

LA IMPORTANCIA DE SER SENTIMENTAL:
AMOR Y ESCRITURA EN LA NOVELA
HISPANOAMERICANA DE HOY

Inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental*—censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*.

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*

Pues el Agape es incapaz de destruir, y no quiere ni siquiera destruir a lo que es destructor.

Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*.

Desde hace al menos treinta años, la literatura de la América hispana ha venido experimentando un notable retorno al sentimentalismo por parte de los narradores hispanoamericanos. Existe ahora lo que podríamos llamar una nueva narrativa sentimental que ha llegado a suplantarse a las corrientes otrora dominantes, desde las novelas totalizadoras y experimentales del *Boom* de los años 1960 hasta las narraciones documentales o testimoniales, más visiblemente politizadas, de los años setenta y ochenta. El cambio de tonalidad es muy marcado: a grandes rasgos, esta narrativa sentimental se caracteriza por abandonar el afán de impersonalidad que tipificó tanto a las novelas del *Boom* como a las narraciones testimoniales —cuyos personajes, al contar sus desventuras, a menudo insistían, como lo hace Esteban Montejo en *Biografía de un cimarrón*, que “eso no es triste porque es la verdad”¹. En cambio, la nueva narrativa sentimental reivindica el papel del sujeto, la subjetividad y los afectos en la literatura, postulando, en palabras de Alfredo Bryce Echenique, “una subjetividad muy bien intencionada”². Por su parte, la narrativa

¹ MIGUEL BARNET, *Biografía de un cimarrón*, Ariel, Barcelona, 1968, p. 15.

² “Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas”, en CÉSAR FERREIRA e ISMAEL P. MÁRQUEZ (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1994, p. 38.

testimonial, aunque también exaltaba la experiencia individual y subjetiva, no tenía tiempo ni inclinación para llorar las cuitas personales, ni tampoco para amar. En cuanto al *Boom*, salta a la vista que gran parte de esta narrativa dejó de lado la exploración y evocación de los sentimientos humanos en favor de un proyecto novelístico más vasto, que algunos críticos han identificado con la creación de una metáfora totalizadora de Hispanoamérica³. Escritas desde una perspectiva irónica de estirpe borgesiana, y con una amplitud de visión que aspiraba a abarcar, siquiera simbólicamente, como en “El Aleph” de Borges, la abigarrada totalidad de la vida hispanoamericana, las novelas del *Boom* desterraban sin embargo lo sentimental a “los arrabales de la literatura” (para adaptar una frase del mismo Borges).

Muestra del arraigo de la nueva novela sentimental es el hecho de que la nómina de sus principales exponentes abarca tanto a autores

³ Sobre la “novela total” y el *Boom* consúltese a ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *The voice of the masters: Writing and authority in modern Latin American literature*, University of Texas Press, Austin, 1985, pp. 86-97. Para estos comentarios en torno al *Boom* y el post-*Boom*, también me he beneficiado de los estudios de RICARDO GUTIÉRREZ-MOUAT, “La narrativa latinoamericana del post-boom”, *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, 38 (1988), pp. 3-10; GUSTAVO PELLÓN, “The Spanish American novel: Recent developments, 1975 to 1990”, en *The Cambridge history of Latin American literature*, 2, eds. E. Pupo-Walker y R. González Echevarría, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 279-302; RAYMOND L. WILLIAMS, *The postmodern novel in Spanish America*, St. Martin’s Press, New York, 1995, y DONALD L. SHAW, *Antonio Skármeta and the Post-Boom*, Eds. del Norte, Hanover, NH, 1994, *The Post-Boom in Spanish American fiction*, State University of New York Press, New York, 1998. A las tres corrientes del Post-*Boom* que identifica Pellón (la novela testimonio, la novela histórica y la policial, p. 282) habría que añadir, sin lugar a dudas, las otras dos que señala Shaw (*The Post-Boom...*, pp. 23-24): la que podría llamarse “neovanguardista” (de Sarduy a Eltit) y la amorosa-sentimental que es mi objeto de estudio. Ha sido Shaw el primer crítico en reparar sobre la importancia del sentimentalismo como una de las tendencias importantes de la narrativa del Post-*Boom*. En *Antonio Skármeta and the Post-Boom* (pp. 185-186) el crítico inglés observa atinadamente: “...uno de los rasgos distintivos del Post-*Boom* es la reevaluación de la emoción, en contraste con el anti-romanticismo de los escritores del *Boom* en general. Acaso el ejemplo más conspicuo lo sea el de Isabel Allende... Su *De amor y de sombra* (1984) es una novela clave en este respecto. También lo es *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska. Si se necesitara más evidencia de esta veta de neorromanticismo en el Post-*Boom*, la misma la proveería *Match-Ball* de Antonio Skármeta”. Todas las traducciones al español en este ensayo son mías, salvo cuando se indique lo contrario.

hispanoamericanos de generaciones más recientes como a figuras consagradas del *Boom*. Siguiendo el ejemplo de textos precursores como *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet, el *corpus* de narraciones sentimentales se va abultando hacia las dos últimas décadas del siglo XX con obras tales como *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska, *Tantas veces Pedro* (1978) y *La vida exagerada de Martín Romaña* (1985) de Alfredo Bryce Echenique, *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *De amor y de sombra* (1984) de Isabel Allende, *Maldito amor* (1986) de Rosario Ferré, *Arráncame la vida* (1988) de Ángeles Mastretta, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, *Match-Ball (La velocidad del amor)*, 1989) de Antonio Skármeta, *Amor propio* (1991) de Gonzalo Celorio y *Nosotros que nos queremos tanto* (1997) de Marcela Serrano, entre muchas otras. A su vez, la fuerte gravitación de esta nueva temática se hizo sentir prontamente en las obras de varios de los “maestros” del *Boom* tales como Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977), Guillermo Cabrera Infante en *La Habana para un infante difunto* (1979), Carlos Fuentes en *Diana, o la cazadora solitaria* (1994), y en el llamado “tríptico amoroso” de Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Del amor y otros demonios* (1994).

