

---

# Saber trágico y sensibilidad melodramática.

## Consideraciones preliminares y enfoques latinoamericanos

Hermann Herlinghaus  
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg  
Romanisches Seminar

RESUMEN. El texto ofrece una visión comparativa en dos niveles. Primero, se discuten rasgos genealógicos que permiten poner en contraste y en relación las categorías de “tragedia” y de “melodrama”. En segundo lugar, se introduce una problematización que se debe a las diferencias conceptuales entre centro y periferia; es decir que las categorías en cuestión no solo revelan significados diferentes según su uso y su legitimidad respectivos en Europa occidental y en América Latina, sino que la categorización misma obedece a desigualdades epistemológicas y particularidades de las historias culturales de esas regiones. De esta manera, el melodrama (o la imaginación melodramática) es concebido por escritores y teóricos culturales latinoamericanos como un agente de cuestionamiento estético y ético de la tradición “trágica” que marca una parte influyente de las filosofías estéticas (*philosophische Ästhetiken*) eurocentristas.

PALABRAS CLAVES: tragedia, melodrama, desigualdades epistemológicas entre Europa occidental y América Latina, pensamiento estético, violencia y afectividad

ABSTRACT. The present text suggests a twofold comparative perspective. First, it discusses genealogical features that allow for a contrastive as well as a connecting take on the categories of “tragedy” and “melodrama.” Second, it introduces a problematization that owes to the conceptual differences that are at work between center and periphery. That is to say, the categories in question not only reveal different meanings according to their respective use and legitimacy in Western Europe and in Latin America; but the categorization itself responds to epistemological inequalities and particularities of differing cultural histories. Thus melodrama, or the melodramatic imagination, has been conceived by Latin American writers and cultural theorists as an agency that allows to question, or relativate, the “tragic” tradition that characterizes an influential part of eurocentrist philosophical aesthetics.

KEYWORDS: Tragedy, Melodrama, Epistemological Inequalities between Western Europe and Latin America, Aesthetic Thought, Violence and Affectivity

De manera perspicaz o paradójica, el tema de la violencia sigue atravesando discursos y experiencias de la contemporaneidad global. Supuestamente, se trata de un campo semántico que la modernidad normativa quisiera declarar como regulado, como si se pudiera relegar los vestigios de las peores violencias al pasado, a las periferias del progreso, o al registro de situaciones excepcionales. La historicidad de categorías estéticas da cuenta, a su manera, de las dinámicas y afectividades anacrónicas de la modernidad, incluyendo la violencia. Ahí, melodrama y tragedia se encuentran en polos opuestos. Genealógicamente, el melodrama revela un eje moderno, ya que tiende a apaciguar los dispositivos jerárquicos con respecto a las convenciones de género, incluyendo el estatus de la violencia (“masculina”). Estimula un espíritu de democratización de los sentimientos a través de la acentuación afectiva de subjetividades femeninas. En cambio, en la tragedia se prolonga el canon de la estetización de los actos transgresores de personajes heroicos cuya “locura” (esto es, cuyo sacrilegio) consiste en actuar contra el orden divino o el de la ley. En los escenarios artísticos, culturales y reflexivos que hoy nos interesan, ambas categorías se siguen aplicando y, a pesar de haber pasado por respectivas crisis, mantienen una notable *sugestividad*. Esta sugestividad es tal que surge la pregunta de si en esas metacategorías, más allá o más acá de sus marcos histórico-culturales, no resuena una fuerza antropológica y, en cierto sentido, arquetípica. El hecho de que hasta hace relativamente poco se solía estudiar lo trágico y lo melodramático por separados dificulta preguntar por sus nexos e hibridaciones de larga data, una pregunta por cierto interesante y que ha dado su impulso al presente dossier temático. El simple hecho de que las categorizaciones no están exentas de tendencias purificadoras sugiere que, en el fondo, estamos tratando con dispositivos “impuros” y anacrónicos. Por esa misma razón, en estos dispositivos se plasman cargas afectivas de notable envergadura.

Conocemos las raíces antiguas de la tragedia y sus rasgos “aristocráticos” gracias a Sófocles, Aristóteles y más tarde Hegel. Según Terry Eagleton,

there is an ontological depth and high seriousness about the genre which grates on the postmodern sensibility [...]. As an aristocrat among art forms, its tone is too solemn and portentous for a streetwise, sceptical culture. Indeed, the term hardly scrapes into the postmodern lexicon. For some feminists, tragic art is far too enamoured of sacrifice, false heroics and a very male nobility of spirit [...]. For leftists in general, it has an unsavoury aura of gods, myths and blood cults, metaphysical guilt and inexorable destiny (Eagleton, 2003: ix).

