde el acto de lectura; y, por otro, las coordenadas sociales e históricas en las que se sitúan los personajes y sus circunstancias. Desde esa doble articulación se definen las cualidades expresivas del “melodrama social” (como sugiere denominar Bush a este particular modo narrativo) en el ámbito literario. En otras palabras, la imaginación melodramática se encuentra atravesada por una conciencia social, que hace complejas las situaciones afectivas puestas en marcha a través de la intervención del melodrama en la escena de la escritura. De ahí la necesidad de volver a revisar desde la producción literaria, a través de algunos de sus textos más representativos, los distintos matices que dan forma al melodrama literario latinoamericano.

Si bien es cierto que los autores y textos escogidos para este trabajo no han sido enfocados desde el análisis del melodrama como un aspecto de su propia poética, Bush propone pensar el melodrama no sólo como un simple molde para

una renovada aproximación crítica, sino que inscribe su propio trabajo como parte de un proyecto mucho más arriesgado. Esto es, pensar en el melodrama como uno de los modos fundacionales de la narrativa latinoamericana desde el surgimiento mismo de las naciones-estado modernas, superando incluso en su proyección al modo alegórico que dio forma a la importante propuesta hermenéutica de Doris Sommer. Este es, precisamente, uno de los más importantes argumentos del libro, toda vez que ubica el doble aspecto de los afectos y la crítica social del melodrama sobre la base misma de la escritura de ficción. Considerando este argumento, en este punto tal vez sea necesario pensar, por ejemplo, en las dificultades interpretativas que la aproximación alegórica encuentra cuando se acerca a un texto como *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs o *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner. Dos novelas que por su tenor sustancialmente afectivo y en las que la relación entre política y novela, como propone Sommer, encuentra serias dificultades para el análisis de la alegoría nacional. Es por ello que han sido leídas como novelas románticas en las que la anomalía y la tragedia definen sus estéticas y, por ende, limitan sus proyecciones sociales como narrativas nacionales, esto es, como resultados de un proyecto común que haga posible la instauración de una ficción fundacional.

A partir de esa limitación, y volviendo a la propuesta de Matthew Bush, re-pensar estas novelas bajo el lente del melodrama no sólo desde el flanco de los afectos, sino por encima de todo desde una comprensión de la experiencia social, permite al lector entender, mediante las vicisitudes del universo emotivo de sus personajes, los entornos sociales que se dibujan alrededor de las experiencias cotidianas generadas desde el conflicto entre una modernidad discontinua y la condición poscolonial latinoamericana. En ese sentido, esto le permite ubicar el melodrama en varias de las tendencias más importantes que han dado forma a la imaginación literaria (como el regionalismo, el indigenismo, el realismo urbano o incluso en la narrativa actual), puesto que su carácter ubicuo hace que su presencia se encuentre diseminada en los complejos procesos de producción cultural.

En el primer capítulo “*Doña Bárbara* or the Complications of Clear-Cut Melodrama”, se propone que la claridad del melodrama en la representación del universo de personajes y situaciones contrapuestos en bandos aparentemente bien definidos evita observar los detalles de una representación atravesada por múltiples inconsistencias. Así, por ejemplo, el conflicto entre Santos Luzardo y Doña Bárbara, los personajes principales, no puede reducirse únicamente a partir de los binomios taxonómicos “civilización y barbarie”, “héroe y villana”, “modernidad y pre-modernidad”, “bueno y mala”, pues estas clasificaciones

oponen con precisión tanto subjetividades como formas de acción a las que cada personaje está obligado a responder sin contradicción alguna (una racionalidad constitutiva ajena a cualquier comprensión del sujeto). Una lectura en detalle, como la que propone Bush, ofrece, por el contrario, que el final feliz de esta novela sólo es posible mediante la ruptura del universo de valores que cada personaje enarbola como un paradigma del binomio civilización/barbarie. De manera tal que “Santos Luzardo is presented as a hero who must embrace darkness in order to bring about a better tomorrow”, mientras que “Doña Bárbara is presented predominantly as a villainous character, her motives for vengeance are offered as a mitigating circumstance, and her ultimate maternal instincts show her to be a character that is not entirely unworthy of sympathy” (65). En cuanto a las adaptaciones al cine y la televisión de esta novela (las más reciente la telenovela de la cadena Telemundo lanzada al aire en 2008), cada una de ellas ha explotado su dimensión melodramática con el fin de proyectar esta historia literaria hacia un público masivo ávido de historias en las que pueda reconocerse. Un cruce entre literatura y cultura popular que valida la vigencia de una historia como la de Doña Bárbara en los imaginarios y las prácticas de consumo cultural latinoamericanos.

