

2004

Cómo la ficción consume las series: Radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea

Lidia Santos
Yale University

Follow this and additional works at: <https://rio.tamtu.edu/gmj>

Recommended Citation

Santos, Lidia (2004) "Cómo la ficción consume las series: Radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea," *Global Media Journal México*: Vol. 1 : No. 2 , Article 2.
Available at: <https://rio.tamtu.edu/gmj/vol1/iss2/2>

This Article is brought to you for free and open access by Research Information Online. It has been accepted for inclusion in Global Media Journal México by an authorized editor of Research Information Online. For more information, please contact benjamin.rawlins@tamtu.edu, eva.hernandez@tamtu.edu, jhatcher@tamtu.edu, rhinojosa@tamtu.edu.

Cómo la ficción consume las series: Radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea.

[Lidia Santos](#)
[Yale University](#)

Traducción de: Adriana Zertuche (CINCO)

Resumen

El artículo examina la curiosa relación recíproca entre las telenovelas y la literatura latinoamericana. El éxito de las telenovelas latinoamericanas, tanto domésticamente como en el extranjero, conduce a los escritores de ficción a tomarlas como competencia en el género narrativo. Para la teoría crítica, este género desafía asimismo los paradigmas teóricos. El artículo comienza resumiendo las teorías críticas universales y particulares sobre el melodrama, del cual se considera deriva la redacción de las telenovelas. El artículo muestra ejemplos de la interpretación de la telenovela hecha por escritores contemporáneos de ficción en América Latina, y destaca cómo descubrieron una manera de transformar a su competidor en una herramienta experimental.

Palabras clave: Telenovelas, literatura latinoamericana, género narrativo, teoría crítica, melodrama.

Abstract

This article examines the reciprocal relationship between soap operas and Latin-American literature, which success in Latin-American soap operas, both domestically and foreign, lead fiction writers to consider them as competition in the narrative genre. For critic theory, the genre challenges theoretical paradigms. The article starts summarizing the universally and particularly criticized theories about melodrama, from which soap opera redaction derivates. Contemporary Latin-American fiction writers' interpretations of soap opera are shown, emphasizing the way they found to make from his competitors an experimental tool.

Key words: Soap operas, Latin-American literature, narrative genre, critic theory, melodrama.

La soap opera ofrece al investigador un tema bibliográfico tan extenso como las historias que narra. Un vistazo rápido a las bibliotecas universitarias atestigua la multiplicación de publicaciones sobre la materia en la última década. El número de libros se ha triplicado, principalmente en los campos de literatura, estudios mediáticos y humanidades en general. Adicionalmente, la soap opera como género desafía los paradigmas teóricos. En el

momento en que las teorías universalísticas son cuestionadas, el éxito mundial de las soap operas desafía cualquier estudio hecho desde una perspectiva particular.

Los estudios literarios y filosóficos ofrecen, en primer lugar, una respuesta universalista. La “imaginación melodramática” (Brooks 1995) es la base de su éxito si se toma como un género narrativo. Desde el ancestro más alejado del melodrama en el siglo dieciocho se habría de perfilar el amor apasionado que impera en las soap del radio y la televisión en el siglo veinte. En el siglo veinte la ficción de soap opera alcanzó la posición de “ficción de segunda clase”, como el análisis de Beatriz Sarlo sostiene (1985). De acuerdo con Sarlo, la “cultura sentimental” se opone a la estética intelectual. “En la tradición cultivada, cuando la hegemonía del amor apasionado es insertada, es siempre inestable, influenciada por otros sentimientos ligados a la economía, la política, el estatus social, el éxito intelectual mundano” (1985, p. 86). En la literatura sentimental, al contrario, la narrativa se centra en el amor apasionado, un sentimiento entendido en una manera estereotipada. Se origina, la mayoría de las veces, del eterno sufrimiento de los personajes involucrados.

