

Melodrama

o la seducción de la moral negociada*

Ismail Xavier

Profesor del Departamento de Cine, Radio y Televisión de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA/ USP). Al recibirse, en 1970, decidió hacer su maestría en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, bajo la dirección de Paulo Emílio Salles Gomes, un icono en la defensa del cine brasileño. En su

doctorado contó con la dirección de tesis de Antonio Candido, otro icono, en este caso de las letras y de la cultura brasileña en general. En 1982 se doctoró en estudios de cine en la Universidad de Nueva York, donde también hizo su posdoctorado. Autor de varios libros y coordinador de la colección *Cinema, Teatro e Modernidade*.

A título de esquema es común decir que el realismo moderno y la tragedia clásica son formas históricas de una imaginación esclarecida que se confronta con la verdad, organizando el mundo como una red compleja de contradicciones apta para definir los límites del poder de los hombres sobre su destino, al mismo tiempo que los obliga a reconocer la propia responsabilidad sobre acciones que terminan por producir efectos contrarios a los deseados. En contrapartida, al melodrama estaría reservada la organización de un mundo más simple en que los proyectos humanos parecen tener la vocación de llegar al término, en que el suceso es producto del mérito y de la ayuda de la Providencia, al paso que el fracaso resulta de una conspiración exterior que exime al sujeto de culpa y lo transforma en víctima radical. Esa tercera vía de la fabulación traería, por lo tanto, las reducciones de quien no soporta ambigüedades ni la carga de ironía contenida en la experiencia social, alguien que demanda protección o precisa de una fantasía de inocencia ante cualquier mal resultado. Asociado a un

Traducción: Mariel Ciafardo

Revisión técnica: Eduardo Russo

* Título perteneciente a un capítulo incluido en el libro de Xavier Ismail, *O olhar e a cena: Hollywood, melodrama, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003. La traducción está autorizada por el autor para ser publicada en esta edición de *La Puerta*. (N. de T.).

maniqueísmo adolescente, el melodrama se dibuja, en este esquema, como el vértice desvalorizado del triángulo, siendo, así y todo, la modalidad más popular en la ficción moderna, aparentemente imbatible en el mercado de sueños y de experiencias vicarias consoladoras.

Aunque aceptable para un comienzo de conversación, este esquema no da cuenta de muchos problemas cuando nos encontramos con obras concretas o ciertos recorridos históricos. La distinción entre melodrama y tragedia genera controversias que involucran a Shakespeare y, conforme al rigor del clasicismo, también a Eurípides.¹ A su vez, las relaciones entre melodrama y realismo generan un intrincado debate, habiendo nitidas interfaces, por ejemplo en la historia del cine, como en King Vidor, Pudovkin, Murnau, Marcel Carné y Vittorio de Sica. De una producción más reciente, recordemos *Tierra y libertad* (1995), de Ken Loach, y *Secretos y mentiras* (1996), de Mike Leigh, para citar aquí el caso inglés que resulta de un trabajo marcado por el diálogo entre cine y televisión pública, en el cual la cuestión de los géneros y fórmulas tiene su fuerte incidencia.

A pesar de las dificultades, las distinciones que expuse arriba, *grosso modo*, servirán de guía a lo largo del siglo XX, para estructurar la oposición entre una ficción alternativa y la rutina de los medios de comunicación. Con raras excepciones, como las encontradas en el cine italiano, de Visconti a Bertolucci, la tendencia del cine de autor de los años 50 y

60 era resaltar el divorcio entre el género popular y el cine crítico.² Y así y todo, la década del 70 ofrece revisiones de repercusión innegable, reabriendo el proceso del melodrama.

Un movimiento simultáneo, no coordinado, alejó a muchos cineastas y críticos de un modernismo más incisivo en el ataque al cine narrativo de género y revalorizó el diálogo con los productos de la industria como estrategia de sobrevivencia de un nuevo cine político que se quería más estable en la comunicación con el público. En aquella coyuntura, fue de Fassbinder la experiencia emblemática de mayor riesgo y mayor interés. En 1972, él encuentra a Douglas Sirk y escribe el ensayo crítico de elogio a la figura símbolo del género en los años 50, preparando su propio movimiento de reapropiación en *Lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) y *El miedo corroe el alma* (1973).³ La dramaturgia de Fassbinder es peculiar y aún espera un análisis capaz de esclarecer su fuerza indiscutible, su estatuto a medio camino entre Brecht y el melodrama. En otro contexto, algo similar ocurre en los largometrajes de Manoel de Oliveira, el más talentoso entre los ironistas de la península Ibérica, implacable con la melancolía romántica portuguesa y su morbidez. En ese caso, y también en los films de Carlos Saura, Bigas Luna, Arnaldo Jabor, Humberto Solas, Arturo Ripstein y, recientemente, Gutiérrez Alea, se componen alegorías a partir de material melodramático, incorporando los excesos con ironía o haciendo un teatro de cámara a la francesa, como en *Mélo* (1984), de Alain Resnais.

