

(DES)ENCUENTROS

LA POSIBILIDAD DE UNA LÁGRIMA

introducción

discusión

conclusión

A VUELTAS CON UNA ESPIRAL

I introducción

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER

A diferencia del término *neonoir*, su equivalente, el *neomelodrama*, no ha hecho fortuna —hasta el punto de que la misma persona que lo empleó por vez primera, Rosalind Galt, lo hizo para, en la misma oración, afirmar la ociosidad de inventar tal palabra (2006: 197)—. Sin embargo, nosotros hemos querido utilizarlo para señalar el corte que virtualmente existiría entre el melodrama tradicional (inclusive el moderno) y el estrictamente contemporáneo. O, cuando menos, para plantear el dilema que representa para el género conservar algunos de sus rasgos definitorios, quizás inherentes, en tiempos como los actuales, caracterizados por una esquizofrénica irresolución entre la aparente omnipotencia del *storytelling* hiperemotivo y la conciencia, propia de cínicos o sencillamente de lúcidos, de los peligros que subyacen a dicha manipulación.

A la hora de moderar el diálogo a cinco voces que a continuación presentamos, hemos tratado de que estuvieran representadas las principales tradiciones de investigación que han abordado el melodrama, tanto en lo que a nacionalidades se

Esta progresiva desaparición de las relaciones humanas plantea ciertos problemas a la novela. ¿Cómo plantear la narración de esas pasiones fogosas, que duran varios años, cuyos efectos se dejan sentir a veces en varias generaciones?

Estamos lejos de *Cumbres borrascosas*, es lo menos que puede decirse. La forma novelesca no está concebida para retratar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más anodina, más concisa, más taciturna.

Ampliación del campo de batalla

Michel Houellebecq

refiere como a metodologías; y también nos hemos preocupado por abarcar un testimonio procedente del terreno de la praxis. Quizás el lector eche en falta respuestas procedentes del ámbito anglosajón, y más concretamente de la academia estadounidense. Resulta significativo a este respecto que autores norteamericanos que mantienen posiciones tan enconadas como Stanley Cavell —quien postula la condición genérica nada menos que de una variante tan concreta como el «melodrama de la mujer desconocida»— y Linda Williams —que niega tajantemente la mayor y propone, en cambio, que el melodrama es una «modalidad»— compartan una visión tan radicalmente endogámica como para que el primero exponga que nuestro objeto (al igual que el de la comedia) desarrolla «el problema de la confianza en uno mismo y la conformidad, o de la esperanza y la desesperanza, tal como quedaron establecidos por el pensamiento fundamental americano de Emerson y Thoreau» (Cavell, 2009: 30), y la segunda lo ensalce como «una forma peculiarmente democrática y norteamericana que busca la revelación dramática de las

verdades morales y emocionales a través de una dialéctica de *pathos* y acción. Es la base de la película clásica de Hollywood» (Williams, 1998: 42)¹.

La discusión acerca de la genericidad o no del melodrama puede ser intelectualmente estimulante, si bien también es limitada —no vemos que haya incompatibilidad entre admitir que lo sea y reconocer que, en tanto que componente, «lo melodramático» impregne o fertilice los demás, al igual que la existencia de la comedia, el cine negro, el fantástico, el de terror, etcétera, no es óbice para que lo cómico, lo negro, lo fantástico o lo terrorífico aniden en productos pura o impuramente adscritos a terceros géneros—. Por el contrario, sí que nos parece errónea la *arrogancia* (en toda la doble extensión del término) de establecer una identificación entre melodrama y *americanidad*: por mucho que algunos (muchos) de sus mejores frutos procedan de los Estados Unidos, y aun siendo cierto que un buen número de ellos conjugan temas específicos según códigos propios, juzgamos esa sinécdoque sumamente empobrecedora, por reductiva. No en vano de lo que estamos hablando es de algo mucho más hondo —algo de lo que el propio Cavell está persuadido, como denota su intuición de que «la emoción y [...] la super-referencialidad del modo melodramático contrastan significativamente con la sensibilidad del postestructuralismo y, de manera más acentuada, en su giro deconstructivo, con su preferencia por los efectos intra- y contra-textuales de un texto» (Cavell, 2009: 73)—, un verdadero *universal*: lo que está en cuestión es la posibilidad de que el resabiado espectador actual derrame una lágrima; furtiva o no, pero en todo caso auténtica. ■

NOTAS

- 1 Cita original: «a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic revelation of moral and emotional truths through a dialectic of *pathos* and action. It is the foundation of the classical Hollywood movie» (Williams, 1998: 42).