Encontrando al melodrama junto a este tipo de “estética de la histeria”, Peter Brooks incluye las lágrimas en el “modo de exceso” que, de acuerdo a él, está caracterizado como un género literario. Siguiendo la tradición que estudia al melodrama con base en su expresión teatral, Brooks encuentra el secreto de la popularidad del melodrama en su gesticulación exagerada, histriónica e hiperbólica. Stanley Cavell, uno de los filósofos vivos más importantes en los Estados Unidos, sostiene que, al contrario, la popularidad del melodrama reside en su demostración de la “pobreza y *pathos* de toda expresión” (Cavell, 1996, p. 40). Lo que se marca no es la excesiva teatralidad, sino el desencanto frente al “terror de la absoluta imposibilidad inexpresividad (Cavell, 1996, p. 43) en la vida diaria banal y ordinaria.

Es interesante notar cómo la posición de Cavell, anclada especialmente en la filosofía de Wittgenstein, coincide con la perspectiva de algunos académicos de estudios de comunicación. Roman Gubern (1988) quien, como Cavell, estudia el melodrama presente en filmes, llega a conclusiones similares. De acuerdo con Gubern, el sentimiento exacerbado exhalado por el melodrama “da grandeza a las aflicciones diarias de los espectadores, quienes afirman así su “superioridad” sobre otros que son incapaces de la misma intensidad del sentimiento (Gubern, 1988, p. 244).

Por otro lado, la crítica de la particularidad defiende que se han de encontrar huellas específicamente latinoamericanas de las soap operas. En los últimos diez años la academia mediática latinoamericana se ha centrado en su recepción. Como en el caso de Jesús Martín-Barbero (1993) el rol de mediación entre culturas tradicionales y el sujeto moderno se atribuye a los medios masivos del continente (Martín-Barbero 1993). Carlos Monsiváis vio al melodrama cinematográfico, uno de los ancestros de la soap opera latinoamericana, como un tipo de pedagogía para los campesinos recientemente instalados en las ciudades (1997, p. 91). Monsiváis incluye al *kitsch*, componente fuerte de las soap operas, entre las manifestaciones de la cultura popular urbana (por extensión puede clasificarse así a las soap operas), un concepto que articula viejas categorías de la cultura de élite, de masas y la popular en un nuevo tipo de cultura, cuya permanente interacción con las tres categorías no constituye una nueva síntesis (Santos, 2001, p.151- 204).

Para ambos bandos académicos, la experiencia de la marca del populismo latinoamericano ha ofrecido más beneficios que pérdidas. La implementación de una sociedad consumista en América latina durante los sesentas, seguido por la globalización del mercado de cultura de masas, amplificó el proceso. De acuerdo con Barbero y Monsiváis, la cultura popular urbana en las grandes ciudades latinoamericanas se caracteriza desde entonces por un reciclado permanente de hábitos y comportamientos.

A pesar de las diferencias en sus fundamentos, este bando de crítica latinoamericana está conectada con la perspectiva filosófica de Cavell de la presencia de la soap opera en la vida diaria. Los escritores latinoamericanos ya han notado su presencia. Algunos autores, como el brasileño Roberto Drummond, extrapola la realización al lenguaje literario, indicando cómo la literatura anticipa muchas veces las hipótesis en las ciencias humanas y sociales (Santos, 2001, p. 24). Escuchemos al narrador: “Seguirá la soap opera. Estará esperando que el mañana venga antes. Así hasta saber que pasará entre Leonor y Rodolfo en la soap opera. Estará vivo” (Drummond, 1982, p. 61).

Mientras tanto, esta línea de crítica parece insuficiente en cuanto al análisis de novelas como *Cómo me convertí en monja*, del argentino César Aira (1996). ¿Cómo se aproximará uno a una narrativa que ni siquiera define el género del narrador? Mas aun, que contradice el título en el primer capítulo, cuando todos los personajes se dirigen al narrador en voz masculina, mientras que éste afirma su identidad en femenino. ¿Cómo pueden las teorías sobre inserción de la soap opera en la vida diaria ayudar a comprender una trama en la cual el narrador muere a los seis años, tras referirse a algo que aprendió a las catorce, tras buscar la vocación religiosa de una monja que fue coartada con su muerte al final de la novela? En un enigmático capítulo que abarca la mitad del libro, el narrador describe cómo pasa sus tardes escuchando la radio, cuyos programas se enfocaban en soap operas. En ellas el narrador admite admirar la “complicación flotante” de la trama. Incluso confiesa haber extraído de las soap operas la “regla dorada de la ficción: es demasiado complicada para no ser correcta” (1996, p. 65).

