

El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano

Nery Sellera

Profesora. Instituto Superior de Arte.

La cultura del siglo xx no puede ser pensada ni explicada satisfactoriamente sin tener en cuenta la existencia del cine. A través de él se proyectan imágenes y sonidos que de manera irreversible se han apoderado del ensueño, la información y el imaginario de nuestro tiempo, convirtiéndose en el primer gran proveedor de modelos colectivos. Es el gran seductor. Esto es posible porque, en su mayor parte, las narraciones audiovisuales están caracterizadas por ser géneros de masas por excelencia, que nos hacen vivir en el deslumbramiento, la fascinación y el placer.

Uno de estos géneros cinematográficos es el melodrama, el cual hizo su aparición en la primera década de vida del cine, cuando este aún no había culminado la etapa formativa de un lenguaje autónomo. El entusiasmo por los melodramas de Griffith hizo acudir a las salas a miles de personas que se identificaban con las venturas y desventuras de los protagonistas. Desde ese momento y hasta nuestros días, el melodrama sigue haciendo llorar y reír a millones de espectadores en el mundo entero.

Sin embargo, el género fue duramente vapuleado e identificado con el «mal gusto» que el orden discursivo atribuía generalmente a las clases populares, poco refinadas, sin advertir su potencialidad subversiva, su

capacidad de representar lo que en otros espacios discursivos sería irrepresentable.

En América Latina, principalmente en México y Argentina, el melodrama se convierte no solamente en el producto más consumido por las clases populares, sino en su único medio de vivir una experiencia de tipo artístico o cultural.

Siguiendo las huellas de autores como Umberto Eco, Iuri Lotman, Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, etc., podríamos caracterizar los géneros simultáneamente como un conjunto de propiedades textuales, de obligaciones materiales, estructurales y programáticas. Este sería el caso si se quisiera establecer el horizonte de expectativas y el contrato de lecturas. También pueden ser vistos como una serie de reglas, de convenciones estéticas y formales. O entenderlo como una tradición de obras, un espacio intertextual con mecanismos de reproducción, de desviaciones, de excesos. De estos diversos enfoques se deduce que la lógica genérica no es única, sino plural.

Al género corresponde, según Todorov, todo aquel texto que parte de una combinación ya existente de reglas en relación a determinadas propiedades singulares del argumento. Así, subraya el hecho de que la obra maestra

de la literatura de masas es precisamente aquella que mejor se inscribe dentro de un género, contribuyendo a fijar las reglas del mismo.

Los filmes se han abordado de un modo muy particular en los estudios genéricos en virtud de su naturaleza como producto de la cultura popular. Recordemos que los géneros cinematográficos surgen en los Estados Unidos estrechamente vinculados con el sistema de estudios hollywoodense como una manera eficaz de diferenciar los productos, las «fórmulas» producidas en masa por Hollywood. Este concepto de fórmula fue definido por John Cawelti:

Una fórmula es un sistema convencional para estructurar productos culturales. Se puede diferenciar de las estructuras inventadas que constituyen nuevos modos de organizar las obras de arte. Al igual que la distinción entre convención e invención, la que se hace entre fórmula y estructura puede contemplarse como un *continuum* entre los dos polos; uno de los polos es el de la estructura totalmente convencional de las convenciones —un episodio del Llanero Solitario o uno de los libros de Tarzán se acerca a este polo—; el otro extremo del *continuum* es una estructura completamente original que ordena las invenciones, donde *Finnegan's Wake* es quizás el ejemplo más relevante.¹

De este modo, aparecen los géneros cinematográficos como un producto estandarizado. No creo que sea improcedente recordar cómo la crítica cinematográfica menospreció durante mucho tiempo estas películas y recaló su falta de originalidad, de méritos artísticos, de rigor conceptual, la falta de una mente creadora, de un verdadero autor que la reivindicara como auténtica obra de arte. Esta concepción romántica, que concede este rango en virtud de la genialidad del artista, fue violentada irónicamente por quienes, a finales de los años 40 y comienzos de los 50 acuñaron, precisamente, la teoría del cine de autor.

