



La invención melodramática: pliegue, rencor y traducción en Juan

Moreira

The invention of melodrama: fold, resentment and translation in Juan

Moreira

Rolando Javier Bonato¹

Universidad Nacional del Comahue
rolandobonato@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza las hipótesis alrededor del origen del melodrama y su proyección hacia finales de los siglos XIX y XX. En tanto heredero del impacto cultural de la revolución francesa y la ópera italiana, el melodrama supo vincular la tragedia moderna con procedimientos anclados a otros géneros como la hipérbole, el clímax, el grotesco y los imperativos por la justicia y el sufrimiento humanos. Se trata de destacar especialmente el vínculo existente entre el melodrama y el desarrollo de la techné en tanto soporte desde donde este se ha proyectado: folletín, radioteatro, cine. El trabajo analiza también la serie de formaciones estéticas que han tomado como fuente la figura de Juan Moreira en tanto personaje destacadísimo de la cultura popular decimonónica de Argentina, y expresión inequívoca de la violencia del Estado hacia el subalterno.

Palabras clave: Literatura – Melodrama – Traducción – Juan Moreira

Abstract: This article analyzes the hypotheses around the origin of melodrama and its projection towards the end of the 19th century and the 20th century. As heir to the cultural impact of the French Revolution and Italian opera, melodrama knew how to link modern tragedy with procedures anchored in other genres such as hyperbole, climax, grotesque and imperatives for justice and human suffering. It is about especially highlighting the link between melodrama and the development of techné as a support from which it has been projected: serials, radio drama and cinema. The work also analyzes the series of aesthetic formations that have taken as a source the figure of Juan Moreira as a prominent character of the nineteenth-century popular culture of Argentina, and an unequivocal expression of the violence of the State towards the subaltern.

Keywords: Literature – Melodrama – Translation – Juan Moreira

¹ **Rolando Javier Bonato** es doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es profesor regular a cargo del área teoría literaria de la Facultad de Humanidades, UNCo. Dirige el equipo de investigación Formas de vida en expresiones sociales y culturales: migraciones, subjetividad y micropolítica. Es autor del libro Literatura y biopolítica. El Río de la Plata como lecho mortuorio (1980-2007) de editorial Prometeo. Ha publicado en diversas revistas especializadas y ha asistido a diversos eventos científicos de nivel nacional e internacional. Ha intervenido como investigador visitante en la Universidad Complutense de Madrid, España.

El melodrama, al igual que la estética, nace como un horizonte en el que se intercepta el cuerpo, los gestos y los modos en que la subjetividad explora un recorrido más allá de los imperativos racionalistas, el decoro, la sobriedad y los gustos derivados de la ideología burguesa del siglo XIX. Es, precisamente, a mediados del siglo XIX con la huella trazada por la Revolución francesa y la novela folletinesca, que el melodrama irrumpió según Peter Brooks (1995) en la literatura a través de Honoré de Balzac y, más tarde, Henri James para poner en escena la vida desnuda sin las prerrogativas del buen gusto. Estas se vuelven irresolubles e irreductibles con el pulso de la vida ya que no logran hacer corresponder un cuerpo ético que traduzca los dilemas humanos conectados con el trascendentalismo sagrado. La dimensión melodramática se expresa precisamente desde la Revolución como acontecimiento en el que los símbolos éticos son cuestionados radicalmente. El melodrama se orientó a la readecuación de una nueva sociedad y la inminencia de una moral que buscaba su expresión. No obstante, advierte Brooks:

El melodrama puede nacer de la misma ansiedad creada por la culpa experimentada cuando la lealtad y el orden pertenecientes a un sistema sagrado de cosas va no se obtienen. En la libertad radical producida por esta situación (en su versión más intensa. a través de la revolución), todo está potencialmente permitido². (Brooks *La imaginación melodramática* 200)

El melodrama surge acentuando estas tensiones advertidas por Brooks y se vuelven vehículos metafóricos que dan cuenta del retiro de dios por cuanto se ha vuelto *deus otiosus* es decir, una deidad que se ha cansado de su propia creación y, por lo tanto, la ha abandonado. Así, el melodrama capta precisamente el desamparo de este gesto negligente. Michel Foucault (1995)

² Esta traducción y las que siguen son de mi autoría.

plantea la hipótesis de que la retícula de similitudes que garantizaban la armonía entre la esfera humana y la cósmica dejó de existir porque la colaboración entre el macrocosmos y el microcosmos, pensado especialmente, ya no tiene lugar en la Modernidad. El lenguaje se disminuye en el intento mimético de la semejanza. Así, lo que la literatura plantea es el límite desde donde el acontecer se vuelve generadora de formas discursivas que muestran la esfera humana expuesta, vulnerable y contingente. La cita última de Brooks tiene una doble advertencia: el resto producido por el retiro del orden sagrado asume una presencia en tanto falta y culpa. Por otro lado, este acontecer de la libertad en su plena expresión irrumpen en la cultura como contenido psicosocial. La revolución francesa devolvió a las multitudes la conciencia histórica y el protagonismo del cambio de época, permitiendo que la mirada llevada a lo masivo transite la zozobra de un contenido expresado como melodrama.