¹ Esa cuestión de las demarcaciones de lo trágico, sea o no un cotejo con el melodrama, involucra muchos autores, desde el Nietzsche de *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, trad., notas y posafce de Jacó Guinzburg, São Paulo, Companhia Das Letras, 1992, hasta académicos como Robert Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle, University of Washington Press, 1968. En el clásico *Paideia: a formação da homem grego*, Brasília, Universidade de Brasília, 1986, Werner Jaeger hace comentarios sobre la cuestión en su valoración de Eurípides. Jean-Marie Thomasseau, un historiador del melodrama, vuelve al asunto en *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995. Sobre la tragedia griega, ver Jean-Pierre Vernant y Paul Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Brasiliense, 2 v., 1988/1991; Albin Lesky, *A tragédia grega*, São Paulo, Perspectiva, 1976; H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy, a Literary Study*, London, Methuen, 1994; Jacqueline de Romilly, (1970) *A tragédia grega*, Brasília, Universidade de Brasília, 1999.

² La gran excepción proviene de Luis Buñuel, el cineasta que, especialmente en sus films realizados en México a fines de los años 40 y a lo largo de los años 50, hace una apropiación irónica del género, transformándose en la figura de referencia para quien haga una historia de esta relación especial asumida por algunos críticos de la tradición patriarcal y de la moral cristiana con las formas del melodrama.

³ Ver Rainer Werner Fassbinder, "Fassbinder on Sirk", 1975.

De forma variada, esos son ejemplos de que estamos en un terreno ajeno al melodrama más canónico, pues la incorporación de algunos de sus trazos se da en films en los cuales prevalece una tonalidad reflexiva, irónica, que se hace estilo de escenificación, habiendo siempre el toque moderno de no inocencia en las relaciones entre cámara y escena, música y emoción. Se explora el potencial energético del género pero se invierte el juego, poniendo en jaque el orden patriarcal o buscando, al contrario de arrobos románticos, una anatomía de las luchas de poder en la vida amorosa y en el escenario doméstico. Más allá de Fassbinder, cuyo campo no es la parodia como forma de revisión del melodrama, sino el drama serio que exagera las polaridades del género, hay casos en que la estrategia adoptada se hace de una mezcla de revalorización y escarnio ante el imperio del *kitschy* de los clichés de la industria cultural. Se trata de un esquema reactivado por producciones recientes, pero se inauguró en los años 60 en conexión con una vertiente del arte *pop* centrada en la figura de Andy Warhol y su apropiación irónica del culto de la personalidad, del mal gusto presente en los medios y de los clichés de un imaginario sentimental. La apropiación *pop* del melodrama activa una sensibilidad *camp*,⁴ y tiene múltiples versiones hasta encontrar en Almodóvar su vertiente más visible a partir de los años 80. El melodrama *pop* incorpora, por medio de la parodia, los desplazamientos de valores operados por el hedonismo de la sociedad de consumo, desestabiliza las normas tradicionales de separación de lo masculino y lo femenino, trabajando las formas de choque entre lo arcaico y lo moderno que tuvieron su lugar en España con la caída del régimen de Franco; formas de choque que nosotros, brasileños, vivenciamos antes, y con densidad, en la estética y en la política del tropicalismo, a partir de 1967-68.