Esta teoría, firmada por los críticos de la revista *Cahiers du Cinema* bajo el lema «el director es la estrella», significó una nueva manera de entender el cine que culminó con la reivindicación del director-autor, y supuso la elaboración de un método analítico de filmes capaz de reconocer en la *mise en scene* el valor y el significado de una obra cinematográfica. Al aplicar el método al cine norteamericano, los críticos de *Cahier...*, hartos del «cine de *qualité*», viejo y acartonado, descubrieron uno mucho menos intelectual, más fresco, con directores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Vincent Minelli, etc., los que si bien imprimían de alguna manera su huella —ya fuera estilística, temática o ambas— sus filmes casi siempre eran realizados dentro de un género particular. De modo que, en vez de invalidar la existencia de los géneros, los teóricos del cine de autor descubrieron que, en cierto sentido, este sumistraba un campo donde la creatividad individual podía manifestarse sin lugar a dudas.

Cuando las investigaciones se inclinaron hacia la Semiótica, la idea del género como un umbral u horizonte para la expresión individual dio paso a un interés por estos en tanto sistemas y estructuras.

Thomas Schatz, por ejemplo, señaló que el género puede estudiarse al igual que un sistema de signos cuyas reglas se han asumido por la sociedad, muchas veces inconscientemente, mediante un consensus cultural. El distingue entre una estructura profunda que denomina «género filmico» y otra más superficial a la que llama «filme de géneros». El filme de género es la instancia individual, la expresión personal o acto del habla (*parole*), mientras que el género filmico sería la gramática (*langue*). Según Schatz, este último constituye un contrato tácito entre la industria cinematográfica y el público, mientras que el filme de género constituye un acontecimiento que cumple ese contrato.²

Caracterización del melodrama

El melodrama cuenta con una larga evolución y presenta muy diversas y encontradas tradiciones. Sin embargo, la matriz del melodrama cinematográfico se puede localizar hacia finales del siglo XVIII, cuando la cultura abandonó la corte y se radicó en las ciudades. Diversos autores como Jesús Martín-Barbero y Eric Bentley han señalado que, desde 1790, en países como Francia e Inglaterra se configuró un nuevo tipo de melodrama, que por sus estructuras y propiedades textuales, se distanciaba radicalmente de sus predecesores genealógicos. Fantasía y terror, sentimientos y pasiones exacerbadas van a resultar excelentes componentes de este espectáculo popular que encuentra su paradigma en la obra de Guilbert de Pixerecourt *Celina o el hijo del misterio*, donde se fusionan por primera vez

la memoria narrativa y la gestual, las dos grandes tradiciones populares: la de los relatos que viene de las narraciones de terror y las novelas góticas, por un lado, y por el otro la de los espectáculos populares, que viene de la pantomima y del circo, del teatro de feria y los ritos de fiestas.³

En el desarrollo y establecimiento de este nuevo género, es precisamente el francés Pixerecourt quien va a desempeñar un importante papel al formalizar todos los elementos que lo conformaran.

A diferencia del teatro culto de la época, cuya complejidad dramática venía expresada realmente a través de la retórica verbal, el melodrama moderno dio más importancia a la organización material del espectáculo que a su representación. De ahí que el lenguaje verbal se minimizara y subordinara a lo visual y sonoro, por lo que los recursos técnicos de la escenografía, la iluminación y la maquinaria teatral alcanzaron un gran desarrollo.

La funcionalidad de la música y los efectos sonoros fueron utilizados en el melodrama para subrayar y acentuar las vicisitudes de la acción, para cargar la atención o aliviarla, para identificar un personaje o caracterizarlo. Este modelo, al igual que la utilización de los efectos ópticos —que incluían un sinnúmero de trucos y fantasmagorías—, fueron resemantizados más tarde por el cine, al igual que los rescates en el último minuto, las

persecuciones y las evasiones espectaculares; acompañado todo de un gran despliegue de escenarios inmensos y artilugios que venían a representar diversas situaciones.

En el melodrama decimonónico se proponen, de manera binaria, conflictos entre mundos opuestos, como la lucha del bien contra el mal, el contraste entre extremos u opuesto morales (una madre que protege a su bebé y un negrero que quiere venderlo, un hombre venal de clase alta y la inocente chica humilde que es objeto de su requiebros) y el triunfo público de la virtud, estructura que Peter Brook ha denominado «el drama del reconocimiento».⁴ Lo que hace funcionar la trama es el desconocimiento de una identidad y todos los esfuerzos, imaginables e inimaginables por *hacerse reconocer*: la enamorada por su enamorado; el hijo por su padre; la esposa por el esposo. Para ello se recurrirá a hipérbolos y antítesis grandiosas, por medio de una serie de peripecias en las cuales cuatro actantes básicos del melodrama: el villano, la víctima, el héroe y el bobo, estructurarán y complicarán las acciones hasta que la virtud, finalmente, recupera su verdadero lugar.

