

MARÍA A. SEMILLA DURÁN
(EDITORA)

VARIACIONES SOBRE EL MELODRAMA



Rhône-Alpes Région

IC
INSTITUTO
CAMÕES
PORTUGAL

Instituto Cervantes
Lyon

UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2
UNIVERSITÉ DE LYON

VARIACIONES SOBRE
EL MELODRAMA

María A. Semilla Durán

(EDITORA)

**VARIACIONES SOBRE
EL MELODRAMA**



CASA d' CARTÓN

© De los autores: María A. Semilla Durán, María Fernanda de Abreu, João Carlos Pereira, Charles Capela, Santiago Deymonnaz, Aurélie Florenchie, María del Rocío Parada González, Marie Rosier, Stéphanie Demange, Fabrice Corrons, Lícínia Ferreira, María Helena Santana, Marie Thérèse Vilela, Magali Kabous, Jorge Cid Alarcón, Lydia Romeu, Pilar Rodríguez Gröbli, Elena Guichot Muñoz, Michèle Soriano, Milagros Palma, Jordi Medel, Edgard Samper, Luz Rodríguez Carranza, Sandra Teixeira, Arturo Delgado Cabrera, Silvina Benevent, José Rodríguez Herrera, Carole Viñals, José Manuel Camacho Delgado, Ángeles Mateo del Pino, Enrique Foffani, 2013.

© Diseño de cubierta y de interiores: Servicios Editoriales Eclipsa, 2013.

© Cuadro de la cubierta: Cartel diseñado por *Pulpo Design*, 2013.

© Fotografía del cartel de la actriz/estudiante Míreia Alonso, 2013.

© De la recopilación de artículos y edición: María A. Semilla Durán, 2013.

Corrección ortográfica y de estilo: Cristina Carmona Egler

© Editorial Casa de Cartón S. L., 2013.

Editorial Casa de Cartón

editorial@casadcarton.es

www.casadcarton.es

Colección Ensayo Hispanoamericano

Director de colección: José Manuel Camacho

Todos los derechos reservados.

Primera edición: Noviembre, 2013

Con el auspicio de:

ISBN: 978-84-941345-1-7



Rhône-Alpes
Région



INSTITUTO
CAMÕES
PORTUGAL



Instituto Cervantes
Lyon

UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2
UNIVERSITY OF LYON

Depósito Legal: M-31538-2013

Printed in Spain

Imprenta Print House

Índice

María A. Semilla Durán: A modo de presentación..... 11

PARTE I

MELODRAMA E IMAGINARIOS POLÍTICOS, SOCIALES, INDENTITARIOS

María Fernanda de Abreu: *¡Oh cruda inexorable suerte!*
Ibéricos y liberales. El melodrama de los proscritos... 37

João Carlos Pereira: Une esquisse d'utopie sociale:
Mélodrame et conformisme dans *Fortuna e Trabalho*
et *Os Operários* d'Ernesto Biester 71

Charles Capela: Le côté mélodramatique de la lutte contre
le “narcoterrorisme” 95

Santiago Deymonnaz: Melodrama, política y género
en la literatura argentina de los años 70109

Aurélie Florenchie: Novela y melodrama: del
tratamiento paródico a una estética reaccionaria123

María del Rocío Parada González: Y de pronto,
el tiempo se detuvo: *Demonio del mediodía*,
de Alonso Cueto, o el sujeto-negado
del melodrama141

Marie Rosier: Mise en scène mélodramatique de la disparition de personnes (Argentine 1976-1983) et récit contre-mélodramatique d'une ex-disparue (<i>Una sola muerte numerosa</i> , 1997).....	153
Stéphanie Demange: Les démunis à l'honneur dans les Salons: reconnaissance ou disqualification? Analyse des principaux motifs mélodramatiques de la peinture lacrymogène espagnole (1890-1910).....	173
Fabrice Corrons: <i>Cataluña, melodramame</i> . El resurgimiento del melodrama en el teatro catalán de principios del siglo XXI.....	191
Licinia Rorigues Ferreira: Le mélodrame au service du pouvoir dans le contexte des luttes libérales au Portugal (1820-1834)	223
Maria Helena Santana: Le discours de l'inégalité dans le mélodrame portugais du XIXe siècle	237
Marie Thérèse Vilela: La telenovela brésilienne: une stratégie géoculturelle	253
Magali Kabous: Le "cas" Elián González, du drame réel au mélodrame politico-médiatique	275
Jorge Cid Alarcón: Melodrama y denuncia sistemática: La música popular y el malestar de su retrato	297
Lydia Romeu: Estrategias melodramáticas en <i>Raza</i> , <i>anecdotario para el guión de una película</i> , de Jaime Andrade, seudónimo de Francisco Franco	311

PARTE II

MELODRAMA:

FORMAS, DEFORMACIONES Y RUPTURAS

- María A. Semilla Durán: Leopoldo Brizuela: *Lisboa. Un Melodrama*. Tramas y trampas de la pasión.....333
- Pilar Ramírez Gröbli: Melodrama y cultura popular en el mundo urbano en la novela *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar Moreno.....365
- Elena Guichot Muñoz: El teatro vargasllosiano: el melodrama entre la parodia y el homenaje379
- Michèle Soriano: De la niña inútil a la Barbie Pornostar: melodrama, género y canon en el discurso feminista latinoamericano.....397
- Milagros Palma: El melodrama a través de la dramaturgia de una vida bien doméstica en el monólogo “Agonice con elegancia” de la colección *Mensajes al más allá* (1986), de la escritora nicaragüense Irma Prego425
- Jordi Medel-Bao: *La ferida Lluminosa*, el triunfo de los arquetipos de género elevados a melodrama441
- Edgar Samper: El melodrama español bajo la Restauración: la obra edificante de José Echegaray459
- Luz Rodríguez Carranza: Un lugar de verdad: *Bizarra*, de Rafael Spregelburd491
- Sandra Teixeira: *Fígados de Tigre*, de Francisco Gomes de Amorim (1857): objet mélodramatique non identifié.....511

Arturo Delgado Cabrera: Dramas románticos españoles adaptados por Giuseppe Verdi	537
Silvina Benevent: L'envers du décor dans <i>Madeinusa</i> de Claudia LLosá: de l'exubérance à la révélation	553
José Rodríguez Herrera: <i>Cucurrucucú paloma</i> : la banda sonora del melodrama híbrido en tres películas de Almodóvar	569
Carole Viñals: <i>Mar adentro</i> d'Alejandro Amenábar: un mélodrame	591
José Manuel Camacho Delgado: La radio y la memoria sentimental del lector	603
Ángeles Mateo del Pino: Pasión y desmesura en el bolero o la epopeya peleonera de Paquita la del barrio	627
Enrique Foffani: <i>Rolando Rivas, taxista</i> , de Alberto Migré: inscripciones de la modernidad literaria en la telenovela argentina de los 70	667

A modo de introducción

María A.Semilla Durán

La idea de organizar un volumen que recoja diversas reflexiones sobre formas y prácticas melodramáticas y sus múltiples ocurrencias en el ámbito cultural ibérico y latinoamericano, más allá de los antecedentes teóricos a los que nos referiremos a continuación, nace en este caso de una experiencia concreta en la que se manifiestan las tensiones de los procesos interculturales. Es la experiencia de una latinoamericana instalada desde hace décadas en Francia, país en el cual la contención es norma, el exceso ultraje y el pathos a menudo condenado a los infiernos de la sensiblería. Lo cierto es que, a pesar de haber nacido en Francia como género literario, el tono melodramático de una obra artística sigue siendo un criterio de exclusión en el plano de la crítica literaria y cinematográfica; y un comportamiento considerado melodramático sigue siendo censurado y anatematizado. Como latinoamericana y argentina además, originaria de las latitudes donde llora el tango, este rechazo me ha llevado más de una vez a interrogarme sobre las razones culturales que definen esa división de las aguas. García Márquez hablaría de cartesianismo, Fernando Vallejo de la pasión francesa por la norma. Pero sin duda se juegan también en este espacio del exceso que es propio de las distintas manifestaciones del género, cuestiones relacionadas con cierta concepción —rigorista— del pudor, de la inhibición y de la privacidad. Porque el tan censurado pathos, que sigue produciendo malestar aun a pesar de la reivindicación del imaginario melodramático efectuada por Richard Brooks en su libro crucial *The Melodramatic imagination Balzac, Henry James, Melodrame, and the mode of Excess*, alude siempre al núcleo duro del sentimiento y a las tensiones que este instala, pero también a los miedos que suscita. En el marco de una cultura que se

reivindica como esencialmente no sólo racional, sino racionalista; cuya pasión clasificadora y taxonómica se presenta como el poder de organizar el mundo, y donde la mayoría de las prácticas que no se ajustan perfectamente a los carriles delineados por una cierta tradición universalista son consideradas desviaciones peligrosas, el sentimiento que no se someta al control social y estético de la razón, que sea capaz de desbordar los límites del buen gusto y tense más de lo previsible un discurso equilibrado, es un núcleo indeseable de desorden. El exceso de sentimiento y, lo que me parece aun más preciso, el exceso de manifestación del sentimiento se convierte en un foco de subversión que amenaza con hacer estallar los marcos de la elegancia o los refinamientos de la ironía. Hay una potencia de la pasión o del sentimiento, una escenificación del cuerpo y sus alrededores, un desnudamiento de la palabra y de lo que la palabra nombra, que puede quebrar la lógica de un sistema basado en el control, la interiorización y el eufemismo. *Tomber dans le pathos*, el abismo estético del que toda obra de arte que pueda considerarse tal debe preservarse a cualquier precio, alude a una especie de infierno al que condenar las formas contaminadas por el exceso y la estereotipicidad. Si el melodrama es una tragedia degradada, que ha perdido de vista lo sublime para dejar paso a una cierta histerización de los comportamientos y situarse así más cerca del ridículo que de lo poético, es también porque los modos de lectura y la representatividad de la escena melodramática se han modificado y atenuado en función de nuevas condiciones sociales y modelos pedagógicos. Y sin embargo... más allá de todas las reticencias de los que estatuyen sobre lo que debe o no debe ser una obra de arte, y aún para aquellos para quienes la supremacía de lo racional es un principio asumido de inserción en el mundo, hay siempre un punto de inflexión en el cual la tensión entre lo que se autoriza a mostrar, a dejar ver, y lo que quiere mostrarse y ser visto más allá de los límites establecidos, alcanza intensidades máximas. Porque si bien en los ámbitos ibéricos y latinoamericanos el peso cultural del imaginario melodramático parece ser mayor que en la cultura francesa, las contradicciones que lo fundan están presentes en todo ser humano. Ya sea en el plano de las relaciones interpersonales, en el de las identificaciones políticas o religiosas, o en el del sentimiento de

adhesión a una representación nacional identitaria, el sustrato afectivo de toda subjetividad modelada en condiciones históricas y sociales precisas puede desbordar los límites que el intelecto le impone. Y justamente por ello nos parece interesante indagar este borde de la tensión entre racionalidad y sentimiento, convención y desborde, norma social y transgresión, propicio para tratar de elucidar la naturaleza de las fronteras culturales y sus consecuencias.

Convocar a investigadores de horizontes diversos puede entonces propiciar un debate, una confrontación, que no sólo tendría como eje las puestas en escena del *pathos*, sino las nociones constantemente problematizadas y redefinidas, esencialmente dinámicas, de centro y periferia, de cultura popular y cultura letrada, de las funciones de los aparatos mediáticos y sus entrecruzamientos con la literatura y el arte, de las mutaciones de la moral colectiva y de las eventuales instrumentalizaciones de ciertos rasgos tópicos de la imaginación melodramática, sea para preservar modelos tradicionales de sociedad, sea para subvertirlos, parodiarlos, desviarlos o invertirlos. El rescate del que el término melodrama y sus rasgos propios han sido objeto a partir de la obra de Peter Brooks, la reivindicación casi identitaria a la que lo asocian algunos autores latinoamericanos —entre ellos Carlos Monsivais o Mario Vargas Llosa— los trabajos extremadamente fructíferos y pioneros de Jesús Martín Barbero y de Hermann Herlinghaus entre tantos otros, no sólo han ampliado los términos de la problematización sino que han dado lugar a un abordaje pluridisciplinario que habilita formas nuevas de pensar y de pensarnos. La literatura no es ajena a tal reemergencia: desde Manuel Puig a Jorge Franco, desde Fernando Vallejo a Leopoldo Brizuela, del Monsivais crítico al Lemebel de *Adiós Mariquita linda*, el melodrama hace en América latina un retorno triunfante. Géneros diversos, miradas cruzadas, metamorfosis discursivas, embestidas críticas: la materia indiscernible de lo sentimental y lo trágico, amasada en sangre y lágrimas, sigue transmitiéndose y transmutándose. Liberando, a través de sus excesos rituales, los apretados nudos del afecto, los misterios nunca elucidados de la pasión prohibida, las fuerzas a menudo reparadoras del instinto. No sé si nuestros análisis podrán discernir los secretos vínculos entre el melodrama y nuestras culturas, pero sí estoy segura de que nuestra reflexión

colectiva permitirá que nos conozcamos y, por supuesto, *nos reconozcamos*, mejor.

La distribución del material que ponemos a disposición del lector en el interior del volumen no ha sido fácil, puesto que en general los trabajos encaran diversos ángulos del problema simultáneamente. Uno de los ejes que se dibuja desde el principio con meridiana intensidad es el del tránsito, como objeto de representación y de discurso, de la esfera individual a la esfera social: la mayoría de las formas melodramáticas analizadas ya no son historias de destinos particulares, sino Historias de identidades y de comunidades. Paralela y consecuentemente, podemos señalar otro desplazamiento de acento, que va del exceso en la manera de vivir y sentir los acontecimientos narrados al exceso de los acontecimientos mismos y de las disyuntivas a las que dan lugar, que se dirimen en el plano de la conciencia política y no de la conciencia moral. Ese deslizamiento hacia horizontes de cuestionamiento y/o manipulación cada vez más vastos que penetra en los imaginarios colectivos y a menudo pretende instrumentalizarlos es el que subyace a nuestra primera parte: “Melodrama e imaginarios políticos, sociales e identitarios”, en la cual reunimos una gran variedad de textos relativos a diversos géneros y prácticas tales como la novela, el teatro, la canción popular, la telenovela, el tratamiento mediático y espectacularizado de ciertas informaciones por parte de los medios, el discurso político o cinematográfico. Todos ellos se plantean, desde distintas perspectivas, los usos del imaginario melodramático en la construcción de subjetividades, los eventuales efectos políticos o ideológicos de los discursos que lo actualizan, y los excesos de dolor o de pasión a través de los cuales toma cuerpo social y discursivo.

El primero de ellos, “*Ob cruda inexorable suerte! Ibéricos y liberales. El melodrama de los proscritos*”, de María Fernanda de Abreu, responde a uno de los ejes de la temática propuesta: la estética del melodrama como drama del reconocimiento individual, a través de los escritos de los románticos ibéricos desterrados. A partir de una situación a la vez universal y muy históricamente acotada en cada una de sus ocurrencias concretas, tal la del exilio, lo que se dibuja en los textos desgarrados de los desterrados españoles y portugueses es la construcción, a través de retóricas melodramáticas, de la par-

ticular identidad que se ve obligado a asumir aquel que ha perdido la suya original, privado de su territorio natal, sus afectos y su idioma. A esa pérdida excesiva corresponde el exceso poético; las manifestaciones del dolor del desarraigado van trazando los límites que separan el mundo de los que conservan sus vínculos del propio, devastado por la ruptura. Para María Fernanda de Abreu,

Dar a ver sus dramas de proscritos, contarlos y mostrarlos, conseguir su reconocimiento, el reconocimiento de su condición de exiliados y desterrados ante los otros, sus contemporáneos y la posteridad en el futuro, parece ser, ineludiblemente, uno de los objetivos de la escritura del exilio.