En la misma novela hay un ejemplo de esta práctica, y las teorías críticas no son suficientes para analizarlos. El título –una parodia en abismo, alguna vez la parodia en las narraciones pornográficas escritas para consumo masculino, que a su vez parodia las confesiones religiosas del siglo dieciocho- prepara al lector para un recuento bibliográfico y, al mismo tiempo, una novela formacional. Desde el primer capítulo hay una crisis de representaciones, en la que se puede interpretar el rechazo que Paul De Man (1984) presentó a las teorías de Lejeune (1975). Primero, por refutar cualquier posibilidad de un pacto autobiográfico entre el autor y el lector, apesar de que el nombre que aparece en la portada es el mismo que el personaje del narrador. Ello, de acuerdo con la teoría de Lejeune, aseguraría la legalidad del contrato entre el autor y el lector. El segundo se ha dado cuenta de que es presa en una trampa: el discurso directo de los otros personajes está dirigido hacia el narrador en forma masculina, aunque éste se presente como femenino. Si, intentando encontrarle solución al enigma, el lector busca la biografía del autor, confirma que el nombre de la ciudad donde estaba César Aira es el mismo que el usado por el narrador en la novela. Por otro lado, el nombre completo de Aira aparece en las palabras de su primer maestro. El lector concluye, a través de estas investigaciones, que no puede

verificar la autenticidad de la firma del narrador. Como sostiene De Man, en la narrativa tampoco está presente una intención de crear una ficción autobiográfica.

Podemos seguir intentando aproximar estas oscilaciones como el vacío vaticinado por la teoría de recepción de Iser, especialmente al estar concientes que esos espacios vacíos unen, acrecentando la negación. De acuerdo con la teoría de Iser, el narrador niega información previamente proporcionada al lector (Iser, 1976, p. 365). Considerando otras negaciones, como la declaración de que “todo esto que he dicho que ha sucedido está basado en mi perfecta memoria”, tras haber afirmado en el capítulo anterior que “mi memoria se quedó en blanco”, quizá sea posible concebir una nueva posibilidad para sobrepasar las complicaciones de la novela. El autor completa la afirmación:

Oh bueno, mi memoria se funde aquella de la radio. O es más: yo soy el radio. Gracias a la perfección sin faltas de mi memoria, yo soy el radio que hiberna [...] Mi memoria contiene todo, pero el radio es una memoria que se contiene a si misma y yo soy el radio (1976, p. 67- 68).

Considerando “la retorsión” de estilo, que algunos críticos atribuyen a Aira, es posible entender cómo la radio es configurada (Contreras, 1998). Primero, puede funcionar como la explicación a la oscilación del género del narrador. Continuando al compartir las experiencias domésticas con la madre, el radio inscribe al narrador al “mundo de las madres” que es la “nueva experiencia” del narrador tras el arresto del padre, condenado por un asesinato que cometió en el primer capítulo. La soap opera es descrita como la transmisión más importante, no solo porque le devuelve a los personajes la inserción en la vida diaria de lo ordinario, sino principalmente porque presentaba al narrador con el conocimiento de la complicación flotante de esas historias sin “mecanismo base”. Dice el narrador: “la transmisión de radio era diferente cada día. Cada vez se repetía a sí misma” (p.69). La sensación de *continuum* muestra que el uso de la radio en la novela no se detiene en los temas que toca. Lo que Aira experimenta en *Cómo me convertí en monja* es como transferir a la ficción la aceleración del presente producido por los medios electrónicos. La sensación de extrañamiento del lector viene de la recognición de que muchos de esos sucesos no pueden ocurrir en el condensado ritmo que la novela presenta. El tiempo se transforma en flujo continuo, complemento de la fragmentación de la vida familiar. La intención inmediata es alcanzar la velocidad de una historia serial, mucho más que su contenido. Entonces algunos ejes temáticos, propios no solo en las soaps de radio sino también en las historias policiacas son repetidos: hay asesinatos y persecuciones, predominan las atmósferas de *film noir* y hay enfermedades típicas de *feuilleton*. Con estos datos el lector puede reconocer el terreno que pisa y aceptar plácidamente el juego ficcional al que es invitado a aparecer.