A esta nueva novelística sentimental le debemos ya un cúmulo de personajes y situaciones que han comenzado a formar parte permanente de la memoria literaria hispanoamericana: las divagaciones erótico-políticas de Rachel, una corista y cantante cubana de los años veinte; las cartas sin respuesta donde Angelina Beloff le reprocha a su ex-marido, Diego Rivera, su abandono y su desamor; las peripecias de Marito, un joven escritor peruano enamorado de su tía; el periplo apasionado de Martín Romaña por el París de Mayo del 68; los amores dilatados de Florentino Ariza y Fermina Daza bajo la bandera amarilla del cólera; las recetas de cocina que también son filtros de amor de la mexicana Tita de la Garza; la leyenda amorosa forjada por un cantante de boleros puertorriqueño, Daniel Santos, a lo largo y a lo ancho de la América hispana...

Claro está, el surgimiento de la nueva narrativa sentimental no se debe únicamente al agotamiento de la narrativa del *Boom* y de la narrativa-testimonio. Hacia finales de la década de 1980, la popularidad de las nuevas narraciones amorosas crecía a medida que Hispanoamérica se iba “redemocratizando” y “globalizando” al calor de las políticas económicas neoliberales que estaban en boga. Con el final de la Guerra

Fría, la caída de la Unión Soviética, y la pérdida de interés en la opción revolucionaria, surgió en el continente americano una preocupación por sanar no sólo los daños ocasionados a los sistemas político-económicos, sino también las heridas infligidas a comunidades enteras e incluso a las propias almas de los individuos.

A mi juicio, el giro hacia lo sentimental se relaciona con un tema que recurre, aunque un tanto solapadamente, en todas las obras de esta nueva narrativa: el tema del cansancio o la desilusión post-revolucionaria. Esa desilusión lleva, a su vez, a un retorno a la intimidad y a la exploración del amor como forma alternativa de cambio social e incluso de terapia psíquica para los espíritus quebrantados por años de luchas y de renunciaciones. Dicho retorno, además, manifiesta a menudo la nostalgia por unos valores idealizados de las relaciones interpersonales y, en concreto, de la experiencia amorosa. En la inmensa mayoría de las nuevas novelas sentimentales estos valores se simbolizan mediante la evocación –a menudo sumamente estilizada– de los temas y los tópicos del amor cortés y de la tradición de la caballería medieval. La presencia de lo medieval en medio de un género moderno no debe sorprendernos, pues ya es muy sabido que en la tradición del amor cortés se cristaliza un rico repertorio de términos y actitudes acerca del amor que ha servido como la fuente de gran parte del discurso amoroso de Occidente. De hecho, la nueva narrativa sentimental recupera y compendia elementos de épocas anteriores del sentimentalismo literario, desde obras medievales como *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro y *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas hasta las novelas sentimentales dieciochescas de Richardson, Sterne, Rousseau y Goethe y su larga secuela decimonónica que se extiende a través de Dickens, Stendhal, Flaubert y Galdós.

Conviene señalar de inmediato que este “retorno al amor” no es un fenómeno exclusivo de las letras hispanoamericanas. Una tendencia similar se ha dado en otros países occidentales. Por ejemplo, en Francia durante los años setenta y ochenta, una amplia gama de críticos y teóricos publicaron obras que proclamaban y a menudo ejemplificaban en sí mismas la vuelta al lenguaje sentimental de los amantes: *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes⁴, *La carte postale* (1980) de Jacques Derrida, *Passions élémentaires* (1982) de Luce Irigaray, *Histoires d'amour* (1983) de Julia Kristeva y *La sagesse de l'amour* de Alain Finkielraut (1984), entre otras.

⁴ Uso la edición de Siglo XXI, México, 1989.

La España postfranquista y democrática también experimentó un auge de obras narrativas que recuperan los valores de la subjetividad y el sentimentalismo frente al esquematismo de las ideologías. En un agudo ensayo sobre “Narrativa española y posmodernidad”, José María Pozuelo Yvancos destaca entre los rasgos característicos de la narrativa posmoderna peninsular el “predominio de la privacidad”: “Una literatura de lo privado, de lo íntimo, está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo ocupó la ‘novela social’, es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos”⁵. Por su parte, en un intento de clasificación de la abundante producción novelística española reciente, María Mar Langa Pizarro observa “la reaparición de una temática amorosa de corte neorromántico” y destaca los nombres de Jesús Ferrero, Eduardo Mendoza, Inma Monsó y Javier García Sánchez⁶. A la nómina de Langa Pizarro habría que añadir otros dos nombres de innegable importancia en cuanto a la temática sentimental y amorosa en España: Javier Marías, con *El hombre sentimental* (1986), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1995) y su traducción al español de *Tristram Shandy* de Sterne (1979), y Rosa Montero, con *Crónica del desamor* (1979), *Amado amo* (1988) y *Pasiones* (1999).

A su vez, en los Estados Unidos de Norteamérica, la crítica Wendy Steiner ha observado recientemente un “desplazamiento del gusto hacia un tipo de ficción del cual las mujeres escritoras contemporáneas fueron las pioneras”, y ha señalado además que “si el período posmoderno empezó con los fuegos artificiales de la metaficción, ahora se cierra con el extraordinario lugar común del amor”⁷. Valgan en este sentido, como botón de muestra, dos obras recientes de importantes autoras asociadas a la vanguardia estética y a la izquierda política en los Estados Unidos: la novela neorromántica *The Volcano Lovers* (1999) de Susan Sontag y el libro de ensayos de Bell Hooks, *All About Love: New Visions*⁸.

⁵ “Narrativa española y posmodernidad”, en *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona, 2004, pp. 49-50.

⁶ *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Universidad de Alicante, Alicante, 2000, p. 87.