Es, precisamente, con la ruptura descripta por Foucault y reformulada por Brooks lo que lleva a plantear la muerte de la tragedia en el mismo momento en que emerge el melodrama en tanto formación expresiva. Peter Brooks analiza esta relación tragedia/melodrama en los siguientes términos:

La muerte de la tragedia y el surgimiento del melodrama quizás no haya sido una pérdida (...). El melodrama sustituye al rito del sacrificio, un impulso hacia el combate en la vida, una confrontación activa y lúcida del mal (...). La disipación de los órdenes míticos que hicieron posible la verdadera tragedia es una condición irreversible que se acepta mejor que enmascarada con llamamientos espurios a las mitologías de síntesis. (Brooks *La imaginación melodramática* 206)

El melodrama recorre las luces y sombras de la interioridad humana sin verse interpelada por las prerrogativas del buen gusto ni bajo la vigilancia inquiridora de un orden religioso que esgrime todo intento de desviación de conciencia. Sus procedimientos más sobresalientes expresados, sobre todo, en documentos culturales como el arte son la hipérbole, con la que explora la grandilocuencia del gesto retórico; el oxímoron, para convocar la intensidad paradojal y el tercero excluido del logocentrismo occidental; la antítesis, con la que goza la reunión de lo irreductible; y el clímax, que

permite la descarga de las tensiones ordenadas en el procedimiento. El empleo de estos recursos marca el rechazo del melodrama por reconocer los matices, buscando más bien llegar a conceptos puros e integrados. Con estas estrategias se llega a los reduccionismos y sentencias sustancialistas.

Una primera consideración a propósito del melodrama sugiere el protagonismo que la memoria, sobre todo rencorosa, del pasado impulsa la acción y la palabra tanto de un individuo como de la sociedad. Una voz y un drama melodramático específico pueden proyectarse a una sociedad toda. Hay además una fijación que se expresa en el fanatismo y la farsa. En el anticlímax aparece una consideración expresada por ejemplo en un grito.

Enrique Foffani (2011) estima el potencial crítico que la ficción melodramática tiene al contraponerse a los principios civilizatorios de la racionalidad constituida luego del romanticismo. Fue con el neoclasicismo en que se explicita un particular valor al pudor con el que el melodrama vendría a disputar sentidos. Fuertemente atravesado por el teatro y la música, el melodrama establece una puesta en escena. Foffani lo sintetizada de este modo:

Ya sea en el cine o en la pintura, el melodrama no abandona nunca su origen teatral: escenifica sentimientos, maquilla el ocaso de una vida, desenmascara villanías, se viste de gala o con harapos porque es interclasista, marca la cercanía o la distancia de los cuerpos, explota los gestos, repite el guion de las frases hechas, declama parlamentos, discrimina las entradas y salidas a escena porque está pendiente del telón: las vidas declinan y no hay posibilidad alguna de escapar al telón final, pues leída en clave dramatúrgica las ficciones melodramáticas tienen siempre un telón de fondo. (Foffani “Ficciones melodramáticas” 900)

El melodrama exhibe su condición dramática, no solo teatral, sino también musical. La dimensión amplia del alcance del término involucra una proyección hacia las emociones y las pasiones, significando los gestos negativos de la muerte aunque establezca su acercamiento al grotesco. Asume una especial réplica a la injusticia y la tiranía del poder aunque implique emularlas.

En el presente artículo interesa advertir la emergencia del melodrama en tanto actuación verbal no regida bajo las nociones de género discursivo. Se trata más bien de una dimensión del lenguaje que permite explorar el pliegue producido por un sujeto individual y/o colectivo que, con el advenimiento de la Era moderna post revolucionaria estableció una comunicación trascendente dejando de lado su nexo con el macrocosmo en el sentido descripto por Michel Foucault. Se analizará el pasaje producido entre los orígenes del melodrama proyectándolo hacia géneros específicos y nuevos soportes desde donde interviene en la primera parte del siglo XX. Así, en el género del folletín se dará cita a través de la figura de Juan Moreira en el pasaje producido desde el folletín y, desde este, hacia la pantomima, el teatro y luego, el cine hasta llegar a la película homónima de Leonardo Favio de 1973. La injusticia y el grito irreverente se constituyen en el aura virtual que reúne la serie recuperada.

Techné: de la novela social a los géneros del folletín y el radioteatro

El surgimiento del melodrama en el siglo XIX coincide con la consolidación de la novela en tanto género protagónico de la incipiente literatura moderna. En efecto, alrededor de este género se anuda una serie de temas/problems inherentes al campo cultural: la profesionalización del autor, la identificación del horizonte ideológico en tanto ideologema textual, la articulación ficción y moralidad de la época, el mundo editor como institución no solo responsable de la fetichización del libro sino también fusible regulador del juego ruptura/provocación del orden simbólico. La novela se la puede identificar con el amplio universo de las clases medias ya que estas vibraban con el deseo de libertad como valor superior derivado de las consignas iluministas y racionalistas de los siglos precedentes. A estos anhelos de libertad y propiedad privada se le imbricaban otros asociados con la sexualidad y la movilidad social, cuyo centro gravitaba alrededor de la familia patriarcal cristiana y blanca. En la consolidación del campo literario se afianzó la grilla simbólica del deseo dentro del marco del orden simbólico impuesto por el capitalismo, el Estado burgués y la inscripción colonialista –

no solo en el plano ocupacional geopolítico- en tanto principios ordenadores de la realidad. El melodrama viene a inocular el artefacto ideológico alrededor de las consecuencias autonómicas de la literatura.