Al apuntar tales desdoblamientos, no pretendo alinearme con todas las formas de apropiación crítica del melodrama, pues no son raras las euforias ingenuas en cuanto al alcance del género, principalmente en el caso en que las nuevas versiones del melodrama se insertan en la rutina de la industria y marcan la permanencia de las fórmulas más convencionales. Pensando en tales versiones, sea en la TV o en el cine, vale recordar que, infelizmente, las estrategias de un cine crítico y las revisiones de los teóricos de los medios mostraron, en la cultura de mercado, una pequeña moda cuando las comparamos con el dato más avasallador del resurgimiento de la iniciativa por parte de Hollywood, hecha exactamente por medio de un reciclaje del melodrama más canónico, como en los ejemplos de Spielberg y Lucas a partir de mediados de los años 70. El salto tecnológico, aliado a la experiencia ya consolidada en la expresión imaginaria de las afecciones sentimentales, engendró la nueva fórmula, marcando la persistencia de las polaridades del Bien y del Mal. Como el reciclaje de la ficción científica a partir de *La guerra de las galaxias* (1977), el film de género vino a mostrar en qué medida su vertiente más industrial e infantil era capaz de asumir, en una versión domesticada, aquel *status* de representación de segundo grado, plagado de citas y referencias al propio cine, que se asocia a lo posmoderno. El melodrama encontró nuevas tonalidades vítreo-metálicas sin perder su perfil básico, evidenciando su adecuación a las demandas de una cultura de mercado deseosa de una incorporación de lo nuevo en la repetición. *Titanic* (1997), de James Cameron, por ejemplo, supo insertarse muy bien en esa vía abierta por la nueva generación de la industria: de un lado, las agonías del par amoroso, en el caso temperadas por la oposición entre el altruismo del joven plebeyo y la vileza de los aristócratas (tema del siglo XVIII que Hollywood no para de reciclar); del otro,

⁴ Sobre la sensibilidad *camp*, ver Susan Sontag, "Notas sobre o *camp*", 1987.

las imágenes de impacto dando indicio de alta tecnología y dinero. Esa articulación entre melodrama y efectos especiales es de una enorme eficacia, pues nos gratifica de las más variadas formas en su operación de “volver visible”. Ruinas perdidas en lo profundo del mar guardan el secreto de un romance más precioso que el diamante buscado. El enorme engranaje narrativo se pone en marcha para que, en el final, la piedra finalmente vaya al fondo levantando sus resonancias simbólicas, cuando, en otro plano, la experiencia romántica que lo retira de circulación alcanza el ápice de su valor de cambio.

Esa combinación de sentimentalismo y placer visual tiene garantizado al melodrama dos siglos de hegemonía en la esfera de los espectáculos, del teatro popular del siglo XIX, ya orgulloso de sus efectos especiales, al cine que conocemos. Por más de un siglo, *grosso modo* hasta la Primera Guerra Mundial, Francia definió el polo de mayor vigor e interés. A partir de entonces, el *show business* anglo-americano fue el foco privilegiado de las experiencias que dominan el mercado, y los análisis más sugestivos del estatuto del melodrama en nuestro tiempo provinieron justamente de las revisiones hechas por la crítica de lengua inglesa. De esas revisiones, tomo *The Melodramatic Imagination (La imaginación melodramática)*, de Peter Brooks, como referencia, pues fue ese libro el que, por la síntesis allí contenida, dio un nuevo impulso a las reflexiones sobre el nexo entre el melodrama y la industria de lo audiovisual.⁵

Para Brooks, el melodrama presenta todo ese vigor porque es algo más que un género dramático de índole popular o un reticario para guionistas. Es la forma canónica de un tipo de imaginación que tiene manifestaciones más elevadas en la literatura, incluso en la factura de escritores tomados como maestros del realismo, como Balzac o Henry James. Atrave-

sando lo alto y lo bajo, tal imaginación es, para Brooks, un aspecto casi omnipresente de la modernidad, en la cual cumple una función modeladora capaz de incidir sobre las más variadas formas de ficción. Su libro se concentra en las afinidades entre los romances del siglo XIX y el teatro popular posterior a la Revolución Francesa, un tema ya presente en la crítica literaria que, entre tanto, amplifica y desplaza para el centro, confiriendo un grado de generalidad a observaciones sobre el melodrama que entusiasmaron a lectores interesados en la discusión de los medios contemporáneos –terreno en que su teoría fue más provechosa–, pero no encontraron la misma recepción en el campo literario propiamente dicho.