⁷ “Look Who’s Modern Now”, *The New York Times Book Review*, 10 de octubre de 1999, p. 19.

⁸ Otros dos artículos periodísticos recientes ofrecen un recuento del giro hacia la emotividad tanto en la cultura de masas como en los estudios académicos en los Estados Unidos: DANIEL MENDELSON, “The melodramatic moment”, en *The New York Times Magazine* (23 de marzo del 2003, pp. 40-43); y SCOTT MCLEEMEE, “Getting emotional: The study of feelings, once the province

No cabe duda de que la vuelta al amor en los novelistas del Post-*Boom* ha sido motivada por una variedad de factores. A los de índole sociopolítica que he señalado, también se puede añadir el rápido crecimiento del público lector hispanoamericano y la voluntad tanto de autores como de editores de producir obras más accesibles y de amena lectura.

Otro factor de cambio más vinculado a lo estético puede ser el que apunta Roland Barthes para justificar su propia vuelta al sentimentalismo en *Fragments d' un discours amoureux*: el deseo de llevar a cabo una transgresión de la transgresión. Barthes señala cómo la tradición literaria moderna después de las vanguardias transgredió o violó los códigos del romanticismo y el post-romanticismo al exaltar el erotismo sobre el amor y el psicoanálisis sobre el estudio de la pasión, y en general al favorecer más la objetividad y la impersonalidad que la subjetividad (pp. 191-195). El amor y el sentimentalismo se habían vuelto conceptos embarazosos, casi obscenos para la tradición moderna, y retornar a ellos era entonces una nueva violación de los códigos estéticos dominantes. Esto es ciertamente lo que la nueva narrativa sentimental hispanoamericana hace con respecto a sus precursores del *Boom* y de la narrativa testimonial.

Sin embargo, hay que subrayar que la exploración del amor y lo sentimental en la ficción hispanoamericana reciente es más que una simple reacción a la impersonalidad y a la politización en la literatura. La narrativa *neosentimental* tiene también un proyecto positivo: investigar la capacidad de la escritura literaria para fascinar a sus lectores y para crear un sentido de comunión y de comunidad entre escritores, lectores y textos. En gran medida puede decirse que esta narrativa busca renegociar el pacto entre escritor y lector, buscando promover una relación menos jerárquica, más democrática, entre ambos. Como parte de este proceso de “renegociación”, podemos observar que en estas novelas se da con frecuencia un contrapunteo entre el amor *eros* y el amor *agape*, y que a su vez estas dos concepciones del amor funcionan como metáforas para dos visiones de la escritura y de la relación entre autor, lector y texto. Dicho sea de paso, el vínculo entre el amor y los sistemas de representación (entre ellos el lenguaje hablado y escrito) es ya un lugar común en las reflexiones sobre el amor hechas desde una variedad de orientaciones sociológicas, psicoanalíticas y filosóficas.

of psychology, is now spreading to history, literature, and other fields”, *The Chronicle of Higher Education*, 21 de febrero del 2003, pp. A14-A16.

Me ha servido de inspiración para elaborar estas ideas el clásico libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* (1956)⁹, cuya relevancia ha reivindicado María Rosa Menocal en su estudio *Shards of love: Exile and the origins of the lyric*¹⁰. De Rougemont sostiene que la noción moderna del amor emana del concepto del “amor cortés” de la lírica provenzal, el cual a su vez se nutre de oscuras fuentes religiosas —entre otras, de las sectas maniqueas y de los cátaros— para las cuales el amor era una vía para alcanzar la trascendencia, liberando al alma de su cárcel carnal e insuflándole el “deseo infinito” de unión con la divinidad (pp. 61-82). Esta “divinización” del amor como *eros* por parte de los trovadores glorifica la pasión, es decir, el sufrimiento producido por el deseo amoroso: es a través del sufrimiento que el alma se purifica de la carne para reunirse con la divinidad. Se trata de una concepción fundamentalmente egoísta, pues la unión mística sólo se da entre el alma individual y Dios. El objeto amoroso, el ser amado, tiene en el *eros* una función meramente instrumental; es simplemente un medio para alcanzar la unión con lo divino. Los obstáculos a la unión amorosa funcionan de manera paradójica en la economía del *eros*, pues mientras mayores son estos impedimentos, mayor es el sufrimiento, y mayor también es la purificación espiritual que es el fin último de los amantes (pp. 50-55).

Ahora bien, para De Rougemont la noción del amor como *eros* ha estado siempre en tensión con otra concepción del amor, la del *agape* cristiano. En ésta, a través de la encarnación de Cristo, el espíritu desciende a la materia y se hace uno con ella, mezclando lo material con lo espiritual, lo humano con lo divino (pp. 67-69). El amor *agape* se opone a la pasión del *eros*, pues postula como su ideal la comunión de los fieles entre sí, el amor del prójimo, en vez de la unión del alma individual con la divinidad. Unión de cielo y tierra en la tierra, el *agape* además descarta la idea del sufrimiento como vía de alcanzar la trascendencia, pues se supone que el contacto con la divinidad es un don gratuito que Dios le ofrece a la humanidad. El modelo del *agape* es la institución del matrimonio, el vínculo entre dos seres iguales que se aman en igualdad de condiciones, sin exaltarse o rebajarse mutuamente (pp. 311-315).

⁹ Uso la edición *Love in the Western World*, Princeton University Press, New Jersey, 1983.

¹⁰ Duke University Press, Durham, NC, 1994. Me refiero sobre todo a sus teorías en torno al origen del concepto moderno del amor pasional. Su posterior extensión de estas teorías para explicar sucesos como la Primera y la Segunda Guerra Mundial, o para discutir la “crisis del matrimonio” en Occidente, está a todas luces bastante fechada.