El cuestionamiento tópico de las filiaciones y la necesidad del *reconocimiento* de los expulsados como miembros legítimos de la *familia nacional* emerge así en tanto instrumento de expresión y de denuncia, y su puesta en escena poética instala eficazmente la irresuelta tensión de la identidad.

Ahora bien, si los románticos desterrados socavan con sus voces las bases políticas de quienes son responsables de su alejamiento y alcanzan una dimensión de resistencia individual frente a la Historia, también sabemos que ciertas formas del teatro melodramático funcionan en el sentido exactamente inverso, y pueden oponer al convulsivo sufrir de los poetas desterrados la representación de una utopía social en la que el papel central del obrero sirve para desplegar un simulacro de armonía que poco concuerda con la realidad económico-social de las clases trabajadoras portuguesas de fines del siglo XIX. Según João Carlos Pereira, en “*Une esquisse d’utopie sociale: mélodrame et conformisme dans Fortuna e Trabalho et Os Operários d’Ernesto Biester*”, “*la glorification sur scène de l’ouvrier visant l’harmonie sociale dans la rue, que la société aristocratique-bourgeoise se devait de domestiquer par tous les moyens*” contribuye a ese objetivo al transformar lo que podría ser un espacio de conflicto social en una experiencia moral: “*On notera au passage que conformisme moral (le devoir) et conformisme social (le travail) sont ici intimement liés*”. Podemos visualizar pues desde el principio esa bivalencia de los componentes del discurso melodramático, que vehiculiza propuestas contestatarias o bien colabora en la conformación

de subjetividades cautivas, o al menos orientadas, aún cuando adopten la apariencia de un cierto progresismo.

Desplazando el foco hacia otra época histórica: la contemporánea, y otros marcos territoriales: los latinoamericanos, la insoslayable reflexión de Charles Capela en “Le côté mélodramatique de la lutte contre le narcoterrorisme” sobre el recurso a la emoción en el discurso oficial en la Colombia de hoy, emplea instrumentos conceptuales similares:

On verra comment les codes du jeu politique sur les émotions des destinataires de la parole officielle, tels que l'évocation plus ou moins chimérique ou nostalgique d'une harmonie à restaurer et surtout la diabolisation des agents assimilés à la contestation, invitent à interpréter la politique de lutte contre le “narcoterrorisme” à la lumière des critiques du mélodrame, entendu comme un mode d'explication de l'histoire.

Vemos reaparecer la figura mitificada y mistificadora de una armonía colectiva a restaurar, que tiene como contrapartida necesaria la eliminación de aquellos que supuestamente son los responsables de tal pérdida y que se sitúan en posiciones contrarias a las adoptadas por el gobierno. La instrumentalización de la alteridad como enemiga irreconciliable de supuestas formas de democracia y de libertad conduce paradójicamente —o, sin duda, no tanto— a abusos represivos que ponen en duda los pilares mismos del sistema. Para que tal estrategia funcione, es necesario, a través de la teatralización del poder, fabricar “efectos de verdad” susceptibles de dejar huella en los imaginarios y “controlar las emociones de la comunidad”. Por lo que la verdadera apuesta democrática se sitúa una vez más en ese núcleo de la contradicción entre libertad y dominio —de las emociones, de las conciencias, de los cuerpos—, pero también en los dilemas morales inherentes a la Historia y al melodrama, en condiciones precisas de ejercicio de una ciudadanía perturbada por la violencia. El rango del discurso melodramático, más allá de conservar sus rasgos esenciales, se ve en este caso magnificado, al convertirse en modo —falaz— de “explicación de la Historia” que disimula los reales contenidos políticos y económicos del conflicto.

Santiago Deymonnaz, en su artículo “Melodrama, política y género en la literatura argentina de los años 70”, reitera en su análisis de algunos textos de Manuel Puig, Copi y Néstor Perlongher una idea central para la comprensión, no sólo del imaginario melodramático de los pueblos latinoamericanos, sino de la dialéctica de su historia y la construcción de sus identidades: “El melodrama, de hecho, supone siempre la puesta en escena de un *conflicto social intenso*”, que no debe aparecer necesariamente como una mera hipérbole de las pasiones, sino como

espacio de producción, como un espacio fecundo en el que lo popular ya no se concibe en términos románticos (es decir, como lo auténtico, lo sin historia) sino como una cultura atravesada por una historia material, por una economía y por una serie de desgarramientos que anuncian un conflicto.

Las estrechas relaciones entre melodrama y política pueden llevarlo a constituirse en el sustento de una ética, que a su vez desmonte los mecanismos sociales de la exclusión e incorpore modos de participación del lector —y detrás de él, del ciudadano— más democráticos:

Si en la lectura de Herlinghaus, la narrativa melodramática desplegaba el reconocimiento de sujetos carentes de todo discurso legítimo de una modernidad periférica como la latinoamericana, en la novela de Puig se suma, a estos sujetos, el sujeto que por su orientación sexual también carece de discurso legítimo. El melodrama, entonces, despliega en la obra de Puig un doble *empowerment* cultural.

La reflexión de Aurélie Florenchie, “Novela y melodrama: del tratamiento paródico a una estética reaccionaria” parte también de la utilización de las modalidades melodramáticas del discurso en la obra del escritor argentino Manuel Puig, en el cual señala las formas y los contenidos paródicos, para luego compararlo con el de otros dos escritores españoles, Alberto Mendoza y Juan Manuel Prada, cuyas nacionalidades y generaciones de pertenencia difieren. La tesis explícita es que, en ese itinerario que va de Puig a Mendoza y de Mendoza a Juan Manuel Prada, el poder subversivo de la parodia y la transgre-

sión de los códigos que se verifica en los dos primeros, y que abre la vía a la crítica social y política, es reemplazada en Prada por una concepción retrógrada de las relaciones entre el hombre y la mujer y la defensa de ciertos valores ajenos a las nuevas formas de cultura. Sin temor a la polémica, Aurélie Florenchie afirma que

Este “retroceso” podría ser una ilustración de la tendencia actual a la melodramatización de todo tipo de discurso (político, mediático, etc., e incluso, aunque en menor medida el discurso científico) y por lo tanto la señal del retroceso de la reflexión ante la emoción.

Una vez más nos hallamos frente a esa tensión que nos parece inherente al género y a sus manifestaciones, y en la que resurge, quizás, la tentación de contener el *pathos* propia a la cultura francesa.

La respuesta dialéctica a esta observación la produce quizás María del Rocío Parada González al citar, al comienzo de su artículo: “Y de pronto, el tiempo se detuvo: *Demonio del mediodía*, de Alonso Cueto, o el *Sujeto-Negado* del melodrama”, al autor cubano Alejo Carpentier, quien recomendaba: “No busquemos deliberadamente el melodrama, pero no lo esquivemos tampoco. América Latina está llena de trágicos melodramas cotidianos”. La diferencia de percepciones en torno a las virtualidades del melodrama y sus efectos tiene sin duda una relación estrecha con las experiencias históricas, y también con las inhibiciones culturales que éstas impusieran, sobre todo si nos pronunciamos a partir de la óptica periférica y popular que, según José Martín Barbero y Hermann Herlinghaus, al expresarse melodramáticamente problematiza la dominación discursiva de los centros. Si la intención de Alonso Cueto en la obra estudiada por la autora es “realizar el tratado más preciso en su producción sobre las contradicciones y demonios del hombre”, se trata también de poner en perspectiva esas pulsiones internas con las convulsiones de la historia peruana y sus obsesiones mortíferas.

Marie Rosier, por su parte, penetra con “*Mise en scène mélodramatique de la disparition de personnes (Argentine 1976-1983) et récit contre-mélodramatique d’une ex-disparue (Una sola muerte numerosa, 1997)*”, en el núcleo mismo de la

violencia política en la Argentina dictatorial de los años 70, contraponiendo no sin audacia los que sería la construcción melodramática de la escena del crimen —una “estética” teatralizada que haría las veces de discurso en acto de la dictadura, y el relato contra-melodramático de una de sus víctimas, la escritora Nora Strejilevich, quien escribiría un

contre-mélodrame dans lequel il n’y a pas de place pour l’exagération, le pathos, le manichéisme, la morale réactionnaire et [qui] refuse de se servir des armes discursives des forces armées qui ont monté un scénario mélodramatique pour diffuser la peur dans toutes les couches de la société.

El excelente análisis de Stéphanie Demange: “Les démunis à l’honneur dans les Salons: reconnaissance ou disqualification? Analyse des principaux motifs mélodramatiques de la peinture lacrymogène espagnole (1890-19109)” nos permite pasar del discurso literario al discurso pictórico al analizar los cambios en la representación de las clases pobres en la llamada *pintura lacrimógena* española. La dramatización de esa condición, antes presentada de manera apacible, la vuelve miserable y recurre a códigos de representación muy codificados y próximos a los del melodrama. Pero la emoción inmediata suscitada por esas telas no deja lugar a ninguna consideración política que pudiera cuestionar el sistema mismo que explica su existencia: De allí que la autora afirme

Il y a lieu de parler d’acculturation plastique, dont la double conséquence est de valider l’ordre moral des élites (aucune alternative à ce modèle moral n’est exposée) mais également de placer les pauvres du côté de la vertu.

Identidades políticas que se construyen en la toma de distancia resistente. Identidades periféricas que se constituyen en torno a “saberes sin voz”, según la expresión de Martínez Barbero, y a los que el melodrama viene a ofrecer un espacio de dicción. Identidades remodeladas de los pobres sufrientes y virtuosos de la pintura lacrimógena, destinados a perdurar por siempre en su virtud y en su pobreza. Identidades nacionales o comunitarias como las que evoca Fabrice Corrons en *Cataluña*,

melodramame. El resurgimiento del melodrama en el teatro catalán de principios del siglo XXI: el melodrama incorpora a la Historia las historias individuales, y al entretejerlas autoriza sus voces. Se trata de alteridades, de las oscilaciones entre unos “nosotros” y unos “ellos” no tan distantes como se quisiera creer, del deslinde de vínculos culturales en el seno de comunidades plurales:

A nuestro parecer, el teatro de Belbel se vale así del melodrama como forma intermediaria entre el juego/la performance y la realidad/la imitación para proponer un ensayo escenificado sobre dicha problemática, contextualizando y superando o relativizando los límites de la noción [de identidad] [...] El melodrama “a la catalana” de principios del siglo XX es por consiguiente tanto la traducción escénica del drama del reconocimiento que se manifiesta en toda la sociedad catalana como la reacción del teatro ante el desconocimiento de su propio público. Es, al fin y al cabo, el drama del Otro que, en la ficción y en la realidad, quiere que Cataluña lo ame.

El teatro ha sido también el vehículo privilegiado de la construcción del sujeto político en ciertos periodos de la historia, como lo demuestra Licinia Ferreira en “Le mélodrame au service du pouvoir dans le contexte des luttes libérales au Portugal (1820-1834)”, cuando irrumpen las ideas de la modernidad que disputan la hegemonía al discurso religioso y anti masón: “Mais dans les deux cas le discours est patriotique, on a conscience de la nécessité de répandre la parole politique, de convaincre les esprits, de mobiliser la population”. Enfrentamientos maniqueístas, necesidad de transmitir códigos morales y comportamentales acordes con las ideologías en disputa, radicalidades inconciliables, exigencias pedagógicas: todo converge en “le mélodrame [qui] s’inscrivait dans le répertoire moralisateur, en récompensant la vertu et en châtiant le crime; il se prêtait, en outre, à évoquer des thèmes historiques et patriotiques”.

En la misma línea de indagación, Maria Helena Santana, en “*Le discours de l’inégalité dans le mélodrame portugais du XIX e siècle*” retorna sobre el llamado “drama de actualidad” que florece en el Portugal de los años 1850 y pone en escena el conflicto entre los valores de las burguesías tradicionales y el nuevo “capitalista”, cuyo único valor es el dinero. El discurso

igualitario emergente tendrá también un lugar que le es propio en tales obras, pero: “*Dans le drame romantique, leur voix s’élève souvent pour contester l’injustice, l’hypocrisie ou l’insensibilité sociales, mais sans jamais se confondre avec un programme idéologique*”. Contrariamente a lo que podrían ser sus variantes contemporáneas, el melodrama del siglo XIX es raramente rupturista: la política sigue siendo una actividad ejercida por unos pocos, y la función preformativa del teatro es la de educar en las virtudes cívicas, sin propiciar transformaciones profundas:

Les dramaturges sont soupçonneux des prophètes et très conscients des dangers du désordre. Ils opposent aux discours politiques la formule rassurante de la pédagogie morale. Égalitaire sans être subversif, le théâtre rejoint les classes dans la fête démocratique du “banquet social”.

Reflexiones semejantes puede suscitar el análisis de formas de representación que, un siglo y medio más tarde, retoman y amplifican al infinito los dispositivos pedagógicos e ideológicos que el teatro utilizara en el siglo XIX: nos referimos a la telenovela, género de consumo masivo en América Latina y cuya performatividad social como espacio de reconocimiento de los sectores populares más privados de discurso visible ha sido abundantemente estudiada desde fines del siglo XX. Marie Thérèse Vilela dans “Telenovela et géopolitique: les stratégies de la télévision Globo” escoge como objeto de estudio la estrategia de una de las más poderosas industrias audiovisuales del subcontinente latinoamericano: la de la televisión Globo. El análisis demuestra la implicación del género de la telenovela en las estrategias comerciales y diplomáticas brasileñas con el fin de difundir, a través de sus usos políticos y culturales, el modelo brasileño de modernidad. Tal estrategia, que se proyecta fuertemente en el plano internacional por medio de la exportación de telenovelas, se funda a la vez en una tentativa de homogeneización de la representación identitaria brasileña y en una política económica de penetración de los mercados exteriores que autoriza ciertas formas novedosas de transculturalidad. Ya no se trata solamente de exportar historias brasileñas, sino también de construir historias ambientadas en otras regiones lejanas del mundo para ser consumidas por el público

brasileño y, en virtud de la globalización, en el mundo entero: así, “le monde se reflète dans le Brésil et le Brésil se reflète dans le monde”. Para Marie Thérèse Vilela,

[...] la transgression des diverses frontières nationales et des univers symboliques sera rendue possible d’une façon générale par le genre du mélodrame qui manipule les universaux dans un cadre compréhensible pour le téléspectateur quelles que soient la culture ou la civilisation d’appartenance.

