

Mariana insatisfecha en la tigrera melodramática

Ángel F. Briones-Barco. Escuela Universitaria Cardenal Cisneros, Alcalá de Henares/ Escuela Oficial de Idiomas de GETAFE

Decir que Ana María Rodas es una escritora melodramática no es una afirmación tan severa como parece. En palabras de Hermann Herlinghaus: la cuestión melodramática ya no pertenece a un género menor sino que es uno de los *dispositivos interculturales* claves del siglo veinte latinoamericano.¹ Rosana Reguillo por su lado estipula que ese género ha servido para dar un sentido al mundo latinoamericano que se intentaba acomodar a la modernidad en tiempos de crisis narrativas. Según la misma crítica, lo melodramático siempre le ofreció a la cultura latinoamericana la posibilidad de expresión que la modernidad oficial le negaba. Por ello el melodrama sobrevive aún de maneras complejas y contradictorias.² Y de ahí también su aceptación y recepción internacional. Diversos y distinguidos intelectuales como Carlos Monsiváis, Jesús Martín-Barbero, Michele y Armand Mattelart entre otros, han reconocido lo que de central y crucial tiene el modelo melodramático para la constitución de las audiencias populares, ya sea celebrando, criticando o denigrando su rol.³

Y es que el melodrama, gracias a sus filiaciones en diferentes medios, se ha convertido en un nuevo elemento de la matriz cultural con el que sopesar y analizar los productos simbólicos.⁴ En este ensayo analizaremos las características melodramáticas en la

¹ Hermann Herlinghaus. "Hacia una hermenéutica de la comunicación. Narraciones anacrónicas de la modernidad en América Latina." *Día-logos de la comunicación* 59-60 (2000): 288. 280-291.

² Rossana Reguillo, en "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie" publicado en la revista *Día-logos de la comunicación* 58 (2000), afirma que "La narrativa melodramática, cristalizada en diferentes géneros y soportes, por ejemplo el cine, la radionovela, el bolero, se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad, al tiempo en que los latinoamericanos fueron inventados por el mismo melodrama. Esta forma de relato logró abolir la frontera entre lo real y lo representado. El melodrama se convirtió en escritura de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural." (60) Rossana Reguillo. "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie." *Día-logos de la comunicación* 58 (2000): 60. 58-65

³ Heather Levi. "Sport and Melodrama: The Case of Mexican Professional Wrestling." *Social Text* 50 (1997): 61.

⁴ Jesús Martín-Barbero primero formula esta idea de melodrama como matriz cultural en "Algunas señas de identidad reconocibles en el melodrama." (*De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gili, 1987. 242-259.) Desde entonces, el crítico repetirá el mismo concepto en varias obras, la más reciente "Laberintos narrativos de la contemporaneidad" (*Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura

narrativa poco estudiada de la guatemalteca Ana María Rodas. Sus cuentos siguen directrices similares a su poesía, escritos casi en su totalidad “con ironía, coraje y desenfado, [...] (proclamando de una forma u otra) la liberación de la mujer [...], (y donde) el amor es esencia y materias naturales, grano de trigo desgranado que en el correr del tiempo ha sido prosificado, cosificado, falseado”.⁵ Revisitaremos la definición del adjetivo “melodramático” y veremos de qué manera ese matiz es aplicable a algunos de los cuentos del volumen titulado *Mariana en la tigra* publicado coincidentemente en 1996, año en que en Guatemala se firma oficialmente la paz entre guerrilla y ejército. Comentaremos también la insatisfacción que sufren los personajes en mayor o menor medida y su relación con un discurso de género que resalta la posición de la mujer como víctima melodramática.⁶

Peter Brooks, en *The melodramatic imagination*, ensayo en donde rescatara al melodrama de la incompreensión y rechazo de la crítica de aquel momento, estudia el origen, desarrollo y análisis del término “melodramático” aplicado al teatro y novelística del siglo XIX.⁷ Con su libro, Brooks reivindicó el género como una forma de expresión crucial en la literatura moderna, ante el carácter peyorativo que había tenido y aún tiene en la cultura contemporánea.⁸ En la actualidad, lo melodramático no tiene por qué seguir el mismo patrón que antaño, es decir, el patrón del amor, a la desgracia, el triunfo de la virtud, el castigo y la recompensa final.⁹ Las pautas básicas del melodrama son la desmesura ligada al impacto emocional, la nítida ‘imaginación moral’ con que se construía el universo de referencia, y el componente expresionista que convertía a esa instancia moral en un actante siempre presente.¹⁰ Y aunque hoy en día no reconocamos

Iberoamericana, 2003. 447-459.

⁵ Francisco Morales Santos. “Los nuevos poetas.” *La hora. Cultural*. 30 diciembre 2000: 6. 16 pp.