Si tomamos entonces al *eros* y al *agape* como metáforas de dos tipos de escritura, veremos que, por una parte, el *eros* estaría asociado a la concepción de la escritura (y correlativamente de la lectura) como una actividad ardua y opresiva, vinculada al sufrimiento, aquejada por la disyunción, la distancia y la violencia. Escribir y leer, en esta visión, se nutren del deseo perpetuamente excitado y constantemente obstaculizado de alcanzar la trascendencia (del intelecto o del espíritu, poco importa). La escritura y la lectura serían en este sentido actividades profundamente pasionales, con una pasión animada por la promesa de que al final del camino se habrá de alcanzar la trascendencia en la forma de la unión con un saber colectivo o universal.

Por otro lado, la noción de la escritura como *agape* enfatiza los aspectos comunicativos del leer y escribir, y postula al texto como mediador y vínculo exitoso entre escritores y lectores. Esta concepción no problematiza la escritura (o lo hace mucho menos), y subraya en cambio todos aquellos elementos que facilitan la búsqueda del sentido del texto: la evocación de la oralidad, la aceptación de los convencionalismos del género literario, la personificación y la verosimilitud, entre muchos otros. El sentido del texto se entrega de manera fácil, casi didáctica. El acto de escribir o de leer se torna, entonces, en la experiencia atemporal del “amor feliz”, que, como señala De Rougemont, “no tiene historia” (p. 15). Escribir se torna en un jubiloso estado de gracia en el cual la relación entre escritores y lectores sería una experiencia compartida entre iguales, entre próximos y prójimos.

Un problema al que se enfrentan de inmediato los autores de la nueva novela sentimental hispanoamericana en su intento de forjar un nuevo pacto con los lectores es el de la aparente trivialidad de este tipo de ficción, su relativa falta de importancia frente a las grandes cuestiones políticas y sociales que polarizan al continente latinoamericano y al mundo entero. Afirmar la primacía del sujeto y de la subjetividad, darle un sitio de honor a los pormenores de la vida afectiva de los individuos, manifestar respeto y compasión hacia los otros, incluso hacia los adversarios, parecía ser hasta hace muy poco no solo un atrevimiento sino casi un acto de locura, y la valentía moral y artística de autores tales como Barnet, Puig, Poniatowska, Allende y Bryce Echenique, entre otros, no puede subestimarse. Con todo, conviene observar que son muy contadas las nuevas novelas sentimentales que se confrontan abiertamente con el reparo más común que se le ha hecho al sentimentalismo desde diversos ámbitos de la política y de la estética: que el sentimentalismo se circunscribe en exceso a la esfera íntima y que por lo tanto es demasiado

intrascendente y carece de un significado cultural profundo. Roland Barthes resume así esta actitud en *Fragments d'un discours amoureux*: “El texto amoroso (apenas un texto) está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas; carece de grandeza: o su grandeza (¿pero quién, *socialmente*, está allí para reconocerla?) es la de no poder alcanzar ninguna grandeza, ni siquiera la del ‘materialismo bajo’...” (p. 195).

La mayoría de las nuevas novelas sentimentales han optado por dejar implícita su protesta ante el cuestionamiento de su importancia y no se han ocupado de articular abiertamente una defensa o justificación de su giro hacia lo sentimental y lo amoroso. Una notable excepción, sin embargo, lo es la novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, a la cual dedicaré el resto de mis comentarios. Acaso por haber sido escrita cuando ya la vertiente neosentimental estaba plenamente arraigada, la novela de Sánchez ofrece una meditación explícita acerca de lo que parafraseando su título podríamos llamar “la importancia de ser sentimental”.

En *La importancia de llamarse Daniel Santos*¹¹ Luis Rafael Sánchez explora la dimensión hispanoamericana de la “globalización” del sentimentalismo en la segunda mitad del siglo XX. Concretamente, Sánchez examina el fenómeno de cómo el discurso sentimental, rechazado por la “alta cultura” y la política de fines del siglo XX, se refugia en la cultura popular y de masas y desde allí se difunde por toda la América hispana, hasta retornar triunfante a la “alta cultura” en la propia novela de Sánchez y en la nueva narrativa sentimental hispanoamericana.

Desde su título mismo, la novela anuncia a varios niveles su preocupación con el asunto de la relevancia contemporánea de lo sentimental. La figura de Daniel Santos (1916-1992), a la que alude el título, y en torno a la cual va a girar gran parte del texto, es un reconocido cantante popular puertorriqueño, intérprete de guarachas y boleros, quien alcanzó su mayor fama en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Las interpretaciones de Santos de boleros escritos por compositores hispanoamericanos tales como Pedro Flores, Pablo Cairo, e Isolina Carrillo, entre otros, junto con los sucesos de su vida tormentosa, lo convirtieron en un prototipo del hombre y del artista pasional dentro de la cultura popular latinoamericana de aquellas décadas. En ese sentido, el título *La importancia de llamarse Daniel Santos* podría entenderse simplemente como “la importancia de lo sentimental”.

¹¹ Eds. del Norte, Hanover, NH, 1988.

El título es además una evidente traducción y paráfrasis del de la célebre pieza de teatro del dramaturgo inglés Oscar Wilde, *The Importance of being Earnest* (1895), cuyo subtítulo generalmente omitido es, significativamente, *A serious comedy for trivial people* (Una comedia seria para gente trivial). La célebre pieza de Wilde es una comedia en la cual se satirizan las costumbres pacatas y la hipocresía de la Inglaterra victoriana, y aunque el humorismo epigramático de Wilde dista muchísimo del sentimentalismo lacrimoso que priva en el teatro de fines del siglo XIX, uno de sus temas principales lo es el de la revelación de la verdad de los sentimientos¹². Como Wilde, entonces, Sánchez adopta una pose de frivolidad para ir llevando a sus lectores hacia una revalorización positiva del sentimentalismo¹³.