En cambio, el melodrama nace con la irrupción de la Revolución francesa y las obras dramáticas (teatrales) de Pixérécourt; Peter Brooks ha subrayado el factor emancipatorio de un proyecto que llevaba el pueblo al escenario (Brooks,

1994: 12-13). Más tarde, la reflexión sobre el melodrama ha sido particularmente estimulada por el cine moderno. Laura Mulvey ha afirmado que el melodrama fílmico revela, a través de sus tensiones interiores, lo afectivamente contradictorio de la cultura burguesa. Vía el cine popular y más tarde la televisión, el melodrama genera símbolos para el deseo colectivo, “which allow ordinary people [...] to stop and wonder or weep, desire or shudder, momentarily touching ‘unspeakable’ but shared psychic structures” (Mulvey, 1994: 126). El melodrama permite, en escala estética mayor, la “irrupción de lo que el discurso esconde o reprime” (Ott, 2002: 272); se define por un

exceso de lo teatral y lo dramático, no en la lógica de la resignación heroica del individuo masculino y solitario frente a la masa que actúa “inconscientemente”, sino en la dinámica de las exageraciones y transgresiones de un conflicto de amor articulado como problema social, en donde las fantasías femeninas del *happy end* producen las peripecias más inverosímiles (Herlinghaus, 2002: 29).

En la América Latina del siglo xx, más que la Europa occidental, el melodrama ha acompañado y energizado experiencias de una modernidad cultural heterogénea. Escribe Jesús Martín-Barbero sobre ese pasado siglo:

Si el cine latinoamericano es mayoritariamente melodrama [...], es porque el melodrama cinematográfico ha mediado la transición de la experiencia rural a la cultura urbana popular. Y ello, al “conectar con el hambre de las masas por hacerse ver socialmente” (Monsiváis). En ese cine el pueblo pudo verse, más allá de lo reaccionario de sus contenidos y de sus esquematismos de forma, pues allí encontró rostros, gestos, ritmos de lenguaje y modos de hablar, colores y paisaje. Cine nacionalista y populista por antonomasia, el melodrama resultará vital para unas masas urbanas que a través de sus imágenes amenguan el impacto de los choques culturales y por primera vez conciben el país a su imagen (Martín-Barbero, 2002: 76-77).

Esta visión se alimentó, por ejemplo, en las ideas de Antonio Gramsci sobre los vínculos entre la modernidad y lo popular, entre narrativas populares y subjetividades (“sentimentalidades”) políticamente relevantes por ser socialmente densas. De especial interés fueron los nexos entre afectividades colectivas y modos dramático-narrativos que la crítica culta y un canon jerárquico despreciaban. Gramsci había reconsiderado los casos de la novela folletinesca y melodramática, reflexionando también sobre el teatro y el cine, buscando rescatar lo afectivo de lo popular frente a estéticas sublimes (trágicas), en una antropología alternativa de la modernidad (Herlinghaus, 2002: 3).

Diferente del melodrama, la tragedia es una categoría que ha sido exitosa en su ascenso a la normatividad y duradera a pesar de su crisis moderna y sus

descentramientos posmodernos. La elaboración apodíctica de Hegel habló por sí misma. Al referirse al tipo “sustancial y original” de la tragedia, el filósofo afirmó que

el contenido verdadero de las acciones trágicas proviene del círculo de los poderes que son sustanciales y legitimados por sí mismos en relación a la voluntad humana: el amor de familia; la vida del Estado, el patriotismo de los ciudadanos, la voluntad de los que gobiernan; además de la existencia religiosa [...]. Los héroes verdaderamente trágicos [...] se mueven en una altura en la que desaparecen las casualidades de la individualidad inmediata. Son individuos grandes y firmes, asemejándose a obras esculpidas [...] (Hegel, 1985: 547-548, traducción nuestra).

Si se la enfoca desde una perspectiva no aristotélica y de escepticismo cultural, la tragedia aparece menos imperturbable. Basta recordar *El nacimiento de la tragedia* (1872) en que un joven Nietzsche intenta hacer una lectura traviesa del surgimiento y de la crisis de la tragedia griega, la cual apunta a los bordes de la normatividad. Según Gilles Deleuze, Nietzsche favorece, entre dos dispositivos centrales de la cultura antigua, no el momento apolíneo – moderado y racional –, sino el *momentum* dionisiaco, excesivo y embriagante (Deleuze, 1976: 20).