⁶ A la hora de estudiar el modo melodramático de cualquier narrativa, no nos deberíamos dejar guiar por las connotaciones que el melodrama tiene sobre las telenovelas de finales de siglo, sino por la idea de que el melodrama del siglo XVIII se transformó en un producto narrativo, es decir, el folletín del siglo XIX, las novelas por entrega. Por tanto, en la narrativa pareciera ser que el melodrama va a aparecer de manera más clara, pero no tiene por qué al haber pasado un siglo desde que las novelas de aventuras melodramáticas tuvieron su apogeo. Por eso usaremos principalmente los conceptos de Peter Brooks que el crítico extrajo de su análisis a las novelas de Balzac y Henry James.

⁷ Peter Brooks. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

⁸ Brooks, xi.

⁹ La estructura melodramática clásica está estudiada por Brooks (28-34) y resumida por Morella Alvarado en “Apuntes sobre violencia televisiva, mujer y melodrama.” *Anuario ININCO / Investigaciones de la comunicación* 13.1 (2001): 82. (77-103)

¹⁰ Oscar Steinberg. “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados

claramente los mismos rasgos --puesto que, por ejemplo, el impacto emocional se atenúa por el distanciamiento de género en el que se produce lo melodramático, y la imaginación moral ahora está supeditada a una más profunda caracterización psicológica de los personajes-- bien es cierto que el melodrama sigue vivo, aún transformado. De hecho, la mayoría de las ideas de Brooks sobre el modo melodramático siguen vigentes. Su modelo melodramático está caracterizado por tres rasgos fundamentales que analizaremos en los textos narrativos de Ana María Rodas por separado:

1) La primera característica es la forma en que se presenta la visión del mundo, polarizado a través de una exteriorización de emociones internas, y donde, de acuerdo a Joyrich, la lucha moral es una fuerza incuestionable.¹¹ Recordemos que el melodrama de antaño solía tener entonces personajes muy marcados y con connotaciones excesivas. La contemporaneidad que nos rodea permite que esta lucha moral se presente de una forma más psicológica. Y en narrativa, es más fácil acceder a esa psicología de los personajes. Rodas transfiere características de esta moral a los protagonistas de sus cuentos, puesto que mediante sus actitudes, la moral melodramática se exterioriza. Por ejemplo, Mariana está exteriorizando sus emociones al escribir, como supuesta terapia liberadora, y su escritura entonces se convierte en melodramática, aunque posmoderna debido a la fragmentación y dificultad de asimilación del relato.¹² La lucha moral de la protagonista se hace tangible al haberse separado de la persona que sigue amando, adicional a la duda de saber si hizo bien o no.¹³ Al no haberse arriesgado, la Mariana melodramática se lamenta, insatisfecha, entrampada en el presente que no la hace feliz.

Monja de clausura relata la visita de un grupo de turistas a un antiguo convento de clausura en ruinas. Cuando la narradora apoya su cara en una de las paredes del lugar desierto, la verdadera narración comienza: el contacto con el muro transfiere unos fuertes deseos sexuales a la protagonista. La lucha moral se da aquí entre la condición de las mujeres que vivieron detrás de aquellas paredes, entregadas al celibato y encierro, y una

de la telenovela.” *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Ed. Eliseo Veron y Lucrecia Escudero. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997. 26. (18-26)

¹¹ Lynne Joyrich. “All that Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism, and Consumer Culture.” *Private Screenings: Television and the Female Consumer*. Ed. Lynn Spigel y Denise Mann. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 232. (230-241)

¹² Para encontrar unas características de la ficción de la postmodernidad, consúltese el artículo de Carlos Rincón, “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano”, publicando en *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15.19 (1989): 61-104.

¹³ Rodas, 43.

sexualidad que no explotaron abiertamente. De nuevo, Rodas ofrece a los lectores pequeños trozos de información, el nombre de la narradora protagonista, mencionado sólo una vez pasa casi desapercibido. La mujer se llama Inés, y al estar dentro de un convento, su figura recuerda a la Inés de *Don Juan Tenorio*. *Monja* mezcla varias voces narrativas, produciendo un efecto de intertextualidad para jugar con los tiempos cronológicos y orientar al lector.

En *Mariana en la tigrera*, *Abril de noche* y *Como si fuera chino* también aparece ese mismo destello del interior de los protagonistas por medio de un monólogo en cursiva. Esa técnica se relaciona con lo que Brooks llama el melodrama de conciencia. En ese tipo de narración, la diatriba melodramática entre la polarización del bien y el mal se encuentra dentro de los personajes y es el comienzo de novelas con un cargado componente psicológico.¹⁴ En *Abril de noche*, por ejemplo, la narración en cursiva se usa para transmitir el diálogo imaginado por la protagonista. Jorge el marido de Patricia quiere saber quién le trajo a casa tan tarde. Las imaginadas respuestas femeninas nos indican que Patricia tiene un amante y que también está hastiada de la vida conyugal. Se plantea así la lucha moral de los personajes y en este caso la insatisfacción de lo que no se ha conseguido, rememorando siempre lo que daría “por vivir otra vez esa piel joven y tranquila”, el abril en que “no tenía aún tal experiencia”.¹⁵ La protagonista presta más atención al recuerdo de detalles de su vida de joven, recién casada y madre primeriza. Sin embargo, en el presente de la historia Patricia está descontenta con su vida y tiene que dar alguna explicación a su marido. Pero al no darle ninguna razón de su tardanza, la mujer recupera la moral que tenía supeditada a su papel de esposa. Ésta es toda una declaración a favor del discurso de género que enlaza con la siguiente particularidad melodramática.