Es patente la afiliación de *La importancia de llamarse Daniel Santos* al género de la novela neosentimental. A semejanza de *Canción de Rachel* de Barnet, *La importancia...* se centra sobre una figura emblemática del amor-

¹² Según observa KARL BECKSON, “in many of his [Wilde’s] works, exposure of a secret sin or indiscretion and consequent disgrace is a central design” (“Oscar Wilde”, *Encyclopaedia Britannica Online*, 8 April 2005. [http:// search. eb. com/ eb/ article?tocId=9076981](http://search.eb.com/eb/article?tocId=9076981)).

¹³ No sería ésta la primera vez que Sánchez produce un texto que parece parodiar a obras del siglo XIX: el propio autor ha señalado las afinidades de su primera novela, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) con la novela naturalista *La charca* (1894) del puertorriqueño Manuel Zeno Gandía. Hay otro texto decimonónico anterior a la obra de Wilde y muy distinto de ésta, al que sin embargo también podríamos comparar productivamente con la novela de Sánchez. Casi un siglo y medio antes de la publicación de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, otro autor hispanoamericano quiso escribir una obra sobre un hombre cuya vida parecía condensar el enigma de todo un pueblo. Haciendo también uso abundante de los recursos del melodrama, el autor de aquella obra comenzaba, como lo hace Luis Rafael Sánchez, evocando e invocando la imagen del individuo ausente, quien en este caso no podría comparecer, por hallarse del otro lado de la muerte: “¡Sombra terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo” (DOMINGO F. SARMIENTO, *Facundo*, ed. Roberto Yahni, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 37-38). No es éste el momento de hacer una comparación pormenorizada entre el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, pero no podemos menos que observar que ambas son obras abiertamente agenéricas; que una es romántica y la otra neorromántica; que ambas se enfocan sobre figuras caudillescas asociadas al machismo —Facundo Quiroga un caudillo militar, Daniel Santos, “el Tótem, el Jefe”, un caudillo metafórico— y que en ambas se intenta, como dice Sánchez, “desarmar un mito”.

eros proveniente del mundo del espectáculo y de la cultura de masas. También como en la obra de Barnet, en la novela de Sánchez hallamos una abarcadora mezcla y refundición de discursos. Los discursos de la novela testimonial, del ensayo de interpretación cultural, del cuento y del teatro hacen todos su aparición aquí de manera reconocible.

Por otra parte, como en *De amor y de sombra* de Allende y otras nuevas novelas sentimentales, estos discursos están puestos al servicio de una trama arquetípica que tiene su origen en el *prose romance* medieval y las novelas de caballería: la de la búsqueda o demanda (*quest*). Conviene aclarar que la búsqueda de Sánchez no es, como en la novela de Allende, la del cadáver de una doncella asesinada, sino la búsqueda del mito de Daniel Santos, es decir, de la huella o la imagen que éste dejó en la cultura hispanoamericana. A la manera de un caballero andante confrontándose con un gigante, o como en los careos reveladores que ocurren en los melodramas, Sánchez se enfrenta al poderoso e influyente mito de Santos —“Daniel Santos el Jefe, Daniel Santos el Duro, Daniel Santos el Tótem” (p. 111)— y, luego de “desarmarlo” (p. 73), rescata de él lo que le parece todavía pertinente para su propia época. Lo pertinente resulta ser, precisamente, la dimensión sentimental que Daniel Santos emblemata y difunde en sus canciones y en ciertos rasgos de su biografía. Para Sánchez, Daniel Santos es el custodio de una manera profundamente afectiva de ver el mundo que muchas veces ha sido rechazada —al igual que el propio Santos (pp. 76-77)— por motivos clasistas y generacionales, y que sin embargo retorna una y otra vez. “El mito de Daniel Santos”, dice Sánchez, “vive y sobrevive en el gran teatro de la afinidad sentimental de la América amarga, la América descalza, la América en español que lo idolatra” (p. 76).

Una pieza importante del arsenal sentimental de Daniel Santos lo es, según Sánchez, su compenetración artística con el melodrama. Escuchar a Daniel Santos, dice Sánchez, acarrea el compromiso “de elogiar el melodramón que hace funcionar la relojería de los lagrimones y la mecánica de los besos brujos” (p. 105).

Vale señalar que, dentro de la cultura popular y de masas, Sánchez identifica dos grandes refugios de lo sentimental: por una parte, el género teatral del melodrama y todas sus variantes radiofónicas, televisivas y cinemáticas, y por otra, la canción popular de corte amoroso, y particularmente el género del bolero. Sin embargo, para Sánchez, quien es también uno de los grandes dramaturgos contemporáneos de Puerto

Rico¹⁴, el melodrama tiende en última instancia a absorber al bolero. Según veremos, *La importancia de llamarse Daniel Santos* es una apoteosis del melodrama, una demostración de la función fundamental que el melodrama cumple en el discurso de la narrativa sentimental de ayer y de hoy, a la vez que constituye una celebración del retorno de la dimensión afectiva a la narrativa hispanoamericana actual.

Cuando hablo de “melodrama” me refiero a aquella vasta modalidad de representación que el narratólogo Peter Brooks, en su libro *The melodramatic imagination*, ha llamado “la modalidad del exceso” (“*the mode of excess*”). Brooks señala que el melodrama surge de un impulso interpretativo que busca descifrar las causas de los sucesos aparentemente caóticos del mundo real. Este impulso produce un discurso que, según la lúcida formulación de Brooks, busca “expresarlo todo”:

El deseo de expresarlo todo parece ser una característica fundamental de la modalidad melodramática. Nada se omite, porque no se deja nada sin decir. Los personajes entran a escena y expresan lo inexpressable, dan voz a sus sentimientos más profundos, dramatizan a través de sus palabras y gestos intensificados y polarizados la lección entera de su relación. Asumen papeles síquicos primarios —padre, madre, hijo— y expresan condiciones síquicas fundamentales. La vida tiende, en estas ficciones, a manifestarse por medio de gestos y declaraciones cada vez más concentrados y totalmente expresivos¹⁵.

