

APOCALIPSIS Y MELODRAMA: EL TIEMPO SUSPENDIDO Y LA HERIDA FINAL

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN

ALGUNAS ESENCIAS VINCULANTES DEL CONCEPTO MELODRAMA

No nos detendremos aquí a establecer una definición de lo que es el melodrama como género en el cine (no es nuestro objetivo ni tenemos espacio para ello) ni pondremos en tela de juicio el propio concepto de género (en este sentido coincidimos con las formulaciones de Rick Altman (2000), cuando introduce la idea de ciclos en la base de su construcción y consolidación), si bien conviene asumir que en mayor o menor medida los aspectos melodramáticos son transversales para cualquier género cinematográfico, tal como señalaba Jacques Goimard en su esquema gráfico *la rosa de los géneros* sobre films del periodo clásico. Sin embargo, en nuestra propia redacción hemos vertido la expresión *aspectos melodramáticos*, que nos parece más conveniente y accesible cuando observamos materiales que, en principio, no parecen ser adscribibles al melodrama.

En el *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales* (Gómez-Tarín y Marzal Felici, 2015) se señalan con meridiana claridad estos aspectos melodramáticos al afirmar cómo el melodrama es el género que irradia a todos los demás en el modelo del clasicismo y que se fundamenta en la presencia de un *personaje melancólico* mientras el espectador cobra plena conciencia de la *herida del tiempo*, metaforizada mediante un *objeto simbólico*; lo gestual se antepone a lo verbal y la *catálisis* adquiere un mayor relieve en el curso de la narración, en la que el espectador obtiene un saber (*focalización*) superior respecto al que poseen —o se les supone a— los personajes. Este aspecto del saber lo planteaba en su día González Requena (1986: 52) en estos términos: «En el melodrama, la sorpresa (para los personajes) está en *posición de contraste* para el espectador. El goce del espectador consiste en la contemplación de cómo el personaje accede a un sufrimiento que sólo para él era inesperado». Lo cual nos aporta un aspecto también

esencial: el *sufrimiento*, o, si se prefiere, una cierta *exacerbación de la emoción* en el seno de una *estructura de reconocimiento*.

En primer lugar, lo familiar determina en el melodrama su estructura actancial, como un organigrama genealógico tejido por relaciones filiales y amorosas; en segundo lugar, el esquema familiar construye la escisión exterior/interior, donde el ámbito familiar es el auténtico interior en el cual los conflictos vienen frecuentemente generados por elementos intrusos, del exterior; en tercer lugar, el universo de relaciones familiares explica el desarrollo y resolución de los conflictos; por último, frecuentemente, la propia puesta en escena y planificación visual —en el melodrama fílmico y televisivo— representa y construye dichas relaciones familiares. En este sentido podríamos decir que la familia (y su representación topográfica —en el hogar—) constituye una *estructura de reconocimiento* de primer orden (Marzal, 1998: 304).

Permítasenos el uso que hemos hecho de la letra cursiva para ir catalogando esos aspectos melodramáticos que nos van a interesar especialmente en nuestro texto, colocando por encima de todos ellos el *tiempo* y la *herida*. Cuando Deleuze (citado en Gómez-Tarín, 2008) reflexiona sobre el naturalismo en la obra de Emile Zola, al hacer su prefacio a *La bestia humana*, apunta hacia el retrato de un ser humano que no goza de ningún tipo de libertad porque los instintos arrastran sus condiciones de supervivencia, que son también los de una forma de vida determinada por un medio histórico y social; los personajes viven un fracaso, la impotencia para constituir su vida interior a partir de tres tipologías de individuos: el hombre con una herida íntima (el fracasado), el hombre con una vida artificial (el perverso), el hombre de ideas fijas y sensaciones rudimentarias (la bestia) que soporta un vacío interior como consecuencia del encuentro entre instinto y objeto. Aparece así el término habitualmente traducido como herida: «[e]n Zola, si el encuentro entre el instinto y su objeto no genera un sentimiento, es siempre por-

que tiene lugar en la superficie de la *herida*, de un extremo al otro. El gran Vacío interior es consecuencia de la existencia de la *herida*. Todo el naturalismo adquiere entonces una nueva dimensión» (Deleuze, 1977: 11). Lo que la *herida* designa, lo que es en última instancia, es la Muerte, la pulsión de muerte; el término *fêlure* indica, además de una herida, la fisicidad de esta, la existencia de un principio y un final para ella, pero también el recubrimiento de un vacío, y ese vacío se constituye en una *grieta* que podemos aplicar a la polivalente relación entre el espacio y el tiempo, de tal forma que su significante oculta fragmentos de espacio y de tiempo para mejor acceder a los sentimientos de los personajes y a nuestra percepción de ellos.

ALGUNAS ESENCIAS VINCULANTES DEL DENOMINADO CINE (POST)APOCALÍPTICO

Al hablar de cine postapocalíptico nos encontramos ante una moda de los tiempos consecuencia de un afán por etiquetar, toda vez que el término *post* ha sido claramente acuñado como un comodín que sirve para completar cualquier aspecto de nuestra cultura con la debida *insuficiencia* y jugando habitualmente a mantener el *status quo*. En todo esto hay algo de perversidad y mucho de ideología. Si entendemos por apocalipsis el fin de los tiempos, parece evidente que no puede existir un cine postapocalíptico, pues nada habría detrás del final; por extensión, el término se viene usando para hablar de productos audiovisuales en los que el fin está cercano o se constituye en la meta temporal de la acción, en tanto trama argumental.