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos. También la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra la reconciliación con el hombre. [...] Cantando y bailando se expresa el ser humano como miembro de una comunidad superior (Nietzsche, 1999: 29-30).

Nietzsche, combinando su gesto romántico con una visión metafísica de la obra de arte, sugiere anacrónicamente que el ritual dionisiaco ofrece estímulos liberadores – un desencadenamiento afectivo, un éxtasis de los hombres y las mujeres y, de esta manera, su mutua fusión en un sentimiento superior –. El filósofo descubre signos de lo dionisiaco en su propia época, en el drama musical de Wagner y en la filosofía de Schopenhauer.

El hombre dionisiaco se diferencia del hombre cristiano en toda forma. Es irresponsable y alegre, y por eso inocente. Clásicamente, a lo trágico pertenece una predestinación natural del héroe, como ser expuesto a los signos del destino y dirigido por la arbitrariedad de los dioses [...] [En] el desencadenamiento báquico o dionisiaco (en cambio) [...] las mujeres luchan al lado de Dionisio, destruyendo en estado de delirio el propio cuerpo y otros cuerpos (Ott, 2002: 252).

Varios aspectos de esta cita merecen consideración. Primero, el dios griego Dionisio permanece envuelto en paradojas (ver Rinella, 2012: 79). Masculino

pero fundamentalmente andrógino, muriendo a menudo y a la vez inmortal, su culto era visto como violento y peligroso. Lo que sigue siendo asunto de discusiones son sus cuatro “propiedades” – el vino, la locura ritualística, la máscara y el teatro –. Con Nietzsche, la discusión sobre Dionisio se intensificaba, ya que la recepción de la cultura griega empezaba a abrirse a la problemática de lo no racional, lo instintivo, lo ritualístico y violento, incluso lo subconsciente. Pero pasó un largo rato hasta que se publicaran libros como *The Greeks and the Irrational* (1951) de Eric R. Dodds, que afirma y profundiza la línea nietzscheana de un cambio de mirada. Después de Deleuze y de su libro *Nietzsche y la filosofía*, Michael Rinella retomó la problemática de la transgresión y de la embriaguez en *Pharmakon* (2011), escribiendo: “Dionysus, god of all *pharmaka*, of which wine was but one of his latter gifts to mankind, is also the god of the theatre, and the setting free is, of course, ecstacy, the break from identity, where one becomes, as it were, ‘different,’ ‘free’ from one’s usual self” (Rinella, 2012: 206). En la medida en que favorece lo afectivamente excesivo, esta lectura puede asociar también rasgos de la estética melodramática.

Otro aspecto para la discusión sería la problemática de la culpa. Michaela Ott habla, en su referencia a Nietzsche y a Deleuze, de una “anulación dionisiaca del orden simbólico, del estado legal” (Ott, 2002: 253). Encontramos, en el ensayo “Sobre la crítica de la violencia” (1921) de Walter Benjamin, una frase enigmática sobre la “culpabilidad de la mera vida natural” en la cual se ponderan relaciones paradójicas entre culpa y ley (Benjamin, [1921] 1977: 199-200). Benjamin ayudaría a argumentar que la figura de Dionisio está en oposición con una ley (o un orden simbólico) que se apropia de la “culpa natural” (u originaria) a partir de violencias que sirven al mantenimiento de la ley (Benjamin, [1921] 1977: 199-200). Hasta ahí las lecturas no aristotélicas. Volvamos por unos momentos a la influyente normatividad. De Aristóteles viene el concepto de lo que podríamos llamar la ley trágica. En sus apodigmas sobre la tragedia formulados en la *Poética*, reconocemos la base de un discurso que normativiza las transgresiones a través de la “ley trágica”. La ley trágica es un mecanismo estético. El héroe trágico incorpora la culpa de sus acciones y sucumbe al destino, pero el elemento principal de la tragedia es el de la catarsis – la supuesta purificación de los sentimientos del público a través del miedo y de la compasión –. Esto conlleva a procedimientos de redistribución de culpas, sublimemente interiorizadas por los espectadores.