2) El segundo rasgo melodramático es la idea de hacer un drama del reconocimiento,¹⁶ una definición que Jesús Martín-Barbero, años más tarde, usaría en su estudio de la telenovela y el melodrama. Martín Barbero dice que la “operación de desciframiento” es la base de todo melodrama, puesto que “Es lo que constituye el verdadero movimiento de la trama: la idea del des-conocimiento al re-conocimiento de la identidad”, y citando a

¹⁴ Brooks, 196-197.

¹⁵ Rodas, 76-77.

¹⁶ Brooks, 27.

Brooks, Martín-Barbero recuerda que es entonces cuando “la moral se impone”.¹⁷ Este reconocimiento está implícito en las explicaciones que se han hecho anteriormente en el texto: *Esperando a Juan Luis Guerra*, y también se dan en *Mariana en la Tigra* y *Abril de noche*, puesto que los protagonistas reconocen de forma pesimista cómo han llegado hasta donde están ahora, amargados e insatisfechos.

Amor también encierra ese reconocimiento íntimo de la persona. Su protagonista es una mujer que se presenta deprimida y hundida. El marido, hastiado, le increpa por su constante “cara de pena” y el porqué de pasarse la vida llorando: “Porque no me hacés caso, porque no me querés, dijo ella entre sollozos e hipos. Lo que pasa es que nadie me quiere, nunca me ha querido nadie”.¹⁸ Ella ama tanto a su marido que sufre constantemente porque él no siente el amor de la misma manera. Cuando el hombre le golpea, hastiado de su conducta, el marido empieza a sufrir. Es entonces cuando ella toma las riendas de la situación, y al estar él hundido, ella es quien acaba dirigiendo la situación, mientras quien se derrumba moralmente es el hombre. El mensaje no puede ser más duro: por fin él sufre el amor como lo sufre ella. Ese trasfondo de poderes y continuidad con la relación es algo que supedita a los lectores a una imaginación melodramática, con una violencia y clímax en aumento. Además, para redondear el mensaje del amor como sufrimiento, se compara a la mujer con la figura bíblica de Magdalena, esto ocurre dos veces en un relato tan corto como éste.

El reconocimiento se da poco a poco en *Arcángela*, otra historia de insatisfacción conyugal, desgaste, desilusión y pérdida del deseo sexual. Aquí la autora trabaja con una perspectiva más amplia para relatar la historia de los protagonistas, que primero fueron amantes, puesto que él seguía casado por los hijos. De nuevo se presenta aquí la figura de la mujer como amante, algo que se repite en la narrativa de Rodas. En *Arcángela* él deja a su mujer y los protagonistas se casan, la relación se desgasta sexualmente, se pierde la pasión y él la termina dejando. Lo sustancial en la historia es que a la mujer protagonista parece que le van a salir alas de ángel de los omóplatos, convirtiéndose en un ángel, o arcángel en este caso. Ésa es la única conexión con el título y apenas se da por unas breves palabras que dan al lector la posibilidad de que ocurra. La mujer comienza

¹⁷ Jesús Martín-Barbero. “Claves para re-conocer el melodrama.” *Televisión y melodrama*. Ed. Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz y otros. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. 49. 39-60.

¹⁸ Rodas, 21.

sintiendo “una molestia a la altura de los omóplatos”,¹⁹ luego hace una retrospectiva de la vida marital, y cuando la relación sexual parecía de “habitación de motel de cierta altura”, fue cuando a ella le empezaron a doler los omóplatos y el gato les despertaba jugando “con plumas de algún pájaro que habría atrapado en el vecindario”.²⁰ Pero más adelante el gato empieza a tirársele y arañarla, como si ella fuera el pájaro. Y cuando por fin la mujer inicia su vida independiente y cree que no puede volver a sentir las pasiones juveniles, al mudarse de piso, intercambia unas palabras con un hombre que le provoca “un cosquilleo en el vientre, mientras se le aliviaba el dolor que llevaba en la espalda desde hacía meses”.²¹ Después de eso, la mujer se pasa toda la tarde recogiendo plumas del suelo, provenientes supuestamente de su espalda, y que indica la metamorfosis ya avanzada. Pero ese cosquilleo que siente al recibir la mirada del hombre y alivio del dolor de la espalda indica en nuestro parecer, que quizá el reconocimiento del sexo opuesto es lo que va a impedir a la mujer convertirse en un arcángel que no tiene capacidad sexual alguna.²²