Brooks también nos recuerda que el vocablo “melodrama” se refería, originalmente, a un drama acompañado por música. El término parece haber sido usado primeramente en este sentido por Jean-Jacques Rousseau para describir una de sus obras, en la cual Rousseau buscaba comunicar una nueva expresividad emocional a través de la mezcla del soliloquio hablado, la pantomima, y el acompañamiento de una orquesta (p. 14, 208n). Conviene aquí citar las palabras exactas que utilizó Rousseau en sus “Fragmentos de observación sobre el *Alceste* de Glück”

¹⁴ Entre otras obras, Sánchez es autor de dos piezas ya clásicas en el repertorio teatral puertorriqueño: *La pasión según Antígona Pérez* (1968) y *Quintuples* (1985). La mejor síntesis de la trayectoria teatral de Sánchez es la que ofrece el propio autor en su ensayo (escrito en español, pese a su irónico título en inglés) “Strip-tease at East Lansing”, recogido en *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Ediciones del Norte, Hanover, NH, 1997.

¹⁵ PETER BROOKS, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, Columbia University Press, New York, 1985, p. 4.

(1774) para definir el melodrama, por lo que tienen de sugestivo con respecto a la novela de Sánchez: “un tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical”¹⁶. Sánchez sigue al pie de la letra la definición rousseauiana, pues a todo lo largo de *La importancia de llamarse Daniel Santos* las letras de los boleros que cantaba Daniel Santos se entrelazan con los segmentos narrativos y ensayísticos del texto, muchas veces en relación complementaria con los pasajes que las rodean.

El melodrama, cuyos orígenes se remontan a la Revolución Francesa y su secuela, es una modalidad teatral eminentemente moderna, que surge como suplemento de las modalidades clásicas de la tragedia y la comedia¹⁷. Aunque nace en el teatro, el melodrama se mueve pronto, en la primera mitad del siglo XIX, hacia la narrativa, específicamente la novela¹⁸. No cabe duda, también, de que el melodrama en la narrativa se nutre de la anterior tradición de la novela sentimental dieciochesca, cuyos prototipos son las obras inglesas y francesas de la segunda mitad del siglo XVIII por autores como Richardson, Sterne, Mackenzie, Goethe, Laclós, y el propio Rousseau. El melodrama, pues, tiende un puente entre la ficción sentimental del siglo XVIII y sus posteriores avatares en los siglos XIX y XX, y ha corrido una suerte paralela a la del discurso sentimental y amoroso en la era moderna, pues también se ha refugiado en el ámbito del arte popular siempre que la “alta cultura” lo ha rechazado.

Veamos ahora cómo reivindica Luis Rafael Sánchez la tradición del melodrama en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Recordemos que esta novela se nos presenta como un texto híbrido que su autor llama “fabulación”, y que contiene una mezcla de elementos testimoniales, ensayísticos, cuentísticos y teatrales, coordinados en torno a una narración que nos presenta a la figura del autor, Luis Rafael Sánchez, en su búsqueda del mito de Daniel Santos. Como inicio de esta búsqueda se nos ofrece primeramente en la sección titulada “Las palomas del milagro”, un anecdotario de corte testimonial recogido por el autor-personaje sobre la vida y reputación de Daniel Santos en las voces de varios personajes tanto de Puerto Rico como del resto de Hispanoaméri-

¹⁶ Citado por PATRICE PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 304-305.

¹⁷ BROOKS, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 108-109.

ca (pp. 9-70). A esto le siguen las reflexiones de tipo ensayístico que hace el autor-personaje sobre los mitos en la cultura popular, el machismo hispanoamericano y la cuestión de la modernidad en el segmento titulado “Vivir en varón” (pp. 71-136). Por último, en la sección titulada “Cinco boleros aún por melodiarse” la novela cierra con algunas narraciones de tema amoroso en las cuales las canciones de Daniel Santos cumplen una importante función simbólica y donde el autor-personaje va asumiendo gradualmente un papel mucho más visible (pp. 137-206).

Al reflexionar ensayísticamente sobre la modernidad en la segunda parte de la novela, “Vivir en varón”, Sánchez evoca la tajante definición de la modernidad artística ofrecida por el pintor francés Paul Gauguin: “*Atraverse a todo*” (p. 78). Sin embargo, al basar su ética de escritor en este principio, Sánchez transforma el dogma moderno de “atreverse a todo” en el imperativo melodramático (y no menos moderno) de “expresarlo todo”. De ahí que la novela comience con una sección seudotestimonial en la cual se nos presenta, sin tapujos, todo lo que se dice, se rumorea, se enjuicia, en torno a Daniel Santos:

La mención solitaria de su nombre levanta rumores de anarquía genital. De amoroso en extremo se le acusa, de vulnerar la castidad y precipitarla a la dicha. Dicen que lo educó el rigor de la crítica de la razón fálica. Dicen que no hubo asignatura de la carrera sensual que no aprobó con calificación sobresaliente. Dicen que cuanta mujer palpó vive quemada por el no se sabe cómo de sus besos. Otros escándalos se citan, de otras lascivias se abastece su prestigio aturdidor de macho (p. 9).

El variado elenco de personajes que habla de Daniel Santos en esta sección incluye a una de sus ex-amantes puertorriqueñas, tres homosexuales cubanos, un burdelero panameño, un puertorriqueño radicado en Nueva York, y voces diversas de peruanos, venezolanos, ecuatorianos, nicaragüenses y dominicanos. Algunos de estos segmentos, como el de “las tres gracias” habaneras, son dialogados, y su evocación del ambiente teatral es explícita.

Claro está, como nos lo recuerda Brooks, el “expresarlo todo” del melodrama se da por lo general en un contexto polémico, de confrontación abierta entre polaridades opuestas, tales como el bien y el mal, la pobreza y la riqueza, el amor y el odio:

El elemento ritual del melodrama —dice Brooks— implica la confrontación de antagonistas claramente identificados y la expulsión de uno de ellos. No puede ofrecerse una reconciliación final, pues ya no hay un claro valor trascendente con el cual reconciliarse. Existe, más bien, un orden social que debe ser purgado, un conjunto de imperativos éticos que es necesario aclarar (pp. 16-17).