Lo que rige esas acciones no es la causalidad, como en el caso de los personajes trágicos, sino la casualidad, el azar, la coincidencia abusiva como recurso básico para mover las acciones. Los típicos héroes y heroínas son atrapados en situaciones que no son obra suya y sí el resultado de unas ocurrencias casuales o maquinaciones mal intencionadas. Es este quizás el punto más débil del melodrama a los ojos de innumerables críticos que le reprochan la ilogicidad y la irracionalidad de las acciones; la subordinación del personaje a la trama y la poca preocupación por las causas siempre y cuando se consigan los efectos; considerando que una obra es «primitiva» o inferior si el protagonista aparece como un simple peón de la casualidad, con lo que ratifican los más rancios postulados de la teoría idealista alemana de la tragedia, que se definía en términos de la reivindicación de la voluntad del héroe y donde se exigía que la acción brotara del propio personaje.

Las tramas del melodrama son realmente intrincadas y tienen necesidad siempre de una serie de procedimientos que generalmente comienzan por una ruptura de la armonía en la familia para luego enfrentarnos a un sinnúmero de situaciones en las que desfilan huérfanos, madres solteras, jóvenes obligadas a prostituirse, accidentes, enfermedades, acusaciones de crímenes no cometidos, secuestros de hijos, separaciones prolongadas entre distintos miembros de la familia, etc. Todo esto se presenta acompañado de los ambientes a los que son injustamente lanzados los que encarnan el bien: cárceles, asilos, hospitales, lugares de miseria, etc., hasta que un buen día, la suerte, bajo el disfraz de hechos fortuitos (aparición de cartas, de testigos silenciados o supuestamente muertos, marcas reveladoras de identidades negadas) restablece el orden inicial.

El melodrama, como todo género que se precie, es ontológicamente repetitivo, como se puede observar en las consideraciones expuestas hasta aquí, y aun cuando

sus textos tienen la apariencia de ser diferentes, paradójicamente son siempre similares en su configuración profunda. El melodrama no tiene existencia más que por la repetición de elementos permanentes, idénticos, que no pueden, sin embargo, reproducirse sino bajo la cobertura de una relativa variación y diversidad.

El análisis del melodrama en el cine no puede detenerse en las caracterizaciones formales del género en su pureza. Existen ciertos elementos —un personaje, un diálogo, un ambiente— que pueden afectar a determinado fenómeno cultural o a la vida misma. Basta con que este presente la intención de emocionar, de conmover a partir del sentimiento, y ahí estará presente el fenómeno de lo melodramático. Coincidiendo con José Enrique Monterde, podríamos decir que «lo melodramático consistiría en la introducción del universo sentimental en una *estructura cualquiera* que no pretende ofrecerse como melodrama formalizado».⁵

El melodrama latinoamericano

En América Latina el melodrama se impuso con facilidad en el siglo XIX, lo promueve el auge, desde 1840, de la novela de folletín y la novela por entregas. De Lima a La Habana se lee a Eugenio Sue, a Alejandro Dumas, a Víctor Hugo. El surgimiento de la novela folletín es un factor importante en la evolución del melodrama. Su recepción por los mas disímiles públicos significó una democratización sin precedentes de la literatura y constituyó, sin dudas, uno de los antecedentes de la relación público-género que aparecerá mucho más tarde en el cine. En el teatro también afloran las pasiones y los villanos, como siempre, sucumben ante la bondad y el amor, en un duelo donde la virtud recupera el terreno perdido. El melodrama, a decir de Carlos Monsivais, «es a tal punto fácil de asimilar que causa adición».⁶

Si analizamos el panorama del cine latinoamericano desde la década del 30, encontraremos dos aspectos interesantes: el género que más espectadores congrega y más profundamente influye en su público es el melodrama, la captación de las desventuras del mundo tal y como lo sufre una pareja, una familia, una comunidad. Del melodrama casi nadie escapa: es la oportunidad para sufrir en el hombro ajeno, para no reparar en límites ni observar medidas, para ahogarse en el frenesí y la cursilería y además unirse a la adoración de millones de seres que lloran de emoción en las salas oscuras. Y en materia de melodrama, en el cine argentino y el mexicano va a alcanzar su mayor desarrollo. De los años 40 hasta finales de los 50, el modelo clásico a seguir es *El derecho de nacer*, melodrama radial del cubano Félix B. Cagnet, cuyas imágenes reproducidas en fotonovelas, cine y televisión estarán presentes en las mentes latinoamericanas hasta el día de hoy.