En *Sweet Violence* (2003), Terry Eagleton hace visible la dimensión psicoanalítica de tal estética cuando argumenta que el “sufrimiento catártico” en relación a la ley es ambiguo. No hay discursividad explícita, sino ante todo una afectividad que trabaja sobre el subconsciente del público. Lo trágico de la tragedia es el fracasar del héroe que representa un valor superior respecto a los poderes de los dioses y luego de la ley. Este fracaso sólo puede llamarse sublime en la medida en la que causa escalofrío entre los espectadores comunes. No toda tragedia está dirigida contra la autoridad. Pero, escribe Eagleton, vemos a menudo

men and women chastised by the law for their illicit desire, a censure which with admirable economy satisfies our sense of justice, our respect for authority and our impulse to sadism. But since we also identify with these malcontents, we feel the bitterness of their longing, a sympathy which morally speaking is pity, and psychoanalytically speaking is masochism. [...] Pity brings us libidinally close to them, while fear pushes them away in the name of the law (Eagleton: 176).

Lo que los estudios fílmicos anglosajones llaman “vicarious suffering”, sufrimiento vicario, opera como redistribución de los sentimientos de culpa. El público de la tragedia jamás podría caer de alturas comparables a las de los nobles héroes trágicos, y esta diferencia sirve precisamente para conectar psicológicamente al público (de menor estatus) a esos héroes. La experiencia de entretenimiento ante la destrucción de un hombre fuerte y noble se traduce en sentimientos ambiguos. La catarsis que se siente al presenciar lo violento con distancia debería coincidir – según Aristóteles – con una “limpieza” moral. Psicológicamente se trata de un pacto “de la obra” con el espectador común y corriente – los ciudadanos de la *polis* y, más tarde, los ciudadanos populares de la modernidad –. A esos públicos se les ofrece un foro de “intercambio afectivo” que les permite proyectar culpas. De ahí el intento pedagógico de la estética aristotélica dirigida hacia el espectador civilizado: “¡no incurras en semejantes acciones heroicas, pero disfrútalas vicariamente y te van a servir como deleite y lección!”. Si consideramos la producción fílmica contemporánea desde este punto de vista, cabría preguntarse cuántas producciones dramáticas de procedencia hollywoodense siguen capitalizando sobre semejantes mecanismos estético-afectivos.

Con el melodrama, es posible dirigir los interrogantes hacia otra dirección. Sin embargo, se presentarán puntos de conexión. Según Robert Heilman (1973), tragedia y melodrama se acercan porque ambos tratan de catástrofes. En el caso del melodrama, la referencia a la catástrofe es posible pero no necesaria. Sin embargo, las semejanzas referenciales no suelen ser decisivas cuando se trata de complejidades estéticas. Son las estrategias afectivas de ambas modalidades las que apuntan hacia diferencias notables. ¿Vendría la experiencia (estética) modelada por el melodrama, desde un más allá o un por debajo de los territorios emocionales de la culpa y del miedo, como también de la compasión y del sufrimiento vicario? ¿Qué rasgos y qué fenómenos ofrecería un tratamiento diferente de las transgresiones? En lo que concierne a la violencia: suponiendo que el melodrama la reformula y la reimagina desde numerosos escenarios “íntimos” de la modernidad, ¿cuál sería el estatus de las experiencias y de los conflictos violentos? ¿Es la resolución de esos conflictos su negociación afectiva?

Lo interesante sería someter esas preguntas a un cierto giro poscolonial. El proyecto afectivo del melodrama en relación a una modernidad periférica<sup>1</sup>, tal

1 Sobre el concepto de la “modernidad periférica”, ver Herlinghaus y Walter, 1993.



como lo concibe Martín-Barbero, revela una gama de enfoques “otros”. Hasta más allá de mediados del siglo xx, los procesos de la modernización en América Latina estaban acompañados de graves desproporciones, desplazamientos y conflictos. El melodrama, en su migración por diferentes medios masivos – la prensa masiva, la radio, el cine, la televisión – ha ofrecido foros de negociación sentimental no sólo en relación a escenarios personales e íntimos, sino respecto a los desajustes y las dinámicas de la modernidad misma. Ha proferido foros para la narración y la escenificación de transculturaciones no pocas veces violentas. Ha contribuido, en escala mayor, a relacionar las experiencias e identidades culturales con una liberación de los sentimientos y lenguajes corporales como formas de búsqueda de identidades modernas. Esa otredad se refiere al descentramiento del nexo entre individualidad y desencantamiento, el cual ha sido un eje de los modernismos de los centros. Desde enfoques como los de Monsiváis y Martín-Barbero se ha pensado “lo melodramático” como un modo performativo y narrativo de “oralidad contemporánea”, esto es, un modo que mina las normas céntricas de (auto)control corporal, vinculadas a un concepto determinado de individuo como sujeto y a una economía moral de (auto)disciplinamiento. La “oralidad contemporánea” se entiende como un lente desde el cual se estetizan experiencias de la modernidad latinoamericana más allá, o más acá, de las sublimaciones de una cultura occidental-individualista, paradigmáticamente europea y más tarde norteamericana.