Hay motivos para tal reticencia, dado que la tradición literaria vuelve menos convincente su esquema binario, en el que casi todo se explica por la oposición entre melodrama y tragedia, tomadas como categorías dramáticas exclusivas en la definición de épocas (una de las cuestiones elididas en el libro implica el otro vértice del triángulo: el realismo). Esa reducción sin duda cuestionable, se relaciona a la forma como Brooks ajusta la periodización histórica a su objeto. Él precisa privilegiar, en la esfera de las categorías dramáticas, una oposición correlativa a aquella que observa entre los contextos sociales del Antiguo Régimen y de la modernidad burguesa, contextos a los que se refiere, así y todo, solamente en grandes pinceladas. Su problema, si quisiéramos pensar en las mayores implicaciones de su teoría, es dar un carácter por demás homogéneo a la sociedad posterior a la Revolución, como si ésta hubiese instituido, en una única vuelta de página, una modernidad laica y burguesa que se impuso igualmente a todos. Inversamente, su virtud es indiscutible cuando esa misma atención al “espíritu de época” se desdobra en el ataque a la idea del

⁵ Cfr. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, s/d (p. 63, supra).

melodrama como categoría ahistórica y en la especificación de los trazos que vinculan su estructura y su sentido a la modernidad.

Observando la imaginación melodramática en sus propios términos, Brooks esclarece ampliamente al narrar la forma de su emergencia en el siglo XVIII. No ve su ascensión como señal de una pérdida ni toma la “muerte de la tragedia” como un síntoma de crisis de la cultura, como hizo George Steiner.⁶ Vale más, para Brooks, la comprobación de que el melodrama sustituye, digamos así, el género clásico porque la nueva sociedad demanda otro tipo de ficción para cumplir un papel regulador, ejercido ahora por esa especie de ritual cotidiano de funciones múltiples. Si la moral del género supone conflictos sin matices, entre bien y mal, se ofrece una imagen demasiado simple para los valores compartidos, eso se debe a que su vocación es ofrecer matrices aparentemente sólidas de valoración de la experiencia en un mundo tremendamente inestable, porque capitalista en el orden económico, pos-sagrado en el terreno de lucha política (sin la antigua autoridad del rey o de la Iglesia) y sin el mismo rigor normativo en el terreno de la estética. Flexible, capaz de rápidas adaptaciones, el melodrama formaliza un imaginario que busca siempre dar cuerpo a la moral, *volverla visible*, cuando ella parece haber perdido sus cimientos. Provee a la sociedad de una pedagogía de lo correcto y de lo equivocado *que no exige una explicación racional del mundo*, confiando en la intuición y en los sentimientos “naturales” del individuo en la pelea

con dramas que implican, casi siempre, lazos de familia.

La tragedia clásica también se apoyó en los dramas de familia y en los conflictos entre los derechos del linaje de sangre y los de la comunidad, entre la cadena de venganza y la práctica de justicia mediada por las instituciones de la *polis*. Hay, con todo, una diferencia esencial en la articulación de lo público y de lo privado que separa los géneros y sus tiempos históricos, pues en la cultura burguesa el interés por el drama que moviliza lazos naturales viene de sentimientos considerados universales cuya dignidad no precisa de su proyección en la esfera pública. La seriedad del drama no exige más reyes y reinas, nombres o figuras de alcurnia cuyo destino se confunde con el de la sociedad como un todo. Como bien explicó Diderot, lo que interesa en el lamento de Clitemnestra, al perder a Ifigenia, no es su condición de reina, sino su condición individual de madre portadora de un dolor que sería igualmente digno en una campesina.⁷ O sea, la sustancia del drama personal puede ser semejante: tensiones entre ley y deseo, cuestiones de identidad, falsos parentescos. Pero es preciso considerar las diferencias, en el contexto social y en la envergadura de los héroes, que separan melodrama y tragedia. Un dato fundamental es la *identidad de status que aproxima las figuras del palco y de la platea*, marcando el anclaje histórico del melodrama, su inserción en una cultura laica de mercado desde 1800.⁸

Mencionar aquí a Diderot es invocar la guía mayor del propio Brooks y de otros que se ocupan del tema, pues su teoría del drama serio burgués –aliada a su crítica

⁶ Ver George Steiner, *The Death of Tragedy*, 1963. Sobre esa cuestión del recorrido trágico y de la modernidad, ver también Anatol Rosenfeld, *Prismas do teatro*, São Paulo, Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1993; Gerd Boehm, *O sentido e a máscara*, São Paulo, Perspectiva, 1975; Raymond Williams, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, y Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

⁷ Ver Denis Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, trad., pres. y notas de L. F. Franklin de Matos, São Paulo, Brasiliense, 1986, y Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