Un concepto similar es presentado en la novela *La hora de la estrella*, por la escritora brasileña Clarice Lispector, en la que el único consumo cultural del personaje principal es Radio reloj, una estación radiofónica en Rio de Janeiro que transmite la hora precisa minuto a minuto desde el Observatorio Nacional, alternando con trivias conocidas en el universo brasileño como “conocimiento inútil” (Lispector, 1993). El reciclaje de la programación de Radio reloj permite a Lispector un segundo nivel de articulación. A través de este nivel de articulación el tiempo de la protagonista se detiene en el eterno presente del aparato

electrónico, evidenciando lo que la autora percibe con anterioridad como una crisis de representación, causada por fenómenos como la globalización y el concepto de espacio-tiempo que los medios implican. De acuerdo al narrador, al respecto de sus dudas para comenzar la narración de la historia de Macabea: “la historia que pronto debe comenzar está escrita con la subescritura de la bebida más popular del mundo, que no me paga por nada, una bebida que esta esparcida por todos los países” (p. 24). Tras mencionar el “servilismo y sumisión” con que todos los consumidores del mundo aman la bebida, el autor concluye: “también porque – y ahora diré algo difícil que sólo yo puedo entender- porque esta bebida que tiene cocaína es hoy. Es el medio disponible para una persona para pararse en el tiempo presente”(p. 24). La subordinación de este concepto de física, que substituye en el postmodernismo las reflexiones basadas en los mecanismos de modernismo, también se explicita. La autora dice en su dedicatoria: “Y -y no olvidar que la estructura del átomo no es vista pero es sabida. Se muchas cosas que no he visto por mí misma. Y tú también” (p. 10).

Así que, la Coca es fundamentalmente una alegoría de la globalización, una palabra incorporada al pensamiento crítico solamente años después. De cualquier manera, su utilización en el contexto de la novela puede leerse como parte de la retórica de la cultura de masas, que Lispector practica a lo largo del texto. Esta ahí la parodia del melodrama hollywoodense *Nace una estrella* : una vez que comienza la “hora de la estrella” de alguien es tiempo de morir, de acuerdo con el narrador. Mas allá de esto, el desarrollo de la trama está compuesta como una novela de romance: la desilusión amorosa del futuro feliz causado por una predicción que ella acaba de recibir. Palabras cargadas con connotación melodramática, como felicidad, o proverbios y leyendas son incorporadas al relato. Como grupo, estos datos conforman la base de la refutación del realismo. La protagonista, Macabea, se construye a partir de una sátira de los procesos realistas. Tras sostener que para Macabea la realidad del mundo no significa nada, el narrador concluye “Para mí tampoco, por Dios” (p. 49).

Con una frase similar, Manuel Puig, de quien Aira se dice discípulo, marca la atmósfera que desea para su obra *Bajo un manto de estrellas* (Puig 1997). Describiendo el escenario donde la acción se desarrolla, Puig dice: “Nada es realista, todo es estilizado”. El desarrollo de la obra confirma que Puig tuvo un rol importante aprendiendo el arte de la “complicación” basado en la ficción serial de los medios de César Aira. En estos tres autores la complicación se transforma en técnica literaria. Empleo la palabra técnica con la intención de resaltar el entendimiento de literatura como un *tekhne* para estos autores, es decir, como un “arte” en el que se implica también la idea de experimentación. Entender la literatura de esta manera significa darse cuenta que los diferentes modernismos se producen en el núcleo de las modernizaciones. Los conceptos de tiempo y espacio no son los mismos que en el principio del siglo veinte, cuando los experimentos textuales inspirados por el cine surgieron de la mecánica. Lo que se trajo de los medios electrónicos a la literatura es la percepción de que el espacio post-moderno es un tiempo-espacio medido por la comunicación electrónica, que opera a la velocidad de la luz; conceptos apoyados por la teoría crítica, desde Virilo a Derrida.