En la Argentina, país «literario» por excelencia de América Latina, el melodrama se hizo fuerte en los radioteatros, auténtico espacio de continuidad entre

tradiciones culturales de este país, en este caso el teatro⁷ y la cultura de masas, aunque el éxito del radioteatro, en opinión de Martín-Barbero «se debe bastante menos al *medio* radio que a la mediación ahí establecida con una tradición cultural».⁸

Es al radioteatro a quien el cine de los años 30 comienza a ganarle espacio. En 1935 se produce el debut de varios directores, Mario Soffici entre ellos, quien realiza *El alma del bandoneón*, interpretado por Libertad Lamarque y Santiago Arrieta; un melodrama con tangos, niñas que mueren porque los padres no tienen ni para remedios y abuelos chapados a la antigua que se oponen a que sus descendientes se dediquen a este tipo de música. En 1937 dirigirá *Viento norte*, llena de elementos realístico-melodramáticos y *La pródiga* (1945), donde Eva Perón va a tener su primer papel protagonista. Con el tango como fondo, se suceden las producciones de Luis César Amadori, una de las cuales *Madreselva* (1938), con Libertad Lamarque, constituye uno de los mayores éxitos de esos años. También de Amadori sería *Dios se lo pague* (1948), protagonizada por Arturo de Córdova y Zully Moreno; una de las películas de habla hispana más populares en América Latina y que fue seleccionada para representar a su país en la competencia por el premio al mejor filme extranjero de la Academia norteamericana — ganadora finalmente. Melodramas de fuerte contenido dramático, dirigidos sobre todo a la mujer, en el estilo de *Con las alas rotas* (1938), de Orestes Caviglia o *La que no perdonó* (1938), de José A. Ferreyra, van a proliferar en un cine que se balancea entre temas camperos con ingredientes históricos, marginados venidos a menos, gentes de campo deslumbradas por la gran ciudad y muchos cantores populares.

Es importante señalar que los rostros más importantes del melodrama porteño son rostros de mujer, hasta tal punto, que una buena parte del cine argentino de la época está representado por nombres como Libertad Lamarque, Zully Moreno o Mimi Marshall.

Sin embargo, en el cine mexicano, «la expresión más nítidamente identificable como nacionalista y a la vez más entrañablemente popular-masiva de lo latinoamericano»,⁹ el melodrama alcanza su apoteosis. Debemos recordar que solo en los años 20, después de casi una década de enfrentamientos entre diferentes facciones revolucionarias, un proyecto oficial de cultura nacional es propuesto. Este proyecto se inscribe dentro de un proceso de institucionalización de todos los aspectos de la vida social y política y que se ofrece como espacio de identificación para las nuevas capas sociales que la revolución ha integrado a la vida ciudadana. El cine participó de manera especial en este proceso, pues es el lugar donde la gente fue a reconocerse, a «verse», y más allá de los argumentos, el cine les entregó gestos, modos de hablar, de amar, de reír, la irreverencia ante las instituciones —el modo, en definitiva, de ser mexicano. Los amantes de comedias y melodramas

no se proponen «soñar», sino adquirir astucias, desinhibirse, dolerse y condolerse con estilo, envidiar sin dolor a los de clase alta, resignarse a su pobreza divertidamente, reírse a costa de los estereotipos que los difaman, saber de qué modo se pertenece a la nación.¹⁰

Situado entre la Revolución y la industrialización, el cine se inventa una Época de Oro donde se forjan los mitos de un pasado nacional, se crea el presente y se atisban visiones fantásticas del futuro.