Otras connotaciones de figuras religiosas se dan en el cuento titulado *Lilith*. La historia, de nuevo, tiene mucho de melodramático y oculta más que enseña. La moral destruida del protagonista, Roberto, abandonado por su pareja homosexual, Ángel, parece reconstruirse con la aparición de una vieja, durante el delirio provocado por el alcohol que Roberto se toma con desazón. Pero el reconocimiento final lo hace Roberto cuando la anciana le dice quién es: la mujer de Babilonia. Y Roberto se une a ella. A continuación comprendemos que en realidad la vieja es fruto de la visión de Roberto antes de que éste se desangre completamente al intentar suicidarse. La exteriorización de las emociones se produce con la narración del comportamiento de Roberto. Todo lo que él tiene de excesivo es melodramático y propio del rol de víctima: sus ataques de rabia, sus gritos, llantos y destrozos. Es la figura de la vieja gorda y maquillada quien le restaura la moral perdida, porque a Roberto no le queda otra cosa más que morir. Y de nuevo, y tal como pasó en *Arcángela*, el título conecta partes de la trama. El mero nombre de Lilith conecta con la leyenda hebrea de la primera mujer, antecesora de Eva, que se enfrentó a Jehová.

¹⁹ Rodas, 81.

²⁰ Rodas, 85.

²¹ Rodas, 87.

²² Con la mirada del hombre desconocido, ese deseo sexual le vuelve a dar sentido a su ser, una sexualidad que ya hemos visto explotada en *Monja de clausura*. Aparte, el que la historia de la mujer tenga intenciones de repetirse indica la retórica que Brooks estipuló como característica también primordial de lo melodramático (195).

No obstante, al decir que ella es la mujer de Babilonia, la vieja se identifica con la Lilith que en la antigua Babilonia y Sumeria se asocia al origen del mito vampírico.²³ Se cambia así la percepción del rol femenino, convirtiéndose en depredadora. Si bien es un hombre el que tiene esa visión, esa imagen refuerza los opuestos de género.

La faceta más contemporánea del drama del reconocimiento que se da en las telenovelas, como bien estudiaron Martín-Barbero y Sonia Muñoz, es el modelo que sigue el cuento *La cadenita*. Como ya mencionamos anteriormente, la esencia argumental del melodrama clásico tiene cuatro partes estructuradas: *amor* (entre víctima y héroe), *desgracia* (causada a la víctima por el villano), *triumfo de la virtud* (gracias al héroe), *castigo* (al villano) y *recompensa* (el bien, que siempre triunfa sobre el mal).²⁴ En *La cadenita* se nos muestran los dos primeros componentes, el amor y la desgracia, manejados con ironía ya que la protagonista, Celeste, una chica oficinista, pobre, y algo desgarrada, se comporta imitando la conducta de los personajes de telenovelas que ella acostumbra ver. Este personaje maneja una mentalidad melodramática. Un ejemplo rotundo es cómo se imagina en el futuro:

“Ocupada sólo en las tareas de la casa, protegida por un hombre que se levantara temprano, que no hablara mucho, porque en la televisión, los que hablaban demasiado resultaban ser los malos. En cambio los buenos eran callados y sufrían en silencio. Y en silencio agarraban a la patoja y la besaban y la abrazaban y la sacaban de las penas para siempre”.²⁵

La chica se enamora de un hombre que ve en su trabajo, y la esperanza de que ese hombre la rescate de la pobreza le da motivo de ilusión y esperanza para mejorar en el futuro. Las conexiones con el melodrama y la telenovela son más notables cuando el hombre, Marco Horacio Cordón, le dice algo tan típico de esos géneros como que ella “no nació para estar trabajando en una oficina [...] y eso sí que lo entendió la joven. Usted nació para ser reina de una casa, para que un hombre le maneje su vida y no pase ninguna

²³ Sobre la historia de Lilith se puede consultar la acepción “Lilith” en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (Madrid: Ediciones Siruela, 1997. 285) o diversas páginas web como la de Antonio Pérez Martínez, *El umbral inexplorado* (20 octubre del 2003 <<http://www.iespana.es/ELUMBRALINEXPLORADO/INICIO.htm>>), o los artículos de *La luna negra* de Antonio Tausiet (20 octubre 2003 <<http://www.mundofree.com/seronosser/tausiet/lilith/lilith.htm>>) o *Mitos, amores, palabras y música. Carmen o el desafío de la otra parte*, de Fátima Gutiérrez de la Universidad Autónoma de Barcelona (20 octubre 2003 <<http://usuarios.lycos.es/trabalon/colabora/julio5b.htm>>).