La viabilidad del concepto es aceptable en tanto *todo aquello que se puede imaginar, puede ser llevado a cabo*. La invención humana ha demostrado que en su base hay un proceso imaginativo que eleva el pensamiento hacia lo aparentemente imposible para dar forma material a lo que son simplemente ideas, incluso utopías. Las novelas de Julio Verne resultaban en su momento tan poco creíbles como puedan serlo hoy en día los alienígenas; sin em-

bargo, muchos de los artefactos y proyectos que en ellas se describían se han hecho realidad. Imaginar es, pues, construir. Durante muchos años el mundo del cine nos ha proporcionado relatos audiovisuales en los que había amenazas a nuestro planeta (alusiones veladas a los modos de vida y concepciones ideológicas enfrentadas) en los que el triunfo del ser humano (y determinados valores) era el fin necesario para transmitir la idea de que todo buen comportamiento (en la moral hegemónica) tiene su premio.

Con los relatos de amenazas controladas gracias a la fe y a la solidaridad, la penetración ideológica de un discurso sobre lo moral, lo ético, lo correcto, lo *normal*, señalaba un fuerte enfrentamiento con la otredad y salvaguardaba el posicionamiento en lo que denominaremos la hegemonía (occidental, cristiana, defensora de la democracia y el *status quo*). Esos parámetros marcaban lo que era *el bien*: todo lo ajeno era *el mal*.

Si bien este tipo de relatos se mantienen en la actualidad, poco a poco han ido surgiendo otros en los que lo apocalíptico se abre paso. Esto es inquietante por múltiples razones: porque desvela que podemos imaginar un fin del mundo, porque desvela que podemos imaginar un planeta sin humanos, porque desvela que podemos imaginar la desaparición de esa normalización del *status quo* con que previos relatos concluían... Pero, sobre todo, es inquietante porque pone en evidencia que esa imaginación de un final de los tiempos obedece a un deseo subyacente anclado en la oscuridad más extrema de nuestro pensamiento que durante siglos ha estado latente, cual posesión demoníaca, y que ahora pugna por salir a la luz.

Algunos factores pueden ayudarnos a entender este proceso, intentando, a la vez, responder a una simple pregunta: ¿por qué hay un cine denominado apocalíptico?, que nos permite diversas respuestas:

1) Pérdida de esperanza en el mundo (falta de perspectiva humana) y, en consecuencia, representación de otros mundos y formas de vida

[*Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), *After Earth* (M. Night Shyamalan, 2013), *La guerra de los mundos* (War of the Worlds, Steven Spielberg, 2005), *Bienvenidos al fin del mundo* (The World's End, Edgar Wright, 2013)];

2) Pérdida de valores (abandono de principios éticos y morales) y, en consecuencia, espectacularización de la violencia y destrucción a manos de la tecnología [*Terminator* (James Cameron, 1984), *Rompenieves* (Snowpiercer, Bong Joon-ho, 2013), *The day after* (Nicholas Meyer, 1983), *El día de mañana* (The Day After Tomorrow, Roland Emmerich, 2004), *Waterworld* (Kevin Reynolds 1995), *Mad Max 2, el guerrero de la carretera* (Mad Max 2: The Road Warrior, George Miller, 1981)]; y

3) Pérdida de interés por la vida (sensación de agotamiento, ya no hay metas) y, en consecuencia, escenificación de lo sobrenatural o inhumano, la vida después de la vida o más allá de ella en busca de la inmortalidad [(*Soy leyenda* (I Am Legend, Francis Lawrence, 2007), *La carretera* (The Road, John Hillcoat, 2009), *El amanecer del planeta de los simios* (Dawn of the Planet of the Apes, Matt Reeves, 2014), *Legión* (Legion, Scott Charles Stewart, 2010), *El corredor del laberinto* (The Maze Runner, Wes Ball, 2014)].

Todas las (im)posibles vías de escape nos dejan la sensación de que podemos imaginar un final y que este podría ser destructivo. Esto no es una novedad en sí misma pero sí lo es que aparezca cada vez más el fin del mundo como tal en el seno de las representaciones cinematográficas, en tanto ficciones fruto de la imaginación humana y, por lo tanto, desvelamientos de un proceso mental profundo. Ahí tenemos, a modo de ejemplo, títulos como *4:44 Last Day on Earth* (Abel Ferrara, 2011), *Juerga hasta el fin* (This Is the End, Evan Goldberg, Seth Rogen, 2013), la antes mencionada *Las últimas horas* (These Final Hours, Zal Hilditch, 2014) o *Melancolía* (Melancholia, Lars von Trier, 2011), e incluso que el humor se torne un componente habitual en este tipo de films indicando que ya no

importa nada, como ocurre en la también mencionada *Bienvenidos al fin del mundo*.

Ese criterio de *ya no importa nada* está estrechamente ligado, sobre todo en el momento actual, a la amenaza real del terrorismo entendido en sentido amplio: el religioso (casi exclusivamente yihadista, y el nuevo fenómeno antiyihadista), con los atentados indiscriminados y las inmolaciones humanas, y el de clase, que ha provocado el empobrecimiento de amplias capas de la sociedad en tanto los sistemas legislativos se colocaban al servicio de los financieros haciendo que el futuro de las personas se viera abocado a un desmoronamiento generalizado y sembrando la duda y la desesperación. La idea del avance social permanente, en mejora continua, se ha detenido y en este momento las nuevas generaciones ven en su futuro un retroceso con respecto a las previas, lo que hace que la esperanza se quiebre a veces de forma definitiva y el *mal de vivir* se retroalimente en el día a día y esto se refleje abiertamente en los mecanismos de representación y sus obras resultantes.