Otro ejemplo de la eficacia de los medios televisivos en la configuración de los imaginarios políticos e identitarios, así como de su capacidad para *telenovelizar* y por lo tanto espectacularizar los hechos reales que en principio deberían ser tratados como objeto de información más que de narración, lo da Magali Kabous en “Le ‘cas’ Elián González, du drame réel au mélodrame politico-médiatique”. Refiriéndose al tan conocido caso de la disputa político-familiar internacional —en los años 1999-2000— en torno al niño Elián González, y a la porosidad entre realidad y ficción de la que tal “caso” es una ilustración contundente, Magali Kabous analiza los procedimientos utilizados para convertir una historia real dramática en un melodrama mediático. Recordemos los componentes de la historia individual: “Nous sommes face à un drame inaugural “idéal” scénaristiquement parlant: fuite illégale peut-être par amour, naufrage en mer, mort d’une mère, orphelin miraculé, déchirement familial”. A partir de esos elementos, se procede mediáticamente a una explotación de la emoción inevitablemente suscitada por el destino de Elián, a la construcción de estereotipos empeñados en un combate radical, y a la exacerbación de las reivindicaciones nacionalistas. La historia individual deviene en historia colectiva, constantemente realimentada por los mecanismos de identificación y empatía: “Le mélodrame se déroule avec comme toile de fond le contexte historique et politique dont il est impossible de faire abstraction et dans le manichéisme le plus total”.

Otro registro de la cultura popular es convocado por el artículo de Jorge Cid Alarcón, “Melodrama y denuncia sistemática: La música popular y el malestar de su retrato”, donde el autor expone una original lectura interpretativa de la impregnación

melodramática latinoamericana, haciéndola remontar a los tiempos de la conquista y la colonización y al control que la Iglesia ejerciera en los imaginarios locales a través de la evangelización. Una fórmula, lapidaria y exacta, resume ese dispositivo colonial: “El melodrama entró en el cuerpo latinoamericano por medio del catecismo, fijándose en la retina del hombre amerindio y su posterior mestizaje, por obra y gracia de una finalidad pedagógica: educar en dios al salvaje, dominar un alma y ganar un peón”. Habría entonces, detrás de ese imaginario cultural, un intertexto bíblico y una polarización didáctica siempre en acto, que puede verificarse en ciertos textos de la canción popular latinoamericana que el autor selecciona y que tienen como centro la figura, siempre nodal, de la madre y su sacrificio, “una de las que mejor grafica las nociones que venimos sugiriendo y que, toscamente, podríamos sistematizar como la relación entre modalidad melodramática, relato bíblico y constante social”.

El último texto de esta primera parte es el artículo de Lydia Romeo “Estrategias melodramáticas en *Raza. Anecdota-rio para el guión de una película*, de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco”, en el que se entrecruzan de manera ejemplar los diversos componentes ideológicos y políticos que atraviesan el conjunto de los textos presentados, acondicionados con un objetivo pedagógico en las formas canónicas del melodrama. Según la autora, el *Anecdota-rio* es “un texto tanto de reconocimiento y de trabajo de construcción del *ethos* del propio Franco, como de lucha por la unificación de la sensibilidad del bando ganador de la guerra en términos militar-católicos”. Gracias a sus orientaciones, el melodrama vuelve a funcionar como una especie de manual de saberes y procederes, fundamentando un “deber sentir” que autoriza y prescribe la adhesión a una España alegórica “elaborada desde el militarismo mesiánico”. Franco recurre a los mismos mecanismos propios al maniqueísmo melodramático que ya hemos visto funcionar en otros contextos para diabolizar al bando contrario y sacralizar la idea del sacrificio nacionalista por amor a la Patria. Lydia Romeo concluye, luego de un minucioso análisis: “El melodrama por su carácter maniqueo, pero sobre todo por su lógica excluyente de todo compromiso, conviene como estrategia al discurso de un catolicismo en armas que no se detiene ni en el perdón ni en la reconciliación”.

En nuestra segunda parte, “Melodrama: Formas, deformaciones y rupturas”, si bien se reiteran algunos de los contenidos analíticos ya señalados, hemos reunido los textos que hacen hincapié en la ductilidad de la forma melodramática para adaptarse a nuevos usos y lecturas, en la variedad de sus procedimientos y la posibilidad de desplazar sus significaciones tópicas, alterando los marcos habituales de interpretación y transgrediendo los códigos. En el primer artículo, intitulado “Leopoldo Brizuela: *Lisboa. Un Melodrama*. Tramas y trampas de la pasión”, María A. Semilla Durán se aboca al análisis de la novela del escritor argentino, considerada como un monumental intento de reescritura melodramática en la que los tonos del siglo XIX se pliegan a las exigencias teóricas e ideológicas del mundo contemporáneo, en la que el pasado es releído desde el presente con un propósito crítico de deconstrucción y donde las relaciones de poder que subyacen a los códigos morales son claramente expuestas y denunciadas:

Nos parece útil señalar aquí [...] que si bien hay una saturación de la mise-en-scène melodramática en el texto, la pasión no es glorificada como tal ni leída como una fatalidad trascendente, sino que sus raíces sociales y simbólicas se plantean siempre en relación con los desniveles, las jerarquías y las diferencias, es decir: en términos políticos de poder.

El cuestionamiento del sistema social normativo y su funcionamiento como máquina de excluir diferencias es el eje operativo de la novela, y las Otreidades expulsadas “deja[n] de ser sólo una historia personal para convertirse en signo[s] de un tiempo y unas condiciones perceptivas hegemónicas propias a una situación cultural dada”. Contrariamente a otros textos anteriormente analizados, en el caso de la novela de Brizuela no se trata de poner un significante melodramático al servicio de los sistemas ideológicos y prescriptivos vigentes, sino que el objetivo de su “desviación” o “inversión” de las leyes genéricas es

autorizar la emergencia de un universo moral hasta entonces anatematizado, desplazar los límites y reinterpretar los valores de referencia, integrar a los excluidos y escuchar sus voces, tanto tiempo silenciadas.

En otro plano, esos dilemas de la inclusión, la exclusión y los poderes que las reglamentan están también presentes en la contribución de Pilar Rodríguez Gröbli, “Melodrama y cultura popular en el mundo urbano en la novela *Sin tetas no hay paraíso*”. Contrariamente a los personajes de Brizuela, que de una u otra manera, siempre hiperbólica, acaban rompiendo los condicionamientos que les han sido impuestos o, al menos, asumiendo sus propias existencias y diferencias, los de *Sin tetas no hay Paraíso* parecen absolutamente prisioneros de un orden social deshumanizado:

En *Sin tetas no hay paraíso*, el cuerpo y en específico los senos, [...] actúan como símbolo instrumental de la representación cultural del cuerpo y a la vez como centro y razón del ser y centro y razón del poder. Ese atributo del cuerpo femenino se convierte en una representación simbólica del poder con el cual la mujer joven efectúa “transacciones” que le permiten posicionarse y ascender dentro del orden social establecido [...].

El melodrama es entonces el lugar donde se intersecan e interactúan las diversas subculturas populares, sus códigos y sus respuestas a los imperativos sistémicos. Son las mismas culturas populares, a la vez reivindicadas y objeto de parodia, cuya tensión con la llamada “alta cultura” es puesta en escena por Mario Vargas Llosa con procedimientos narrativos o dramáticos analizados por Elena Guichot Muñoz en “El teatro vargasllosiano: el melodrama entre la parodia y el homenaje”. El melodrama y la metaficción son los marcos en los cuales se realizan operaciones críticas que devuelven a las formas populares su consistencia simbólica:

Vargas Llosa, por su parte, introduce símbolos, que bien se vincularían con una experiencia estética de la “alta cultura”, y que sin embargo, inmersos en este género popular, se resemantizan y producen un desacoplamiento tanto del objeto “escondido” como de la recepción del mismo.

Otra operación destinada a *dar vuelta* los códigos de representación melodramática, pero esta vez centrada en las representaciones de género, se estudia en el artículo de Michèle Soriano:

“De la *niña inútil* a la Barbie”. Gracias a un itinerario dividido en cuatro etapas temporales, cada una de las cuales corresponde a la escritura de una autora seleccionada —de Alfonsina Storni, Rosario Castellanos, Ana Lydia Vega y Albertina Carri— y luego de una sólida introducción teórica, Michèle Soriano muestra en qué medida éstas escrituras femeninas alteran los códigos canónicos y develan los mecanismos de la discriminación:

La reescritura paródica de las formas del melodrama en la poesía, el ensayo, el teatro, la narración, el cine, puede ser considerada en tanto estrategia de puesta en evidencia de la performatividad del género: esta estrategia les permite a las creadoras suspender el *double bind* —la doble y contradictoria obligación— que se ejerce sobre su profesionalización. Mediante esa reescritura disponen una perspectiva crítica que reproduce y cuestiona, repite y resignifica las normas de un canon cuya supuesta universalidad tiende, paradójicamente, a excluirlas.

En otra propuesta de literatura de género enfocada esta vez en la relación entre representación de la mujer y violencia, Milagros Palma, en “El melodrama a través de la dramaturgia de una vida bien doméstica en el monólogo “Agonice con elegancia” de la colección *Mensajes al más allá* (1986), de la escritora nicaragüense Irma Prego (Granada, Nicaragua, 1938-San José de Costa Rica, 2002)” aporta nuevas luces a la comprensión de

los mecanismos de la violencia real y simbólica necesarios a la imposición de normas y comportamientos sexuales orientados a garantizar la subordinación femenina y la dominación masculina en vista de un intercambio económico-sexual que linda con una suerte de esclavitud femenina.

Jordi Medel, por su parte, prolonga en “*La Ferida Luminosa*, el triunfo de los arquetipos de género elevados a melodrama” la perspectiva de género, esta vez desde el ángulo de la homosexualidad masculina, con la intención de “precisar las condiciones de recepción de *lo melodramático* en relación con la (re)producción del imaginario sexual propagado por el franquismo”. Ello implica indagar las formas en las que se construía en la época la “apología de la familia patriarcal y de la

sociedad jerárquica” tendiente a perpetuar el orden establecido. La toma de posición del autor es clara desde el inicio:

Analizo la pieza teatral como una alternativa a las tradicionales interpretaciones esencialistas de las identidades masculinas y femeninas al considerarlas como producto social y no de la naturaleza. Y sitúo la organización sociocultural de la diferencia sexual como eje decisivo en la organización política y económica.

Las formas solapadas de transgresión de códigos y convenciones vuelven a ilustrar la plurivalencia del dispositivo melodramático y las fisuras a partir de las cuales puede cuestionar aquello que aparentemente defiende.

Otras formas de desviación de los procedimientos canónicos, también con miras críticas, son las que Edgard Samper analiza en “El melodrama popular de la Restauración: la obra edificante de José Echegaray”, donde se pone en evidencia una vez más el desplazamiento del género de los planteos morales a los planteos sociales. Luego de un eficaz análisis de distintas obras de Echegaray, Edgard Samper concluye:

Es indispensable dejar de juzgar sólo a partir de criterios de estilo literario sino también, y sobre todo, según una posible historia del gusto teatral. La articulación del drama echegariano rompe las barreras del principio de realidad, con todas las conveniencias y modulaciones que conlleva.

Si en el caso preciso de Echegaray se trata de instaurar una visión pesimista del mundo para abrir un espacio crítico, en el caso de otro dramaturgo heterodoxo y contemporáneo, el argentino Rafael Spregelburd, esa visión se vuelve caótica y alucinada cuando, en una experiencia teatral inédita, deviene en crónica delirante de la crisis de principios de los años 2000. Luz Rodríguez Carranza elige el asedio del melodrama como representación de un mundo devaluado en “Un lugar de verdad: *Bizarra*, de Rafael Spregelburd”. La parodia exacerbada de las formas propias al imaginario melodramático, sus motivos y códigos; el ejercicio sistemático del absurdo y la incongruencia, el humor corrosivo y tremendista producen efectos revulsivos, pero a la vez permiten la incorporación del espectador al universo representado. Según Luz Rodríguez Carranza,

De golpe, en medio de la risa, desaparece la distancia y queda ese “angustiante fondo de rara verdad” del que habla Spregelburd. Es lo que Rancière denomina “la paradoja del espectador” (2008,8): cada uno compone “su propio poema” (19) que perfora la doxa, las opiniones, la incomprensión y la indiferencia. Ese poema nombra, siempre, algo inasimilable. En Bizarra, es el país.

Otra vez topamos con ese núcleo resistente de lo inasimilable, con la contradicción raigal entre la potencia del sentir y el escándalo de la razón, que construye una paradoja esencialmente melodramática: la de rehusarse el derecho a sentir lo que la razón recusa y sin embargo saber, sin llegar a decirlo, que ninguna censura opera eficazmente en ese centro ardiente de las adhesiones viscerales.

Otra forma de parodia de las reglas del género es explorada por Sandra Teixeira en “*Fígados de Tigre*, de Francisco Gomes de Amorim (1857): objet mélodramatique non identifié”. Se trata de abordar una obra particularmente heterodoxa, cuyas repercusiones críticas no excluyen una dimensión metaliteraria:

Du caractère des personnages aux intrigues amoureuses, des scènes de retrouvailles aux scènes de mort, tout est poussé à l’extrême et tourné en ridicule, épinglant au passage les travers de la société portugaise. La pièce se présente, en outre, comme une véritable fabrique intertextuelle qui subvertit les modèles et la tradition, en décontextualisant des personnages littéraires et mythologiques, qui font l’objet de longues notes explicatives à la fin du volume: cette démarche paratextuelle est également pédagogique, et montre à quel point le dramaturge était à la fois conscient des difficultés de lecture que pouvait susciter le texte, et soucieux d’être compris par le plus grand nombre. Ce n’est donc pas seulement la forme du mélodrame qui est parodiée, ou encore le style romantique et ultra-romantique, mais, bien plus, le théâtre lui-même en tant que genre, comme l’affirme si justement Luís Francisco Rebello.¹

¹ Luís Francisco Rebello, “Uma planta exótica de há cem anos”, in *Francisco Gomes de Amorim, Fígados de Tigre*, Op. Cit., p. 21.

Multiforme y dúctil, lo melodramático, esa tonalidad de la escritura que uno de nuestros autores define como “permeable, multiforme e intergenérica”, se permite todos los excesos, y entre ellos el de desmontar las propias categorías en aras de una toma de distancia susceptible de fundar sus relecturas, sus híbridesces y sus mestizajes.

En otra de sus actualizaciones románticas, podemos observar la atención que un músico italiano como Verdi otorga a los melodramas canónicos de la literatura española, así como las modificaciones y adaptaciones a que los somete. Arturo Delgado Cabrera trabaja esos bordes y dobleces en “Dramas románticos españoles adaptados por Giuseppe Verdi”, afirmando que

El choque entre emociones y principio de realidad es (...) el motor narrativo del melodrama (2008, 226). [...] Por eso resulta significativo que Verdi pusiera música a tres dramas románticos españoles, dos de Antonio García Gutiérrez: *Il trovatore* (1853) y *Simón Bocanegra* (1857, revisada en 1881) y una del Duque de Rivas (*Don Álvaro o fuerza del sino: La forza del destino*, 1862).

La puesta en forma operística de tales melodramas teatrales no introduce cambios significativos en los contenidos narrativos, a pesar de las inevitables simplificaciones, pero sí da lugar a rupturas con la tradición desde el punto de vista del juego de tesituras y de la orquestación, dinamizadas por la maleabilidad exigida por la adaptación.

Esta constatación nos autorizaría quizás a especular con una superación —en este caso musical— del género, que también parece operarse, esta vez en el ámbito de la cultura latinoamericana contemporánea y en la mise en scène cinematográfica, en la película *Madeinusa* de Claudia Llosa, que suscita en interés de Silvina Benevent en “*L’envers du décor dans Madeinusa de Claudia Llosa: de l’exubérance à la révélation*”. En su análisis, la autora identifica como rasgos esenciales de la obra la mascarada, las falsas apariencias y la inversión de valores, que alteran totalmente el marco canónico de explotación semántica o simbólica del melodrama. De allí que valore “*toute l’originalité de la démarche de la jeune cinéaste entre adéquation, manipulation et subversion*”.