REFERENCIAS

- Cavell, S. (2009). *Más allá de las lágrimas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Galt, R. (2006). *The New European Cinema. Redrawing the Gap*. Nueva York: Columbia University Press.
- Williams, L. (1998). Melodrama Revised. En N. Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (pp. 42-88). Berkeley: University of California Press.

discusión

1. ¿Qué diferencias sustanciales habría entre el melodrama clásico y el contemporáneo? ¿Cuáles serían las características de ese neomelodrama? ¿Ve alguna innovación concreta en el serial televisivo con respecto al patrón cinematográfico?

Françoise Zamour

De la época clásica del cine a la contemporánea, el melodrama se ha caracterizado por su permanencia. Me parece que, tanto desde el punto de vista formal como en lo concerniente a la narración, se puede hablar de persistencia de los motivos. Esta idea de persistencia permite considerar la migración del melodrama de la literatura a la ópera, al teatro, a la novela o al cine, pero también su ductilidad, de una cinematografía a otra. Encontramos las mismas características melodramáticas de las películas de Frank Borzage en el cine de Bollywood. Si realmente existe una historia del melodrama, en ella no hay ningún eclipse.

La impresión de retorno del melodrama, dada por el éxito puntual de ciertos films, como *Titanic* (James Cameron, 1997), enmascara la realidad de la permanencia del fenómeno. Incluso cuando el cine moderno estaba en su apogeo, como en la Italia de los años sesenta, el melodrama, a través, por ejemplo, de las películas de Raffaello Matarazzo, conservó su carácter popular.

Un elemento característico del melodrama contemporáneo consiste en la conciliación, operada a partir de los años setenta, entre el cine, el género y el cine de autor. De Fassbinder a Pedro Almodóvar, pasando por Clint Eastwood o Aki Kaurismäki, los cineastas que reivindican el cine de autor ponen por delante la historicidad de sus obras; se ocupan de situarse en la historia del melodrama, al igual que en la historia del cine. Esta conciencia de historicidad se expresa a través del recurso a la citación directa (*Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar, 1999) o indirecta (*Todos nos llamamos Alí* [Angst essen Seele auf, Rainer Werner Fassbinder, 1974]), así como a la reescritura —es- toy pensando en *Un hombre sin pasado* (Mies vailla

menneisyyttä, Aki Kaurismäki, 2002), que retoma la esencia de *Los viajes de Sullivan* (Sullivan's Travels, Preston Sturges, 1942)—. Los melodramas contemporáneos producen una reflexión sobre su propia situación en la historia de las formas o del género. La toma en consideración de la temporalidad aparece en la mediación del relato, que manifiesta el paso del tiempo. Films tan distintos como *Los puentes de Madison* (The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995) o *Chunhyang* (Im Kwon-taek, 2000) sitúan la temporalidad en el centro de su dispositivo narrativo: el cuento es modificado por un diario íntimo o un espectáculo de Pansori, cuyos lectores o espectadores están presentes en la imagen. Muchas generaciones, correpresentadas en la película, pueden tener conciencia de la dimensión citacional (en sentido amplio) del melodrama contemporáneo.

Silvia Guillamón

El melodrama, a lo largo de su historia, ha ido ganando en complejidad y sofisticación. Su discurso, tanto en lo que se refiere a aspectos formales como temáticos, se ha ido actualizando y ha ido expandiendo su campo de acción hacia lugares insospechados. Por poner un ejemplo, podemos detectar elementos melodramáticos en películas tan variadas como *Hulk* (Ang Lee, 2003), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) o *Todo sobre mi madre* y actualizaciones del melodrama clásico en films contemporáneos como *Lejos del cielo* (Far from Heaven, Todd Haynes, 2002), *Carol* (Todd Haynes, 2015) o *Criadas y señoras* (The Help, Tate Taylor, 2011). Esa capacidad de actualización, adaptación e hibridación tiene su origen, desde mi punto de vista, en la forma en que el melodrama nació: muy tempranamente saltó de las tablas al celuloide, lle-

vando consigo la huella de la hibridez (en su origen «melodrama» hacía referencia a un drama con música, que se utilizaba para resaltar la acción narrativa y los sentimientos de los personajes). Poco a poco, el género se fue depurando hasta dar lugar a los grandes melodramas de los años cuarenta y cincuenta de Hollywood: narraciones que pivotan alrededor de la pérdida y la melancolía, protagonizadas por personajes femeninos sufrientes.