Las claves de la seducción estarán, sin embargo, en el melodrama y en los rostros del cine mexicano. El melodrama

como vertebración de cualquier tema, conjugando la impotencia social y las aspiraciones heroicas [...] que es lo que le permite a ese cine enlazar la épica nacional con el drama íntimo, desplegar el erotismo bajo el pretexto de condenar el incesto y disolver lacrimógenamente los impulsos trágicos despolitizando las contradicciones cotidianas.¹¹

Los rostros, fijados para siempre según el *star system* yanqui, sirven no para representar conceptos abstractos como belleza, erotismo, sensualidad, etc., sino para verse, como a través de un espejo, para oírse, para reconocerse. Para el espectador, «los rostros y los cuerpos en la pantalla no encierran ideas sino, y por eso los admiran, comportamientos».¹²

Entre 1940 y 1960 el melodrama filmico mexicano se nutre de un sentido de la mexicanidad como subproducto del auge nacionalista, y de una subversión de los valores tradicionales, pues si bien a la vista de todos se rinde homenaje público al signo del bien, ya nadie se siente afectado ante la visión de la prostituta (de hecho el melodrama que protagonizan cabareteras y mujeres de la «mala» vida causa furor), o ante el adulterio, o las bajas pasiones del arrabal. El *close-up* «diviniza» a las pecadoras y enpequeña a los moralistas y redentores.

El melodrama mexicano es difícil encasillarlo en subgéneros porque lo melodramático infiltra casi la totalidad de la expresión cinematográfica. Más bien habría que hablar de tipos, imágenes como los define David Ramón, que una vez integrados a la cultura popular mexicana van a aparecer una y otra vez permitiéndonos «entrar a los géneros, a los estilos, a los mitos, a los sellos, a los rostros, a las presencias, a lo técnico, a lo histórico, a lo político, a lo social, en fin a todo, pero es solo a partir de aquí».¹³

Uno de estos tipos es el de la madre. En 1935 Juan Orol realiza *Madre querida* y desde entonces este personaje es la encarnación de todo lo que puede ser una madre: la asexuada imagen que todos invocamos en las horas más negras, la figura a la cual nos volvemos en los momentos más terribles. Poco tiempo después de la película de Orol aparece la que será la madre por antonomasia de todos los mexicanos; Sara García, en la emblemática *No basta ser madre*, de Soria. Esta madre es casi siempre sobreprotectora, tierna, sufridora, y aunque la García es el tipo reconocible automáticamente por el público, casi todas las actrices mexicanas encarnaron tarde o temprano el personaje.

También el melodrama patriarcal está presente de manera aún más constante, dada la tradicional importancia de la familia patriarcal como unidad social y la figura del padre como supremo regente de los destinos familiares, ya sea en la esfera doméstica o como patrón o jefe, hacendado, cacique, general o presidente. Y si Sara García fue la fiel representación de la madre, Fernando Soler lo será del padre. Esta pareja representa la culminación de la familia tradicional: él da las órdenes y ella aporta el sentimiento de compasión, él es inflexible casi hasta el final, ella tramita el perdón.

Otra variante importante es el melodrama de la prostitución: desde *Santa* (1931), la prostituta, como pecadora, va a formar parte de la mitología de una moral que se transforma a ojos vista. Atractiva, veleidosa, proclive al sacrificio y a la venganza: «la prostituta filmica: el infierno de todos tan deseado».¹⁴

La cabaretera es otra de las figuras claves del melodrama mexicano, cuya representación clásica será la cubana Ninón Sevilla. En *Aventurera*, *Sensualidad* o *Víctimas del pecado*, es el aire del trópico irrumpiendo vertiginoso en las pantallas a ritmo de caderas, es la imagen misma del erotismo que lleva, según Monsivais, al parroquiano «al odio instantáneo a su mujer legítima».¹⁵

Muchos son los nombres que aparecen vinculados a este género en México, entre ellos podemos mencionar a Emilio Fernández, el Indio, realizador de melodramas indigenistas como *María Candelaria* (1943), *Flor silvestre* (1943), etc., y también melodramas urbanos, como *Las abandonadas* (1944), donde las protagonistas son casi siempre prostitutas. Cineastas importantes como Julio Bracho (*Historia de un gran amor*, 1942), Alejandro Galindo (*Una familia de tantas*, 1948), y sobre todo Ismael Rodríguez, verdadero artífice del melodrama ranchero como *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), etc., contribuyeron con numerosos títulos a engrandecer el género. No podemos dejar de mencionar a quien desde 1947 se tiene que incluir en la nómina del cine mexicano: el español Luis Buñuel, quien contribuyó con algunos de sus más connotados melodramas como *Gran Casino* (1947), *El gran calavera* (1949), *Susana* (1953), *Abismos de pasión* (1953), etc.