⁸ Como referencia se puede tomar la pieza *Céline, ou l'enfant du mystère*, de Guilbert de Pixérécourt, estrenada en 1800, como el momento en que se consolida la forma canónica del melodrama en el teatro. Sobre el melodrama, ver Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984; Paul Giniesty, (1910) *Le Mélodrame*, Plan de la Tour, Éditions d' 'Aujourd' hui, 1982; Frank Rahill, *The World of Melodrama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967; Christine Gledhill (org.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (London, British Film Institute, 1987. Sobre el género hermano, el folletín, la referencia mayor y más completa es el libro de Marlyse Meyer, *Folhetim – uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

de las formas de escenificación del teatro clásico en su época- muestra muy bien que la escena adecuada a exacerbaciones sentimentales no precisó esperar al teatro popular para acoplarse decisivamente a esa prioridad de “volver visible”. Ya se presenta, en el filósofo, la concepción de la escena como un *tableau*, la aproximación de performance teatral y composición pictórica como lenguajes del mirar. Al entrelazar drama y experiencia visual, él legitima la exhibición, en escena, de aquello que puede crear un puente entre los ojos y el corazón, incluidas las acciones extremas, al contrario de lo que acontecía en la tragedia clásica. Sabemos que, en ese particular, un punto de inflexión fundamental fue Shakespeare, con sus muertes en escena, pero la valorización del ilusionismo sólo se consolidó en el siglo XVIII, contribuyendo, al lado de la codificación romántica de la “música de fondo”, para que el teatro popular con su verba pedagógica consagrarse, después de la Revolución, el melodrama canónico. Eso se hizo prevaleciente hasta mediados del siglo XX en los medios, con su enredo y su retórica orientados para volver visible la moral cristiana, a veces activando paradigmas de renuncia y sacrificio redentor, a veces distribuyendo recompensas según un derecho a la felicidad que depende de soluciones dramáticas guiadas por la idea de Providencia. A medida que el siglo XX avanzó, los cambios sociales y las nuevas cuestiones trabajadas en la ficción dieron lugar a un imaginario gradualmente marcado por la psicología moderna y por una franca medicalización del sentido común, en que la admisión de la utilidad del placer para la vida sana vino a combatir el ascetismo religioso y a ajustar los patrones morales del melodrama a la tolerancia y al hedonismo de la sociedad de consumo. En ese proceso, el movimiento a favor de una creciente gratificación visual es el dato constante, al

lado de la maleabilidad del género que, aunque todavía afecto a las encarnaciones del bien y del mal, incorpora muy bien las variaciones que tales nociones sufrieron. La teoría actual observa que no es el contenido específico de las polarizaciones morales lo que importa, sino el hecho de que esas polarizaciones existen definiendo los términos del juego y apelando a fórmulas hechas. Hay melodramas de izquierda y de derecha, contrarios o favorables al poder constituido, y el problema no está tanto en una inclinación francamente conservadora o sentimentalmente revolucionaria, sino en el hecho de que el género, por tradición, ampara y al mismo tiempo simplifica las cuestiones convenidas en la sociedad, trabajando la experiencia de las víctimas de la injusticia en términos de una diatriba moral dirigida a los hombres de mala voluntad.

En la parábola moral, aunque el triunfo de la virtud sea el itinerario tradicional y el final feliz prevalezca en la industria, el infortunio de la víctima inocente es también una forma canónica. En verdad, el melodrama fue el reducto por excelencia de escenarios de victimización. Basta recordar el tema de la virgen amenazada, o de la inocencia desprotegida, que el género heredó de la Edad Media y que, antes de él, fue trabajado por el drama burgués o en obras decisivas en la consolidación del romance como producto de mercado, como *Clarissa* (1744-49), de Samuel Richardson. En sus primeras versiones, el itinerario de la virtud ultrajada significó un gesto afirmativo de los valores proclamados por la clase en ascenso, dispuesta a denunciar la decadencia moral de la aristocracia y a caracterizar al noble como un villano obcecado. Más tarde, la amenaza cambiaría de señal y pasaría a ser encarnada por la supuesta barbarie de las clases trabajadoras; la burguesía invertiría la dirección de la mirada, eligiendo un nuevo enemigo de clase, estigmatizando

al pobre, los pueblos colonizados, otras etnias, como todavía acontecía en el período clásico de Hollywood, obviamente sin excluir a los villanos aristócratas que continuaron exhibiendo su arrogancia y su esnobismo. Es notable la galería de los intelectuales y amigos del arte perversos en el cine americano de los años 40-50, una colección que tiene uno de sus ejemplos más célebres en el crítico de teatro del film *Laura*, dirigido por Otto Preminger. Amanerado y europeizante en la postura y en el acento, es el afeminado-antagonista del héroe-detective. Este es el macho *taugh guy* genuinamente americano, victorioso por lo tanto.