Por ejemplo, ¿qué supone el regreso a las pantallas de un mito como el de los muertos vivientes enfrentados a la humanidad?; ni más ni menos que el desvelamiento metafórico de los males de nuestra sociedad actual: la insolidaridad, la intolerancia, la incomunicación, el desprecio por el otro, el fundamentalismo religioso, etc. Lo comprobamos cuando en *In the Flesh* (Dominic Mitchell, BBC Three: 2013-2014), miniserie de tres episodios en su primera temporada (hay una segunda con otros seis en 2014 y luego ha sido cancelada su continuidad por falta de presupuesto) de una hora de duración cada uno, se cuestionan de plano las reacciones del *ciudadano humano* y se pone en evidencia el imperio del fundamentalismo xenófobo, al traer a primer término el complejo de culpa de los muertos redimidos/revividos y transmitir al espectador que en ellos está, contradictoriamente, la esperanza de vida y de una mejor sociedad.

A nadie le puede escapar que las supuestas amenazas de muertos vivientes, vampiros o seres

LAS SUPUESTAS AMENAZAS DE MUERTOS VIVIENTES, VAMPIROS O SERES MITOLÓGICOS SON IMPOSIBLES DE ERRADICAR; LA TITÁNICA LUCHA DEL SER HUMANO FRENTE A LA OTREDAD ESTÁ CONDENADA AL FRACASO. ESTO ES LO QUE HACE MUY RELEVANTE LA PROLIFERACIÓN ACTUAL —Y EL ÉXITO— DE ESTOS FILMES Y SERIES DE TELEVISIÓN: NOS PREPARAN PARA UNA ANIQUILACIÓN ABSOLUTA DEL GÉNERO HUMANO QUE VENDRÁ, EN REALIDAD, POR OTRAS VÍAS

mitológicos son imposibles de erradicar; la titánica lucha del ser humano frente a la otredad está condenada al fracaso (nos situamos en una posición teórica, a sabiendas de que tales entes no existen). Esto es lo que hace muy relevante la proliferación actual —y el éxito— de estos filmes y series de televisión: nos preparan para una aniquilación absoluta del género humano que vendrá, en realidad, por otras vías.

La suspensión de la incredulidad nos permite el goce espectral sin mayores problemas, pero llegan otros títulos en los que esa amenaza de extinción ya no viene de la mano de seres sobrehumanos o sobrenaturales, sino de la naturaleza misma, lo cual es mucho más creíble (y factible, a la vista de como tratamos a nuestro planeta). Ahí la perversión discursiva es máxima, ya que detrás de un cine catastrofista, cada vez más cercano a la representación del fin de los tiempos, hay un modelo mental de sumisión (léase naturalización) que nos es transmitido.

Es de suponer que en la mente de todos esté el sinsentido de un mundo que se gestiona desde las élites del poder (hoy financiero) sin ningún tipo de escrúpulos para con la ciudadanía. La democracia está secuestrada por el auténtico poder (anónimo y en la sombra) que es capaz de poner y quitar

gobiernos a su antojo: pondrá si estos son lacayos útiles (a cambio les dará las migajas de la *mordida*) y derribará si intentan mejorar la vida de sus ciudadanos.

¿Por qué la proliferación de películas que apuntan hacia la extinción de la vida en nuestro planeta, hacia un mundo dominado por muertos vivientes, o hacia catástrofes desaforadas y mayúsculas? ¿No será que vender la idea de lo *inevitable* juega a favor de una lectura moral de la vida y penetra en nuestras conciencias para que aceptemos de buen grado que es mejor ser sumisos y aceptar los males que *la providencia* nos depare en lo cotidiano?

Si partimos de la base, como decíamos más arriba, de que *todo aquello que puede ser imaginado, puede llevarse a cabo*, el hecho de que el cine nos brinde imágenes sobre *el fin de los tiempos* debería, cuando menos, inquietarnos. Y si nos preguntamos sobre la razón de ser de ese cine denominado (post)apocalíptico, las respuestas son múltiples pero con una clara orientación unívoca, como señalábamos: no hay esperanza, no hay valores, no hay interés por la vida.

A caballo de todas estas situaciones más o menos creíbles, más o menos verídicas, proliferan películas que nos dicen que hay males inevitables y que solamente el individualismo y el cierre del clan familiar puede salvarnos: propuesta esta de lo más conservadora y que actúa a favor del beneficio sempiterno de las élites, moral y vivencialmente, pues se basa en el aislamiento de los entornos privados para mejor ser succionados (vampirizados, sí) por tales élites económicas.