En el segundo capítulo, “Suffering and Retribution: The Politicized Theatrics of *El Tungsteno*”, el melodrama aparece como un substrato teatral de la novela para dar sentido a las orientaciones ideológicas que constituyen la subjetividad de los personajes. Teniendo como escenario la zona rural andina de Quivilca (en la región del Cusco), donde se hallan las minas de tungsteno explotadas por la empresa norteamericana Mining Society, la novela representa el conflicto social generado por el proceso de modernización entre las poblaciones andinas. Este ingreso del Perú en la escena global, como refiere Bush, se encuentra marcado por la rapacidad del capital extranjero, que destruye el tejido social de las comunidades andinas al enfrentarlas con lo más deplorable de la lógica capitalista. Es ahí, precisamente, donde el melodrama ingresa como un marco de sentido que permite entender las luchas de clase en un contexto donde la explotación de la mano indígena se presenta todavía como un rezago colonial y, al mismo, como una marca de la modernidad. En otras palabras, desde un claro posicionamiento ideológico, en *El Tungsteno* se pone en juego el melodrama con el fin de identificar a cada personaje con una conducta moral que depende de su orientación ideológica: los buenos son aquéllos que buscan defender los derechos laborales indígenas y quienes anuncian la posibilidad de una revolución andina; mientras que los malos son los insaciables y codiciosos representantes de la

corporación minera norteamericana (así como sus oscuros secuaces). De acuerdo con esta lectura, el melodrama contribuye a potenciar la retórica revolucionaria de corte indigenista, “making the political message of the novel accessible by means of a highly emotional lexicon” (99).

En el tercer capítulo, “What More One Man Can Do? Disillusionment and Conformity in *El amor brujo*”, Bush analiza el componente melodramático para sostener que su recurso auto-consciente, esto es, la evidente puesta en marcha del melodrama como un aspecto fundamental de esta novela (expresado tal vez con contundencia en el título del primer segmento de la novela “Balder va en busca del drama”), hace posible una crítica de las dinámicas afectivas y el matrimonio en la sociedad burguesa. Una crítica que pasa por crear un vínculo de complicidad con el lector, con el fin de hacerlo ingresar al reino de la ficción y eventualmente solidarizarlo con las tribulaciones de un personaje en extremo consciente de la puesta en escena melodramática, un antihéroe no exento de múltiples contradicciones. De esta manera, *El amor brujo* crea una atmósfera metaficcional marcada por la parodia y una profunda crítica de la educación sentimental burguesa, haciendo del texto una clara muestra del abuso ridículo de las técnicas melodramáticas en lo que se refiere a las narrativas sentimentales. Al insertar su novela en un debate histórico sobre la validez y la vigencia de estas narrativas y el recurso melodramático que les da forma y contenido, Arlt ofrece al lector “a love story in which a character reflects upon his lines and cynically crafts his gestures so as to reach the desired effect among his public” (127).

En “Romance, Intrigue, and More in *Gabriela, Cravo e Canela*”, el cuarto capítulo del libro, Bush observa que, a contracorriente de lo que la crítica sugiere, esta novela de Amado no se aleja de la retórica política, influida en un primer momento por el comunismo militante de su propio autor. Al contrario, la historia sentimental de Nacib y Gabriela tiene como telón de fondo las complejas dinámicas políticas y económicas que ocurren en Ilhéus durante la década de 1920 caracterizadas por el boom del cacao y la progresiva introducción del capitalismo mundial en esta ciudad del estado de Bahía. Por esa razón, sostiene que la crítica política que caracteriza la escritura de Amado aparece en esta novela de transición moldeada por la estética melodramática, con el fin de poner en marcha una nueva manera de hacer realismo socialista mediante la representación de los distintos entramados políticos en su relación con la funcionalidad afectiva que se propone en el texto. De acuerdo con esto, la historia política que rodea el romance entre Nacib y Gabriela (es decir, el conflicto entre Mundinho y Ramiro) es representada menos bajo el signo de una teleología—esto es, una marcha segura en el futuro

hacia una sociedad del todo igualitaria—, y más bien como una lenta introducción de cambios y permanencias que no transforman radicalmente los marcos sociales como se aseguraba que ocurriría en la imaginación histórica del comunismo. Por esa razón, Bush sostiene que en *Gabriela* el melodrama

functions as a tool that allows Amado to show, from a historical distance, that the more things change the more they stay the same. The lack of impulse toward radical social change in the novel, a common feature of Amado's earlier works, is couched in a melodramatic model that at once presents polarized figures who are ultimately uncannily similar and triumphant lovers who get lost in nostalgia. (151)

Debido a esta circunstancia de su propia poética, es decir, la presencia del melodrama en la estructura misma de la historia, las adaptaciones en el cine y la telenovela han conseguido explotar esta dimensión de *Gabriela* como un elemento crucial para llegar a un público más amplio, identificado con las peripecias afectivas de sus personajes y no tanto con las situaciones políticas que les sirven de contexto. Así, la presencia del melodrama en esta novela fluye diáfana en sus adaptaciones audiovisuales.