Los efectos visuales de impacto, desde el melodrama del siglo XIX, son envueltos por una banda sonora melodiosa (el *melos* del drama), reforzando la expresión de las emociones, su intensidad. Es preciso afectar al espectador, *ganarlo* para que entre en un régimen de credulidad mayor ante lo inverosímil. El espectáculo *llena los ojos* y gana su complicidad, legitimando un estado de fe consentida en *la voz muda del corazón* y en la plena espontaneidad del gesto aunque éste sea producto de convenciones teatrales. Vale en la imaginación melodramática la idea de la expresión directa de los sentimientos en la superficie del cuerpo, sea por el gesto o la fisonomía que subraya una reacción o una intención del personaje, sea por la simple marca (de nacimiento o adquirida) que señala trazos de carácter. Todo ahí se traduce en imagen: el villano lo es ante todo en los bigotes y en la postura inusual; la heroína es inocente en la conformación del rostro y en la contención del gesto, el héroe destila virtud en el aseo y en la presencia modesta y respetuosa. La apariencia puede engañar pero jamás hasta el fin. El mundo visible, aunque pasible de equívocos sin los cuales no habría drama, es un espejo de la moral que termina por triunfar, haciendo valer su verdad. Esta sufre la

constante amenaza de las fuerzas del engaño, pero la lógica del mundo vela por las fuerzas de la sinceridad. El conflicto central se da entre autenticidad e hipocresía, trazos de carácter que se ofrecen a nuestros ojos y a nuestro discernimiento de forma clara y distinta, aunque, para eso, haya en las palabras y en los gestos un exceso ajeno al gusto clásico. Lo principal es garantizar la pedagogía que requiere la resolución de las ambigüedades aunque todo se apoye en el terreno por excelencia de las incertidumbres: el mundo de la imagen. Esto se hace posible porque la premisa del género es que el ser auténtico es transparente, se expone por entero, sin zonas de sombra; el ser hipócrita es turbio, se cubre de máscaras, exhibe su duplicidad. En términos retóricos, esto significa que es esencial, en la composición del drama, colocar a los auténticos de *nuestro* lado y a los hipócritas, del lado opuesto, regla general puesta en práctica en las varias franjas del espectro ideológico, pues todos en el melodrama procuran identificar sus valores sociales con la celebración de la espontaneidad y el ataque a la disimulación. La virtud de carácter de un personaje sanciona su posición política, la hipocresía, lo desautoriza. Y la hipótesis de la legibilidad de lo que se da a la mirada garantiza nuestra percepción de la diferencia entre una cosa y otra.

* * *

Invirtiendo el sentido del argumento y saliendo de lo referencial de Peter Brooks, vale la pena explorar que el ideal de transparencia refuerza, en el fondo, la teatralidad y el exhibicionismo. O sea, que en el énfasis de un gesto o expresión –pues es fundamental ahí la intensidad– se muestra un juego de doble sentido que hace a la escena visible tornarse el lugar de una técnica de producción de realidades aparentes,

no el proclamado campo de expresión natural de la verdad. Tal técnica es hoy un mecanismo sofisticado que se proyecta hacia fuera del escenario y de la pantalla, de modo que se puede tomar la tradición del melodrama como una buena mediación para describir lo que en la esfera pública es exacerbación del juego de máscaras en nombre de la comunicación espontánea, lo que es teatro de imágenes que se pasa por el noticiero.

En el melodrama tradicional, si la víctima emociona es porque su condición gana cuerpo y visibilidad por medio de la actuación que ofrece un modelo de sufrimiento: el que llamo "teatro del bien", hecho de gestos y palabras que invocan la virtud en su momento exhibicionista cuando enuncia sus marcas, dramatiza su recorrido de aflicciones y expresiones truncadas hasta el punto catártico en que finalmente es capaz de *decir todo*. Tal catarsis es además una *pièce de resistance* de la novela moderna, plena de explosiones en que habla el sentimiento y la performance del bien, sea en su triunfo consolador, sea en su lamento cuando pierde hacia el teatro del mal. La victoria de la corrupción, tan común en el cine y en la TV de hoy, no significa propiamente una zambullida sustancial en el realismo, si se compara con la antigua justicia poética que castigaba bandidos y premiaba inocentes.⁹ Si el bien triunfante sugiere la tranquilidad bajo una figura protectora, el mal triunfante puede también confortar, especialmente cuando se encarna en una figura de chivo expiatorio cuya

culpa nos purifica, pues ella reúne en sí todos los signos de inequidad. Exhibiendo las marcas que permiten el reconocimiento del pecado como su origen, el mal no es sino teatro del mal, razón por la cual su agente debe ser deliberado, conspirador y caprichoso; y el bien no es sino teatro del bien, razón por la cual su agente debe ser auténtico, *naturalmente* servicial, de buen sentido. Pueden alterarse el eje y la escala de valores, pero lo esencial es la claridad de las performances y *el decir todo* en ese teatro de la moralidad en que, no obstante, la vileza de intenciones proclamadas mueve la trama y garantiza el encanto del espectáculo.