Estamos, pues, ante una acumulación vertiginosa, en las películas apocalípticas, de efectos especiales y tramas de manual, con puntos de giro previsible, que conecta con el cine de catástrofes de ayer y con el espectáculo circense a lo *Mad Max* (George Miller, 2015). Resulta interesante comprobar cómo en los argumentos ya no hay límites para el *crescendo* y ningún margen para la relajación. La amenaza del punto final de

la historia queda latente y esto apaga el auténtico problema: el control social por parte de los sistemas financieros (élites económicas o extractivas, como se prefiera denominarlas). Resulta que todos los males que nos acontecen son *inevitables*, y ¿qué le vamos a hacer si solamente somos seres humanos? Uno se pregunta si realmente este tipo de catástrofes no acabaría también con nuestros *amos sistémicos* o, por el contrario, resultaría que tienen prevista una vía de escape en algún otro *paraíso* a su medida.

Retomando una vez más la idea de *lo que se puede imaginar se puede hacer*, un ejemplo que, utilizando la acción desbordada, da en el clavo del discurso metafísico es *Lucy* (Luc Besson, 2014): la desaparición del ser humano en el seno de un macroorganismo cibernético. Quizás sea ese nuestro futuro y podamos pensar que el fin de los tiempos es, en realidad, el fin de nuestro tiempo.

MELODRAMA Y APOCALIPSIS

Como es lógico, en un tipo de discurso audiovisual edificado sobre tramas que conectan de una forma más o menos evidente con algo que nos parecería el fin de los tiempos, sea por amenazas, catástrofes u otras causas que no acertamos a adivinar, los aspectos melodramáticos básicos (el tiempo y la herida) sufren alteraciones que, sin impedir que cumplan su función argumental, se proyectan en otra dimensión. La transversalidad de lo melodramático no solamente se ha mantenido en el tiempo sino que se ha reforzado y, como señala Josep Maria Català (2009: 18), en el cine actual «no se trata del regreso del melodrama como género de moda, sino de postular que la estética contemporánea, en un sentido amplio que engloba cultura popular y alta cultura, es fundamentalmente melodramática, como una vez fue dramática y anteriormente trágica».

De alguna forma, el cine apocalíptico se conecta con parámetros que provienen del cine de terror y el fantástico, pero precisa anclar en el te-

rreno de la credibilidad todo aquello que supone una exacerbación máxima de la incredulidad y para ello necesita naturalizar las tramas mediante el uso de fundamentos melodramáticos que introduzcan emociones propias de tal género, sean en el pica (colectivos supervivientes) propias de tal guraliar las tramas mediante el uso de fundamentos melodramáticos de lo familiar (núcleos) o en el de la épica (colectivos supervivientes).

El terror clásico, al depurar las pasiones, se dirigía al espíritu o al alma humana. Frente a éste, el melodrama (o teatro de los efectos basado en los cambios de decorados y de la maquinaria escénica), apela a la compasión y al horror, es decir, al cuerpo, a los nervios y a las lágrimas. No trata de depurar las pasiones sino que pretende producir efectos nuevos y sorprendentes... Lo sublime y el asco son dos conceptos límite de la estética que implican la idea de exceso (Leutrat, 1999: 43).

La representación del fin de los tiempos lleva consigo una paralización del flujo temporal y, al mismo tiempo, una quiebra de la focalización (el saber que se opera y el que se transmite). El espectador, que en el melodrama clásico tiene mayor saber que el supuesto al actante, equipara su saber al del personaje, toda vez que este, sin poder establecer un momento final, es consciente de que su lucha por la vida es relativamente inútil: la amenaza no es una hipótesis sino un hecho irrevocable. Así, la temporalidad permanece en un limbo (de ahí que la califiquemos como *suspendida*) que permite la conexión de los saberes, si bien en el avance de la trama se seguirán los parámetros clásicos, lo que es más evidente en los productos seriados que, por definición, utilizan el tiempo para su propia rentabilidad.

Algo similar acontece con la herida, en tanto pérdida arrastrada de forma traumática por el personaje, que pasa en este caso a una dimensión mucho más relevante: no solo se trata de la muerte de seres queridos sino de la desaparición del género humano en su totalidad; además de la herida personal, que juega de forma similar al melodrama

clásico, se arrastra una herida colectiva vinculada a un futuro inequívoco (en este caso, la herida no proviene del pasado sino que es una constatación del futuro).

Por tanto, los aspectos melodramáticos no solamente están presentes sino que se han maximizado, son el conglomerado que permite la coherencia del discurso y que este no sea abandonado por el espectador porque está más allá de sus mecanismos de identificación (en tanto estructuras de reconocimiento). Si tomamos el caso paradigmático de *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC: 2010-), adaptación más o menos rigurosa del excelente comic *The Walking Dead* (Robert Kirkman, Tony Moore y Charlie Adlard, 2003-), las tramas conectan con el espectador a través de procedimientos melodramáticos por los que su protagonista, Rick, intenta recuperar un entorno familiar perdido por la muerte de su esposa y la necesidad de velar por sus hijos, pero ese entorno lo extrapola al colectivo que, unido a él, pretende la supervivencia mediante la organización más o menos militar y enfrentada al resto del mundo (un nuevo colectivo que se ve a sí mismo como una familia), a sabiendas de que la amenaza de los muertos vivientes es aniquiladora y difícilmente podrá ser vencida, pero, sobre todo, porque debe enfrentarse a otros clanes humanos que, en ocasiones, son mucho más violentos y carentes del valor supuestamente ético que guía al suyo. Como puede observarse, la herida por la pérdida conecta directamente con la muerte, pero hay un saber que no se le puede negar al actante: la proximidad del fin. La exacerbación de los sentimientos viene por la vía de su expresión violenta.