En la América Latina del siglo xx, debido a la modernidad en crisis, el conflicto cultural entre “Historia” e “historias” ha sido un rasgo latente de discontinuidad y de heterogeneidad. El melodrama ha permitido acentuar la pregunta: ¿cuáles son las historias (pequeñas o anacrónicas) que conectan con los imaginarios de diversidad de una región donde no quedan muchas promesas de la Historia con mayúscula? Realidad de experiencias modernas relacionada a “ciudades letradas” de precario alcance, pero intensamente vinculada – desde comienzos del siglo xx – con procesos urbanos y masivos que generaban los anacronismos de encuentro (intermedial) de memorias narrativas y modos de (re)conocimiento identitario tradicionales con transformaciones tecnoperceptivas en la cultura de las masas urbanas, cuya “oralidad secundaria” será incorporada más tarde por las gramáticas del audiovisual (Herlinghaus, 1999: 53).

Tal vez no sorprenda que el sentimiento trágico individualista que no pocos filósofos han registrado como rasgo de la modernidad europea haya influido menos en el espíritu estético latinoamericano, debido a que las modernizaciones precarias han inspirado otra especie de reflexiones, más abiertas hacia creencias y esperanzas colectivas, incluyendo dispositivos de “mal gusto”<sup>2</sup> como la sentimentalización de los conflictos y los anhelos por el *happy end*, un *happy end* comprendido como resolución no sólo personal, sino también simbólico-identitaria. Martín-Barbero constata:

2 Sobre el “mal gusto”, ver Eco, 1994.

Creo que se puede leer la historia cultural de Latinoamérica bajo el aspecto de un trauma de origen y luego de un desconocimiento identitario producido constantemente por los procesos de mestizajes y migraciones. Comienza con un desconocimiento acerca de los padres y madres debido a la juntura de razas y civilizaciones precolumbinas con Europa y África. Hay, desde luego, muchas Europas y distintas Áfricas [...]. Más tarde, la modernidad refuerza dinámicas no tanto de mestizaje sino de heterogeneización y multitemporalidad. Es aquí que las tradicionales ideas de la mezcla se reformulan con atención al descentramiento cultural y la desterritorialización de identidades colectivas. Se trata de un “no-saber” identitario que se expresa en y moviliza las luchas por hacerse reconocer (Martín-Barbero, 2003: 60).

Desde esta perspectivación de la imaginación melodramática en el marco de una “historia cultural de la sensibilidad y el deseo”, se puede preguntar: ¿no se relaciona la vitalidad de una sensibilidad melodramática, por ejemplo en relación a las telenovelas de las recientes décadas, con el encumbramiento afectivo y expresivo de los que vivieron violentamente el acceso a la modernidad? Aquellos eran los segmentos de la población – consumidores de mensajes e historias al margen o más allá de la cultura del libro – que experimentaban un reconocimiento en los terrenos de la oralidad y de la visualidad masivas donde se llegaron a dramatizar las fantasías de amor como relatos de goce y legitimidad social. Un aspecto poco reflejado en este marco de discusión son las relaciones entre dispositivos melodramáticos y las experiencias de una secularización heterogénea que han visto morir a Dios, pero que presencian una popularidad indisminuida de la Virgen de Guadalupe como signo visceral de la cultura.

Tal como las auténticas heroínas de los melodramas son mujeres, tal es el afincamiento anacrónico del “guadalupanismo” en la “modernidad afectiva” de México. El “inventario a modo de letanía” que Carlos Monsiváis escribe, no sin leve ironía, como apelación a la Virgen luce sus tonos melodramáticos:

Ayúdanos. Mira a éste tu pueblo. Si tú no intervienes, ¿quién va a hacerlo? Sácanos del hoyo, Patroncita. [...] No hiciste igual con ninguna otra nación, Virgencita, tú acompañaste al libertador Miguel Hidalgo, tú derrotaste a la extranjera virgen de los Remedios, tú no te separaste de Emiliano Zapata, tú refulges en las paredes desnudas y te dejas adorar en estanquillos y refaccionarias y en los caminos y en los camiones, y en las chozas habilitadas de vivienda popular [...]. Danos una mano, mira que el salario mínimo es una burla y acaban de aumentar la gasolina, las tortillas, los frijoles [...] (Monsiváis, 1996: 40).