A finales de los años 50 el cine mexicano entra en una gran crisis creativa cuyas excepciones (Alcoriza, Velo; etc.) se alejaban de las vías melodramáticas. Como ocurriera en Argentina, los cineastas del nuevo cine mexicano rehuyeron este tipo de cine, asociado a lo más convencional de su cinematografía. Es la etapa del cine de autor; del Cinema Novo y su condena de la chanchada, el principal género brasileño; de «Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano» y en el que Enrique Colina y Daniel Díaz Torres ajustaban cuentas con el género. Hay que esperar a finales de los años 70 y los 80 para ver un renacimiento del melodrama en América Latina. Cineastas como Arturo Ripstein, Felipe Casals, Roman Chaldeau, Leonardo Favio; el cubano Humberto Solás o la chilena Valeria Sarmiento se han acercado en varias ocasiones al género, e incluso el brasileño Nelson

Pereira dos Santos dedicó al melodrama el capítulo latinoamericano de una serie dedicada al centenario del cine que se realizó a petición del British Film Institute (*Cinema de lágrimas*; 1995).

De todos los directores arriba mencionados quizás el más estrechamente vinculado al melodrama sea Arturo Ripstein. Unido visceralmente al cine mexicano desde muy joven, asumió todos sus códigos y cuando filma *El castillo de la pureza* (1972), su primera película realmente personal, es consciente que está abordando uno de los temas principales del viejo cine: la familia, y que aun cuando sea una visión distinta, ahí están presentes los demonios de siempre: las pasiones que matan, las protecciones paternales que destruyen, los celos, etc.

Este acercamiento al género se ve consolidado a partir de su encuentro con Paz Alicia Garciandiego. Guionista y compañera sentimental, su influencia ha impregnado toda la obra del director. En *El imperio de la fortuna* (1985), el mundo rulfiano, tan poco dado al melodramatismo, termina siendo asumido con una visión fatalista del destino irreversible: el encierro es nuevamente la única solución posible. Así, en el resto de la producción filmica de la pareja —*Mentiras piadosas* (1988), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994)—, el género se enriquece, el encierro es sustituido por la dispersión de la familia y la madre, sobreprotectora y omnipresente, sustituye al padre ausente o desconocido.

La reevaluación del melodrama a mí me parece importante —dice Ripstein— porque determina la sangre y la carne de las personas con las que yo me topo cotidianamente. El melodrama es una especie de «destino manifiesto» nacional: el gusto por el melodrama es ancestral, prácticamente inevitable.¹⁶

Este renacer del melodrama tiene mucho que ver con una vuelta generalizada hacia los códigos narrativos y la influencia de la televisión con las telenovelas; también con el cansancio del cine de autor. No creo que esté muy errado Antonio Paranaguá cuando afirma que «hoy por hoy, el cine latinoamericano sufre la hegemonía de la ficción televisiva en forma mucho más aguda que el predominio de Hollywood en otras épocas».¹⁷ El renovado interés académico por los géneros y los numerosos estudios sobre los mismos que han aparecido recientemente, han demostrado que el melodrama no es un fenómeno del pasado.

Conclusiones

Una mirada crítica a la producción filmica y bibliográfica de estos últimos años permite comprobar que el melodrama ya no se identifica con el «mal gusto» atribuible generalmente a las clases populares. Más allá de la actitud que lo marginaba del interés estético a simple vehículo de alienación y goce de las masas, nos enfrentamos actualmente a una reevaluación del género, tanto desde la perspectiva teórico-crítica como desde la propia producción cinematográfica.