Tomemos un ejemplo mucho más sencillo en apariencia, *Maggie* (Henry Hobson, 2015). En esta película, la relación entre el padre (un excelente Arnold Schwarzenegger) y la hija, infectada de forma inexorable y abocada a su conversión en muerto viviente, aglutina los recursos melodramáticos, objeto metonímico incluido, mediante una narración intimista en el seno de una man-

sión rural que pondrá en primer término el amor paterno-filial y lo enfrentará a la necesidad de dar muerte al ser querido para evitar su conversión en un monstruo devastador. La herida, como puede apreciarse, no es algo que viene del pasado sino la seguridad de un terror futuro, asumido en primera persona, pero que se arrastra a lo largo del tiempo y condiciona todos los actos del individuo. En la estructura melodramática clásica el paso del tiempo era fundamental porque aseguraba, mediante sucesivas elipsis, que el camino hacia algo peor —conocido por el espectador— se desarrollaba a lo largo de los años en tanto el personaje iba cayendo en un abismo sentimental o de frustraciones; pero ese personaje intentaba recuperar su normalidad, mantenía una esperanza, cosa que en un cine apocalíptico viene negada de entrada, no existe tal opción: el personaje sabe que no hay salida.

Algo similar se da en *Las últimas horas*, donde, ante la seguridad de un final del planeta en una hora concreta, el personaje principal huye de la plaga de hedonismo que le rodea para recuperar un amor auténtico que había dejado atrás y que la amenaza final le hace reivindicar; la herida, en este caso, conecta con una pérdida que es fruto de su incapacidad para asumir los sentimientos y se enfrenta a una situación sin solución que se retroalimenta con la pulsión de muerte.

El fin, pues, condiciona la temporalidad, aunque permita inscribir en su seno tramas similares a las imperantes en el melodrama clásico, pero esto solamente puede concebirse como recurso estilístico para captar la atención del espectador y promover los mecanismos de identificación; en realidad, casi podríamos decir que se trataría de subtramas, pues la principal está abocada a un desenlace conocido y definitivo: a la herida privada se suma, prevaleciendo, la pública, la colectiva, la final... la pulsión de muerte. Y en ese nivel de plena conciencia del fin la temporalidad corresponde al espectáculo, a la representación, pero ha quedado suspendida en un limbo inalcanzable.

DESTINO Y SUPERVIVENCIA

En realidad, son escasos los films en los que la hora final llega o se supone como consecuencia inmediata de la acción narrada. Lo más habitual es que nos encontremos con supervivientes, más o menos numerosos, y/o con un futuro en el que se ha modificado la forma de vida; por ello, parece lógico que las tramas se edifiquen en torno a catástrofes (meteoritos destructores, glaciaciones, terremotos, volcanes, agujeros negros, colapsos universales), transmutaciones biológicas (virus, muertos vivientes, degeneraciones físicas), amenazas extraterrestres (invasiones) o guerras definitivas (conflagraciones nucleares). Si bien es cierto que en la mayoría de los casos el fin definitivo no se produce, la construcción discursiva funciona como si este fuera el desenlace y, aunque podríamos adjudicar a ese grupo de films un nivel de parcialidad de lo apocalíptico, no se produciría ni el tiempo suspendido ni la herida final, o solo vagamente. En estos casos, lo melodramático actúa en la trama principal de una forma más clásica porque en el propio camino de la acción se consigue erradicar el mal que acecha: por ejemplo, ante la amenaza extraterrestre, un padre que quiere unir a su familia (*La guerra de los mundos*), o algo similar en el caso de la catástrofe climática (*El día de mañana*). Sin embargo, la vida seguirá y la amenaza quedará como un paréntesis una vez el mundo de la supuesta normalidad haya sido reconstruido, si bien el fin parcial se constituye en herida traumática ante un futuro incierto, pero eso ya no corresponde a la representación sino a una extrapolación que el espectador puede hacer sobre la continuación factible de la trama en un mundo hipotético.

Un fin absoluto en la ficción audiovisual debería, necesariamente, hacer coincidir la secuencia final con el momento definitivo de la destrucción o bien su antesala, incluso si esta pudiera extenderse en el tiempo. Es el caso de *Melancolía*, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the*

Body Snatchers, Don Siegel, 1956) y sus múltiples *remakes*, *El incidente* (The Happening, M. Night Shyamalan, 2008), *¿Teléfono rojo?*, *volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964), o *Los pájaros* (The Birds, Alfred Hitchcock, 1963), y, por supuesto, toda la saga de películas sobre muertos vivientes, cuya amenaza no es latente sino definitiva y su aplazamiento temporal hace posibles múltiples tramas parciales.