“La Guadalupana” se convierte en palabra que señala la profanación de un culto que ha atravesado casi quinientos años – la Virgen de Guadalupe es más que un símbolo, es casi místicamente la portadora de energías afectivas y hasta sensuales de enorme envergadura.

Es el elemento pacificador en la cristianización de los nativos y en la mexicanización de la fe (fecha oficial de inauguración del sincretismo: 1531), es el gran depósito reverencial de los mexicanos que emigran, es la concesionaria del sitio de honor en recámaras, sindicatos, tabernas, lupanares, camiones de carga [...]. A fines del siglo xx, en la Guadalupana se concentran las vivencias de la marginalidad y el desgarramiento, en ámbitos donde lo mexicano es sinónimo de orgullo recóndito o de inocencia sin protección (Monsiváis, 1996: 41).

Si Monsiváis escribe: “es la Reina de México. Aquí no tenemos monarquía, pero ella es la reina de todos nosotros, porque es india” (1996: 41), la adoración ritualística que gran parte de los mexicanos han hecho elemento de su cotidianidad luce no sólo sus rasgos de deseo de salvación, sino anhelos de amor y protección en niveles libidinales más ambiguos. Existen numerosas verificaciones populares a la manera de “Virgencita linda, mi Guadalupana / la mejor amiga de mi fe cristiana [...] / Bendita tú eres entre todas ellas / entre las mujeres y entre las estrellas” (Monsiváis, 1996: 43). O, puesto a modo de canción de mariachi, “Conocí a una linda morenita / y la quise mucho. / Por las tardes iba enamorado, cariñoso a verla. / Y al contemplar sus ojos mi pasión crecía. / Ay morena, morenita mía, no te olvidaré” (Monsiváis, 1996: 45-46). Existen dos foros en la modernidad mexicana gracias a los que el melodrama se “democratiza” excesivamente. Uno es el culto profanizado a la Virgen de Guadalupe; el otro son las telenovelas.

Más allá de México, se observa una envergadura extraordinaria de la imaginación melodramática en contextos supuestamente seculares. Desde un punto de vista antropológico, no es sorprendente que se hable de la iniciación a la vida y la sociedad modernas por vía de dramas afectivos que carecen de las posturas aristocráticas de la tragedia. En el transcurso del siglo xx, el melodrama mueve las fantasías de la socialidad residual de un sincretismo popular hacia nuevas imágenes de transgresión sensual y corporal, las mueve desde las solidaridades de familia, vecindad y territorio hacia nuevos rituales, genuinamente melodramáticos, de empoderamiento sensual. Por el melodrama pasan, en determinadas condiciones, libidinalidades alternativamente potenciadoras, fuerzas y mensajes emotivos que subvierten la racionalidad formal o compensan lo que ella ha dejado de proyecto trunco. Teatralización de una socialidad que convierte la desvalorización de su estatus precario y sus gustos despreciados por los letrados y los poderosos en ubicación colectiva y sentimental, haciendo de la voz y del cuerpo afectivos unos lugares alternativos de significación. En el melodrama latinoamericano, a través de su polivalencia medial-narrativa y de

su ubicuidad social, confluyen las mayores contradicciones de la modernidad periférica, empezando con los contrastes entre el estado deficitario de sistemas de justicia normativa proclamados como “universales” y los imaginarios dramáticos de una “comunidad” informal en la que se renueva el sueño de una moral más justa en relación a la desventaja y la condición subalterna.