Así, el lector modelo identificado con la clase media emerge junto a tres universos masivos en la segunda mitad del siglo XIX: los proletarios, las mujeres y los niños. Roger Chartier (1995) analiza los logros laborales y la conciencia política y obrera obtenidos por las centrales obreras en lo que respecta a la reducción de la carga horaria semanal de un trabajador que le permitía disponer de un tiempo ocioso destinado a la ficción, los periódicos y los panfletos políticos. En esta línea, las mujeres tanto de sectores populares como acomodados ubicaban a la novela y, en ella, el folletín como un espacio de comunicación en la privacidad de la lectura. Las bibliotecas fueron para estos dos universos la gran institución letrada que permitió a amplios sectores sociales acceder a los catálogos de lectura. Por otro lado, la relativa masificación de la alfabetización europea alcanzó a niños a quienes a través de la llamada literatura infantil, especialmente los cuentos y las poesías didácticas lograron un primer acceso a la cultura letrada. Las adaptaciones de los cuentos populares, incluso los de los hermanos Grimm, por considerarlos apartados de las proclamas morales de la época puntúan el rol que la industria editorial tenía a la hora de regular los deseos con los principios; sobre todo, si el consumo tenía como destinatario la institución estatal escolar. La mayoría de los préstamos realizados por las bibliotecas tenían alrededor del 70 por ciento de los préstamos, literatura, sobre todo novela.

Ya comenzado el siglo XX estos consumos y gustos por la lectura se fueron incrementando entre bibliotecas y partidos políticos. Roger Chartier ilustra con el siguiente dato relacionado a los movimientos realizados en las bibliotecas populares alemanas: “De los cerca 1,1 millones de préstamos realizados en bibliotecas obreras alemanas que se registran entre 1908 y 1914, el 63% entra en la categoría de obras literarias.” (Chartier *Historia de la lectura en el mundo occidental* 576). También analiza el registro en las bibliotecas municipales parisinas en el año 1882 en que el 55% de los

préstamos corresponden a novelas y, en esa misma ciudad el dato de que el 24% de usuarios de bibliotecas populares corresponden a mujeres y el 13 % a obreros.

El siglo XIX produjo una revolución en la conciencia de amplios sectores sociales al verse reflejados por primera vez en ficciones que anudaban muchos de los conflictos existenciales y producía una sinergia entre deseo y horizonte de expectativa. En muchos casos, también se provocaba el choque entre el idealismo romántico de la experiencia de lectura con el realismo desencantado de un contexto histórico y material regido por la consolidación de la fase capitalista del momento y la moral victoriana. Si la revolución francesa provocó la conciencia de un sujeto histórico capaz de torcer el rumbo de la historia, la novela del siglo XIX logró que esa conciencia de sujeto histórico y cultural tuviera también un pliegue en el que la ficción le permitía imaginar un orden de lo posible.

La novela es el gran nudo borromeo en el siglo XIX y lo es en tanto avance de una tecnología de la palabra dispuesta en un lector masivo. Para Terry Eagleton (2014) el impacto realista de la novela en tanto *techné* es comparable a la revolución alcanzada por el tren a vapor o la electricidad en el plano material o la consolidación de los partidos modernos en el ámbito de la política. La emergencia de la estética realista causó una impronta para sectores que, por primera vez, se veían reflejados en una ficción. Eagleton lo explica en estos términos: “Había nacido una forma de ficción en la que uno podía alcanzar la necesaria competencia sin necesidad de poseer la erudición de un especialista o una costosa educación clásica.” (Eagleton “¿Qué es la novela?” 32).

Así, la novela popular o folletín nace como respuesta al retiro de la sagrada lettrada por otra en la que interviene el consumo de masas y la consagración del mercado de consumo. El melodrama fue vinculado en Europa a la novela social a través de René de Pixerecourt con *Celina o la hija del misterio*, y Jean Jacques Rousseau con *Pygmalion* y se inicia precisamente con la consolidación de la literatura en tanto institución cultural lettrada a comienzos del siglo XIX. La cultura burguesa de ese tiempo -y forjada la

autonomía de la literatura con relación a otras esferas sociales, especialmente la religiosa, como producto de las transformaciones sociales y económicas propias de la fase capitalista del siglo XIX- encontrará una articulación entre periodismo y novela. El folletín y la prensa configurarán el marco a partir del cual se expresarán las capas sociales media o filoburguesas, permeando también en otros sectores sociales. El principal cambio tecnológico implicó la calidad y cantidad de impresiones bien diferenciadas de aquellas que habían desalojado el trabajo manual de los artesanos y copistas identificados más con la Edad Media que con la avanzada moderna. Esas facturas artesanales de los copistas volvían el objeto libro una muestra sagrada de la cultura más allá de su vínculo religioso. Las distintas generaciones letradas herederas de la Galaxia Gutenberg comenzaban una desacralización del objeto libro precisamente por su carácter masivo y pecuniario. En efecto, fue el valor pecuniario como forma de apropiación de las novelas y su circulación lo que generó otro efecto potente para acentuar la autonomización del campo literario: la profesionalización del autor y su independencia material con respecto a otras esferas públicas. Consagración autor e independencia material van directamente implicadas precisamente en la fase capitalista de ese siglo.

En este derrotero, la novela social presenta motivos del relato folklórico como la ayuda mágica, la princesa cautiva, la fuga y su principal meta fue asociada con el entretenimiento, el soñar despierto, el empleo de elementos sobrenaturales y la evasión. Un conflicto central del género es el de reivindicación en el que el malvado usufructúa de los derechos de la víctima logrando, por ejemplo, adueñarse de su fortuna, ocupando su lugar y obligándola a ocupar una existencia miserable. El héroe funge como reparador de la injusticia al reivindicar los derechos perdidos de la heroína. La virtud se impone al vicio. Afirma Jorge Rivera: “Novela popular es un monstruo desconcertante. Un engendro barroco, alambicado y complejo, en una combinatoria esquemática y previsible.” (Rivera *El folletín y la novela popular* 23). Una temporalización provisoria que establece Rivera a propósito de la novela social en Argentina es la que va entre 1830 y 1914.