Siempre en el ámbito cinematográfico y tomando como eje la innovación de prácticas y representaciones, José Rodríguez Herrera en “*Cucurrucucú Paloma: la banda sonora del melodrama híbrido en tres películas de Almodóvar*” concentra su atención en el discurso almodovariano sobre género y orientaciones sexuales. La parodia y la estética kitsch recubren iconografías sagradas, y el recurso al bolero, gran catalizador de las sensibilidades amorosas y fundamentalmente híbrido desde el punto de vista del género en sus procedimientos enunciativos, un “género musical andrógino” permite articular “un yo que busca “sobre todo la disolución para poder ir construyendo una nueva identidad sin trabas de por medio”. De allí la propuesta del melodrama *sui generis* almodovariano, que:

transgrede la óptica heterosexual según la cual se representan las identidades de género como compartimentos estancos y unívocos. Boleros híbridos, texturas vocales andróginas, bricolaje en la selección de las versiones, recursos todos para tejer melodramas andróginos, híbridos, mestizos.

Otra forma de melodrama cinematográfico, menos subversiva y sin duda más comercial, es la que Carole Viñals examina en “*Mar adentro* d’Alejandro Amenábar: un mélodrame”, quien ve en la utilización frecuente del primer plano una suerte de puntuación patética, que acentúa el carácter emotivo del lenguaje con el que el cineasta cuenta la historia de Ramón Sanpedro, drama real convertido en melodrama que, “de par sa forme, permet de repousser les limites de la censure, de faire entendre un discours autrement difficile à entendre. Il libère et brise les tabous. C’est la catharsis”.

José Manuel Camacho Delgado aborda un campo cuyas infinitas posibilidades me parecen aún insuficientemente exploradas: la de la “memoria sentimental” sedimentada en los registros individuales por la escucha de los mensajes radiofónicos. Luego de poner de manifiesto la función eminentemente política que los mensajes radiales han desempeñado en la historia española y de aludir a la presencia de la radio en numerosas construcciones ficcionales, el autor se centra en el análisis de *La Tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. Estructurada en torno a la alternancia entre capítulos que bien podrían califi-

carse de autoficciones —los amores de Marito y su tía— y aquellos que despliegan los relatos de telenovelas escritos por el personaje de Camacho, la interferencia programada de géneros constituye una experiencia relativamente inédita en la literatura de la época, sobre todo porque arraiga en un territorio cultural y lingüístico abiertamente popular y por lo tanto transgresivo. José Manuel Camacho Delgado pone en evidencia los procedimientos paródicos que permiten a Vargas Llosa poner en tensión los estilos y los temas, descolocar las normas de correspondencia estilística que norman esas relaciones, invertir los itinerarios morales a los que la imaginación melodramática hubiera debido conducir si se hubieran respetado sus códigos, hasta producir una confusión creciente no sólo entre los diversos relatos ficticios creados por Camacho, que acaban convergiendo en la catástrofe final, sino también entre los géneros seleccionados por el autor para entrelazarlos y desviarlos:

En un caso de verdadero virtuosismo técnico, la historia autobiográfica del escritor Mario Vargas Llosa termina asimilándose a los registros paródicos de los radioteatros de Pedro Camacho, parodiando en toda su extensión los múltiples registros del melodrama. Jugando con los diferentes niveles ficcionales y metanarrativos de la novela, Vargas Llosa parodia también el género autobiográfico, parodiándose a sí mismo, e incluyendo en la novela la historia real de sus amores con Julia Urquidi como si fueran otro dramón del ínclito y perverso escritor.

De la escucha radiofónica a la escucha musical, vemos resurgir, esta vez con fuerza propia, toda la ritualizada melodramatización del bolero. En un artículo medular, “Pasión y desmesura en el bolero o la epopeya peleonera de *Paquita la del barrio*”, Ángeles Mateo del Pino recorre los caminos del bolero como retórica del deseo,

Un deseo que se formula como una proposición discontinua, basada ésta en una serie de marcas o señales que a veces llegan a ser estigmas: amor, pasión, orgullo, herida, engaño, impaciencia, sufrimiento... Estos son los aspectos sobre los que se edifica el lenguaje del bolero, aunque éste se materialice en su performatividad como un susurro gritado a los cuatro vientos.

Desgarrado en sus contradicciones entre cuerpo y alma, norma social y pasión transgresora, escándalo y entrega, el bolero —según las palabras de Iris Zavala— transmite un “breviario afectivo”, una “fantasía de los usos culturales sobre el amor”, que abre un insondable espacio de reconocimiento para el público y a la vez explicita una amplia gama de usos subversivos que derivan de los excesos mismos, sacralizados, de la pasión.

Para finalizar, volvemos a enlazar las formas del arte popular con los nuevos medios masivos de comunicación, de la mano de Enrique Foffani y su muy esclarecedor artículo “*Rolando Rivas, taxista* de Alberto Migré: inscripciones de la modernidad literaria en la telenovela argentina de los 70”. Escrutando una construcción que bien podríamos llamar barroca por los juegos que instaure entre realidad, ficción y dramaturgia, la telenovela en cuestión se va hilando al ritmo de los acontecimientos políticos y sociales, en una escritura realista que no por ello desdeña una cierta calidad anticipatoria de dramas a venir, en la cual late la tensión melodramática. Pero al mismo tiempo se aplican conceptos claves de la modernidad teórica, que van tomando cuerpo en el seno de la trama, y hacen de esta telenovela una experiencia inédita. Según Enrique Foffani,

[...] así como los narradores de la literatura apelan a la cultura popular, Migré hace el movimiento contrario, lo que implica necesariamente un trabajo de transculturación obsesionado por un afán notoriamente utópico y por ende político, pues se trata de un melodrama engagé con una concepción del mundo que no erradica el valor estético y refracta el clisé, como la manera más eficiente de considerar lo imaginario y lo poético como esferas innegociables y propicias en términos educativos-formadores.

Al cabo de este recorrido por diversos tipos de discursos que recurren a formas o sentires melodramáticos, tanto en el ámbito cultural español, portugués o latinoamericano de lengua castellana o portuguesa, estamos en condiciones de extraer algunas primeras conclusiones.

1. La indiscutible impregnación de nuestras culturas por la imaginación melodramática, su permanencia a través de las épocas y la variedad proliferante de sus manifestaciones.

2. La calidad polimórfica, abarcadora y polémica de sus actualizaciones, que pueden sustentar posiciones tradicionales o bien introducir rupturas subversivas, y su eficacia performativa en la construcción de imaginarios colectivos.
3. La disponibilidad para acoger formas diversas de reconocimiento de las aspiraciones, identidades y lenguajes populares, y su facultad para articular los debates entre la cultura popular y la alta cultura, así como las tensiones entre la tradición y la modernidad.
4. Una configuración semántica y expresiva que parece responder *naturalmente* a la escenificación de los mecanismos de exclusión sociales, ideológicos, sexuales o culturales, ya sea para justificarlos o para recusarlos, y por ende la vasta posibilidad de lecturas y relecturas, de escrituras y reescrituras, en cada momento histórico.
5. Su indiscutible dimensión política e ideológica, que explica los sucesivos intentos de utilizarla como vehículo de persuasión o manipulación de las conciencias, lo que nos lleva a plantearnos las cuestiones relativas a la relación, particularmente intensa en el ámbito latinoamericano, entre emoción, afecto y política; y a su probable adecuación discursiva con formas y procesos en curso que se emparentan con los llamados neo-populismos actuales.

Nos parece que, en el seno de un trabajo mucho más amplio que se realiza hoy en día de múltiples maneras a lo largo y lo ancho del continente latinoamericano para pensar las nuevas relaciones entre Historia, construcción de imaginarios, formas discursivas y procesos políticos, y que empiezan a emerger en España y Portugal como previsión y también como consecuencia de la actual crisis económica y de representatividad, la indagación en el imaginario melodramático y sus infinitas variantes, relecturas y escenificaciones tiene un lugar propio, en la medida en que, como creemos haberlo demostrado, se trata de un espacio de entrecruzamiento polémico de representaciones, necesariamente abordable desde ópticas interdisciplinarias e interculturales.

PARTE I

Melodrama e imaginarios políticos, sociales, identitarios

¡Oh cruda inexorable suerte!

Ibéricos y liberales.

El melodrama de los proscritos

María Fernanda de Abreu

¡Ay! Que sulcando el mar en nave ajena
Huyo infelice de la patria mía,
Tal vez ¡oh cruda inexorable suerte!
Para nunca volver... Áspero suena
El recio vendaval, y expira el día.
¿Y qué a la nueva luz ya no he de verte,
Hermosa Espéria? No: sañudo el viento
Me arrebató violento,
Y me aleja de ti.

Con estos versos, Ángel de Saavedra, que más tarde conoceremos literariamente con el nombre de Duque de Rivas¹, da inicio al relato elegíaco del dolor de la partida hacia el exilio, en su poema *El desterrado*, que, en agosto de 1824, se publica en Londres en el periódico *Ocio de Españoles Emigrados*². Un largo poema, que ocupaba cerca de diez páginas del número 5, y surgía encabezado con la siguiente presentación: “Nos apresuramos a publicar la siguiente composición de un emigrado español, bien conocido en el mundo literario por sus producciones poéticas”. Escrito a bordo del paquebote inglés Francis

¹ Heredará el título por muerte del hermano mayor.

² El poema fue publicado posteriormente por su autor, con algunas alteraciones. Citaré, sin embargo, siempre de esa primera publicación ya que estas alteraciones no importan al objetivo que ahora persigo.

Freeling, en mayo de 1824, “saliendo de la bahía de Gibraltar al ponerse el sol con rumbo al O”.

Ángel de Saavedra (Córdoba, 1791-Madrid, 1864), hijo de los Duques de Rivas, era ya teniente coronel de Estado Mayor, diputado liberal y hombre de letras reconocido, cuando, en secuencia de la invasión de España por el ejército francés de la Santa Alianza, de su entrada en Andalucía y la rendición de los constitucionales de Cádiz a finales de septiembre, se cierra el período constitucional. Fernando VII retoma el poder absoluto y empieza la que será denominada como *la década ominosa*, durante la cual tiene lugar una de más violentas persecuciones políticas que sufren los liberales. Ángel de Saavedra huye, en compañía de su amigo Alcalá Galiano, el cual cuenta en sus *Memorias* que ambos llegaron al puerto inglés de Gibraltar el 4 de octubre de 1823. Empieza, entonces, el exilio del futuro Duque de Rivas, que sólo regresará a España más de diez años después, con la muerte del rey y el cambio de régimen.

En Gibraltar, donde pasa algunos meses antes de dirigirse a Londres, en un poema dirigido a la mujer que ama, y que, poco después, lo acompañará en el destierro, *proscripto*, se refiere ya a su nueva e indeseada condición, en un doloroso lamento: *¡Ay!, si en la proscripción y acerbo llanto / que, a mí infeliz, eterno me prepara / la adversa suerte...* De aquellos diez años de destierro, pasará tan sólo siete meses en Londres, donde, en esa época, se encontraba una importante ola de exiliados, que Vicente Lloréns estudia, en uno de los más elogiados trabajos sobre este desgraciado evento de la historia de la Península Ibérica, en su *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, publicado por primera vez en México, en 1954, y, por fin, en España en 1968, modificado “apenas el texto”, segundo advierte el autor³. Y digo de la Península y no sólo de España, porque, como ya escribí en otra ocasión, Vicente Lloréns estudió a fondo la circunstancia del exilio y las heridas provocadas por ésta en el destierro de los liberales refugiados en Inglaterra tras la invasión absolutista de 1823, no solo de los españoles “sino también de los portugueses y los italianos: un cierto sur de Europa que quedará dramática-

³ Del libro, que constituye mi principal guía, aunque no el único, citaré siempre de la edición española de 2006, con prólogo de Andrés Amorós, Madrid, Ed. Castalia.

mente marcado por esos destierros, no solo en la implantación y el desarrollo de sus romanticismos sino también —creo yo, sin poder aquí desarrollar esta idea— en sus mal amañadas democracias de nuestros días”.⁴

Como acabamos de leer, para decir su *cruda inexorable suerte* de desterrado recurre Ángel de Saavedra, desde el *incipit* de la composición, al viejo tópico de la “tempestad”, del cual Ovidio nos había ofrecido ya la consolidación del modelo literario, hace casi dos mil años, en latín, en sus *Tristia*, invocando una tempestad en el mar Adriático en su viaje de destierro hacia el Ponto Euxinus. Después que Homero la asociara al viaje de Ulises. El *recio vendaval* y el *sañudo viento* —tópicos insistentemente repetidos en las escrituras del exilio— no representaban tan solo, literalmente, los elementos climáticos que el viajero marítimo sufría en la travesía, sino también, y sobre todo, en el plano figurado, retórico y simbólico, la violencia emocional de la situación de destierro.⁵ La tempestad no es tan solo un episodio sino también una situación-macro para la enunciación y representación de los sufrimientos, varios y distintos, sufridos en la *proscripción* y a causa de ésta. El alejamiento forzado de la tierra natal y de sus seres queridos va a provocar lo que hoy llamaríamos “traumas” que jamás se curarán y que la memoria personal y colectiva guardarán como una brutal tormenta, un furioso huracán. Precisamente, durante las casi dos páginas de versos que se siguen a aquel *incipit*, invoca el poeta la tierra de Cádiz, esa *alta cuna de libertad*, en referencia al papel pionero que tuvo la ciudad en las luchas contra el régimen absolutista y la creación de la primera constitución liberal. Extiende, después, esa invocación a Andalucía, saludando a sus campos y a su río, el Guadalquivir, a ellos

⁴ Ver mi “¿Será *el volver y no volver*? Claudio Guillén: del exilio a la Real Academia. Desexilio y destiempo.”, ponencia presentada al Cuarto Congreso Internacional *El Exilio Republicano de 1939 y la Segunda Generación* (organizado por Manuel Aznar, Universidad Autónoma de Barcelona, 15-19 diciembre 2009), publicada en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos XV, 2011.

⁵ Estudio con más detalle el recurso al motivo de la tempestad en la escritura literaria del exilio en mi “De tempestades e outras solidões: A escrita do exílio nos romantismos espanhol e português”. *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en La Frontera - 1er Encuentro de Lusitanistas Españoles* (Cáceres, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999). Cáceres, Universidad de Extremadura. 2000, pp. 343-356.

dirigiendo un apelativo *tú* para que le miren *pobre, desgraciado, triste / errante peregrino, / sulcar el ponto, huyendo sin destino.*

Pero no hay respuesta. Y, verso a verso, esta tristeza melancólica y suplicante se va convirtiendo en rabia. El *No más, no más*, fórmula que, por otro lado, la canción renacentista había consagrado, señala el cambio de tono. Ahora: *mi corazón mezquino / Se desgarrá en mil ásperos tormentos / Y sucumbe al dolor.* En un crescendo incontrolable, pocos versos después, las interrogaciones desesperadas, los puntos suspensivos, los ¡Ay! desembocan en este protesto vehemente:

¡O Patria! ... ¡ingrata patria! ... tú me arrojas
Con furor espantoso de tu seno,
Premiando así mi amor. Yo con mi sangre
Torné las meses de tus campos rojas
Y salpiqué con ella tu terreno,
Tu independencia y gloria sustentando.
[.....]