LOS FUTUROS POSTAPOCALÍPTICOS SON UN BUEN CALDO DE CULTIVO EN EL QUE LA HERIDA QUE ARRASTRA EL PERSONAJE ESTÁ CONSTITUIDA TANTO POR SU RELACIÓN CON EL ENTORNO MÁS PRÓXIMO (FAMILIAR O PRIVADO) COMO POR EL RECUERDO DE UN MUNDO INEXISTENTE NO RECONSTRUIBLE AL QUE NO TIENE ESPERANZAS DE REGRESAR

Los futuros postapocalípticos son un buen caldo de cultivo en el que la herida que arrastra el personaje está constituida tanto por su relación con el entorno más próximo (familiar o privado) como por el recuerdo de un mundo inexistente no reconstruible al que no tiene esperanzas de regresar. En estos casos el tiempo suspendido corresponde al pasado y la herida final es también la inicial, afectando ambos aspectos al diseño melodramático de la trama que, además, incluirá elementos adscribibles directamente al personaje y su pasado en el seno de la *normalidad*. Lo podemos observar en *Mad Max*, en *La carretera*, en *Rompenieves*, en *El amanecer del planeta de los simios*, en la lamentable saga de *Los juegos del hambre* (The Hunger Games, Gary Ross, 2012) o en *El corredor del laberinto*. Por supuesto, una variante no despreciable es la del conjunto de películas que arrancan con *Terminator* y que proponen la variación del futuro mediante la incursión de personajes en el pasado.

Podemos decir, resumiendo, que no solamente en este tipo de films se conservan los aspectos melodramáticos que guían la acción de los personajes y sus tramas sino que, en el nivel global, se refuerzan e incluso se exacerban, toda vez que hay una quiebra de los destinos individuales y de la supervivencia colectiva. Lo melodramático envuelve el conjunto de la trama y el eje familiar deviene indiscutible, pues es el único destino deseable en el seno del caos colectivo: tomemos el ejemplo, todavía más radical, de *Fear the Walking Dead* (Dave Erickson y Robert Kirkman, AMC: 2015-), donde el reducido clan familiar no duda en matar para conseguir mantenerse unido, hasta el punto que pudiera parecer que el resto del mundo no tiene significación alguna para él (y, si esto es así, antes de la amenaza de los muertos vivientes cabría esperar una visión de mundo cerrada y enfermiza del mismo calibre). Por radical que pueda parecer, esa visión de mundo, en nuestro entorno real, es también una amenaza social, pues tiende a prevalecer sobre sus semejantes a cualquier precio.

Puestas así las cosas, lo apocalíptico puede producirse a partir de un suceso que quiebre irremisiblemente la paz social de un grupo más o menos numeroso, de forma que sus miembros, incluso si el mundo sigue su devenir habitual, quedan inhabilitados para regresar a la vida cotidiana y se inscriben en un caos personal tóxico para su entorno. Esto es lo que ocurre cuando se produce un ataque terrorista en el que hay numerosos muertos, pues la siega de vidas arrastra conjuntos familiares y resulta incomprensible para el relato naturalizador que cada familia ha erigido para sí y para sus relaciones más cercanas. La quiebra moral conlleva la parálisis temporal e imprime una herida sin solución, irrevocable y permanente: también a esto podemos darle un valor apocalíptico (que el mundo siga nunca tendrá valor para las víctimas ni para los supervivientes).

Así pues, lo apocalíptico aparece también en lo cotidiano siempre que haya una exacerbación absoluta de los parámetros que definen la situa-

ción, pero cabría otro nivel, nada despreciable, que consistiría en plantear la pregunta metafísica sobre nuestra existencia y su tangibilidad, toda vez que pudiéramos estar en un mundo de sueños, en una realidad paralela, o, incluso, no ser en absoluto reales. Ese nivel apocalíptico se produce cuando comenzamos a negar nuestra propia existencia física (un ejemplo brillante lo constituye la serie *Legión* (Legion, Noah Hawley, FX: 2017-)).

THE LEFTOVERS

Las series recientes de televisión nos han brindado múltiples ejemplos de imbricación entre lo apocalíptico y lo melodramático, ya que la propia construcción temporal impuesta por la serialidad juega a favor de esa característica esencial del melodrama, pero, para concluir, quisiéramos aquí destacar *The Leftovers* (Damon Lindelof y Tom Perrotta, HBO: 2014-2017), en la medida en que se trata de un material atípico, con tan solo tres temporadas, y que funciona tanto desde la perspectiva apocalíptica (incluso si no se trata de un final definitivo para la humanidad) como melodramática (el eje familiar es el elemento central de la trama argumental). Pero es que, además, *The Leftovers* construye una parte importante de su trama mediante relatos cruzados que vuelven a determinados puntos de partida para completar o corregir acciones previamente vistas por el espectador; es decir, la utilización de la temporalidad permite una cierta navegación en el tiempo que subraya el carácter indeterminado de un conjunto de tramas vinculadas que permanecen abiertas y que es el propio espectador quien debe completar para cerrar, toda vez que las evidencias no le serán suministradas en ningún momento.

El argumento nos presenta un mundo en el que un porcentaje de la población ha desaparecido un día concreto y a una determinada hora, sin que se sepa cómo ha acontecido ni si esos seres humanos siguen vivos. Como es lógico, la fecha cobra características de hito mundial memorable y un alto

porcentaje de núcleos familiares entran en un proceso de degradación al que únicamente pueden hacer frente mediante la asunción del hecho y, en su caso, la reconstrucción de sus vidas, o bien mediante la negación de su mundo y la integración en grupos sectarios que someten al resto de la población a la presión del recuerdo. Es evidente que todas esas vidas destruidas provienen de un pasado en el que las tramas melodramáticas tienen presencia, pero la desaparición genera una herida nueva que tiene el carácter de definitiva, sumada a las que previamente arrastrasen de su vida familiar anterior que, sin ser negadas, pierden relevancia.