Como observa Eric Bentley, el melodrama, como *acting out*, extroversión, es la quintaesencia del teatro, escenario de acciones que pretenden eficacia simbólica, y no simplemente consecuencias prácticas (el psicoanálisis ve ahí el nexo entre el lenguaje del melodrama y la histeria).¹⁰ Por lo tanto, lo que importa en el género no es el mal practicado a secas, acción dañina en sordina, sino el mal exhibiéndose como teatro del mal,¹¹ este que ostenta el placer y/o el dolor de la transgresión, muchas veces en simbiosis con la víctima que, a su vez, no encarna la acción silenciosa de la virtud sino la afectación de ésta. Mario Praz,¹² entre otros, acentúa cómo ese teatro, en que se complementan el verdugo y la víctima, encuentra su contrapartida en Sade, que ironiza justamente la virtud no recompensada y hace del principio de "soportar el sufrimiento" un ingrediente de la liturgia del sádico,

⁹ Es común señalar la diferencia entre las telenovelas de la Red Globo y la tradición de los dramones importados de América hispánica a partir de la oposición entre realismo (telenovelas modernas) y melodrama (novelas tradicionales), lo que me parece un equívoco, visto que la producción brasileña actual continúa observando las reglas del género y se pautan por la misma presencia de un coeficiente de realismo (podría decirse naturalismo) en la representación que caracterizó el cine hollywoodiano de los años 50, lo que no significa un abandono del melodrama como matriz de lo que puede o debe acontecer en la ficción, en fin, de lo que se asume como plausible o deseable en el movimiento de la trama (sabemos que cada género narrativo-dramático define su propio verosímil, o sea, el campo de aquello que, dentro de él, es aceptable en la composición de los personajes y de su interacción).

¹⁰ Ver Eric Bentley, *The Life of Drama*, 1964. Para la relación entre melodrama y lo que el autor llama histeria del lenguaje, ver Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", en Christine Gledhill, *op. cit.*, 1987.

¹¹ Dentro de esta cuestión del "valor de exhibición" del gesto, existe la composición de un teatro del mal en situaciones que evidencian hasta qué punto la hipótesis de la sinceridad es complicada, como nos muestran las observaciones de Marcel Proust al discutir el problema de la aparente autoabsorción del gesto y su "teatralidad" (en tanto hecho explícitamente para un mirar).

¹² Cfr. Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, 1996.

aquel trasgresor que es deliberadamente el adversario del melodrama en la teatralidad del bien y del mal. Esa aproximación entre los opuestos sugiere hasta qué punto el melodrama contiene, en su propio principio, su negación. La dialéctica naturaleza y artificio, sinceridad y disimulación, esconde otra que moviliza, en el mismo movimiento, la indignación moral proclamada y el franco voyeurismo.

De esa dialéctica, propia del espectáculo, los cineastas tomaron conciencia desde el inicio del siglo XX.¹³ Y, si alguien antes ya compró el melodrama canónico por su valor proclamado, es difícil hoy imaginar esa recepción de hecho, especialmente en un contexto en que un sentido común derivado del psicoanálisis evidencia a cada paso la cara jesuítica de los deseos. En una cultura en que se deshizo el mito de la transparencia del sujeto delante de sí, tomar el melodrama aparentemente al pie de la letra se hace no obstante posible como vigorosa nostalgia, activación de una escena imaginaria siempre pronta a gratificar toda vez que, en su exhibición para la mirada, el aparato simulador consiga imponer su fuerza; lo que se torna más fácil cuando la competencia técnica de fabricación de las imágenes proyecta la fascinación generada por los efectos especiales sobre la consistencia del drama (cuyas bases son arcaicas). El cine *high-tech* demostró exactamente eso, la capacidad de aliar técnica supermoderna y mitología, mostrando que visualidad y “valor de exhibición” son premisas fundamentales para la eficacia del género.