Traducción y modernización en Argentina

Traducción, masa y delincuencia tienen un punto de articulación en la literatura naturalista argentina de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En efecto, en el contexto de las primeras corrientes masivas de inmigrantes se producen dos formaciones discursivas, una estética y la otra teórica, movilizadas por sectores conservadores y/o reaccionarios identificados con la incipiente escuela criminológica argentina, influenciada esta por la corriente italiana y, en menor medida, la francesa, junto al impulso que se le dio en el Río de la Plata a la narrativa naturalista francesa. En una primera lectura, se podría indicar que hubo dos sistemas de traducción concomitantes que respondían frontalmente al problema de inmigrante y el eventual quebrantamiento de la unidad cultural criollista. Lo singular de la criminología argentina fue el intenso flujo de intercambios que se dio con las escuelas de origen, al punto de compartir ámbitos de discusión comunes en foros y congresos a instancias de viajes de ambos grupos de un lado y otro del Atlántico.

Este acontecimiento en Argentina se vincula estrechamente a los términos en que Peeter Torop (2002) representa a la cultura en tanto proceso y maquinaria incesante de traducción de textos, paratextos, categorías, metatextos, reseñas, anotaciones y comentarios. Así, interesa advertir un espacio de reflexión sobre la traducción con el fin de observar de qué modos tales indagaciones enfocan el escenario cultural de la Argentina de comienzo del siglo XX y, a la inversa, captar el modo en que los acontecimientos sociales y culturales iluminan las reflexiones sobre la traducción y el lenguaje. La traducción pensada en términos culturales involucra no sólo la relación *lengua de origen* y su proyección en *la lengua receptora* sino también un vínculo más complejo entre ésta, el lenguaje y el sujeto. La traducción en tanto acto verbal recorre una serie de aporías que se pueden devenir reflexión sobre el lenguaje, la cultura y el sujeto.

Una de estas aporías implica que en la traducción se juega la paradoja anunciada por Paul Ricoeur (2009) en tanto salvataje y pérdida. La

ambivalencia descripta por Paul De Man, vinculada a la fidelidad, la condición trópica y la traición, cobra, para el autor de *Tiempo y narración*, la imagen de un trabajo al servicio de dos amos, al extranjero que ingresa a una lengua y al lector que habita la lengua receptora de una obra. Allí se juega la incomodidad de no desestabilizar un orden que atraviesa la identidad o unidad de la lengua y, al mismo tiempo, la potencia de toda extranjería que revalúa el orden verbal de la unidad simbólica de la lengua.

En el tránsito de la paradoja de los dos amos se posiciona la búsqueda de la felicidad de la traducción en cuanto se acepta “la distancia entre la adecuación y la equivalencia, la equivalencia sin adecuación” (Ricoeur *Sobre la traducción* 28). La felicidad es el ámbito donde se tolera la irreductibilidad entre lo propio y lo ajeno, del principio dialógico implicado en el trabajo de traducción. La hospitalidad del lenguaje se define en el placer de habitar la lengua del otro cuya recompensa es la de recibir en el hogar la palabra del extranjero. Traducir es transitar la experiencia del extranjero en su propio hogar, la lengua.

Los diferentes modos de articular la idea de traducción formulada por Peeter Torop atraviesan una relación intertextual, en el arco que va desde Mijaíl Bajtín a Julia Kristeva, que va de la introducción de palabras extranjeras en un texto, la incorporación de publicidades en una comunidad de consumo o, incluso, el empleo de material semiótico y el pasaje de un texto literario al cine. “La migración, la traducción y la transformación de los significados muestran que la cultura, como sistema dinámico, se encuentra permanentemente en estado de traducción total.” (Torop 2002: 7).

En Argentina, este *implante*, intrusivo, precipitó la modernidad económica y técnica del país promoviendo cambios culturales sin precedentes. La expansión capitalista en estas comarcas hizo consolidar una clase dominante que exigía la defensa de sus intereses y, para ello, el dispositivo de vigilancia y control social eran fundamentales. El momento capitalista involucraba una expansión máxima del colonialismo y una particular dependencia de países periféricos con respecto a las viejas metrópolis, de ahí que se implementó una política de control social afincada

en el positivismo y el correccionalismo. Así se garantizó no sólo la expansión de la etapa capitalista, el mundo financiero y bursátil, sino también la instauración de una episteme que regulaba el impacto de las amenazas ideológicas, los anarquistas, y la eugenésica, el delincuente.

Luis Drago, Norberto Piñero, Francisco y José María Ramos Mejía integraban las primeras filas de esta agrupación desde la Argentina. La conferencia “Los hombres de presa” de Luis Drago es considerada uno de los primeros trabajos destacados en materia criminológica. Fue traducido al italiano en 1890 como *I criminali nati* por el *Archivio di psiquiatría, Scienze Penali ed Antropologia criminale*. Contó con la aprobación y elogio de Enrico Ferri y prólogo de Francisco Ramos Mejía junto a un extenso comentario elogioso de Cesare Lombroso. Los debates académicos realizados en Italia a propósito de la agenda criminalística sumó la presencia de José Ingenieros y Luis María Drago quienes fueron profusamente elogiados por la primera línea de criminólogos italianos que publicaban en las revistas especializadas en la materia entre la que se puede citar *L'Avanti*.