²⁴ Morella Alvarado. “Apuntes sobre violencia televisiva, mujer y melodrama.” *Anuario ININCO / Investigaciones de la comunicación* 13.1 (2001): 82. (77-103)

²⁵ Rodas, 63.

pena”.²⁶ Este exagerado tratamiento romántico es lo que fascina a Celeste, guiada por los patrones de las telenovelas que admira. De hecho, al final, cuando una mujer pelirroja aparece para increparle a Marco Horacio que le regale a Celeste la cadenita que ella le había regalado, Celeste huye sollozando, “como había visto que lo hacían las heroínas de las telenovelas en los peores momentos de sus vidas”.²⁷

En otro de los cuentos se aborda el tema de la venganza dentro de una misma familia. El hecho es melodramático de por sí ya que lo que en este caso mueve la trama es “un entorno familiar [...] y las falsas apariencias, tratando de cortar todo lo que se esconde y se disfraza cuando se une a una trama familiar”.²⁸ Así ocurre en *No hay olvido*, puesto que un hijo mata a su padre por haber abusado sexualmente de la hermana menor. El triste reconocimiento y restauración de la moral perdida se impone al final cuando el hermano toma el papel del padre y parece iniciar una relación incestuosa con su hermana. En este caso, el protagonista y salvador es el hermano, pero al final es la chica la que ve en él la figura protectora y quien incita al incesto. Así es como ella cambia su estatus de víctima, consintiendo y buscando el favor sexual de su hermano, que es quien la ha salvado del padre.

3) Finalmente, la tercera característica del modelo melodramático es la aparente inconsistencia estructural que puede llegar a tener el melodrama, como bien demuestra Laura Podalsky. Nos referimos al hecho de que los acontecimientos que precipitan la acción melodramática no siempre son racionales y sensatos, sino golpes de efecto para conseguir el propósito de impactar el ánimo del público. Aunque el melodrama puede parecer claro y sencillo, no lo es, ya que la aparente transparencia de los elementos en la historia oculta considerables ambigüedades estructurales y de contenido.²⁹ De buscar situaciones con los que ejemplificar esta ambigüedad y oportunismo melodramático, las encontraríamos en la representación moderna melodramática por excelencia, las telenovelas, donde es perfectamente discutible en cuanto a verosimilitud el hecho de que el héroe regrese al pueblo en el preciso momento en que la heroína se casa con el villano.

En los textos de Rodas, un ejemplo de este oportunismo en la sucesión en los hechos,

²⁶ Rodas, 67.

²⁷ Rodas, 69.

²⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, 252.

²⁹ Laura Podalsky. “Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism and Representation in 1940s Mexico.” *Society for Latin American Popular Culture* 12 (1993): 57-73.

se da en el ya comentado *Arcángela*, ya que el hombre desconocido que le hace renacer deseos sexuales a la protagonista aparece justo al mudarse y “cuando estaba terminando de poner el último cacharro en la cocina”.³⁰ En *La cadenita*, el oportunismo melodramático se da cuando una mujer pelirroja interrumpe el momento más romántico entre la protagonista y el hombre de sus sueños, en el instante en que el hombre va a entregarle la cadena que lleva al pecho, objeto que la había cautivado.

Brooks estipula que el centro nodal del discurso melodramático se sitúa en la agresión a la superficie de lo real, que es a la vez, una agresión a la superficie del texto.³¹ Hablando de la narrativa de Balzac, Brooks afirma que el registro fotográfico de los objetos siempre cede, en un momento u otro, a “la exigencia mental de ir más allá de las apariencias visibles, para sopesarlas y cuestionarlas. [...] La realidad es a la vez el escenario del drama y la máscara de un drama más auténtico”, y por eso el melodrama explora la dimensión sentimental y emotiva por debajo de la superficie de las cosas.³² Según Heilman, el melodrama siempre evoca sentimientos intensos, con temas como lo absurdo del mundo, la autocompasión, y el heroísmo, donde el concepto de víctima de la naturaleza, de la sociedad, de las fuerzas políticas, de las intrigas de los otros, es consustancial a la visión melodramática.³³ Aquí veremos que en los textos de Rodas se dan todas estas características y temáticas, acompañadas de una profunda insatisfacción que apenas deja hueco a la esperanza, debido a lo breve y rotundo de los cuentos.

Los textos transmiten mucho sin decir casi nada, lo que da pie a varias interpretaciones, todas válidas y arrebatadoras, como las sensaciones que transmiten. Para analizarlos vamos a seguir la misma idea de “agresión a la superficie de lo real”, buceando y ‘raspando’ lo que hay detrás de lo que se muestra. Diciendo muchas veces sólo la palabra justa y dejando que el lector elabore el resto, toda la estructura de estos cuentos se basa en lo que no se muestra. Así lo expresó la misma autora en una entrevista, cuestionada sobre la menor agresividad de sus narraciones, en comparación con su

³⁰ Rodas, 87.