En el quinto capítulo, “Episodes of Passion and Remorse: The Excesses of *La muerte de Artemio Cruz*”, Bush sostiene que si bien la novela de Carlos Fuentes se aleja por completo de la poética melodramática para la construcción de su propia ficción (algo común, por otra parte, en las novelas del *Boom*), ésta no deja de presentar una serie de elementos propios del melodrama como el romance, la aventura o la justicia poética. La presencia de estos rezagos señala una tradición literaria supérstite con la que el texto de Fuentes comulga, a pesar de que una de las características fundamentales del *Boom* es precisamente su ruptura respecto de ella para instaurar nuevas técnicas de narración y construcción de las historias y los personajes. Precisamente, uno de los aspectos más importantes del melodrama, esto es, el componente afectivo, permite que la crítica social e ideológica de *La muerte de Artemio Cruz* pueda ser comunicada con eficacia entre sus lectores. Por ejemplo, la muerte de Regina, la primera amada de Artemio, ilustra la motivación afectiva de la actividad revolucionaria en la que participa el personaje, quien busca vengarse a toda costa ante el arrebató emocional que sufre luego de hallar a su amada muerta a manos de los soldados federales. Asimismo, en la historia del origen mismo de Artemio—hijo de un hacendado, la violación de su madre, sus raíces afrocubanas—se ponen sobre la mesa las estrategias melodramáticas a las que recurre su autor para representar el laberinto identitario que caracteriza a la sociedad mexicana postrevolucionaria, como si se tratara de escenas puntuales extraídas de cualquier telenovela. El melodrama hace su aparición, entonces, en esa serie de intromisiones, en esos ruidos que interrumpen

el sonido diáfano de la novela del *Boom*, como sería el caso de la novela de Fuentes. Por eso, Bush concluye que: “we would be remiss if we did not notice that some of the most typical, if not the most conservative, motifs of melodrama are quite clearly integrated into Fuentes’ novel, so exposing a paradox of the text: melodrama serves as a formative factor in a novel that overtly rejects the melodramatic narrative mode” (182).

Finalmente, en la sección “Postscript: And then... Melodrama Beyond the Boom,” Bush propone pensar la enorme influencia del melodrama en la imaginación literaria de los escritores del *Boom* (junto con la novela de Fuentes, algunas escenas de *Rayuela*, algunas de las historias de *Cien años de soledad*, varias de las novelas de Vargas Llosa) y, sobre todo, en los del post-*Boom* (Manuel Puig, Clarice Lispector y, particularmente, César Aira). Tras discutir algunas de las ideas ensayadas por el escritor mexicano Jorge Volpi sobre el desencanto político latinoamericano y el *deber ser* de la escritura literaria entre los miembros de su generación—para quien la literatura debe librarse del fantasma del *Boom* y América Latina debe desaparecer en una fusión con Estados Unidos y Canadá—, Bush sugiere que la presencia del melodrama articula, desde su propia estética, una ineludible crítica social y política entre quienes recurren a ella consciente o inconscientemente como un modo aún operativo en la escritura de ficción. Para ello observa en varios autores y textos actuales (Rodrigo Rey Rosa, Alonso Cueto, Iván Thays, Edmundo Paz Soldán, Élmer Mendoza, Pablo Casacuberta, Dani Umpi; y me atrevería a incluir a Rodrigo Hasbún, Alejandro Zambra y, por momentos, Roberto Bolaño) una serie de remanentes, de huellas, de rastros aún vigentes que delatan la supervivencia del melodrama entre quienes definen la escena de la escritura contemporánea. En ese sentido, frente a la apoliticidad enunciada por Volpi como una condición de la escritura de ficción latinoamericana, Bush propone prestar atención al recurso inofensivo del melodrama para observar los matices sociales y políticos que llevan como un complemento de su propia naturaleza, y que dan forma a las narrativas contemporáneas que se alinean con una tradición poética que se remonta nada menos que al siglo diecinueve.

El valor de este primer libro de Matthew Bush radica, en consecuencia, en su arriesgado y bien apuntalado argumento. Esto es, concebir el melodrama en el cuerpo de la literatura latinoamericana no como un simple molde que se emplea para encajar ciertas ideas literarias sobre el orden social o la justicia de los hombres, sino como una de sus poéticas constitutivas más trascendentales. En otras palabras, un modo de la ficción que más allá del acto de escribir, más allá de

la práctica de la escritura, del oficio del escritor, habita en nuestros imaginarios como una parte sustancial de nuestra propia identidad, tal como sostenía también el propio Carlos Monsiváis en ese maravilloso libro que es *Aires de familia* (2000). Esa es también la conclusión a la cual llega Bush, pero a diferencia de Monsiváis, para quien el cine fue fundamental en la conformación del melodrama latinoamericano, aquél propone volver a leer algunos de los textos fundamentales de la historia literaria latinoamericana para ubicar el rol del melodrama en nuestra educación sentimental y, por ende, en la formación de nuestras subjetividades.