Cuando Puig, por ejemplo, superimpone en *Bajo un manto de estrellas* varios personajes en dos de los diferentes momentos temporales, en realidad está enganchado en la *mimesis* , no

de un subgénero literario, sino del flujo espacio-temporal con que las imágenes de esta ficción llegan al espectador. Es importante resaltar que las soap operas de la radio se citan solamente dos veces en la obra, a pesar que la trama contiene muchas de las características del melodrama clásico. El espacio, por ejemplo, rememora el sitio de alojamiento que era el espacio por excelencia en el melodrama del siglo dieciocho. Tanto es así, que los visitantes tratan como hogar a la “casa del propietario”. Alternando durante la corta duración de la obra, en los roles de los ladrones, padres biológicos de la hija adoptiva de los dueños de la casa, o del novio y amante de la hija (en el caso del visitante masculino), Puig se concentra en los temas del incesto, de la paternidad incierta y del amor apasionado en una manera casi simultánea. Además, en las líneas de la soap opera, los nudos de la trama se repiten en cada escena: el espectador conoce la historia, pues precede. Cada vez la historia se repite y se agrega un nuevo cambio, como en la novela de Aira. Esto da al espectador la sensación de un flujo narrativo que gana más importancia que la trama, que es en cambio, puro artificio.

No es coincidencia que algunos de los autores que citan o reciclan las soap operas en su obra se definan como neo-barroco. Es el caso del cubano Severo Sarduy y César Aira, en la novela citada anteriormente, también hacen referencia al carácter barroco de la narrativa y sus personajes. A esto se agrega la permanencia de los géneros literarios caídos en desgracia de la paleta de literatura, no solo soap operas, sino también otros géneros narrativos de cultura de masas, como los misterios de asesinatos y las películas *western*, entre otros. Se puede decir que la retórica clásica leída por la teología, que apoyaba a la escritura barroca, fue substituida en estos autores, por la retórica de la cultura de masas. El conjuro de la soap opera cae sobre ellos puesto que son producto de las convenciones de esta nueva retórica. Aliada con el *continuum* de tiempo y espacio, la soap opera se transforma a sí misma en un universo hiper-semiótico donde, como en las pinturas murales barrocas, no hay espacios vacíos. Por otro lado, el carácter serial de la historia, que Robert Allen considera como el secreto de la seducción de la soap opera ante el público, permite acceder desde cualquier punto (1996). La atención al flujo permite al espectador entrar y salir de la historia durante el transcurso de un capítulo, o incluso abandonar la trama por días y meses y retormarla después.

El aspecto que es más relevante para la teoría feminista son los análisis posteriores de las soap operas, es decir, los comentarios que las mujeres hacen en la vida diaria; muchas veces más importantes que el acto de ver o seguir la soap opera. Esto, de acuerdo a Allen, está determinado por su formato seriado. Contrario a un libro, donde es posible detenerse en un punto determinado - lo que permite la elección de un nuevo enfoque a la historia- la narrativa seriada induce con la interrupción diaria, el deseo de participar una y otra vez en la vida de los personajes. Las charlas posteriores sobre las soap operas, constante en todo el mundo, representan la canalización del deseo pospuesto todo el día.

Mas aún, ver las soap operas hoy es una operación combinada a la pantalla de computadora. Me refiero a los canales que mantienen una comunicación directa entre el espectador y la estación de televisión que transmite las series a través del Internet. La soap opera brasileña, por ejemplo, siempre ha sido un producto en proceso. Los únicos elementos que no cambian eran –y siguen siendo- los primeros diez a veinte capítulos. La secuencia se escribe de acuerdo con la respuesta del espectador, quien es un dilettante. El ritmo acelerado de los cambios tecnológicos típicos del nuevo vehículo del siglo veinte –la

televisión- hicieron que el espectador de la soap opera desarrollara un paso mucho más rápido que el del lector de la novela. Hoy en día, el espectador de la soap opera actúa como un consumidor que demanda sus derechos. La reacción indica que la audiencia mantiene con el producto una relación menos inocente que los primeros espectadores. Como sostiene Jesús Martín-Barbero, el espectador es hoy un conocedor capaz de reconocer los artificios narrativos de la soap opera (Martín-Barbero y Muñoz, 1992). Dominando la retórica subyacente a su construcción, se siente capaz de corregirla o alterarla, basándose en los recursos retóricos disponibles.