³¹ Brooks centra la teoría de la forma melodramática del exceso en esta agresión a la superficie, a la fachada de las cosas, y lo que realmente se encuentra debajo de esa superficie. La idea se encuentra repetida a lo largo del texto. Algunos ejemplos se encuentran en las páginas 1-2, 6, 29 o 124-125.

³² Brooks, 2-3.

³³ Núria Bou. “La conversión de un drama de Cocteau en melodrama cinematográfico: una lectura de *Il misterio de Oberwald*.” *FORMATS Revista de comunicació audiovisual* 1 (1997): 2-3. (16 pp.) 5 octubre 2003 <<http://www.iaa.upf.es/formats/formats1/a02et.htm>>.

famosa producción poética: “El cuento en mi caso requiere más tiempo y un proceso diferente, pues en mi caso implica crear personajes creíbles y dejar la trama un poco a oscuras”.³⁴ Esto se observa en todos los textos breves de *Mariana en la tigrera*. Por ejemplo, en *Esperando a Juan Luis Guerra*, cuento con el que comienza la colección, la situación y los personajes están perfectamente dibujados, y aunque pareciera que la trama está clara (un grupo de periodistas guatemaltecos espera en Costa Rica a que el famoso cantante les conceda una entrevista y la aparición de una joven de los suburbios, Olga, les va a distraer de sus ocupaciones), a medida que se penetra en la lectura, el argumento se difumina con la abrupta realidad de las relaciones personales entre los periodistas, Olga y el narrador, Enrique. Él es otro de los periodistas, pero se diferencia de sus compañeros por su moral bohemia, pasiva y apesadumbrada, que más tarde se transforma por unos segundos, al pelear físicamente con los guardaespaldas del cantante por conseguir unos minutos para hablar con el artista. Enrique es el único que intenta realizar su cometido sobre todas las cosas: su moral laboral es superior que la de sus compañeros, pero sabiendo que tiene el trabajo perdido porque al final no consigue la entrevista, decide volver a “comer mierda en la vida”, siempre con “paciencia vacuna”.³⁵ Todo el texto tiene un tratamiento melodramático en la actitud de Enrique como víctima de la sociedad,³⁶ al no poder conseguir la entrevista, aún luchando por ella. Este hecho lo conectamos con la percepción de una falta de identidad nacional como guatemalteco. Mientras, sus compañeros parecen compensar esta falta con una revalorización de su comportamiento como machos, al mentir de diversas maneras para conseguir los favores sexuales de Olga. Al final al haberlo logrado Manuel y René parecen avergonzados, mientras que Enrique mantiene su moral y hasta siente una náusea que procede de un estado de conciencia mucho más claro.³⁷

Otro cuento donde la trama no está clara y donde pueden aplicarse, tanto la teoría melodramática de Brooks de la agresión a lo superficial, como las temáticas melodramáticas de Heilman, es el que da nombre a la compilación, *Mariana en la*

³⁴ Virginia del Águila. “Ana María Rodas: ‘Gozo el premio, pero yo no cambio.’ *Entrevista del periódico Siglo XXI*. 10 octubre 2003 <<http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/rodas3.htm>>.

³⁵ Ana María Rodas. *Mariana en la tigrera*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1996. 14.

³⁶ Robert B. Heilman. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.

³⁷ Rodas, 16.

tigrera. La fragmentada y confusa narración del viaje de la narradora en primera persona a Port-au-Prince, en Haití, se antepone a la verdadera diatriba de la protagonista: el amor intenso que dejó atrás y que un año después del último encuentro todavía rememora, “porque hasta ahora comienzo a ser yo de nuevo”.³⁸ Se mezclan en el cuento como en fluir de conciencia las voces de la narradora, que desordena los recuerdos y los deseos de futuro de la semana pasada con Rolland. Es hasta cuando se relee el cuento que se comprende que el hombre era una antigua relación, que Rolland está casado con Kate (más adelante llamada Cathy). El análisis de este cuento admite hasta una interpretación freudiana, puesto que Mariana se ve en sueños como “esa inmensa casa de cientos de habitaciones [...] a la que retorno desde siempre”.³⁹ Soñar con una casa tiene diferentes interpretaciones, pero todas las fuentes consultadas coinciden con el hecho de que simboliza el ser y la personalidad de quien sueña, las tendencias tanto positivas como negativas de la persona.⁴⁰ Esa casa es Mariana misma, y el hecho de que tenga cientos de habitaciones indica una vida íntima con multitud de accesos a su alma, puesto que todas las habitaciones se suponen con puertas.⁴¹ Y si identificamos las habitaciones como dormitorios, eso representa el descanso y el sexo. La personalidad de Mariana entonces es melodramática de por sí, puesto que al tener tantas habitaciones se entrega a todo el que la quiera “habitar”. Pero eso hace que la mujer esté visiblemente perdida y todavía enganchada al amor que siente por Rolland. Por todas estas directrices, Mariana, a pesar de ser la amante de un hombre casado, se convierte en la víctima de todo melodrama, que sufre por no tener el amor de quien ama. Su calidad de víctima implica además la condición de insatisfacción, que es la otra constante de todos los cuentos de Rodas en el volumen que hemos analizados.