La serie discurre narrativamente como una parábola (la amenaza terrorista y el 11S se vislumbran en los entresijos) capaz de poner en tela de juicio múltiples condicionamientos sociales y, sobre todo, los fanatismos religiosos, en tanto refugio para algunos. La herida final tiene un claro principio, datado, y ese es el momento también de la suspensión temporal que hará que todo gire en torno a ese día y hora (conmemoraciones, aniversarios, recuerdos); la presencia de objetos metonímicos (representaciones de los seres queridos que han desaparecido a través de los vínculos físicos con su vida cotidiana) impide el olvido. Frente a ello, grupos de personas intentan reconstruir sus vidas mediante la configuración de nuevos entornos familiares, pero el recuerdo les mantiene en un nivel de melancolía que les arrastra al suicidio (o a vivencias cercanas mediante múltiples intentos, incluso si niegan tal voluntad).

No desvelaremos aquí los acontecimientos narrados por la serie, pero, para los efectos que nos interesan, es importante señalar que, tanto si los personajes son aquellos que no quieren olvidar e incitan a los demás a mantener vivo el recuerdo, como si son los que prefieren pasar página, ninguno de ellos consigue desprenderse de la necesidad de saber y de ese *mal de vivir* que provoca la indeterminación y que se intenta justificar mediante comparaciones con las escrituras religiosas e incluso con la seguridad de que se acerca el fin

LOS ASPECTOS MELODRAMÁTICOS SE MANTIENEN EN LAS PELÍCULAS Y SERIES MAL DENOMINADAS APOCALÍPTICAS CON EL AGRAVANTE DE QUE, AL DARSE UNA HERIDA QUE CASI PODRÍAMOS CALIFICAR DE INFINITA, EL TIEMPO ENTRA EN SUSPENSIÓN Y LOS PERSONAJES NAVEGAN EN EL CÍRCULO MELANCÓLICO DE SU HUIDA HACIA UN FUTURO DE EXTINCIÓN, DESEADO EN TANTO SATISFACCIÓN DE LA PULSIÓN DE MUERTE

del mundo (se supone que en la conmemoración del séptimo aniversario) sin que haya precedente alguno, salvo el uso del siete como numeral constante en la Biblia.

A partir de ahí, cualquier extrapolación puede permitirse y de eso hace gala la serie para abrir territorios inexplorados: supuestas resurrecciones del personaje principal, supuestas conversiones de los animales en humanos, diferentes dimensiones o mundos paralelos (los que han desaparecido, ¿están en otra dimensión?). Al representar mundos paralelos (*cruzar al otro lado*, dicen los que optan por esta explicación) la serie abre una perspectiva que es, en sí misma, tanto apocalíptica como melodramática, ya que multiplica el nivel de la herida y congela de nuevo el tiempo, ya que ambos se reproducen en el mundo real de la misma forma que en el paralelo, pero, además, se impide que pueda constatarlo lo que es real y lo que no lo es. ¿Por qué un mundo paralelo no sería tan real como el que pensamos como real? ¿no serían el uno para el otro irreales? ¿cuál tendría la entidad de cierto? Todo va a depender del punto de vista en el que nos situemos como espectadores, pero también de la información que las imágenes nos suministren, aunque siempre tendremos la opción de negar su veracidad.

Se quiebra así el concepto de mundo imaginario para pasar al de mundo posible, con subtramas que permiten a lo apocalíptico actuar en niveles

parciales, como antes señalábamos, o incluso en el nivel global (la destrucción mediante una guerra nuclear plena). Un núcleo familiar habitará en un mundo en tanto que en otro la familia será negada o, incluso, los que desaparecieron en un nivel habrán construido una nueva sociedad en otro, de ahí que la frase pronunciada asiduamente *no hay familias* o la que sobrevuela toda la serie ¿y ahora qué? queden sin respuesta. Y esto supone un plus para el espectador porque se quiebran también sus conceptos de continuidad y explicación racional para obtener en su lugar la sensación y la rentabilidad de lo indeterminado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Parece evidente, pues, que los aspectos melodramáticos se mantienen en las películas y series mal denominadas apocalípticas (o, peor, postapocalípticas) con el agravante de que, al darse una herida que casi podríamos calificar de infinita, el tiempo entra en suspensión y los personajes navegan en el círculo melancólico de su huida hacia un futuro de extinción, que, además, es deseado, en tanto satisfacción de la pulsión de muerte. Ni qué decir tiene que esto no es sino el reflejo de un estado moral de la sociedad, que ha perdido paulatinamente sus horizontes y que se ve a sí misma como si caminara hacia un precipicio, de tal forma que la idea de constante progreso hacia algo mejor se ha visto quebrada y, mucho nos tememos, erradicada definitivamente. Visto así, y asumimos que es solo una opción posible, estas obras audiovisuales no son sino el reflejo de un subconsciente que tiende hacia la muerte personal y colectiva. ■

REFERENCIAS

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Gómez-Tarín, F. J. y Marzal Felici, J. (coords.) (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.