Esta empatía entre el público y el autor es la segunda característica que acerca al escritor contemporáneo a sus colegas del siglo dieciocho. La empatía es envidiada por todos los narradores intelectuales, como alega el escritor peruano Mario Vargas Llosa en su novela *La tía Julia y el escribidor* (1977). De cualquier manera, al inicio de la novela, la distancia entre un escritor y un “escribidor” no era tan lejana. El reducido número de lectores aseguraba la circulación y aceptación de los códigos creados por los autores. Las distancias geográficas que muchas veces separaron los micro- círculos culturales en los tiempos de la Ilustración se diluyeron con un copioso aumento en la correspondencia. Es el caso, por ejemplo, de Bernardin Saint Pierre, autor de *Paul y Virginia* (1787), reconocido como guía y consejero por sus lectores, cuyas cartas respondía atentamente (Masseau, 1984, p. 14). Adicionalmente, la oscilación en la forma de la novela entre autores como Stern y Diderot muestra que la narración probó nuevos formatos e intentó adaptar el nuevo vehículo en expansión: el libro.

La soap opera, especialmente la brasileña, intentó también adaptarse al nuevo vehículo que arribó al país en los cincuentas: la televisión. Confirmando el pensamiento de Cavell, su éxito se consolidó al momento que abandonó el gesto melodramático y los temas alejados a la vida cotidiana. De diálogos cercanos a la expresión coloquial, a escenarios que reproducían los vecindarios donde las personas vivían, la soap opera brasileña se convirtió en uno de los productos más rentables de la industria de la televisión. Su escala puede compararse con la de la industria fílmica americana. De acuerdo con Robert Allen, en América latina, “con las telenovelas ocupando posiciones de alto perfil en la televisión de horario estelar, los actores de *telenovela* se convertían frecuentemente en iconos nacionales, y los escritores no temían al irreparable daño a sus reputaciones por involucrarse en un proyecto de telenovela (Allen, 1996 p. 117).

La televisión brasileña fue quizá la primera en conferir al escribidor de sus melodramas el estatus de autoría, citando el término de Vargas Llosa. Migrantes de un teatro políticamente informado por efecto de la represión de la dictadura militar que evitó poner en escena las obras, sus primeros autores retornan al producto- como Walter Durst, Braulio Pedrosa y Dias Gomes- con la autoridad que el dominio de los códigos intelectuales y la cultura de masas les permitía, introdujeron no solamente nuevos temas, sino también nuevas técnicas en la ficción seriada para televisión (Santos, 2000). Muchos de ellos eran remanentes de la literatura, como el realismo mágico del boom de la novela latinoamericana durante los sesentas. En este caso entran, por ejemplo, algunas escenas de la soap opera *Saramandaia*, de Dias Gomez, durante los setentas. En este sentido, la soap opera brasileña puede considerarse como uno de los subproductos más exitosos de la estética nacional populista, desarrollada durante los sesentas. La defensa de su trabajo como intento de crear una

“Televisión de drama brasileña”, como expresa en su autobiografía, indica que Dias Gomes, uno de los autores de soap opera más prolífico, era leal a ideas nacional-populistas plasmadas en su trabajo de teatrero en los sesentas (Gomes, 1998).

La poeta Renata Pallotina, en su recientemente publicado manual titulado *Dramaturgia televisiva* indica que el objetivo de Dias Gomes se logró. Enlista una docena de autores canónicos de narrativa y teatro que imprimieron su marca en las soap operas (Pallotini, 1998). La madurez de la dramaturgia en la televisión brasileña puede atestigüarse desde la diversidad de productos que el manual describe. De acuerdo con Pallotini, el mejor es la *miniserie*, con una calidad de imagen visual que remite al pensamiento de Walter Benjamin sobre las técnicas de reproducción, trayendo electrónicamente dramas de alta calidad a una audiencia masiva. Cada nuevo medio demanda una nueva educación. Tan pronto como las nuevas habilidades se logran nuevos especialistas -algunos de ellos verdaderos artistas del nuevo campo- emergen.