Al reconocer lo hiperbólico del melodrama, con su retórica del exceso que atenta contra la ilusión de realismo, sus héroes irracionales víctimas siempre de la casualidad, la crítica actual subraya la potencialidad subversiva del género, a la vez que ve precisamente en su rigidez esquemática y en su transparente intencionalidad «los elementos que, inadvertidamente, el texto hace funcionar contra la ideología que lo constituye».¹⁸

La actitud de desdén ha sido sustituida por una nueva sensibilidad, un nuevo modo de percepción que ve en estas películas un material moldeable con el cual el espectador puede establecer una relación lúdica. Llega a desplazarse y a dialogar con él, construir otras líneas de sentido, e inclusive a desviar el producto de su finalidad más explícita. Con ello se reafirma, de paso, que la actitud de las clases populares ante el acto de consumo de los productos de la cultura de masas es un silencioso pero constante acto de producción, de reutilización, casi nunca un acto pasivo. Apoyando esta afirmación están los trabajos de Nestor García Canclini sobre la configuración de una concepción del consumo que, rebasando a Bourdieu en tanto se refiere a las formas de producción en las culturas populares de América Latina, se acerca a la subversión de los códigos, a la producción de sentido: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos sino que pasa, aún más decididamente, por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de las diferentes competencias culturales.

Por otra parte, la creciente heterogeneidad que la práctica del reciclaje ha introducido en esta época posmoderna, ha permitido la utilización del género en la construcción de productos híbridos que han modificado o alterado las pautas del gusto dominante y ayudado a debilitar aun más las barreras entre el llamado arte culto y arte popular. Coincido con Gastón Lillo en que «lo anteriormente desvalorizado se ha convertido en objeto de buen gusto, de prestigio cultural».¹⁹ Baste señalar los ejemplos de Almodóvar, de *Como agua para chocolate*, etc. También la perspectiva feminista ha desempeñado un papel importante en la rehabilitación del melodrama al redescubrir en los filmes emociones, sentimientos y actividades de la mujer que no son reveladas por lo general en otros géneros. Se nos muestra así una subjetividad femenina muy particular y una revalorización del espacio doméstico, como contrapartida del espacio masculino.

Hasta aquí nuestras consideraciones sobre el melodrama latinoamericano. Solo una recomendación: que no nos dé vergüenza emocionarnos y llorar con sus historias porque «inteligencia y llanto no son antagónicos. Pensar esa posibilidad es decretar que el público es imbécil y disminuir la capacidad individual y colectiva para transformar los mensajes».²⁰ Todo es cuestión de gustos y de sentimientos.

Notas

1. John Cawelti, *The Six Gun Mystique*, Bowling Green University Popular Press, Ohio, 1970, p. 29.
2. Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, Random House, Nueva York, 1981, pp. 15-20.
3. Jesús Martín-Barbero, «Memoria narrativa e industria cultural», *Comunicación y Cultura*, n. 10, México, 1981.
4. Peter Brooks, «Une esthetique de l'étonnement: le melodrame», *Poétique*, n. 19, París, 1974.
5. José Enrique Monterde, «El melodrama cinematográfico», *Dirigido por*, n. 223, Barcelona, abril de 1994, p. 57.
6. Carlos Monsivais, «Se sufre, pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites)», *Archivos de la Filmoteca*, n. 16, 2ª época, Valencia, febrero de 1994, pp. 7-17.
7. A comienzos de siglo el teatro ejerció una impronta muy fuerte en Argentina, sintetizada en la existencia de más de 60 salas solo en la ciudad de Buenos Aires, en la producción de más de 3 500 obras de corte popular y en la edición de más de 40 colecciones de revistas que publicaban semanalmente una obra de teatro de autor nacional.
8. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gilí, Barcelona, 1987, p. 184.
9. *Ibidem*, p. 180.
10. Carlos Monsivais, «Las mitologías del cine mexicano», en *Objeto visual. Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*, Caracas, enero-abril de 1993, p. 17.
11. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, ob. cit., p. 182.
12. Carlos Monsivais, «Las mitologías del cine mexicano», ob. cit., p. 25.
13. David Ramón, «Lectura de las imágenes propuestas para el cine mexicano de los años treinta a la fecha», en *80 años de cine en México*, UNAM, México D.F., 1977, p. 93.
14. Carlos Monsivais, «Las mitologías del cine mexicano», ob. cit., p. 24.
15. *Ibidem*, p. 33.
16. Citado por Paulo Antonio Paranaguá, «Ripstein y el melodrama: a través del espejo», en *Nosferatu*, n. 22, San Sebastián, 1996.
17. Paulo Antonio Paranaguá, ob. cit., p. 11.
18. Gastón Lillo, «El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura», *Archivos de la Filmoteca*, n. 16, 2ª época, Valencia, febrero de 1994, p. 64.
19. *Ibidem*, p. 65.
20. Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, México D.F., 1995.