A este debate de ideas alrededor de la criminología y los fantasmas construidos alrededor de la inmigración, se lleva a cabo de manera paralela un proceso de modernización de la cultura que involucra diferentes instituciones e impactos. Así, Beatriz Seibel (2002) describe las transformaciones y consumos culturales de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX atravesados por la impronta de la industria cultural. En ese marco, apunta a la emergencia de las compañías teatrales, los comienzos de la radiodifusión (en ella, el radioteatro y la lectura de textos literarios), el cine mudo y luego el sonoro. La multiplicación de salas de teatros y cines, las sucesivas giras al interior del país y, sobre todo, el consumo masivo de formaciones dramatúrgicas difundidos por la radio. Samuel Eichelbaum propone destinar un espacio radial para la columna que tenga por finalidad crear una sensibilidad y formación al espectador para instruir sobre las nuevas propuestas estéticas. Poco después, radio Cultura lleva adelante un ciclo de crítica para cumplir con este objetivo. Obras y autores de otras nacionalidades y lenguas comienzan a ser difundidos en

estos espacios como la versión de *Pulgarcito* u obras de Luigi Pirandello tanto en italiano como en español. De hecho, la visita del dramaturgo permitió a muchas compañías recibir la aprobación de uno de los referentes del momento. Se traducen piezas literarias, se recuperan textos de diferentes procedencias y géneros para adaptarlos al formato de la radio y dirigirse así a la sociedad cosmopolita de principios del siglo XX. Las obras de Tolstoi son difundidas a través de la versión de Georges Bataille. La traducción criminológica y en clave naturalista parecían ir directamente hacia dispositivos que ponían de relieve el problema sanitario mientras que esta versión originada desde el teatro se dirigían a otra valencia, más orientada a estéticas literarias más experimentales con el lenguaje e influenciadas por los movimientos de vanguardia. En algún sentido, la modernización del Estado acentuó esta transformación cultural permeable a las expresiones extranjeras.

El avance de la modernización y la consolidación del cosmopolitismo en Buenos Aires traen aparejado en la década de 1930 el género criollo que más arraigo había adquirido en la escena cultural desde finales del siglo anterior, el sainete. Blas Raúl Gallo y Beatriz Seibel plantean que la decadencia del género estuvo atravesada por la profundización de los tipos de personajes sin una dimensión psicológica. El histrionismo de los tipos orientó la escena del criollismo del sainete en una suerte de grotesco y posterior caída. Otra razón externa al género y a los circuitos de consumo fue la migración que los autores, actores y directores tuvieron hacia el género del folletín y el radioteatro primero, y el cine después. El público en tanto terminó optando por estos nuevos formatos y circuitos a los que se les sumaba espectáculo masivo del fútbol. Nuevamente, los periódicos se hicieron eco a través de las cartas de lectores de instalar el problema del lenguaje del lunfardo para ser insertos en la cultura popular. Este puritanismo alrededor del registro utilizado en piezas vinculadas con el sainete se potenciaba por la amenaza de las lenguas inmigrantes, amenazantes de la lengua nacional. La revista Antena habilitó un espacio importante a la sección Cartas de lectores para recibir comentarios sobre los

ciclos radiales *Chispazos de tradición*, *Por la señal de la santa cruz* o *El cantor misterioso* hacia fines de los años 20.

En esta línea, Beatriz Sarlo (2011) considera que los principales asuntos de la literatura en el siglo XIX ponían de relieve la incapacidad de las masas de trabajadores por acceder a la felicidad en la vida moderna y la oposición entre mundo individual y la proyección de ascenso social. Es así como en estas entregas se procura un intento de resolución al problema de la felicidad. Leyendo la distinción barthesiana del erotismo, la autora entiende el folletín en una dimensión erótica por cuanto hay un culto por indicar la seducción de lo intermitente, de aquello que se proyecta en el plano del deseo sugiriéndose y puntuando su inaccesibilidad. El ascenso social es un buen ejemplo de esta construcción. Esto explica la sanción moral de estas publicaciones por los gestos de irreverencia de sectores bajos anhelando las acotadas plazas de la hegemonía y también al afirmarse en el deseo. Esta literatura se presenta como un modo estético de lo cotidiana, parafraseando la definición del kitsch en tanto modelo estético de la vida cotidiana. Pensar en este modelo estético de la literatura acredita además la construcción de un público y un lector específicos.

El género del folletín nace con el impulso dado por el periodismo de comienzos del siglo XIX y la revolución industrial. En tanto composición acumulativa de acciones, y las sucesivas postergaciones entre cada entrega crea especialmente el suspenso forjado por la espera. Cúmulo de acciones y espera grafican la forma en que se factura la intermitencia erótica. El folletín crea un lector que reconoce el aura del género mayor, la novela. Los héroes y heroínas folletinescos fuerzan en el interior de las ficciones una apoteosis de la causalidad y una especial providencia inverosímil que lleva incluso a la resurrección de personajes tal como sucede en Europa con Arthur Conan Doyle. En Argentina, el fenómeno folletinesco aparece con la importación a través de traducciones de Julio Verne, Dumas, Sue, Feuillet y su recepción estuvo fuertemente condicionada por la modernización de la cultura argentina y las consecuencias de las primeras generaciones masivas de alfabetización.