En la novela de Sánchez, la confrontación melodramática se deja por lo general sobreentendida: las voces testimoniales son en su mayoría de personajes de origen popular, y sus anécdotas admirativas sobre Daniel Santos se narran en oposición implícita a la moral burguesa que Daniel Santos desafía constantemente con su conducta. “A eso último no le quite ni una coma” le dice al narrador la ex-amante puertorriqueña, “que con palabra cochina es que se entiende” (p. 15).

Una versión más convencional del melodrama en la novela se manifiesta en la tercera y última sección, titulada “Cinco boleros aún por melodiarse”. En cada uno de los episodios que se narran allí, en algunos de los cuales el autor figura como personaje secundario y en otros va ocupando el lugar del protagonista, hay una confrontación melodramática de polaridades opuestas. En dos de los episodios, la confrontación es de índole amorosa, en otros dos, asume la forma de un choque de culturas, mientras que en el último se nos presenta como un choque de generaciones. El primer episodio narra, recapitulando el estilo chismográfico y testimonial de los inicios de la novela, el amor contrariado de un veterano de Vietnam en la ruralía puertorriqueña (pp. 139-153). El segundo cuenta, siguiendo el modelo de las telenovelas venezolanas, los amores fallidos entre una venezolana de clase alta y el dueño de un negocio de alquiler de discos de la clase baja (pp. 155-168). Por otra parte, el choque cultural que se representa en el tercer episodio (pp. 169-180) es el del propio narrador-protagonista con su país natal de Puerto Rico, ante el cual el narrador se sitúa como en la clásica confrontación melodramática:

¿Por qué el país natal persigue a uno como sombra leal? ¿Será porque el país natal es uno? —uno su mapa alterno, uno su espejo: uno mira el país natal, lo juzga. Y el país natal se mira en uno, juzga a uno (p. 175).

En el cuarto episodio, el choque de culturas es más literal, pues se trata de la incomunicación que se genera cuando el narrador-protagonista, que es un mulato caribeño, intenta regatear por un poncho con unos

parcos indígenas ecuatorianos en un mercado de Quito (pp. 180-193). Por último, el choque de generaciones que se representa en el quinto segmento es más bien metafórico, pues el narrador-protagonista de edad madura nunca se enfrenta directamente con los muchachos y muchachas –estudiantes fugados de sus clases al bosque puertorriqueño de El Verde–, a quienes observa semioculto, como un *voyeur*, mientras éstos se desnudan y hacen el amor (pp. 193-206). El melodrama en este último episodio nace más bien de la expresión abierta de admiración y de celos por parte del narrador respecto de la juventud y la belleza de los jóvenes, y de la sorpresiva irrupción del bolero *Amor* de Pedro Flores en la escena, emanado de un tocacintas que llevan los muchachos. De hecho, en estos cinco relatos la música de Daniel Santos siempre hace su aparición, funcionando como una suerte de código o lenguaje compartido por todos los personajes, código o lenguaje que comunica, con la claridad meridiana del “expresarlo todo”, el sentido del episodio.

Según dije antes, el bolero, que funciona en la cultura hispanoamericana moderna a manera de último refugio y archivo de lo sentimental, se revela en la novela de Sánchez como otro de los avatares del melodrama. Los boleros, con su temática amorosa y su confrontación lírica entre un “tú” y un “yo”, son como fragmentos de un diálogo de melodrama, o como la síntesis misma del melodrama en su estrecha fusión de letra y música. Sánchez, cargando la balanza hacia lo dramático y lo literario, privilegia abiertamente la letra de los boleros por sobre su música y la asocia con lo que él llama “el melodramón que hace funcionar la relojería de los lagrimones y la mecánica de los besos brujos” (p. 105).

Importa subrayar el hecho de que, como lo hacen tantas obras posmodernas, la novela de Sánchez anticipa su propia crítica y exhibe su propia teoría. No debe sorprendernos, entonces, hallar en la sección ensayística de la novela, un apartado consagrado, como proclama su título, al “elogio descarado del melodramón”. Aquí el autor, para expresar hiperbólicamente el radio de influencia y el poderío del melodrama, postula la existencia de una categoría más amplia, que él llama el “melodramón”:

Más avasallador que el melodrama es el melodramón, más verboso. Como la gula pasional defino el melodramón. Como sí a la eclosión y el desmelenamiento. Como el rechuparse la catástrofe que, rosadamente o en lutos, se avecina. ¡Bella catástrofe! Que el melodrama embellece el sufrimiento con la sintaxis cadencial. Como amontonamiento de histerias desopilantes defino el melodramón. La edificación verbosa del melodramón amenaza con desequilibrarlo. Y

en el ejercicio de la amenaza el melodramón artístico alcanza sus cotas pantagruélicas en el drama y la ópera y algunos ballets decimonónicos (p. 115).

No cabe duda, sin embargo, de que el “melodramón” y el “melodrama” son la misma cosa, fundados ambos en el imperativo de “expresarlo todo”.

La reflexión explícita que hace aquí Luis Rafael Sánchez en torno al melodrama es un indicio de que, como muchos otros autores de la nueva narrativa sentimental, Sánchez reconoce que el melodrama no es una vía de acceso inmediata a los sentimientos, ni un modo de expresión directo de ellos, sino que es una suerte de fórmula o “receta”, un código convencionalizado que, “hace funcionar la relojería de los lagrimones”. Sin embargo, esta aparente inautenticidad del melodrama, su carácter artificioso, se ve compensada por sus vínculos con la cultura popular y con un concepto más democrático del arte. Arte del pueblo y para el pueblo, según dice Sánchez, “el melodramón saja más, saja mejor la realidad monda y lironda” (p. 115).