También el *topos* de la *patria ingrata* al que aquí recurre el poeta fue con frecuencia usado por el desterrado por motivos políticos; la mayor parte de los destierros lo son, de hecho. En la expresión que, por ahora, llamo, de forma poco precisa, “excesiva”, del drama del alejado de la tierra natal, del desterrado, este tópico surge aquí asociado al de la “tempestad”, como a lo largo de los siglos había sido ya practicado en otras representaciones literarias e iconográficas del destierro.

Pero, antes del final de la tercera página, sólo algunos versos más tarde, vuelve el poeta a nombrar su condición —*en destierro espantoso y cruel*— y la patria vuelve a ser su *patria querida*:

Para siempre tal vez, para siempre
Hoy te pierdo, ó mi patria querida,
Y a arrastrar voy la mísera vida
En destierro espantoso y cruel.

Por eso, reaparece el tópico del viento sañudo, para pedirle que modere *la saña* para que no sea tan rápidamente alejado de su tierra:

Por piedad, por piedad, raudo viento,
de tu soplo modera la saña
que me aleja, feroz, de mi España,
impeliendo el velero bajel.

Sin embargo, nos vamos a encontrar, unos pocos versos después, con una reacción sorprendente: el “raudo viento” deja de ser vívido como un elemento negativo y se convierte en un potencial cómplice del *desterrado*. Un cambio, de nuevo introducido por un vehemente “*Mas no*” así:

Mas no; redobla tu furor violento
Y de esas playas de terror y espanto
Aléjame piadoso, raudo viento.
No las torne yo a ver.

Con ello, se inicia, ahora, una secuencia de rechazo de esa “patria” “que ya no existe porque *donde solo hay oprimidos y opresores, un terreno de tiranos poblado y de invasores*, donde a los “buenos” se les ve *fugitivos / Por yermos y por ásperas montañas / ... gimiendo / en bárbaras cadenas, / o entre espantosas penas / en infame patíbulo muriendo; / sin que nadie reclame la venganza, ¡O vil degradación!...*, aquí ya no puede haber *patria*. Entonces, llega el poeta a pedir incluso un *austro abrasador que sople ardoroso / Yermando la campiñas y llanuras* y un *huracán que brame furioso* y todo lo destruya, que *ríos y arroyos bienhechores sean / en sangre convertidos, que sus raudales / olas de sangre al mar lleven bramando,*

Tiemble la tierra horrisona gimiendo
Y ciudades enteras en sí hunda.
[.....]
De los héroes los restos venerables
En las antiguas tumbas se estremezcan,
Y las losas hendiendo,
Colosales espectros aparezcan,
[.....]
Y hórridos gemidos
Por las ciegas tinieblas derramando,
Clamen sangre y venganza en largos ecos:
Y los cóncavos huecos

sangre y venganza horrendo resonando,
Esa mansión de esclavos amedrenten
Y a sus tiranos turben y atormenten.

Larguísimas son las citas que vengo haciendo, lo reconozco. Pero ellas nos permiten ver todo el arsenal léxico, adjetivo y fonético que el poeta despliega para la representación de su condición de proscrito. De los *hórridos* u *horrisonos gemidos* a los largos ecos *borrendo resonando*, de la repetición intensificadora de las fricativas asociadas a esas vocales, *-orri-* a la prolongación de los sonidos en *-endos* y *-andos*, por vía de los gerundios, que, por su naturaleza, denotan más acción que lirismo, o la aliteración en el último verso citado, todo ello asociado a léxico como *sangre* y *venganza*, que el poeta mismo destaca en cursiva en el texto, y repite. También las imágenes contribuyen a la construcción de un escenario “excesivo”, como esa, que encabeza la página, de los *espectros* de los *restos* de los héroes saliendo de las losas *hendiendo*, una acumulación de procedimientos que logran, los procedimientos y la acumulación, en esta sexta página del poema, una puesta en escena de un tremendo efecto expresivo que nos lo acerca tanto al gótico de terror como al melodrama. Vicente Lloréns, al comentar el poema, escribe que “entre los emigrados liberales de dentro y fuera de Inglaterra la elegía de Saavedra se hizo muy popular” y da noticia de que “años después aún se reimprimiría en América del Sur”, refiriendo una edición hecha en Lima en 1833. Y añade: “Aquel adiós a la patria, grandilocuente y apasionado, les evocaba a todos su situación, y expresaba sentimientos comunes en el tono retórico de la poesía patriótica a que estaban acostumbrados, *pero con otro ritmo y acentos más vibrantes*”.⁶

El “exceso” se intensifica aún más cuando, a continuación, se inicia un tercer movimiento que viene a oponerse al anterior, anunciado por un aviso en el poema, en dos versos: *Y calmando un momento / mi espantoso martirio*. Una “calma” que, desde luego, nos da a ver, verso a verso y movimiento a movimiento, más claramente, el tremendo y desgarrador conflicto en el cual se debate el “desterrado”. Y es que, aterrorizado por lo que él mismo acaba de escribir al final de aquella secuencia (implorando a la “Naturaleza” que, *cual en tiempo antiguo / A la infeliz Atlántida, bunda a Es-*

⁶ Lloréns, op. cit., pp. 337-8. La cursiva es mía.

pañá / En los senos del mar con cuanto encierra), pide ahora a la misma tempestad que lo castigue por lo que ha dicho, convirtiendo ésta en metáfora y metonimia de ese conflicto, en un clímax que tanto el léxico como la puntuación subrayan:

¡Basta, basta!... ¡Qué horror!... ¿Mi labio pudo...?
¿Por qué furia infernal emponzoñado...?
¿Y no se abre la mar, la nave se hunde,
Y a mí, monstruo infeliz, traga y confunde?
¡Patria!... ¡Patria!... Perdón, ¡patria!...

EXILIO Y MELODRAMA

I. Para dar cuenta de lo que anuncio en mi título —el melodrama de los proscritos ibéricos y liberales— he preferido empezar por mostrar las palabras y los procedimientos lingüísticos y retóricos (entre otros, no hay que despreciar la puntuación y sus efectos gráfico-visuales), los cuales crean una situación de comunicación poética que no pocos lectores de hoy verán como una retórica del exceso. ¡Qué cosa tan melodramática!, exclamarán algunos, quizás muchos, en nuestros días. Melodramática o excesiva o enfática. Y lo mismo para la sintaxis del poema, eso a que he llamado sus “movimientos”.

El melodrama como “modalidad del imaginario: exceso, parábola, dramatización de dilemas morales” y como “resistencia a la crisis de valores”, “afirmación ética”, “denunciador de injusticias” y “liberador de tensiones inhibidas”, según las problemáticas que nos convocan, se me presenta como un enfoque de análisis particularmente rico y revelador de algunos de los más constitutivos elementos de la escritura del exilio, en particular en el caso de los romanticismos ibéricos. Asimismo, las construcciones identitarias tanto individuales como colectivas que caracterizan esos romanticismos, destacadamente en el plano de las identidades regionales y nacionales, confirman la propuesta allí presentada de enfocar “la estética del melodrama como drama del reconocimiento individual”.⁷

⁷ Cadre théorique du “Coloque internacional: le mélodrame dans le monde ibérique et latino-américain: le drame de la reconnaissance,

A su vez, al hablar de “reconocimiento”, inmediatamente echo mano de lo que creo ser una de las más profundas reflexiones sobre la palabra, el concepto y los recorridos de su polisemia, esa magnífica *opera ultima* de Paul Ricoeur, su libro *Parcours de la Reconnaissance* (2004).

Otros ensayistas enmarcarán y guiarán mi propuesta. Así, Edward Said, quién empieza su largo ensayo “Reflections on exile” (2000)⁸, afirmando sobre el exilio lo que, a continuación, traduzco:

El exilio es, extrañamente, algo que nos impele a pensar sobre él pero terrible cuando lo experimentamos (Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience); es una separación forzada entre un ser humano y su tierra natal, entre el ser y su verdadero hogar, su tristeza esencial no podrá nunca ser superada. Y si es verdad que la literatura y la historia presentan episodios heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes en vidas de exilio, esos no son más que intentos para vencer la desgarradora aflicción del extrañamiento.

The crippling sorrow of estrangement. A lo largo de todo su ensayo, E. Said no deja de volver sobre esta idea del *extrañamiento* sentido por todo el exiliado en tierra “ajena”, la *mutilación* que todo destierro conlleva, el *alejamiento* de las tradiciones, de la familia y de la geografía de las que se alimentan la vida; la identidad, el reconocimiento, añadido yo siguiendo a Ricoeur, ese reconocimiento —afectivo, jurídico y social— que hace de un ser humano un ser *capaz*, identidad y reconocimiento denegadas por la *proscripción*. Pérdidas y mutilaciones que Said adjetiva como *truly horrendous*, verdaderamente horribles, “producidas por unos seres humanos para otros seres humanos”. *Like dead but without death's ultimate mercy* (2000: 436-7).

Claudio Guillén, a su vez, empieza su libro *El sol de los desterrados* con estas palabras: “Innumerables, los desterrados. Repetida, reiniciada un sinfín de veces, interminable la experiencia del exilio a lo largo de los siglos”.

manipulation, éducation, subversion?”. Université Lyon2, les 31 mars, 1er et 2 avril 2011, org. María Àngélica Semilla Durán.

⁸ Said, Edward W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000.

Para expresar esta experiencia de vida, señala Claudio Guillén, las lenguas de la Península Ibérica disponen de una palabra que no encontramos, por ejemplo, en el vecino francés. Es el *destierro* (en castellano), *desterro* (en portugués y gallego), *desterrament* (en catalán), que pone de relieve el sentimiento de haber sido arrancado de su tierra, y a la cual los poetas y escritores ibéricos recurren muchas veces, a la par de *exilio* y *proscripción*. Las formas “pasivas”, esto es, aquellas en las que son ellos las víctimas de los agentes de la opresión son, precisamente, las más usadas, con particular frecuencia en el período que ahora enfoco: *desterrado* y *proscrito*. Y señalo que también en los contextos ibéricos estas palabras tienen un efecto emotivamente más “excesivo” que lo tiene la palabra *exilio*.

Y el exilio, que las lenguas ibéricas tan adecuadamente llaman destierro, desterro, desterrament, porque es la pérdida de la tierra y la separación del suelo propio, no es una encomiable vía de acceso a lo universal, según el supremo poeta [Shakespeare], sino un símbolo del hombre desvalido, descoyuntado, dramáticamente roto.⁹

Y al citar estas palabras de C. Guillén sobre la “rotura” del ser desterrado, me vienen inevitablemente a la memoria estos lejanos versos de Victor Hugo, quién, también él, hizo la *experiencia* del exilio:

*Les exilés s'en vont pensifs
leur âme hélas n'est plus entière* (Destaco, de la “Chanson XIV de Les Châtiments”).

Podríamos, evidentemente, por desgracia, convocar aquí una cantidad interminable de testimonios y ejemplos. Pero también podemos empezar desde ahora a observar cómo tanto Edward Said como Claudio Guillén, ambos prestigiosísimos académicos y universitarios, recurren en sus ensayos a un discurso, un tono y unas palabras poco comunes en lo que es, habitualmente, el registro discursivo ensayístico y académico. Señalo

⁹ Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Cuaderns Crems, 1995, p. 96.

también, tan solo como un pequeño detalle, la coincidencia del lexema *terrible* tanto en la escritura del palestino profesor comparatista de la estadounidense Columbia University, E. Said, en el año 2000, como en las palabras del portugués, exiliado en Inglaterra y en Francia en 1828-33, y, después, creador de la moderna historiografía y de la novela histórica romántica en Portugal, Alexandre Herculano (1810-1877), en una evocación posterior de aquellos años de exilio, Así, en modo superlativo:

Era de noite que a imagem da pátria, terribilíssima de saudades, se me assentava, como pesadelo, sobre o coração e me espremia dele bem amargas lágrimas! [...] (Subrayo).

O desterro é uma das mais profundas misérias humanas.¹⁰

Melodramática es, sin duda, la expresión *exprimir lágrimas del corazón*, lo cual convierte las lágrimas en algo aún más amargo y doloroso.. (Considerando, además, que, en portugués, como en castellano, no se “exprimen” lágrimas sino frutos).

Asociando, pues, exilio y melodrama, entiendo que el melodrama sería un *modus* y también una modalidad a la cual recurre el escritor para poner en texto —y en escena— el *destierro*, en el mismo sentido en el que Peter Brooks habla de la puesta en escena de los grandes dramas éticos de los románticos:

Le parti pris selon lequel le mélodrame n'est qu'une comédie vulgaire et dégradée, le théâtre romantique qu'une comédie emphatique et manquée [...] empêchent de comprendre les prémisses mêmes de cette littérature. Car ces écrivains qui continueront à croire à l'importance du grand drame éthique dans un monde désacralisé auront presque forcément recours au mélodramatique pour sa mise en scène.¹¹

Cerca de veinte años más tarde, P. Brooks profundiza su concepción de lo melodramático en un trabajo extenso, el libro

¹⁰ En la narrativa “De Jersey a Grainville”, publicado en la Revista *O Panorama*, el 29 de abril de 1843. Cito de la edición de Vitorino Nemésio, Lisboa, Ed. Bertrand, 1973.

¹¹ Peter Brooks: “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame”, *Poétique*, nº 19, Ed. Seuil. 1974.

The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. (1995). Y sigue profundizando más de diez años después. En el prefacio que añade a la edición francesa de la obra (2009), precisa:

le mot mélodramatique [...] m' a semblé décrire comme aucun autre mot ne le faisait [...] l' intensité d une revendication morale de leurs personnages.¹²

Asociado el nacimiento del melodrama —o, al menos, la intensificación de su práctica— a la Revolución francesa, no ha de sorprendernos, pues, que los textos surgidos de los ideales de esta revolución y de los grandes movimientos liberales, en particular en la Península Ibérica, recurran a este modo de expresión, el cual era favorable a la persuasión de los lectores y la conquista de su complicidad, y a la vez permitía la catarsis (Brooks) de los sufrimientos infligidos por la opresión y la falta de libertad.

Por tanto, siguiendo la propuesta de Peter Brooks, que antes destacué, empiezo por enunciar la hipótesis en torno a la cual espero aportar algunas pruebas, esto es, que los románticos “auront presque forcément recours au mélodramatique pour la mise en scène” de sus grandes dramas éticos entre otros, y señaladamente, el del exilio.

Los “dramas”, en el sentido de “dolor”, pena, conflicto y angustias, dramas éticos y afectivos desde luego y en primero lugar, pero también políticos, sociales e intelectuales, los sufrieron, sin lugar a dudas, los primeros románticos en la Península Ibérica en el enorme drama personal y colectivo del *exilio*.