El radioteatro cautiva rasgos del folletín como la construcción en entregas y el suspenso a través de fórmulas que ordenan la espera. Intensifica la condición fetiche y mercantilista y transfiere el protagonismo que ostentaba el autor hacia las primeras figuras del espectáculo. La proliferación de los auspicios comerciales junto a la construcción de lo que se llamaría *prime time* sitúan al radioteatro en una insipiente industria del entretenimiento. Alejandro Susti González (2003) afirma que este género hereda el contacto directo con los espectadores, tal como aparecía en el circo criollo o el teatro popular. Teniendo como instrumento la voz y el sonido, fue la pantomima la que aportó al circo criollo y el teatro nacional a través de la primera representación mimética de Juan Moreira. El radioteatro tomó registro de la potencia de este recurso para crear arquetipos y fórmulas estereotipadas capaces de poner en el centro de la escena las gestualidad, el sonido y la palabra:

A la línea criollista desarrollada en los años 30 fuertemente esquematizada y estereotipada, sigue en los 40 y 50 una evolución que tenderá a diversificar las tramas y estilos del radioteatro sin dejar de lado su estilo melodramático. En ello, sin duda, tendrá un papel importante adaptación de novelas de autores universales (Balzac, Tolstoi, Dickens, Víctor Hugo, etc.) (...). Mi interés reside en el uso de un lenguaje signado por el exceso ya sea de imágenes, paralelismos, hipérboles, repeticiones, etc. Dirigido a crear una reacción afectiva en el oyente. (Susti González “Seré millones” 43)

Eduardo Gutiérrez es uno de los precursores del género folletinesco en Argentina y uno de los primeros casos en lo que implica la relación obra/consumo de masas. Sus héroes son excepcionales, portadores de rasgos morales que confrontan con figuras antinómicas. Personajes sociales ya valorados y fuertemente inscriptos en el imaginario social tal como ocurre con Juan Moreira. Estas apuestas estéticas lo apartan fuertemente de sus pares europeos al poner en escena personajes realistas, sin salidas inverosímiles ni providencias salvadoras, ni el empleo del tópico *deus ex machina*. Sus finales están atravesados por la fatalidad trágica y concluyente del destino. A sus héroes los recorre una fuerza fatal y demoníaca como sino de su destino.

Juan Moreira, el personaje histórico que dio sustento a la novela de Gutiérrez, estuvo marcado por dos acontecimientos de su vida que funcionaron como detonante de la peripecia: la unión con Vicenta y el préstamo económico a Sardetti: “Juan Moreira vago y malentretenido ladrón y homicida peligroso”, decía el anuncio del juez que buscaba apresarlo y que la película de Favio pone en off al comienzo del filme. Estos dos hechos fueron tomados por toda la saga ficcional que se originó con Eduardo Gutiérrez y la novela por entregas *Juan Moreira* en el diario *La patria argentina* a finales de 1879 y comienzos de 1880. Una vez publicado como novela vendió más de 50000 ejemplares; record que, hasta ese momento, había obtenido *Martín Fierro* de José Hernández. Cuatro años después fue adaptada como mimodrama y presentada por el circo de la familia Podestá en Chivilcoy. José Podestá fue el encargado de guionar el mimodrama para llevarlo a largas temporadas tanto en circo como en teatros urbanos. Eduardo Gutiérrez intervino en la dirección y la adaptación de la novela a la versión dramática, llamada drama hablado. La versión de 1899 publicada por Beatriz Seibel (2009) se detiene con imágenes que luego Favio recuperará para la película de 1973. En particular, toda la secuencia final de la captura, ataque y muerte de Moreira. La postura maleva del poncho en manos con la que cierra la película se destaca en la versión dramática de 1899. Lo mismo ocurre con el tema de la traición del amigo que recorre la serie sobre Moreira. Veamos el final de la versión publicada por Beatriz Seibel:

Aparece nuevamente Moreira en el dintel de la puerta y hace una nueva descarga con sus dos trabucos, matando a dos soldados. Arroja los trabucos al suelo y sacando la daga pelea valientemente con los soldados de la partida (...). Colocándose la daga entre los dientes ya habrá alcanzado con las manos al extremo de la pared, cuando el soldado oculto le sepulta la bayoneta por la espalda en el pulmón izquierdo. Moreira saca su pistola y le descarga un tiro que hiere al soldado en la mejilla izquierda cayendo para atrás. Moreira se apoya agonizante contra la pared un rato (...). Vuelven algunos soldados y el capitán, y se sostiene un nuevo combate y arma blanca y de fuego en el que Moreira deja heridos y muertos a muchos de los soldados, hasta que no pudiendo más por la pérdida de sangre, cae desfallecido boca abajo, agitando todavía en la derecha su daga para defenderse de los soldados que en tropel

vienen a vengarse. Cae por fin la mano armada de Moreira y cinco o seis soldados se apresuran a sepultar sus bayonetas en la espalda de Moreira. (Gutiérrez/Podestá “Juan Moreira” 205).

Con esta obra se inicia en Argentina el llamado teatro moderno en un intento de profesionalizar el oficio que estaba, hasta entonces, ligado al espectáculo circense. Con el advenimiento del radioteatro y el cine, el clásico de Gutiérrez fue adaptado a estos nuevos formatos. El cine tuvo cinco versiones: dos en el llamado cine mudo y tres con el cine sonoro, destacándose la última propuesta de Leonardo Favio de 1973 al registrar un éxito de taquilla con más de 3000.000 de espectadores. La primera versión de 1909 fue dirigida por Mario Gallo mientras que en 1923 fue rodada *El último centauro*. *La epopeya de Juan Moreira* se estrenó en Rosario al año siguiente; esta segunda película muda sobre el héroe fue dirigida por Enrique Queirolo. En 1936 Nelo Cosimi se encargó de la primera versión sonora de la figura gauchesca y en el reparto intervinieron Antonio y María Esther Podestá. En 1948 llegó la versión sonora de Luis José Moglio Barth.