Nuestras consideraciones, formuladas a grandes rasgos conceptuales, podrían generar la observación de que yuxtaponen dos perspectivas muy diferentes de teorización y formación de paradigmas. Por un lado, tenemos la tragedia y, en la filosofía estética moderna, el saber trágico de larga tradición europeo-occidental; por otro lado, nos hemos referido a la imaginación melodramática, tal como fue planteada por teóricos culturales y comunicólogos latinoamericanos a partir de los 1980 en el contexto de nuevas miradas sobre la modernidad periférica, concebida como modernidad heterogénea y multitemporal (García Canclini, 1993: 111-133). Mencionamos de paso que en esas tendencias de teorización laten, aparte de otras diferencias, connotaciones de género profundamente diversas. Así se podría atribuir a los enfoques comunicológico-culturales de Monsiváis y Martín-Barbero una matriz de epistemología femenina, lo cual se vería afirmado por el hecho de que el interés por el melodrama en las humanidades de Europa y América del Norte, a partir de los 1980, fue protagonizado por mujeres, varias de ellas siendo teóricas feministas. En contraste, el toque filosófico-masculino de los grandes pensadores o escritores de la tragedia – de Aristóteles, a Kierkegaard, Dostoievski y Nietzsche, pasando por Hegel – es obvio. Es decir que, si observamos en la tragedia y el melodrama diversas estrategias afectivas, se trata también de dispositivos epistemológicos diferentes.

Karl Jaspers (1983) atribuye a la modernidad europea un “saber trágico” (*tragisches Wissen*) de envergadura paradigmática: los altos logros de reflexión y abstracción (una racionalidad cada vez más abarcadora) y el espíritu de perfección que reina en Occidente no hacen sino añadir pertinencia a las trivialidades de la existencia humana y a los límites de la *Gestaltbarkeit* del mundo. Ese saber trágico de Occidente es también parte de una conciencia que carga las memorias de la colonización y subordinación neocolonial de otros territorios y culturas. Jaspers opina, sintomáticamente, que la conciencia trágica permite dudar de todo lo devenido históricamente, pero al mismo tiempo mantiene la idea de la justicia como tal, del bien y del mal, y – conviene agregar – del universalismo abstracto afincado en la cultura europea (Jaspers, 1983: 918-919). Tal visión se ha vuelto cada vez más inverosímil e incluso anacrónica para pensadores y artistas latinoamericanos.

Sería ahistórico concluir que una sensibilidad contrastiva de época, en el caso de los mencionados teóricos latinoamericanos, hablaría de un saber melodramático, y de insinuar así, por ejemplo, que el melodrama favorecería el compromiso y la imperfección, mientras que la tragedia se basa en el dualismo y el superlativo. El acento crítico latinoamericano apunta más bien al cuestionamiento del universalismo moderno, lo que sitúa los respectivos pensadores periféricos en una especie de territorio intermedio entre teorías posmoder-

nas y poscoloniales. Si habláramos de una *sensibilidad melodramática* en sentido filosófico-estético, esto implicaría constatar una paradoja. Es innegable la *tragicidad* real en términos de violencias y graves desproporciones que ha ido atravesando las diversas experiencias de modernización en América Latina. Al mismo tiempo, desde las luchas por la formación de naciones independientes, las “ficciones fundacionales” (Sommer) en la literatura del siglo XIX han sido narraciones melodramáticas, las cuales pueden involucrar experiencias trágicas sin compartir el espíritu universalista de un (pan)tragismo europeo. Algo relativamente parecido se podría observar con respecto a numerosos melodramas radiales y fílmicos del siglo XX. Aquí no nos estamos refiriendo a obras específicas (melodramas o tragedias), sino a diferentes paradigmas estéticos y, desde ahí, epistemológicos, que atraviesan la imaginación de la modernidad en escenarios de “centros” y de “periferias”. Para evitar la neta oposición entre centro y periferia, y aludiendo a los diferentes niveles y legitimidades culturales que están en jaque, se puede formular hipotéticamente que la modernidad del melodrama se opone, democrática y conciliadoramente, al pantragismo aristocrático o nihilista, en el que latén añoranzas tendencialmente universalistas. Los elementos trágicos que se observan en los melodramas del siglo XXI tienden a confirmar esta distinción mayor, ya que se trata de estrategias estéticamente diferentes que han dado lugar, sin embargo, a múltiples variantes de interconexión.

Algunos años antes de que emergieran los nuevos estudios culturales en América Latina, el escritor Alejo Carpentier, en su ensayo “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1981), llamó la atención sobre el melodrama. En su perspectiva, el estatus estéticamente mayor de lo trágico se desvanece, ya que el escritor ve entrar en esos dramas la contemporaneidad de la violencia, el horror, lo tremebundo:

Vivimos en una época de melodramas [...].

Viendo como 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 las novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo (25-26).

Ni Sábato ni Onetti temieron el 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 (27).