Dar a ver sus dramas de *proscritos*, contarlos y mostrarlos, conseguir su *reconocimiento*, el reconocimiento de su condición de exiliados y desterrados ante los otros, sus contemporáneos y la posteridad en el futuro, parece ser, ineludiblemente, uno de los objetivos de la escritura del exilio. Los “otros”, esto es, lo que hoy diríamos “la comunidad internacional”, y también, y en particular, quienes los habían desterrado y quienes los habían

¹²Del “Préface de l’auteur”, Peter Brooks, a la edición francesa de su *L’Imagination Mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l’excès* (Août, 2009) [orig: Yale University Press, 1995].

acogido en sus tierras —las tierras *ajenas*— y sus casas. Con esta *intención* (destaco), seleccionan, inventan, componen y disponen los románticos sus palabras y discursos, entre ellos, los discursos literarios. Recurriendo, muchas veces, a un *modus* melodramático. Posiblemente para hacerlo más *realista*. Y, en ese sentido, invoco el concepto de “realismo literario” que, en este caso, me parece de clara pertinencia, desarrollado por Darío Villanueva, para quién, “el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta sobre el mundo intencional que el texto sugiere”.¹³

No tengo, obviamente, la presunción de proponer que toda representación literaria del exilio sea melodramática, ni mucho menos. No lo es, por supuesto, a lo largo de los más diversos espacios y tiempos de la historia literaria. Ni siquiera en toda la Península Ibérica, y en los romanticismos que en ella se desarrollan. Basta pensar en un poema de “ausencia de la tierra madre” como la “Oda a la patria” del catalán Aribau, para escuchar la serenidad melancólica con la que esa ausencia puede expresarse, aunque, en este caso, se trata más bien de un alejamiento de la “patria” y no un exilio forzado, en el mismo sentido que lo es el de Ángel Saavedra y de muchos otros.

No cabe duda, pues, que una parte de esas representaciones, en Europa, y en tiempos de una mayor intensificación del melodrama en la música y en el teatro románticos, recurre a estrategias narrativas y recursos lingüísticos convergentes con los del melodrama. En los entrecruzamientos entre el melodrama y la Historia, la historia política por supuesto, la escritura del exilio nos proporciona, desgraciadamente, algunas de las más relevantes y desgarradoras experiencias históricas. Claudio Guillén, en el referido libro, nos lo muestra bien, para la historia de la literatura occidental y a lo largo de ésta, desde Diógenes, Plutarco y Ovidio en la Antigüedad hasta nuestros días. A su vez, para el “campo” literario español, basta ver los trabajos desarrollados por el Grupo de Estudios sobre el Exilio (UAB), para los destierros a consecuencia de la Guerra Civil de 1936-39. Y dejo de lado aquél otro “campo” que en la se-

¹³ Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España, 1992, p. 119.

gunda mitad del siglo XX más escritura de exilio ha producido en español y portugués, los territorios de América y sus dictaduras.

II. Volviendo al período romántico, curiosamente menos estudiado en los últimos tiempos, quizás a causa del empeñado trabajo de Vicente Llorens, él mismo un exiliado de la República y de la Guerra Civil, la asociación entre exilio y melodrama no tiene, de hecho, históricamente, nada de osado si tenemos en cuenta que, en la época misma del nacimiento del melodrama en Francia, o según otras opiniones, en el momento de consolidación del género con el teatro de M. Guilbert-Pixérécourt, asistimos a la puesta en escena —melodramática, por supuesto— de las aventuras del proscrito de Venecia, Vivaldi y su padre, “*forçés par un décret barbare*” a huir de Venecia y a refugiarse en Sicilia para salvar la vida. Se trataba de la pieza *Essai sur le mélodrame. L’homme à trois visages, ou le proscrit de Venise*, “mélodrame en trois actes, par M. Guilbert-Pixérécourt”, representada, por primera vez, en el Théâtre de l’Ambigu-Comique, el 6 de septiembre de 1801.¹⁴

Escuchemos el *incipit*:

VIVALDI: Regardez-moi.

ALFIÉRI: Vous m’êtes inconnu.

VIVALDI: Si huit années d’exil et de malheurs ont pu changer mes traits au point de me rendre méconnaissable, au moins mon cœur est-il toujours le même. Je n’ai point oublié vos services, ni la constante amitié que vous avez témoignée à une famille infortunée.

ALFIÉRI: Est-il possible! vous seriez?

VIVALDI: Je sens au battement de votre cœur que vous m’avez deviné. Oui, vertueux vieillard, je suis le fils du comte Vivaldi.

ALFIÉRI: Chut! malheureux! avez-vous oublié qu’ici tout est espion ou délateur? que les murs mêmes sont les témoins indiscrets des actions, des paroles les plus innocentes? (Il va voir si personne n’écoute; puis il revient vivement vers Vivaldi, et lui tend les bras.) Maintenant, viens sur mon cœur! Le ciel a donc enfin exaucé ma prière, et je ne mourrai pas sans avoir pressé sur mon

¹⁴ Cito del tomo I del *Théâtre Choisi*, de la ed. de Paris, 1841, digitalizado por Harvard College Library (en red, en Google.books).

sein le dernier rejeton de cette famille illustre et malheureuse. (// lui tend les bras de nouveau.) Encore! (Ils se tiennent longtemps embrassés.) Pourquoi faut-il que des moments aussi doux soient empoisonnés par la crainte de te perdre! car tu n'ignores pas...

VIVALDI: Je sais que ma tête est mise à prix, et que je paierais de mes jours ma témérité, si l'on découvrait que je fusse à Venise.

ALFIÉRI: Et quel motif peut t'avoir porté à cette démarche hardie?

VIVALDI: Le plus beau dont un homme puisse se glorifier, l'amour de mon pays.

ALFIÉRI: Cependant, il fut injuste envers toi.

Vivaldi, avec une profonde sensibilité. Oui. Mais il m'a vu naître.

ALFIÉRI: Enfin, qu'espères-tu?

VIVALDI: Mourir dans vingt-quatre heures, ou faire annuler le décret injuste qui nous a proscrits, mon malheureux père et moi, et nous a ravi l'honneur.

Otra obra del mismo autor, publicada en 1819, es *La fille de l'exilé: ou, Huit mois en deux heures*, “mélodrame historique en trois parties”, representada, por primera vez, en el Théâtre de la Gaîté, el 13 de marzo de 1819.

Oigamos, por fin, lo que escribe Charles Nodier, en su prefacio al *Proscrit de Venise*, de la referida edición:

Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. Le peuple tout entier venait de jouer dans les rues et sur les places publiques le plus grand drame de l'histoire. Tout le monde avait été acteur dans cette pièce sanglante, tout le monde avait été ou soldat, ou révolutionnaire, ou proscrit.

El melodrama, ¿una necesidad? Interesante, sin duda, esta afirmación de Nodier. Además porque, de hecho, aprovechando sus frases pero alterando la disyunción que en ellas introduce, se podría decir que no es que todo el mundo fuera soldado, revolucionario o proscrito, sino que muchos de ellos conocieron las tres condiciones y, en particular, la última como resultado de las anteriores.

Finalmente, y en consecuencia de las circunstancias histórico-políticas en las que todo ello ocurre, ¿es el melodrama, en este período, una “respuesta” liberal-democrática que reem-

plaza el *modus* trágico de “l’ancien régime”? En la forma como acabo de enunciar mi pregunta, radicalizo de forma ostensiva la propuesta de Peter Brooks, quién, en mi opinión, capta, de forma magistral, la naturaleza y las razones históricas y, digamos, psico-políticas de la cuestión. En efecto, después de situar la génesis histórica del melodrama en “*the French Revolution and its aftermath*”, lo ve como una respuesta a la pérdida de la visión trágica en la cultura europea y una salida radicalmente democrática (1995: 15).

Desde la Revolución francesa, por tanto, hasta las victorias liberales en los respectivos países, políticos, intelectuales, escritores, gentes de las armas y de las letras, muchos hombres pero también algunas mujeres (entre ellas, Mme de Stäel en Francia, la marquesa de Alorna en Portugal), vivieron la dolorosa experiencia del exilio. Y la escriben literariamente, legándonos, de ese modo, la representación de sus experiencias. Desde entonces y para siempre.

Como es obvio, dejaré de lado el gran número de proscritos que ocupan los escenarios del melodrama y de la novela durante el romanticismo, no solo en Francia sino también en la Península Ibérica. Por otro lado, mostraré, sobre todo, poemas y no obras teatrales o novelas. Aun si los poetas que voy a convocar —El Duque de Rivas y Almeida Garrett, José de Espronceda y Alexandre Herculano— son también autores de teatro y de novelas, que ocupan un lugar incontestable en la historiografía literaria y cultural de sus respectivos países, lugares fundacionales en el romanticismo.

Al igual que Ángel Saavedra a quién conoció en su exilio en Londres dos años antes, también el joven Almeida Garrett (1799-1854) había vivido una situación semejante al verse obligado a huir de Lisboa, asimismo en un barco inglés, el día 9 de junio de 1823.¹⁵ Ese mismo día, “a bordo do paquete inglês ‘Duque de Kent 2º’”, en el río Tajo, escribe en su diario:

¹⁵ Para diferentes aspectos de la escritura del exilio en este escritor portugués, ver mi “Garrett, poeta do exílio”. Revista *Colóquio/Letras*, número duplo “no segundo centenário de Almeida Garrett”, nº 153/154, Julho-Dezembro de 1999. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [2000], pp. 169-176.

São dez horas da noite. Bateram agora nas grimpas do Palácio das Necessidades. No palácio das Cortes, diria eu há oito dias! Hoje profanam os frades o recinto das leis e da soberania nacional. — Nação! — Pois somos nós porventura nação? — Miseráveis! Com que olhos nos verá a Europa, nós que perdemos tão vilmente no espaço de três dias toda a glória portuguesa adquirida no longo curso de séculos, ganha com tanto sangue, legada com tanta honra e de tempos imemoriais por bizarros avós a tão indignos, tão degenerados netos!

Hemos escuchado antes lo que Ángel Saavedra escribió en “El desterrado”, en el momento de la partida hacia el destierro. Más de un año antes, también aquí Garrett había empezado expresando su asombro ante la situación política de su nación, con exclamaciones retóricas: *Nação! — Pois somos nós porventura nação? — Miseráveis!* Y lamenta el destino patrio. Y, como el cordobés, volviéndose hacia su situación personal, invoca a los seres queridos y expresa sus sentimientos de pérdida:

Meu pai, minha mãe! Vós estais tão longe: e nem o adeus da despedida, nem uma bênção que me acompanhe no desterro e seja sobre a minha cabeça escudo de providência aos azares que me guardam por essas terras estranhas onde me leva meu destino!

En las dos primeras páginas del diario podemos contar una treintena de puntos de exclamación y cerca de una decena de interrogaciones, además de algunos *oh!*, recursos no solo lingüísticos sino también gráficos y visuales para mostrar, para literalmente *hacer ver* y mostrar el drama del destierro.

El día 10 de junio, saliendo de Lisboa, escribe: “Adeus, pátria! Adeus, Tejo! Adeus. — O dia está escuro e triste, pesado de nuvens e feio. Parece que me acompanha em meu luto. Oh! *Não quero ver este céu, nem estas praias...*”. En “El desterrado” del Duque de Rivas, recuérdese, escribirá: “*de esas playas de terror y espanto / Aléjame piadoso, raudó viento. / No las torne yo a ver*” (Subrayo con la cursiva).

Exiliado en Inglaterra, por lo tanto, a finales de 1823, Almeida Garrett escribe allí, en noviembre los poemas “O Exílio” y “A Lira do Proscrito” en Warwickshire y en diciem-

bre “A Morte de Riego” y “O Natal em Londres”, ya en Londres... También aquí, en enero de 1824, “O Ano Novo”. Son todos ellos poemas de destierro, los cuales reúne y publica más tarde, en 1829, en su libro *A Lírica de João Mínimo* (poemas escritos entre (1819 - 1823).

La muerte de Riego, el político liberal español mandado ahorcar por Fernando VII, junta a los exiliados portugueses y españoles en la expresión de una desesperación común. El largo poema que Garrett le dedica se enuncia como una *consolatio* a la viuda, que está en Londres. Así, los dos primeros versos:

Quem será essa dama inconsolable
Que aí geme nesses átrios solitários?

Y el retrato de esa mujer desgraciada se tiñe de tonos melodramáticos: “[...]. —E ela só, geme! / Em lânguido silencio, quase morte. / [...] E vêem-se as lágrimas / A fio e fio a lhe cair dos olhos / Tão roxos, tão inchados...”.

[...]. - Miserá! Que mágoa
Não está desfazendo aquele peito!
Ai do seu coração! Como o tem ela!
Ralado, consumido de amarguras,
Traspasado d’ espinhos, embebido
De fel e de veneno! [...].

Es, pues, el corazón de la viuda, *traspasado de espinos y embebido de fiel y de veneno* lo que, en el primer momento, aflige el poeta portugués. Pero, poco después, se para él a interrogarse sobre el “interés” que siente por el dolor de ella, en la forma como comparte ese dolor: “um não-sei-quê me diz que tenho parte / Nesta aflição”. Y es que la “aflicción” es también la suya. Por eso, los últimos versos, largos y elocuentes versos de doce sílabas, serán ahora para, hermanando la “infeliz España” al infeliz Portugal, lamentar su misma condición, al lado de la de los españoles: “Prófugo e só na terra do desterro / estes versos cantei”. Y, en vehemente apóstrofe a los portugueses “que hoje arrastam os vis grilhões do opróbio e da vergonha”, termina el poema con un gesto de retórica teatral, de léxico y tono melodramáticos:

[lamentos da minha voz]

Bradai-lhe ao peito: - “Escravo, escravo infame,
Pesa mais um punhal do que uma cadeia?”¹⁶

Al año siguiente, en 1825, ya en París, donde le lleva la *peregrinatio* del destierro, publica Garrett, anónimamente, el largo poema narrativo considerado por la historiografía literaria portuguesa como el texto inaugural del romanticismo en Portugal. Se trata del poema *Camões*, cuya estructura toma como modelo el gran texto épico portugués, *Os Lusíadas*, de finales del siglo XVI, tanto en su composición en diez cantos como en el recurso sintáctico al viaje, y cuyo protagonista es precisamente Camões, el autor de *Os Lusíadas*, también él un desterrado.

Almeida Garrett recurre a la figura del desterrado Camões para, contando el destierro de éste y su regreso a la “patria ingrata”, contar, paralelamente y a la vez, su mismo destierro. El extenso poema narra no sólo la condición de *desterrado* vivida históricamente por Camões sino también la condición de *desterrado* del propio autor del poema, a través del recurso a un proceso de identificación entre el protagonista del texto y su autor-narrador. Él dirá, más tarde, que se trataba de la “obra de un proscrito”. Asimismo, el poema presenta, desde el inicio hasta el final, en el que escuchamos el discurso de Camões al borde de la muerte, una tematización del exilio que se desdobra en un conjunto de subtemas tales como la *saudade* (el sentimiento de la ausencia), la libertad y la imagen de la patria. A su vez, la situación de exiliado de su autor y narrador, Garrett, es invocada con frecuencia tanto a lo largo del poema como en los textos introductorios y las notas al poema. El relato de la vida del protagonista, en tercera persona, alterna con un discurso autobiográfico.