Los relatos poseen ideológicamente un fuerte componente de género. Como bien dice Francisco Nájera en la introducción del volumen, todo el contenido tarde o temprano se

³⁸ Rodas, 42.

³⁹ Rodas, 47.

⁴⁰ Véase por ejemplo la acepción de “casa” en el *Diccionario de simbología* de Milena Llop (20 octubre 2003 <<http://www.mind-surf.net/diccionario>>), o la misma acepción en *Los sueños* de Plácido Pistón (21 octubre 2003 <<http://palmexo.org/dreams/dreams1.html>>).

⁴¹ Juan Eduardo Cirlot, menciona en su *Diccionario de símbolos* (Madrid: Ediciones Siruela, 1997), que para los místicos la casa ya era un elemento femenino de por sí, y cita a Ania Teillard cuando afirma que los humanos nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique (128). Y si hay una correspondencia entre la casa y el cuerpo humano, “especialmente en lo que concierne a las aberturas” (128), el hecho de que Mariana se identifique con cientos de habitaciones hace que sus “aberturas” sean múltiples, ayudando a retratar a una mujer infeliz y devastada por su experiencia amorosa.

resume en la característica femenina que configuran las situaciones en las que aparecen.⁴² Por ejemplo, en el caso de *Esperando a Juan Luis Guerra*, el personaje de Olga es el que roba todo el protagonismo del texto. La condición de esta chica de los suburbios es puramente melodramático pero a la inversa, puesto que se rebaja y pierde la calidad moral que tiene al principio, cuando ella parecía que “rezumaba sexo” (3). Después de entregarse a un trío sexual con Manuel y René, su cuerpo pierde el atractivo y “los chorretes de pintura en los ojos y las tetas colgantes pudieron más que la buena intención” (15-16). La misma imagen decadente se produce en la descripción de la vieja en *Lilith* o la jefa de Celeste en *La cadenita*, lo que implica una desvalorización de la figura femenina en contraste con la que ofrece el discurso de género. Utilizando personajes femeninos, se refleja la condición a la que está supeditada la mujer melodramática, pudiendo ser sólo víctima o villana, siempre sufriendo y nunca salvando, siempre padeciendo o haciendo padecer.

La perspectiva que se presenta en la mayoría de los textos es básica: la mujer como víctima de una relación que no la hace feliz. Estos personajes siempre están supeditados a una función específica: conseguir una justicia moral, un equilibrio y balance en sus vidas decadentes, solitarias o caóticas. El papel del salvador en el melodrama se encuentra reservado normalmente al hombre,⁴³ es él quien hace justicia, pero los beneficiarios o detractores son los que reciben las consecuencias de esa justicia conseguida o denegada. Se apunta así a la raíz del melodrama, hay una lucha constante por conseguir la ecuanimidad deseada, apelando a lo sentimental, algo básico en la conducta humana. Con ello se cargan los textos de una fuerte filosofía existencial, defendiendo la existencia por encima de su esencia. Los protagonistas de Rodas están diseñados dentro de las ideas sartreanas acerca de que el hombre no es más que lo que él hace de sí mismo.⁴⁴ La mayoría siguen esta predestinación existencial, sin retroceder y lamentándose de su situación. No son personajes hieráticos, se analizan, se duelen, se atormentan, se arrepienten, etc.

Los textos de *Mariana en la tigrera* también representan la existencia humana ordinaria, simple, la manera en que vivimos lo rutinario, y el drama moral que esa mera

⁴² Rodas, 2.

⁴³ Jesús Martín-Barbero. “Claves para re-conocer el melodrama.” 49.

⁴⁴ Lou Marinoff. *Más Platón y menos Prozac*. 137.