El melodrama es, de hecho, uno de los secretos del éxito de la “receta” sentimental. Si volvemos al contrapunto entre *eros* y *agape* que he postulado como uno de los rasgos más notorios de la nueva novela sentimental, podríamos decir que el melodrama en el que inciden muchas de estas novelas es la forma que toma el *eros* cuando es mitigado por el *agape*. El melodrama sería, en este sentido, un *eros* que no desemboca ni en la tragedia ni en la muerte. Se trataría, quizás, de un falso *eros* en el cual la historia de una pasión se narra, según arguye Brooks, como una fábula encaminada a restablecer el orden social (p. 17). Tal vez ahí resida el sentido más profundo del término “fabulación” que Sánchez le aplica a su novela; en ella no se trata únicamente de lo que se dice (lo que se “fabla”, en el español medieval) sobre Daniel Santos, sino de extraer de lo que se dice una moraleja o enseñanza. La “fabulación” es una operación que transforma a Daniel Santos de un emblema del *eros* desbocado a un prototipo del *eros* domesticado, de un Don Juan disociador a un promotor de la armonía y del sentido comunitario.

Llama la atención, sin embargo, la ausencia física de Daniel Santos en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. El texto de Sánchez nos indica abiertamente que esa ausencia es deliberada, cuando el padre del narrador le pregunta: “¿cómo es posible que tú estés escribiendo un libro sobre él y no quieras conocerlo ni de lejos?” (p. 45). Parecería que Sánchez está evitando lo que debería haber sido el corazón mismo de su

empresa melodramática, la escena culminante cuando se confrontan personajes que ocupan polos opuestos: el villano y el héroe, el perseguido y el perseguidor, o, más concretamente en este caso, el músico y el letrado. Pero no es así: en *La importancia de llamarse Daniel Santos* el narrador no se encara con la persona de Daniel Santos, lo que hubiera resultado en un reportaje banal, sino con su mito. Y el mito de Daniel Santos es una versión amplificadora, agigantada a tamaño continental, de su persona, lo cual constituye otra intensificación de las que propicia el género del melodrama.

El texto entero de *La importancia de llamarse Daniel Santos* es la representación de ese encuentro cargado de posibilidades entre dos figuras míticas: por un lado la potente figura totémica de Daniel Santos y por el otro la figura más sinuosa y esquiva del autor posmoderno. Esa confrontación, que ya de por sí es melodramática, puede verse además como una alegoría de la confrontación del escritor latinoamericano de fines del siglo XX con un personaje que en gran medida encarna y emblematiza la tradición melodramática y sentimental.

Como la tradición sentimental de la que él forma parte, Daniel Santos (tanto el hombre como el mito) está repleto de ambigüedades y conflictos que se pueden sintetizar en una larga lista de antinomias: plebeyismo y aristocracia, rebeldía y conformismo, violencia y ternura, egoísmo y entrega. Sánchez se confronta con esas antinomias, con esas imperfecciones de Daniel Santos, y usando un vocablo cuya ambigüedad es significativa, intenta “desarmarlo”, es decir, desmontarlo o desconstruirlo, pero también despojarlo de su arma, de su potencial de violencia:

Desarmar un mito raso y sato, populachero y al natural, un mito cimarrón, es más difícil que versificarle un soneto a la espina y no herirla con recriminaciones (p. 73).

Recordemos la observación de Peter Brooks en el sentido de que la confrontación melodramática siempre concluye en un acto de expulsión de uno de los antagonistas (p. 17), pero maticemos esa observación con el recordatorio de que la expulsión melodramática siempre se realiza por medio del lenguaje, por medio del “expresarlo todo”. Sánchez no expulsa a Daniel Santos de su texto (pese a su renuencia a entrevistarle), sino que, por el contrario, intenta determinar cuál es su “importancia”. La sección “Vivir en varón” es, en este sentido, el momento clave de la novela en el cual Sánchez pone al descubierto las contradicciones de Santos y se confronta con la faceta menos recuperable, más expulsable

de su legado mítico: su “machismo raso y sato, populachero y al natural que plagian millones de machos latinoamericanos” (p. 124). La condena de Sánchez a este machismo es meridiana:

Parecer varón es, pues, tristemente, fracasadamente, desgraciadamente, apagar los resplandores de la hombría de bien para carbonizarse en la sordidez de un machismo que es enfermedad terminal, un machismo que indecora, bestializa... Machismo latinoamericano visceral que se acentúa, deletéreamente, con la otra imagen bohemia de Daniel Santos el Duro, Daniel Santos el Jefe, Daniel Santos el Tótem. Ruda, zafia, insolente imagen bohemia de Daniel Santos que es repaso obligatorio en los cursillos de parecer varón que ofrecen, libres de costos, los bares, las cantinas, las cervecerías, los grilles, las tabernas, los billares de la América amarga, la América descalza, la América en español (p. 129).

Una vez nombrado este mal, una vez expresado, el mismo puede expulsarse, y lo que queda puede entonces ser “reapropiado” para uso de una nueva generación como la que Sánchez observa en el último episodio de la novela. Para esa generación de jóvenes que realizan una suerte de orgía comunitaria y pastoril, Daniel Santos es un “tótem que redefine su misión, tótem que da el visto bueno a las fatigas dulces, tótem que apoya la anarquía genital”. Daniel Santos se torna entonces en un benévolo emblema del amor que, según los versos del bolero de Pedro Flores que cierran la novela, “es el consuelo de la vida, la única, magnífica emoción” (p. 206). Acaso es en ese vínculo alegórico de la literatura con un amor que no es letal sino vital, que es sensual y a la vez comunitario, *eros* desarmado por el *agape*, donde reside, para Luis Rafael Sánchez y los novelistas hispanoamericanos de hoy, la importancia de ser sentimental.

ANÍBAL GONZÁLEZ

The Pennsylvania State University