Puesto que se trata de un poema narrativo, donde, además, se recurre a escenas y diálogos, se podría comparar el efecto melodramático de algunos elementos en la puesta en

¹⁶ He citado todo el poema de la 1ª edición, *Lyrical de João Minimo*. - [1ª ed.]. Londres: Sustainance e Stretch, 1829. - XLIV, 203 p.; edição digital, Biblioteca Nacional de Portugal, 2009 <http://purl.pt/44/1/P192.html>. El poema tiene allí el título “Notícia de Morte”. De hecho, el libro fue publicado, en 1829, en Londres, sin nombre del autor, disimulado por el de “João Mínimo”, también a causa de su condición de proscrito.

escena de la condición de desterrado tanto de los personajes de Camões et de Vivaldi como en las apóstrofes del narrador a su lector. Desde el *incipit* del poema (una *invocatio* a la manera del poema épico renacentista), construye el poeta el *locus*, tanto físico como emocional, a partir del cual va a narrar la vida de Camões, un lugar de proscripción y de *saudade*, em *albeias terras*. Allí, en un *modus* melodramático, los corazones estallan y gotean suero de lágrimas, allí el *infeliz proscrito* es, de entre los seres en la tierra, el *misérrimo*:

Saudade! Gosto amargo de infelizes
Delicioso pungir de acerbo espinho
[.....]
Misterioso numen que avientas
Corações que estalaram, e gotejam
Não já sangue de vida, mas delgado
Soro de estanques lágrimas. —Saudade!
Mavioso nome que tão meigo soas
Nos lusitanos lábios, não sabido
Das orgulhosas bocas dos Sicambros
Destas alheias terras —oh Saudade!
Mágico numen que transportas a alma
Do amigo ausente ao solitário amigo,
Do vago amante à amada inconsolável,
E até ao triste ao infeliz proscrito
—Dos entes o misérrimo na terra—
Ao regaço da pátria em sonhos levas,
[.....]
À foz do Tejo, —ao Tejo, ó deusa, ao Tejo
Me leva o pensamento que esvoaça
Tímido e acovardado entre os olmedos
Que as pobres águas deste Sena regam,
[.....].¹⁷

Entusiasmado con la revolución liberal, que estalló en Portugal en agosto de 1820, el joven Almeida Garrett ya con notorie-

¹⁷ Cito de la segunda edición, publicada en Lisboa, Tip. De José Baptista Morando, en 1839, ya con nombre del autor, regresado del exilio, después de la victoria de los liberales.

dad pública en sus años de estudiante en la Universidad de Coimbra hubo de exiliarse, en 1823, a consecuencia de un movimiento contra-revolucionario (la “Vilafrancada”), desterrado primero en Inglaterra y después en Francia. Los poemas de exilio que allí escribió no fueron, sin embargo, los primeros dedicados a contar literariamente el destierro. Aún en Coimbra, había escrito, en abril de 1819, un poema dedicado a la muerte de Filinto Elísio, el gran poeta prerromántico, también él muerto en el exilio, en la ola de exilios que sufrieron los “afrancesados” portugueses.

Encontramos ahí, ya claramente inscritos, dos de los *topoi* de la escritura del exilio, esto es, por un lado, la oposición muy marcada entre la tierra de la patria y la tierra del exilio, en este caso, representadas, en metonimia, por sus respectivos ríos, el Tajo y el Sena y, por otro, el *adeus à pátria ingrata*:

Portugueses, morreu!..[...].
Filinto é morto. As derradeiras vozes
Do vate, já coa morte à luta extrema,
Foram, entre ais de amor, de saudade,
O adeus à pátria ingrata.

El último era, de hecho, una herencia recibida del mismo Filinto Elíseo, quién, menos de un año antes, exiliado en París, se había ya dirigido a esta *patria ingrata* con las siguientes palabras:

Que mal te fiz, oh Pátria, que assim deixas
Em prolixo desterro,
Dos caros bens paternos esbulhado,
O teu Filinto ingénuo,
Que sempre te amou grato e que inda te ama,
Tal que és com ele ingrata,
Qual com Camões, qual com Pacheco o has sido?

Razón por la cual el francés Lamartine había intentado ayudarlo en esta *consolatio*, que son sus “stances à un poète portugais exilé”:

Que t'importe, après tout, que cet ordre barbare
Te chasse loin des lieux qui furent ton berceau,

Que t'importe, en quels bords le destin te prépare
Un glorieux tombeau?¹⁸

A Garrett, como a Ángel Saavedra sí les importó mucho el ser expulsados a tierras ajenas y lejanas de las tierras que habían sido sus cunas. Aún cuando sean bien recibidos en esas tierras y por sus gentes, ambos se quejarán del clima, de los paisajes, de las costumbres, de las *Las nieblas hórridas/ Del frío Támesis/*. A tal punto que, aún en septiembre del mismo año que llega a Londres, ya el cordobés se imagina un sueño, llevado por el “mágico influjo de un *sueño*, se *ve* en su “patria adorada / No de sangre y de llanto inundada, / No cubierta de luto y de horror; / Sino libre, triunfante, felice, ...”.

¡Pero, ay desventurado!
Era sueño engañoso,
Que voló presuroso,
Y ahora es mayor mi mal!
Son ilusión mis dichas
Son realidad mis penas...

Es “El sueño del proscrito”, poema de nuevo desarrollado con un léxico “excesivo” —*sangre, llanto, luto, horror, desventurado, engañoso*— y tensado en construcciones antinómicas —*ilusión / realidad; dichas / penas*. Escrito en Londres en septiembre de 1824.

Y tampoco aquí faltará *el mar borrascoso* ni un *huracán bramador*. El *ronco huracán* y las *borrascosas nubes* que, literalmente, formando parte de las condiciones climáticas del viaje por mar de estos des-terrados va a convertirse en una de las más adecuadas y expresivas metáforas de su condición de proscritos, barrios de su tierra:

Despierto subito,
Y me hallo prófugo
Del suelo hispánico
Donde nació;
[...].
En vez del bálsamo

¹⁸ Cito del tomo V de *Obras Completas de Filinto Elvysio*, Paris, 1818.

Del aura plácida
Del cielo bético,
Que tanto amé;
Las nieblas hórridas
Del frio Támesis
Con pecho mísero
Respiraré.

También en la representación disyuntiva de ambas tierras, la que expulsó, sin embargo amada y añorada, y la que acogió, sin embargo despreciada, no es difícil percibir la estructura maniqueísta que, según P. Brooks, caracteriza lo melodramático.

III. Se quejaron, también, y mucho, de la *lengua* ajena en la que están inmersos por culpa del destierro y de la pérdida de la suya propia. La lengua, ese elemento identitario, absolutamente fundamental, en particular para esos primeros románticos, que en ella basan sus proyectos —y programas— de construcción de la nación y de las literaturas nacionales. En el *incipit* de Camões, como hemos oído ya, Garrett se queja de “las bocas de los Sicambros” que no conocen la palabra *saudade*, la cual —en gran parte gracias a él— vendría a convertirse en elemento identitario de lo portugués. Herculano, primero exiliado también en Inglaterra, en la ya referida narrativa de exilio “De Jersey a Grainville” pronuncia una serie de diatribas contra la lengua inglesa. Y el Duque de Rivas, regresado a España, después de la muerte de Fernando VII, terminados más de diez años de exilio por Italia, Francia y la isla de Malta, elegido como miembro de la *Real Academia Española*, en su *Discurso de recepción*, “leído en la tarde del 29 de octubre de 1834”, habla ahí de sus “peregrinaciones y desventuras”, destacando “el sabor peculiar de nuestra lengua”, su *hermosa lengua castellana*, la *lengua nacional*, la *lengua de la Patria*:

A fines del infausto año de 1823 salí, prófugo y proscrito, de esta Patria, por cuya independencia derramé mi sangre, a cuya libertad he sacrificado de todos modos mi existencia; y el no oír la dulce habla de mis mayores fue, acaso, la privación más grande y una de las más dolorosas que he padecido durante mi prolongado destierro.

En el mismo discurso, el poeta no olvida tampoco la referencia al clima, asociándolo, aquí, sorprendentemente, a la belleza de la lengua. Así, su *hermosa lengua castellana* la presenta él como una “[...] prenda española, como producción de este suelo feraz y delicioso, o como influencia de este cielo transparente y magnífico que nos cubre, [...]”. El *topos* inevitable del clima en la escritura del exilio proporciona, también éste, una representación “maniqueísta”, por ejemplo, a las *nieblas hórridas* de Londres se opone el sol de Andalucía o de Lisboa.

Mme de Stäel, quién, también ella, había conocido el destierro, había escrito algunos años antes que en el exilio “l’imagination prend en déplaisance tous les objets qui vous environnent, le climat, le pays, la langue, les visages, la vie en masse, la vie en détail” (en *Corinne*, livre XIV, ch. III).

Fueron, pues, paralelos y contemporáneos los destierros de Garrett y de Ángel Saavedra, del mismo modo que paralelos y contemporáneos lo fueron los movimientos de la larga lucha de los liberales en la Península Ibérica para vencer los regimenes absolutistas que, aún más largamente, reinaron sobre sus patrias.

Tanto en el uno como en el otro, el alejamiento de la Patria, literalmente el tema de “o des-terro” / “el des-tierro”, asociado al de la Patria ingrata, dan lugar a algunas de las más desgarradoras “puestas-en-texto” poéticas del exilio. Siguiendo, se ha dicho ya, un modelo que, en literatura, había sido consolidado hacía mucho por Ovidio en sus *lamentatio* después de haber sido arrancado de su Roma Natal hacia las lejanas tierras de Tomos. En ellos, todos aquellos elementos —desde la opresión de los tiranos en sus respectivas tierras hasta la pérdida de la lengua y del clima patrio— serán frecuente y repetidamente las piedras de esta puesta en escena sobre las cuales se van a producir el *exceso* y toda una retórica de lo asombroso, de lo emotivo, y de la desmesura de las imágenes. Elementos y tonos que, organizados en lo que P. Brooks llama una “estructura maniqueísta”, producen, también según él, no solo en el teatro sino también en la novela, lo melodramático.

En 1828, viviendo en la isla de Malta después de una *peregrinatio* de varios años, por varios lugares, el Duque de Rivas está instalado con su mujer e hijos en la isla de Malta, donde escribe el que quizás sea el más aplaudido de sus poemas de

destierro, “El faro de Malta”. Nada había cambiado en su condición de *prófugo* y *proscrito* y temas, motivos, metáfora, imágenes y léxico se repiten:

Envuelve al mundo extenso triste noche;
ronco huracán y borrascosas nubes
confunden, y tinieblas impalpables,
el cielo, el mar, la tierra:
[.....]
¡Cuántos, ay, desde el seno de los mares
al par los tomarán!... Tras larga ausencia,
unos, que vuelven a su patria amada,
a sus hijos y esposa.
Otros, prófugos, pobres, perseguidos,
que asilo buscan, cual busqué, lejano,
y a quienes que lo hallaron tu luz dice,
hospitalaria estrella.
Arde, y sirve de norte a los bajeles
que de mi patria, aunque de tarde en tarde,
me traen nuevas amargas y renglones
con lágrimas escritos.

Incluso en su libro *El moro expósito* publicado en París, en 1834, donde se propone programáticamente introducir un cierto romanticismo en la literatura en lengua castellana, con la recuperación de romances, entre otros, árabo-andaluces, ligados a su Córdoba natal, encontramos, en las estrofas introductorias del “romance primero”, la misma tematización del exilio:

¿Quién mi sueño interrumpe?... [...]. /
Es el ronco huracán que, por influjo /
de mi estrella enemiga, el mar levanta, /
para que estos peñascos, donde asilo /
busqué infeliz tan lejos de mi patria/
hinchado embista, y con bramantes hondas /
y con furor horrissono, deshaga.²¹⁹ (Cursiva mía).

¹⁹ *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*. Leyenda en doce romances; en un apéndice se añaden La Florinda y algunas otras composiciones inéditas del mismo autor. Tomo Primero. Cito de:

En nota, el autor aclara que empezó la obra en la isla de Malta, “en una casa de campo que está a la orilla del mar, por este mes de setiembre de 1829”. Pero el hecho referencial —la casa a la orilla del mar— no disminuye sino que quizás, al contrario, enfatice la representación melodramática en esos *ronco huracán* y *furor borrissono* que amenazan permanentemente el *asilo* buscado por el proscrito.

Desborda el ámbito de la propuesta que ahora desarrollo el comparar este *exceso* melodramático presente en la poesía de destierro del autor con el lenguaje y con los procedimientos discursivos y sintácticos de su obra teatral. Recuérdense que, poco después, y aun en París, en el mismísimo Théâtre San Martín, se estrena su *Álvaro o la fuerza del sino*, que la historiografía literaria canonizará como fundacional del romanticismo español. Pero lo que sí ya podemos observar es cómo en aquel *Moro Expósito*, cuyo inicio es casi contemporáneo de “El faro de Malta”, en algunos de los romances, El Duque de Rivas recurre a la puesta en escena melodramática. Así, por ejemplo, en el Segundo Romance, en su secuencia final. Aquí, el joven Mudarra, en una noche de luna “oculta entre espesos nubarrones”, se enfrenta con un desconocido que, después de matar, descubre que es “el cruel Giafar”. “¡Traición!”, “... Muere, infame negro.”, *Un ay profundo*, “¡Asesino!... ¡Asesino!”, *Trábase horrenda lid, de negra sangre cálido torrente/ del corazón vertiendo, un hórrido alarido lanzó el feroz fantasma*²⁰. Estas u otras palabras y frases, tan vulgarizadas por el melodrama teatral, son las mismas o afines a aquellas que serán objeto gozoso de las parodias que remedan el género (Las comas son del poema y corresponden a réplicas de los personajes²⁰).

Al mismo *exceso* en los procedimientos retóricos y en las opciones léxicas y a los mismos *topoi* recurren otros dos poetas, más jóvenes que los anteriores, quienes sufren el destierro, también en tierras inglesas en los últimos años de la década de los 20, otra ola de exiliados, donde encontramos, entre muchos otros, a dos figuras mayores en sus respectivas literaturas, al portugués Alexandre Herculano, ya aquí evocado y al español José de Espronceda (1808-1842). Un estudio más detallado de sus producciones —teatrales, narrativas y poéticas—, que

Edición, introducción y notas de Ángel Crespo, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1982, p. 37.

²⁰ *Ib.*, pp. 128-129.

ahora no cabe hacer, nos proporcionaría más pruebas de este *modus* melodramático en la representación de sus mismos destierros o en el de sus personajes.

Al referirse a las “elegías de destierro” de Espronceda, Vicente Lloréns observa el “ímpetu y movimiento romántico”, en un pasaje del “Canto a Teresa” -*Yo desterrado en extranjera playa / con los ojos extáticos seguía / la nave audaz* [...]”²¹. A su vez, no deja de ser curioso que Robert Marrast, en su extenso y minucioso estudio sobre José de Espronceda y su tiempo, en el libro con el mismo título, al describir la “Sociedad de los Numantinos” en la cual el joven Espronceda militó en su adolescencia, ya muy activa políticamente, recurra a estas palabras: “Si bien es cierto que *el aparato melodramático y el tenebroso ceremonial* de sus reuniones pueden parecer hoy *desmesurados*”²². Y ello, sin perseguir, de ningún modo, la presencia de un *modus* melodramático en la expresión de la poesía de Espronceda, ni siquiera en sus llamadas “poesías patrióticas” o en su “titanismo romántico”, no es ese el objetivo del ensayista. Más tarde, ya en otro capítulo, en el pasaje dedicado a lo que llama las “poesías patrióticas” del escritor, escritas “durante su destierro”, comenta, entre otros, el poema “La entrada del invierno en Londres”. Lo sitúa “al inicio de su estancia en Inglaterra, con toda probabilidad a finales de diciembre de 1827”. Allí, entre otros motivos, el poeta “rememora el momento en que dejó su tierra natal”. (Garrett había escrito, recuérdese, en Londres, en diciembre de 1823, su “O Natal em Londres”, comparando el Natal “hereje” de sus “amigos ingleses” con el de su “católica Lisboa”).