Juan Moreira de Leonardo Favio contó con Adolfo Bebán como protagonista y la música a cargo de Luis María Serra. Se destacan estas dos intervenciones ya que la dramaturgia de actor, su puesta en escena, y el protagonismo que tuvo la orquesta sinfónica, los solistas y el coro fue especialmente tenida en cuenta para lograr la sinergia melodramática y, en ella, el clímax. El libro de la película tomó los aspectos más comprometidos de la biografía del personaje y también aquellos acontecimientos representativos de la obra de Gutiérrez. Se consideraron elementos de la mímica en el final del filme e incorporó cambios de las versiones precedentes como la muerte del hijo de Moreira tras el sueño de su padre con el diablo en el que gana una partida de truco y el diablo decidido llevarse a su hijo. La trama es envuelta por la política ya que las contiendas electorales entre las facciones mitristas y alsinistas se dan cita en la llamada revolución de 1874. El héroe reconoce estar atrapado por un sino del que no puede salir y cuya principal imagen es la del infierno: “¡Aura, que se cumpla mi sino! ¡Adiós, paisanos!” (Gutiérrez/Podestá “Juan Moreira” 189). La figuración del infierno,

sobre todo en las tabernas, grafican el escenario de sordidez y dolor de su vida. La dramaturgia del actor principal construye una imagen antinómica en la que, por un lado, se explicita la valentía, el rencor expresado en las escenas sangrientas, y, por otro, las de ternura y amor cuando interactúa con su compañera, su hijo o el amigo. Es un sujeto de la culpa por desplazar la tragedia personal a la familia: no puede despedir al hijo muerto por considerarse sucio de pecado. Se mantiene fiel a la invocación divina a la que siempre justifica y avala. El punto de vista construido se ordena a partir de una única cámara dispuesta. En algunas escenas, está ubicada en la base del cuadro para tomar los amaneceres y, en algunos casos la fachada del rancho y el caballo.

La apuesta musical en la película es central por cuanto Luis María Serra al ser convocado por Pocho Leyes, asistente musical del director, este le dice: “La música de Juan Moreira va llevar coro, orquesta sinfónica y solistas.” El protagonismo que tendrá la música será central para inscribirla dentro del melodrama. De hecho, la obertura inicial cuenta con coro, solistas entremezclados con sonidos del ambiente y, por contraste, el replicar de la batería militar. En la escena en que Moreira galopa en medio de una laguna se escucha una sinfonía acompañando el movimiento del jinete; la solemnidad del cuadro y la música se entremezcla con el croar de las ranas y los grillos. La orquestación se funde con el ambiente en una composición barroca al modo de Bach que reúne la tradición culta musical con la naturaleza y el personaje popular. Buena parte del filme fue rodado en los estudios Phoenix recién inaugurados a comienzos de 1970. Así, se recrea la mística de lo que había sido el centro experimental Di Tella en la década anterior. La intensidad dramática en esta fusión musical con la dramaturgia actoral logra su clímax en el final en que se produce el grito de Moreira: “¡Acá está Juan Moreira, mierda!”, al salir de la guarida y se dirige consciente a la muerte. En el intento por huir pelea desde el interior del rancho hacia un pasillo y ese movimiento se potencia con la música y los golpes de las bayonetas rompiendo la puerta. Toda la secuencia termina cuando Moreira es herido, acribilla al soldado y con la bayoneta atravesada en su cuerpo

produce un movimiento pantomímico con el cuerpo hasta caer. Esa tempestad de valentía y dignidad conecta con el epígrafe inicial de Gutiérrez del poema “Lázaro” de Ricardo Gutiérrez: “A mi dolor amarrado, /voy a la muerte arrastrado/ por mi propia tempestad.”

Unos de los recursos empleados para captar la dimensión popular es recuperar la adhesión que el héroe tiene de la sociedad por su causa en contra de la corrupción, la arbitrariedad del poder, la traición y la injusticia. Julián, el amigo de Moreira, elige acompañarlo en sus pesares asumiendo transitivamente la culpa de su compañero, que el género de la gauchesca nos remite a la unión de Cruz y Fierro en *Martín Fierro*. En una de las fiestas electorales, el espectáculo circense recupera nuevamente la mímica y, producido un crimen en el que matan al trapecista, el payaso, padre del acribillado, llora en un gesto grotesco por la reunión del dolor y la expresión de payaso. Dice Peter Brooks sobre el grotesco que aquí se condensa en la imagen del payaso llorando y sosteniendo en brazos a su hijo muerto: “¿Debemos entender que lo grotesco es el opuesto polar de lo sublime –como lo establecido es lo opuesto de lo bello– o más bien que es una mezcla de lo sublime y lo feo o incluso lo demoníaco?” (Brooks *The melodramatic imagination* 92).

“Como morir con este sol”, dice Moreira a la muerte y ya en el final fallece con el sol en alto y la sonrisa de la victoria. Al grito inicial de la escena, la sonrisa es el revés de la victoria: “Mi libertad sin patrón.” Los últimos cinco minutos de la película condensan la mayor densidad dramática. Los diferentes cuadros de la escena lo ubican a Moreira en La estrella, el paraje donde la milicia lo busca. En el interior del cuarto mira a través de un tragaluz los primeros rayos de la mañana y de manera recortada pronuncia “Con-este-sol.” El gemir de su respiración se ensambla con un replicar de la fusilería en ascenso que finge, como antítesis, una marcha militar. Moreira mira a través del tragaluz y la cámara lo toma de espaldas. Luego, mientras gira hasta la pared, la cámara se desplaza suavemente, en consonancia con su respiración, para tomarlo de frente. La voz, nítida y entrecortada se orquesta

con la música de cámara de la sinfónica que aparecía en el comienzo de la película.