Sin embargo, Carpentier no recomendó transferir lo excesivo y lo transgresivo de experiencias reales en escritura hiperbólica. Al contrario, una mediación de lo horroroso y tremebundo por una actitud estética de sobriedad le parecía abrir un camino adecuado para insertar una tensión reflexiva en la narración melodramática. “Estilo notarial que consiste en no engolar la voz, en no alzar el

tono, en no usar el signo de admiración: en no mutarse ante lo mostrado [...]” (Carpentier, 1981: 26).

La paradoja parte de cómo las posturas estéticas se rearticulan desde experiencias latinoamericanas. Condiciones “trágicas” en la vida de las sociedades contemporáneas, cuando son enfocadas desde su inmanente historicidad, se traducen en dramas que cuestionan la metafísica de la tragedia. Con frecuencia los melodramas convierten la percepción de acontecimientos trágicos en imaginación cotidianamente afirmativa. Esto permite entender que la “solución” que manejan las narraciones melodramáticas importantes no reside en la disolución final del conflicto. Puede haber *happy end* o no. Más importante parece ser una especie de sobredeterminación semántica que, junto con un exceso semiótico, es agenciada por las renarraciones y los reconocimientos que teatralizan un inadvertido mensaje público. No hay modernidad satisfactoria ni emancipatoria, pero se percibe un movimiento dinámico en la trivialidad de las experiencias cotidianas y en las energías deseantes que se generan día a día. En las telenovelas latinoamericanas, el melodrama ha tendido a convertirse en la “obra abierta” por excelencia. Lo que importa, parafraseando a Hayden White (1987: 24), es darle al relato esa especie de sentido que se consume y sin embargo escapa desplazándose a otra narración que, más allá de los límites de su final, espera a ser contada.

## Obras citadas

- BENJAMIN, Walter [1921] (1977): “Zur Kritik der Gewalt”. *Gesammelte Werke*, Vol. II-1. Frankfurt Main: Suhrkamp Verlag. 179-203.
- BROOKS, Peter (1994): “Melodrama, Body, Revolution”. *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. Jacky Bratton, Jim Cook y Christine Gladhill (Ed.). London: British Film Institute. 14-25.
- CARPENTIER, Alejo (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- DELEUZE, Gilles (1976): *Nietzsche und die Philosophie*. München: Rogner & Bernhard, 1976.
- DODDS, Eric R. [1951] (2004): *The Greeks and the Irrational*. Berkeley-London: University of California Press.
- EAGLETON, Terry (2003): *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Malden-Oxford: Blackwell Publishing.
- ECO, Umberto (1994): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt Main: Suhrkamp Vlg.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993): “Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina”. *Posmodernidad en la periferia*. Hermann Herlinghaus & Monika Walter (Ed.). Berlin: Langer Verlag. 111-133.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1985). *Ästhetik II*, ed. por Friedrich Bassenge. Berlin: Verlag Das Europäische Buch.
- HEILMAN, Robert B. (1973): *The Iceman, The Arsonist, and the Troubled Agent: Tragedy and Melodrama on the Modern Stage*. Seattle: University of Washington Press.

- HERLINGHAUS, Hermann (2002): "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria", in Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 21-60.
- HERLINGHAUS, Hermann y WALTER, Monika (1993): "¿'Modernidad periférica' versus 'proyecto de la modernidad'? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo 'pos' moderno desde América Latina". *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer Verlag. 11-47.
- JASPERS, Karl (1983): *Von der Wahrheit*. München-Zürich: R. Piper Verlag.
- MARTÍN BARBERO, Jesús y REY, Germán (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (2002): "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía", in Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 171-198.
- \_\_\_\_ (2003): *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural: conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Madrid-Frankfurt/Main: Iberoamericana.
- MONSIVÁIS, Carlos (1996): "La hora de la tradición". *Los rituales del caos*. México D.F.: Ediciones Era. 39-52.
- MULVEY, Laura (1994): "It will be a magnificent obsession", in Jacky Bratton, Jim Cook and Christine Gladhill (Ed.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. London: British Film Institute, p. 121-133.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999): *Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe* (Tomo 1), ed. por Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- OTT, Michaela (2002): "El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine", in Hermann Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. 245-280.
- RINELLA, Michael A. (2012): *Pharmakon: Plato, Drug Culture, and Identity in Ancient Athens*. Lanham-Boulder-New York: Rowman & Littlefield.
- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- WHITE, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.





---

**Partie 2**  
**Du Mexique à l'Argentine : variations sur  
la subversion du mélodrame au cinéma**