La influencia de la televisión en la narrativa literaria prueba que los escritores no le temen. Al contrario, del medio visual y las soap operas un gran grupo de escritores latinoamericanos reinventan en ficción la experimentación y el juego del avant-garde. La utilización de la soap opera por autores aquí expuestos y por otros está inscrito en un anti-documental y un intento anti-realista. El proyecto que se ejecuta a través de la conciencia que la perspectiva moderna llama “sujeto- objeto”, que permitió narrar posteriormente la contemplación de lo que se ha vivido, ya no es posible. Los narradores de esta rama literaria entienden lo sucesivo a la par de la velocidad de imágenes y sonidos que fragmentadamente alternan las varias pantallas que nos rodean. En las novelas presentadas aquí no hay sujeto ni objeto de la narrativa. Narrativa y autor están mezclados, así como el radio y la memoria. Por esto, la soap opera y el radio nos alcanzan un estatus de experiencia única, marcado al mismo tiempo por la repetición y la distinción. Aira resume la impredecibilidad de la narrativa que resulta: “Lo verdaderamente inexplicado no tiene otro santuario que los medios masivos de comunicaciones” (Aira, 1996, p. 73). Tras describir el escuchar a un cantante fuera de tono es una de sus más remotas y extrañas memorias de la radio, el narrador busca desesperadamente su personaje perdido: “quizá ella sigue viva y se acuerda... y si ella está leyendo mi libro... Mi número está en el directorio telefónico. Siempre tengo prendida la contestadora, y yo siempre estoy cerca del teléfono”. La complicada competencia entre escritores y guionistas para lectores, escuchas o espectadores continúa... pero estas son escenas para el siguiente episodio.

Referencias bibliográficas

Aira, Cesar. (1996). *Cómo me hice monja*. México: Joaquín Mortiz Ed.

Allen, Robert C. (1996). *As the World Turns: Television Soap Operas and Global Media Culture*. Mass Media and free Trade: NAFTA and the Cultural Industries, edited by E. M. a. K. T. Wilkinson. Austin : University of Texas Press.

Brooks , Peter . (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. With a New Preface. New Haven : Yale University Press.

- Cavell, Stanley. (1996). *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago : University of Chicago Press.
- Contreras, Sandra. (1998). *Cesar Aira lee a Manuel Puig*. Encuentro Internacional Manuel Puig, edited by J. A. y. G. Speranza. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De Man, Paul. (1984). *Autobiography as De-Facement. The Rhetoric of Romanticism*. New York : Columbia UP.
- Drummond, Roberto. (1982). *Versões sobre um Fuzilamento. Quando fui Morto em Cuba*. São Paulo: Ática.
- Gomes, Dias. (1998). *Apenas um Subversivo*. Rio de Janeiro.
- Gubern, Roman. 1988 (1974). *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. 2 a. ed. Barcelona: Lumen.
- Iser, W. (1976). *L'acte de la lecture*. Translated by Eveline Sznycer. Bruxelles: Mardaga.
- Lejeune, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lispector, Clarice. (1977). (1993). *A Hora da Estrela*. 21 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Martín-Barbero, Jesús. (1993). *Communication, Culture and Hegemony: From Media to Mediations*. London : Sage.
- Martín-Barbero, Jesús , and Sonia Muñoz, eds. (1992). *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de las telenovelas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Masseau, Didier. (1994). *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe. Siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Monsiváis, Carlos. (1997). *Mexican Postcars*. Translated by John Kraniauskas. London: Verso.
- Pallotini, Renata. (1998). *Dramaturgia de Televisão*. 1 a. ed. São Paulo: Moderna.
- Puig, Manuel. (1997). (1983). *Bajo un manto de estrellas. Bajo un manto de estrellas / El misterio del ramos de rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Artículo recibido: 15 de abril de 2004

Artículo aceptado: 29 de junio de 2004