“Finalmente (vv. 133-156)” —escribe R. Marrast— “el poeta expresa su dolor: sólo le quedan las lágrimas, que derrama al contemplar el mar que le separa de su patria, y el consuelo de confiar al bajel que parte hacia ella el saludo del desterrado”. Nos importa aun señalar que Marrast, cuyo objetivo fundamental es mostrar las señas de identidad neoclásicas de la obra de Espronceda en esta fase, concluye con en estas palabras: “Las reminiscencias de Herrera, Meléndez Valdés y Lista abundan *en esta poesía de tono lacrimógeno*”.²³

²¹ Lloréns, op. cit., pp. 347-8.

²² Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, trad. De Laura Roca, Barcelona, Ed. Crítica, 1989, p. 53 [ed. original: Paria, 1974]. El subrayado es mío.

Léanse tan solo los tercetos finales del soneto “A la muerte de Torrijos y sus compañeros”:

Españoles, llorad; mas vuestro llanto
Lágrimas de dolor y sangre sean,
Sangre que ahogue a siervos y opresores,
Y los viles tiranos con espanto,
Alzarse sus espectros vengadores.

El *modus* melodramático tiene, creo yo, un lugar fundamental en otros poemas de Espronceda como “El reo de muerte” o “El verdugo” pero estos no son poemas de exilio. Sí lo es la elegía “A la muerte de Don Joaquín de Pablo”, de 1840, que evoca el destierro de aquél, desde los versos iniciales:

Desde la elevada cumbre
Do el gran Pirene levanta
Término y muro soberbio
Que cerca y defiende a España,
Un joven proscrito de ella
Tristes lágrimas derrama,
Y acaso tiende la vista
Por ver desde allí su patria.²⁴

Evoquemos, para terminar, la poesía de Alexandre Herculanu, de quien anteriormente he referido ya el relato breve de viaje de exilio “De Jersey a Grainville”²⁵. Sus poemas “A volta do proscrito” y “Tristezas do Desterro”. Vitorino Nemésio, el más atento editor de la obra de Herculanu y estudioso de su vida y, en particular, de su vida en el exilio y de sus poemas de exilio, recuerda las *Memórias* de Bulhão Pato, donde éste opina que “as melhores das suas composições em verso foram escritas no exílio” y palabras de Miguel de Unamuno considerando de “su-

²³ Marrast, op. cit., p. 193. La cursiva es mía.

²⁴ Cito la poesía de Espronceda de la Edición digital, Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Edición digital a partir de la edición de Madrid, Imprenta de Yenes, 1840. <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2468&portal=278>

²⁵ Lo comento más detalladamente en la ponencia registrada en la Nota 5.

blime pasaje” algunos versos de “Tristezas do desterro”. Nos interessa este comentario del mismo V. Nemésio:

As palavras “exilado”, “desterrado”, “prófugo”, “proscrito”, já nossas conhecidas, [y usadas por Herculano] condensam toda a escala psicológica que vamos percorrer com vagar nas Tristezas do Desterro de Herculano e noutros desabafos românticos. “Emigrado” é uma rubrica reservada à pura história, um rótulo político e nada mais. Só aqueles vocábulos (o último entra no título de uma composição das Poesias, *A Volta do Proscrito*) traduzem o complexo de ideias e lances íntimos que compõem a Verónica dolorida do transplantado.²⁶

Del mismo Herculano y del tono melodramático de su representación del exilio, evoqué antes su “imagem da pátria, *terribilíssima de saudades*”, la cual se le “assentava, como pesadelo, sobre o coração e [le] espremia dele bem amargas lágrimas!”. De la fecha de composición de sus poemas de exilio, publicados mucho más tarde, poco se sabe con seguridad. Pero Nemesio considera que “essa atitude —o desterro— persiste memorialmente” a través de la obra del escritor aún cuando la acción de sus novelas se remonte a años y siglos bien lejanos y estudia las marcas del destierro en personajes y situaciones de sus novelas. También podríamos hacerlo para su obra teatral y, en unas y otra, no nos sería difícil observar los recursos melodramáticos. Quedémonos, por ahora, con este pasaje del extenso “Tristezas do desterro”, un pasaje donde el poeta dedica cerca de veinte versos a desarrollar la tremenda imagen de un volcán y de sus lavas para terminar con una comparación: *Tal é meu coração. Bem como a lava / É o desterro do trovador*. Y continua de este modo:

Meus olhos

Hão-de esquecer as lágrimas; que a seiva
Do vívido sentir vai-se queimando
Ao suão mirrador de atroz saudade,
Que excede tudo em dor; excede a de órfão,
De viúva, de mãe que sobre o berço
Vê jazer morto o pálido filhinho.

²⁶ Vitorino Nemésio, *Exilados, 1828-1832, Historia sentimental e politica do liberalismo na emigração*, Lisboa, Ed. Bertrand, s/f, pp. 77, 93 y 79, respectivamente.

Por fin, cabe señalar que si retrocediéramos algunos años más, encontraríamos en los poetas de la ilustración y en los prerrománticos materia para seguir con este estudio. Desde el portugués Filinto Elíseo, a quien ya cité aquí, hasta el soneto “La despedida” de Moratín, escrito en Barcelona en 1821 o “El recuerdo de la Patria”, de Martínez de la Rosa, escrito en Londres en 1811, “Él”, de Jacinto Salas de Quiroga, dedicado al destierro de Napoleón, y muchos otros, tendríamos materia para este trabajo que nos conduciría a un estudio más extenso que no cabe hacer ahora.²⁷

¿UNA CUESTIÓN DE GÉNERO?

Quel rapport entre un film *mélo* d’aujourd’hui et le genre du mélodrame, qui a fait fureur sur les planches du “boulevard du Crime” au début du XIXe siècle? Quel rapport entre une modalité dramatique de l’excès, qui oppose naïvement les forces du bien et du mal, et le roman réaliste de Balzac et d’Henry James, censé analyser les subtilités de la vie moderne? Peter Brooks montre à quel point et par quels moyens la logique du mélodrame perdure dans le roman, avec sa violence élémentaire, son impact émotif, sa radicalisation de l’alternative entre damnation et salut.²⁸

A lo largo de los análisis y comentarios hechos en estas páginas, espero haber contribuido con algunos elementos y factores que, de uno u otro modo, determinan y revelan las condiciones existenciales e ideológicas y no tan solo históricas que muestran en la escritura poética del exilio una imaginación y una retórica melodramáticas.

Aun a propósito de esta “imaginación”, no resisto referirme a un documento, aparentemente anecdótico, aportado por V. Lloréns. En el capítulo donde trata los “periódicos de la emigración”, esa prensa que publicaba, en gran parte, la produc-

²⁷ Ver, de José Luís Cano, *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Ed. Júcar, 1974.

²⁸ Palabras de la presentación de de la edición francesa (Paris, Garnier, 2010) de la obra de Peter Brooks, *L’Imagination Mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l’excès*, (Août, 2009) [orig: Yale University Press, 1995].

ción literaria de los exiliados, en Londres, el historiador refiere la “atractiva ‘Narración’ que de su proceso y fuga publicó don Paulino Lacalle, miliciano y dentista de Madrid”, en *El Español Constitucional*. El fugitivo cuenta cómo su “protectora” le hizo vestirse con ropas y adornos de disfraz y cómo, terminado el cambio de ropa, le dijo aquélla: “Lacalle —me dijo— miráos a ese espejo que tenéis al frente y traed a la memoria el drama titulado *Eduardo en Escocia o la terrible noche de un proscrito*. Vos, como Eduardo, vais huyendo de enemigos que os persiguen de muerte; es necesario no ceder en valor a aquel ilustre fugitivo”. Y Lloréns aclara, en nota, “tratarse de un melodrama francés, estrenado con gran éxito en la primavera de 1821.²⁹ El “melodrama de proscrito”, pues, no solo como modelo retórico y literario sino también como fuente de artificios más o menos fantasiosos para las necesidades de supervivencia cotidiana y vital.

Por fin, propongo una última cuestión suscitada por todo lo anterior. Se trata del problema del género literario y discursivo, llamado melodramático. En efecto, los estudios sobre el melodrama se han desarrollado, en general, en torno a la novela y al teatro y, en nuestros días, en torno al cine y a la televisión. Sin embargo, sabemos cómo la experiencia melodramática —sea en el modo estético, sea en el emocional— puede igualmente ser vivida escuchando y leyendo un poema o frente a un cuadro o a una escultura.³⁰

Creo, pues, que resulta más operativo y menos encorsetado asociar lo “melodramático” sobre todo a la narratividad antes que a los géneros, en este caso, teatro, novela o película. Sabemos bien como la Poesía se apropió de la narratividad, profundizó en ella, la desarrolló y diversificó esta apropiación a lo largo de su prolongada historia como género, entre los mayores. ¿No cabría hablar de un “lirismo melodramático” en los ejemplos y análisis que he presentado en las páginas anteriores? (Véase este título de Pierre Jean-Jouve, *Poesie: melodrame, moires*, Paris, 1967). A pesar de haber convocado también tanto algunos fragmentos teatrales como relatos en prosa (diario e,

²⁹ Llorens, op. cit., pp. 479-480.

³⁰ Cabe recordar que una de las más conocidas esculturas, “O Destruido” (1872), del escultor portugués Soares dos Reis (1847-1889) encuentra su motivo en el poema de Herculano.

incluso, ensayos y un discurso “académico”), han sido, sobre todo, poemas los que han proporcionado el *corpus* de mi argumentación. Poemas en los cuales los procedimientos líricos sirven, con enorme e inequívoca eficacia, para producir efectos melodramáticos en la narración y evocación del exilio.

MARÍA FERNANDA DE ABREU

Profesora Asociada en la Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas - Secção de Estudos Espanhóis, Franceses e Italianos, y Coordinadora para el área de Estudios Hispánicos. Es miembro de diversos grupos de investigación. Entre ellos le CIREMIA (Universidades Paris Sorbonne, Paris Nanterre y Tours) en el ámbito de los estudios portugueses, ibéricos e iberoamericanos y los estudios de literaturas comparadas, con especial atención a las cuestiones de identidad, y a las llamadas “*literaturas nacionales*”. Destaca entre sus publicaciones: *Cervantes no Romantismo Português*. *Cavaleiros Andantes*, *Manuscritos Encontrados e Gargaladas Moralíssimas*. Prólogo de Claudio Guillén. Lisboa, Editorial Estampa, imprenta universitaria.

Bibliografía

CORPUS LITERARIO

ALEXANDRE HERCULANO

- “De Jersey a Grainville”, publicado en la Revista *O Panorama*, el 29 de abril de 1843. Citado de la edición de Vitorino Nemésio, Lisboa, Ed. Bertrand, 1973.
- “Tristezas do Desterro”, publicado en el volumen *Poesias*, Lisboa 1850. Citado de la edición de Maria da Graça Videira Lopes, *Poesia de Alexandre Herculano*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1981.

ALMEIDA GARRETT

- *Camões*, publicado anonimamente en París, 1825. Citado de la 2ª edición, Lisboa, 1839.
- Los poemas “Filinto”, “O exílio”, “A Lira do Proscrito”, “A Morte de Riego”, “O Natal em Londres” “O Ano Novo” y de *A Lírica de João Mínimo*, publicado en Londres, en 1829. Citados da ed. facsimilada de la BNP.
- “Diário da minha viagem à Inglaterra”, 1823, citado de Ed. crítica, fixação do texto, pref. e not. de Augusto da Costa Dias, Lisboa, Estampa, 1979.

DUQUE DE RIVAS

- “El desterrado”, publicado, en agosto de 1824, no nº 5 del periódico *Ocio de Españoles Emigrados*, citado de la ed. facsimilada del mismo.
- “El Sueño del Proscrito”, escrito en Londres en 1824 y “El faro de Malta”, en Malta, en 1828, citado de *Obras Completas*, ed. de Ruiz de la Serna, Madrid, 1956.
- *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*. Leyenda en doce romances; en un apéndice se añaden La Florinda y algunas otras composiciones inéditas del mismo autor. Tomo Primero, París, 1834, citado de la edición, introducción y notas de Ángel Crespo, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1982.
- “Discurso de recepción leído en la Real Academia de la Historia el día 24 de abril de 1853”, prólogo de Enrique

Ruiz de la Serna, apéndice de Antonio Alcalá Galiano, Edición digital, Alicante, .Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

FILINTO ELÍSEO

- “Ode”, publicada em *Obras Completas de Filinto Elysio*, Paris, 1818.

GUILBERT-PIXÉRÉCOURT, C-H.

- *Essai sur le mélodrame. L’homme à trois visages, ou le proscrit de Venise*, “mélodrame en trois actes”, representado, por primera vez, en el Théâtre de l’Ambigu-Comique, el 6 de septiembre de 1801, citado de Cito del tomo I del *Théâtre Choisi*, de la ed. de Paris, 1841.

JOSÉ DE ESPRONCEDA:

- Los poemas “Canto a Teresa”, “La entrada del invierno en Londres”, “A la muerte de Torrijos y sus compañeros”, “A la muerte de Don Joaquín de Pablo”, “El reo de muerte” y “El verdugo”, escritos entre 1828 – 1840, citados de la Edición digital, Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, Edición digital a partir de la edición de Madrid, Imprenta de Yenes, 1840.

LAMARTINE

- “Stances à un poète portugais exilé”, publicado en el tomo v de *Obras Completas de Filinto Elysio*, Paris, 1818.

ESTUDIOS CRÍTICOS

ABREU, Maria Fernanda de, “De tempestades e outras solidões: A escrita do exílio nos romantismos espanhol e português”. *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en La Frontera - 1er Encuentro de Lusitanistas Españoles* (Cáceres, 10, 11 y 12 de noviembre de 1999). Cáceres, Universidad de Extremadura. 2000, pp. 343-356.

- . “Garrett, poeta do exílio”. Revista *Colóquio/Letras*, número duplo “no segundo centenário de Almeida Garrett”, nº

- 153/154, Julho-Dezembro de 1999. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [2000], pp. 169-176.
- . “¿Será *el volver y no volver*? Claudio Guillén: del exilio a la Real Academia. Desexilio y destiempo”, *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Ed. de Manuel Aznar Soler y José Ramón López, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos XV, 2011.
- BROOKS, Peter, “Une esthétique de l’étonnement: le mélodrame”, *Poétique*, nº 19, Ed. Seuil, 1974.
- . *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, 1995. [Ed. francesa: *L’Imagination Mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l’excès*, traduit de l’anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010].
- CANO, José Luís, *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Ed. Júcar, 1974.
- GUILLÉN, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Cuaderns Crems, 1995.
- LLORENS, Vicente, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, prólogo de Andrés Amorós, Madrid, Ed. Castalia, 2006 [publicado por primera vez en México, en 1954; en España en 1968]
- MARRAST, Robert, *José de Espronceda y su tiempo*, trad. De Laura Roca, Barcelona, Ed. Crítica, 1989, p. 53 [ed. original: Paris, 1974].
- NEMÉSIO, Vitorino, *Exilados, 1828-1832, Historia sentimental e política do liberalismo na emigração*, Lisboa, Ed. Bertrand, s/d.
- RICOEUR, Paul, *Parcours de la Reconnaissance, Trois Études*, Paris, Ed. Stock, 2004.
- SAID, Edward W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000.
- VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España, 1992.