En el universo más general de los medios, dada la volatilidad de los valores, la vitalidad del melodrama se apoya en su condición de *lugar ideal de las representaciones negociadas* (en todos los sentidos del término). Eso vale para el noticiero, en el cual hay, de un lado, el acceso a la intimidad, *al peor*; y de otro, la neutralización

del efecto propiamente crítico cuando la exposición del cuerpo o del *carácter* es valorizada como respuesta a un apetito por imágenes que, por eso mismo, cuestan cada vez más. La noción de interés humano o social legitima ciertas sensaciones del periodismo, y la descarada afección romántica envuelve un cine de ficción en el cual la crítica al fetiche del mercado forma parte de las atracciones que garantizan el lucro. Desde esa lógica, la propia industria ofrece las evidencias, comentando con buen humor la fascinación de los espectadores (representados en ciertas figuras dentro del film). Y celebra diamantes sin precio o robots altruistas que se suicidan para salvar a la humanidad de la supremacía de la misma técnica que sustenta la hegemonía de Hollywood.

No hay novedad aquí, y recuerdo un saber compartido sobre esos momentos lacrimosos de complacencia en que, ante la pantalla, damos vuelo libre a la nostalgia, nos consolamos de una pérdida o de heridas que el melodrama siempre recobró con eficiencia. Él continúa haciendo eso, ahora exhibiendo mayor autoconciencia de su encanto y de su utilidad para las negociaciones que envuelven a los diferentes grupos (clases, etnias, identidades sexuales, naciones) en conflicto o en sintonía con el orden social. En el autocomentario, el melodrama celebra su legitimidad como santuario de nuestra autoindulgencia, donde cedemos con placer a la experiencia regresiva que el gusto exigente y la racionalidad juzgan vulgar y sin efecto de conocimiento, pero al cual se reconoció un papel en la economía de la psique, siguiendo un psicologismo contemporáneo que, a su vez, no elimina el debate crítico sobre esa dialéctica del “valor de exhibición”.

Antes culpable y basándose en un ideal moralizante de transparencia, tal dialéctica se hace hoy más desinhibida, prestando servicios a un espíritu performático de

¹³ Cfr. Mario Praz, *op.cit.*, cap. 2.

ostentación de imagen. Se vuelve entonces un elemento clave en las representaciones que guían lo cotidiano y la política, en las narraciones de los pecados leves o de los desastres, esos casi siempre travestidos de tragedia, término impropio pero muy en boga.

El régimen de la visualidad de los medios y el melodrama han mostrado dos caras de una misma liberación o pérdida de decoro, que es ambigua en su significación política. Se habla de desublimación represiva o simplemente de permisividad; el dato concreto es ese de la imagen negociada cuyo espectáculo satisface, al mismo tiempo, la retórica de convocatoria de la virtud y la práctica consentida del voyeurismo. Este, si antes ya instalado en el espacio moral controlado por la religión, sólo hubo de ganar con la ascensión de un sentido común moral apoyado en la ciencia, más ajustado a la esfera de los deseos, más adecuado para la racionalización del “valor de exhibición” de todas las cosas y de todos los cuerpos, de ese afán por flagrar el detalle, sea en el encuentro sexual, sea en el accidente de auto en que estaba la princesa o en el naufragio del navío comandado por empresarios aristócratas. Si el melodrama es la quintaesencia del teatro, ¿por qué su experiencia no habría de encontrar tales desdoblamientos en una sociedad que Guy Debord definió muy bien como la “sociedad del espectáculo”?¹⁴ ■

Referencias bibliográficas*

- DEBORD, Guy: *A sociedade do espetáculo*, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afródite, 1972.
- BENTLEY, Eric: *The Life of Drama*, New York, Atheneum, 1964.
- DIDEROT, Denis: *Discurso sobre a poesia dramática*, trad., pres. y notas de L. F. Franklin de Matos, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- FASSBINDER, Rainer Werner: «Fassbinder on Sirk», en *Film Comment*, nov.-dic., 1975.
- PRAZ, Mario: *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.
- SONTAG, Susan: «Notas sobre o camp», en *Contra a interpretação*, Porto Alegre, L&PM, 1987.
- STEINER, George: *The Death of Tragedy*, New York, Hill and Wang, 1963.

* Por razones de edición, sólo se consignan los autores mencionados en el artículo. La bibliografía completa está incluida en las respectivas Notas al Pie.

¹⁴ Cfr. Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, 1972.