existencia implica.⁴⁵ La narrativa de Ana María Rodas cumple perfectamente la máxima de Herlinghaus según la cual lo central de la narración producida desde los márgenes de la modernidad hegemónica “no es la originalidad, sino su secreta capacidad comunicativa”.⁴⁶ Con esa redacción precisa que da ínfimos detalles de la realidad y de la trama, la autora usa lo melodramático con la noción de búsqueda y restauración de la verdad y orden moral en la que poder enfrentarse tanto a conflictos sociales como personales. Esa restauración no se consigue, aún apelando a un sentimiento de justicia que quiere que las buenas acciones se vean recompensadas y las malas acciones perseguidas. En todos los cuentos subyace una fuerte insatisfacción proveniente de no haber obrado antes de la forma que realmente se deseaba, ya sea por cuestiones sociales, morales, o por las circunstancias que rodean a los personajes, sobre todo cuando no han luchado por la opción que deseaban. En forma general la mayoría de los personajes no consiguen resolver ni satisfactoria ni completamente la diatriba de sus vidas. La atmósfera melodramática que los rodea enfatiza el inexistente hueco a la esperanza debido a lo breve y rotundo de los textos. Y aunque la restauración de la moral perdida en la mayoría de los cuentos apenas se completa, estos relatos de Ana María Rodas son capítulos melodramáticos dentro de lo existencial de los personajes. Si la existencia precede a la esencia,⁴⁷ Rodas nos recuerda en su narrativa que la esencia del melodrama siempre ha sido y será una parte vital de la idiosincrasia del ser, pero que la existencia humana la sobrepasa.

Bibliografía

- Águila, Virginia del. “Ana María Rodas: ‘Gozo el premio, pero yo no cambio.’” *Entrevista del periódico Siglo XXI*. 10 octubre 2003 <<http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/rodas3.htm>>.
- Alvarado, Morella. “Apuntes sobre violencia televisiva, mujer y melodrama.” *Anuario o ININCO / Investigaciones de la comunicación* 13.1 (2001): 77-103.
- Alvarado, Morella. “Apuntes sobre violencia televisiva, mujer y melodrama.” *Anuario ININCO / Investigaciones de la comunicación* 13.1 (2001): 77-103.
- Bou, Núria. “La conversión de un drama de Cocteau en melodrama cinematográfico: una lectura de *Il misterio de Oberwald*.” *FORMATS Revista de comunicació audiovisual* 1

⁴⁵ Brooks, 22.

⁴⁶ Hermann Herlinghaus. “Imaginación melodramática, narración anacrónica e identidades diferentes: aporías y nuevas expectativas del debate cultural latinoamericano.” *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 465. 461-477.

⁴⁷ Marinoff, 133.

- (1997): 16 pp. 5 octubre 2003 <<http://www.iua.upf.es/formats/formats1/a02et.htm>>.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Cirot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Gutiérrez, Fátima. *Mitos, amores, palabras y música. Carmen o el desafío de la otra parte*. Universidad Autónoma de Barcelona. 20 octubre 2003 <<http://usuarios.lycos.es/trabalon/colabora/julio5b.htm>>.
- Heilman, Robert B. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press, 1968.
- Herlinghaus, Hermann. "Hacia una hermenéutica de la comunicación. Narraciones anacrónicas de la modernidad en América Latina." *Día-logos de la comunicación* 59-60 (2000): 280-291.
- . "Imaginación melodramática, narración anacrónica e identidades diferentes: aporías y nuevas expectativas del debate cultural latinoamericano." *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 461-477.
- Joyrich, Lynne. "All that Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism, and Consumer Culture." *Private Screenings: Television and the Female Consumer*. Ed. Lynn Spigel y Denise Mann. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 230-241.
- Levi, Heather. "Sport and Melodrama: The Case of Mexican Professional Wrestling." *Social Text* 50 (1997): 57-68.
- Llop, Milena. *Diccionario de simbología*. 20 octubre 2003 <<http://www.mindsurf.net/diccionario>>.
- Marinoff, Lou. *Más Platón y menos Prozac*. Madrid: Suma de letras, 2001.
- Martín-Barbero, Jesús. "Algunas señas de identidad reconocibles en el melodrama." *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gili, 1987. 242-259.
- . "Claves para re-conocer el melodrama." *Televisión y melodrama*. Ed. Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz y otros. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. 39-60.
- . "Laberintos narrativos de la contemporaneidad." *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 447-459.
- Morales Santos, Francisco. "Los nuevos poetas." *La hora. Cultural*. 30 diciembre 2000: 6.
- Pérez Martínez, Antonio. *El umbral inexplorado*. 20 octubre 2003 <<http://www.iespana.es/ELUMBRALINEXPLORADO/INICIO.htm>>.
- Pistón, Plácido. *Los sueños*. 21 octubre 2003 <<http://palmexo.org/dreams/dreams1.html>>.
- Podalsky, Laura. "Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism and Representation in 1940s Mexico." *Society for Latin American Popular Culture* 12 (1993): 57-73.
- Reguillo, Rossana. "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie." *Día-logos de la comunicación* 58 (2000) 58-65.
- Rincón, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15.19 (1989): 61-104.
- Rodas, Ana María. *Mariana en la tigra*. Guatemala: Artemis-Edinter, 1996.
- Steinberg, Oscar. "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela." *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Ed. Eliseo Veron y Lucrecia Escudero. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.
- Tausiet, Antonio. *La luna negra*. 20 octubre 2003

<<http://www.mundofree.com/seronoser/tausiet/lilith/lilith.htm>>.