- González Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia/ Minneapolis: Instituto de Cine y Radio- Televisión/ Institute for the Study of Ideologies & Literature Hiperión.
- Marzal Felici, J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (1977). "Zola et la fêlure", préface à Émile Zola. En G. Deleuze, *La Bête humaine*. Paris: Gallimard.
- Gómez Tarín, F. J. (2008). *Wong Kar-wai. Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid: Akal.
- Català Domènech, J. M. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.
- Leutrat, J.-L. (1999). *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

APOCALIPSIS Y MELODRAMA: EL TIEMPO SUSPENDIDO Y LA HERIDA FINAL

Resumen

El texto parte de la base de explicitar cuales son los aspectos que podemos calificar como *melodramáticos* para poder enfrentar el llamado cine apocalíptico desde una perspectiva que no es la coincidencia plena con los discursos al uso, sembrando, así, una duda sobre la vigencia de las etiquetas mismas. Sea como fuere, los dos elementos básicos en cualquier melodrama son el concepto de *herida* y el de *tiempo*; evidentemente, en un tipo de discurso audiovisual edificado sobre tramas que conectan de una forma más o menos evidente con algo que nos parecería el fin de los tiempos, sea por amenazas, catástrofes u otras causas que no acertamos a adivinar, los aspectos melodramáticos básicos (el tiempo y la herida) sufren alteraciones que, sin impedir que cumplan su función argumental, se proyectan en otra dimensión. La transversalidad de lo melodramático no solamente se ha mantenido en el tiempo sino que se ha reforzado.

Algo similar acontece con la herida, en tanto pérdida arrasada de forma traumática por el personaje, que pasa en este caso a una dimensión mucho más relevante: no solo se trata de la muerte de seres queridos sino de la desaparición del género humano en su totalidad; además de la herida personal, que juega de forma similar al melodrama clásico, se arrastra una herida colectiva vinculada a un futuro inequívoco (en este caso, la herida no proviene del pasado sino que es una constatación del futuro). Partiendo se esta base, se desarrolla la argumentación recorriendo una serie de títulos emblemáticos de este tipo de cine con especial atención, como paradigma, a la serie *The Leftovers*.

Palabras clave

Teoría fílmica; cine apocalíptico; melodrama; tiempo fílmico; herida.

Autor

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València (Premio extraordinario de licenciatura y de doctorado). Ha publicado en la colección de Nau Llibres y Octaedro *Guías para ver y analizar...* monografías sobre *Arrebatado* (2001), *À bout de souffle* (2006) y *Deseando amar* (2013). Ha sido profe-

APOCALYPSIS AND MELODRAMA: THE SUSPENDED TIME AND THE FINAL WOUND

Abstract

This article specifies the main features of the melodrama, to confront the so called apocalyptic cinema from the will to restate the concepts themselves. We think that the basic elements of the genre are the *wound* and the *time*. In a type of audio-visual speech in whose plots the end of the times is represented, good it is for threats, for catastrophes or for other reasons that we do not happen to guess, the above mentioned elements suffer alterations that, without managing to prevent that they fulfill its plot function, are projected to another dimension. The transversality of the melodrama not only is kept, but it is reinforced. The wound, while wretched loss of traumatic form for the role, acquires a much more relevant dimension: not only it is a question of the death of dear beings, but the disappearance of the mankind in its entirety; besides the personal wound, which plays from similar form to since it does it in the classic melodrama, crawls different, collective and linked to an unequivocal future. In our argumentation, we resort to emblematic titles of this type of cinema, with special attention, as paradigm, to the series *The Leftovers*.

Key words

Film theory; Apocalyptic Cinema; Melodrama; Time in Film; Wound.

Author

Doctor in Audiovisual Communication for the Universitat de València (extraordinary Prize of master and of doctorate). He has published in the collection *Guías para ver y analizar cine* by Nau Llibres and Octaedro monographs on *Arrebatado* (2001), *Breathless* (2006) and *In the Mood for Love* (2013). He has been Associate Professor of Audiovisual Narrative and Theory and Technology of the Script in the Universitat Jaume I of Castellón, and Vicedean-Director of the Audiovisual Communication Grade. Nowadays he is an honorific teacher, after his retirement. He has published the books *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)*, *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong*

sor titular de Narrativa Audiovisual y Teoría y técnica del guión en la Universitat Jaume I de Castellón y vicedecano director de la titulación de Comunicación Audiovisual. Actualmente es profesor honorífico, tras su jubilación.

Ha publicado los libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), Wong Kar-wai (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración* (2011) y *La vida y nada más* (2012).

Como co-editor ha coordinado múltiples volúmenes y ha participado en diversos libros colectivos, entre los que destacan *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *El cine y las pasiones del alma*, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*, *Teoría y técnica de la producción audiovisual*, *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena* o *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. Además cuenta con numerosos artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales.

Tiene experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES, y también ha sido director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Contacto: fgomez@uji.es.

Referencia de este artículo

Gómez Tarín, F. J. (2018). Apocalipsis y melodrama: el tiempo suspendido y la herida final. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 41-54.

Kar-wai (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011), and *La vida y nada más* (2012).

As co-publisher, he has coordinated multiple volumes, and has taken part in diverse collective books, between which we can stand out *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *El cine y las pasiones del alma*, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*, *Teoría y técnica de la producción audiovisual*, *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*, or *El cine en Canarias (Una revisión crítica)*. In addition, he has written many articles in magazines and contributions to national and international congresses.

He is experienced at script, editing, and audiovisual direction. He is also a charter member of the cinematographic groups ACIC and YAIZA BORGES. He was the chief editor of the magazine *Archivos de la Filmoteca*. Contact: fgomez@uji.es.

Article reference

Gómez Tarín, F. J. (2018). Apocalipsis and Melodrama: the Suspended Time and the Final Wound. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 41-54.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