Esta voz mansa y sensible del héroe que reconoce la proximidad de la muerte rápidamente es contrarrestada con el golpe rítmico de las bayonetas golpeando la puerta hasta ingresar. Allí, la acción se desplaza a un pasillo o túnel con la cámara dispuesta a ras del piso para captar el particular movimiento del héroe en el combate. Los movimientos de Moreira tienen el arrebato producido por un cuerpo que salta de derecha a izquierda, arriba y abajo en los ángulos del recuadro de la cámara. Su cuerpo rebota con las paredes y con los otros soldados y el límite del marco controla el movimiento sacádico del cuerpo del héroe. Ese cuerpo que rebota en líneas rectas se opone a las líneas punzantes y erguidas de las armas. El ruido de las armas de fuego nuevamente se opone a la emergencia del coro que se suma a la música sinfónica. El minuto cuarenta y cinco que dura el combate se opone a los siguiente sesenta y ocho segundos en el que Favio apuesta como ofrenda a su héroe la felicidad. En efecto, la cámara sigue debajo tomando el rostro primero serio y luego de alegría y éxtasis hasta mirar frontalmente a la cámara en una expresión facial de realización.

El tercer cuadro de la escena muestra a Moreira herido en la pared que busca trepar para huir. El soldado que lo ataca con la herida punzante de la bayoneta aviva una voz de triunfo interrumpida por el tiro del trabuco de Moreira. El cuadro final de la historia muestra al soldado arrastrándose en el piso, Moreira cayendo para luego levantarse y, en un movimiento pantomímico final, finge una escena de ataque de malevaje hasta que la muerte le llega. La cámara y la película se detienen en el segundo previo a desfallecer. Doble ofrenda de Favio: a los sesenta y ocho segundos de felicidad le otorga el decoro de no ver a su héroe morir sino luchando.

A propósito de la relación entre melodrama y tragedia, Raymond Williams (2014) plantea la tesis de que la tragedia se inscribe desde el neoclasicismo en un proceso de secularización. La tragedia se expresa no en su artejo con la religión o los mitos, vale decir, de las instituciones sino de las creencias. El modo trágico por excelencia es el decoro enrevesado con la

moral burguesa. Williams expresa la relación tragedia y felicidad en estos términos: “La tragedia, desde esta perspectiva, nos expone el sufrimiento como consecuencia del error, y la felicidad como consecuencia de la virtud (...). La tragedia [debe cumplir] con las demandas de aquello que era llamada justicia poética. (Williams *Tragedia moderna* 50). La película de Favio y la serie completa de Juan Moreira no parecieran situarse en el territorio de la tragedia.

Conclusión

En tanto aproximación conceptual, el melodrama se presenta con la potencia del montaje. El montaje permite desprender la fijación de una identidad y, sobre todo, de los mitos. Vuelve una partícula libre sin adhesiones. Al producir esta liberación, el melodrama asume un rol secularización. Dice Peter Brooks: “Para el psicoanálisis se ha convertido en el equivalente moderno más cercano de la religión ya que es un vehículo para la cura de las almas, el melodrama es un primer indicio de cómo deben concebirse los conflictos y la cura en un mundo secularizado.” (Brooks *The melodramatic imagination* 202). El melodrama reemplaza el sacrificio como impulso a la vida y confronta el mal. La conciencia de sujetos históricos pagó así el costo de estar expuestos a la contingencia.

La dimensión melodramática demostró tener una permeabilidad infecciosa al traducirse en géneros y soportes. Esta capacidad de duplicación y repetición volvió muchas imágenes reapropiarse en contextos disímiles y lo hizo con una velocidad mayor a los géneros primarios.

Por su legado con el teatro expone una puesta en escena. De hecho, la pantomima es el movimiento de un cuerpo cuyo efecto expele una materialidad no verbal. El movimiento pantomímico de Juan Moreira al final del filme de Leonardo Favio simulando el ataque gaucho expresó la libertad posterior a la escena de felicidad saliendo del rancho tras el arribo de la policía.

Fuentes

Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Losada: Buenos Aires, 2009.

Gutiérrez, Eduardo y Podestá, José. “Juan Moreira” (versión teatro) en *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*, colección teatral, Tomo 5 (1885-1899) Obras de la nación argentina. Inteatro: Buenos Aires, 2009.

Rivera, Jorge. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Enciclopedia literaria, 1968.

Bibliografía

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

Bonato, Rolando. “Migración humana, traducción de ideas. La estética naturalista y las teorías criminológicas a la luz de las reflexiones de Peeter Torop”, revista *Estudios de teoría literaria. Artes, letras, humanidades* de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata. Artículo evaluado por referato externo, volumen 7, número 13, págs. 73 a 85, ISBN /ISSN: 2313-9676, 2018.

Brooks, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale: Yale University, 1995.

Chartier, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1995.

Eagleton, Terry. “¿Qué es la novela?” en *Introducción a la novela inglesa*. Madrid: Trotta, 2014.

Foffani, Enrique. “Ficciones melodramáticas” en Jorge Dalmaroni (comp.) *La Argentina como narración*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2011.

Gallo, Blas. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Buenos Aires, 1970.

Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2000.

Seibel, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.



Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Méjico: Fondo de cultura económica, 2010.

Torop, Peter. *Traslation as translating as culture*. Estonia: University of Tartu, 2002.

Williams, Raymond. *Tragedia moderna*. Barcelona: Edhasa, 2014.