El melodrama contemporáneo recoge la esencia del clásico, pero se ve impelido a adaptarse a las preguntas y necesidades de los nuevos tiempos. Asistimos a una renovación en la que empieza a ser frecuente la reflexión sobre los nuevos tipos de familia, la representación de personajes marginales y desfavorecidos y el protagonismo de personajes discriminados por motivos raciales, de género o de identidad sexual.

Por otra parte, el melodrama ha arrastrado desde sus inicios la huella intermedial, atravesando medios tan diversos como la novela, el teatro, el cine, la radio y, más recientemente, la televisión. En este último medio se ha desarrollado con mucha fuerza en los culebrones o las *soap operas*, cuya diferencia principal con el ámbito cinematográfico estaría conectada con las disparidades más generales que caracterizan ambos medios y los contextos de recepción. Mientras el cine involucra el placer asociado a la mirada de un modo más evidente y requiere un sujeto espectral concentrado en la narración, la televisión está apelando a un sujeto espectral más distraído y disperso. Formalmente, esto supone un abandono de la clásica estructura narrativa de enigma-complicación-resolución. Nos encontramos ante una narración menos centrada, con líneas argumentales que se entrecruzan y compiten entre sí, tramas que se abren y no se cierran, finales que nunca llegan y, con frecuencia, inicios que se olvidan. Pero como la televisión es un medio que también se transforma, recientemente estamos asistiendo, en consonancia con el fenómeno de las series televisivas de productoras como HBO, a la introducción

del género melodramático alejado de la estructura de culebrón y en conexión más que evidente con una narrativa propiamente cinematográfica, en miniseries televisivas como, por ejemplo, *Mildred Pierce* (Todd Haynes, HBO: 2011).

Pablo Pérez Rubio

De la misma manera que el melodrama clásico adquiere numerosas formas y modulaciones (sub-genéricas, narrativas, dramáticas, estilísticas), así ocurre con el contemporáneo. Sí se aprecia que si los melodramas del Hollywood clásico respondían de forma mayoritaria al canon del género, los actuales son menos obedientes a esta normativa y están —como ocurre con toda manifestación cultural de la postmodernidad— más contaminados, resultan más espurios. Aquel melodrama canónico apenas aparece en la actualidad, y sería más productivo hablar de «lo melodramático» como una *tonalidad* que emerge en muchas películas y series de televisión sin llegar a articularse como género. Encontramos en muchos films elementos melodramáticos, como ciertas estrategias narrativas, liturgias y sedimentos, constantes estéticas y un peculiar uso (y abuso) de su gramática fílmica, pero rara vez podemos decir que un film sea un melodrama. No son melodramas, pero los momentos melodramáticos más intensos y *pregnantes* los hemos visto en los últimos años en películas como *Nebraska* (Alexander Payne, 2013), *Amor* (Amour, Michael Haneke, 2012), *La vida de Adèle* (La vie d'Adèle, Abdelatif Kechiche, 2013), *Boyhood* (*Momentos de una vida*) (Boyhood, Richard Linklater, 2014), *Sueño y silencio* (Jaime Rosales, 2010), *Truman* (Cesc Gay, 2015) o *Alabama Monroe* (The Broken Circle Breakdown, Felix van Groeningen, 2012).

Saša Markuš

El cine clásico estableció un canon que tanto el cine moderno como el postmoderno, y asimismo el conjunto del sector audiovisual contemporáneo, invierte, reconfigura y parodia. Lo tradicional sir-

ve como un punto de referencia que las obras nuevas tratan con ironía: lo reafirman y cuestionan a la vez. En este contexto, la diferencia entre el melodrama clásico y el contemporáneo se forma con multitud de acentos irónicos y transformadores presentes en cada melodrama actual: cada uno articula un espacio de innovación singular. Ahora bien, este punto revolucionario coexiste con el conservador: el mero hecho de que los films actuales creen vínculos con las obras del pasado reafirma el valor de lo tradicional. Esta paradoja es la principal característica del *neomelodrama*, así como del *neowestern* o el *neonoir*. Creo que estos procesos postmodernos siguen siendo actuales y todavía explican muchas obras contemporáneas, como las de Todd Haynes.

Podemos incluso hablar de un proceso tal vez más actual, el del *neomelodrama* que se transforma. Algunas películas actuales cambian el modo de crear las referencias al cine clásico. Por ejemplo, tanto *El buen alemán* (The Good German, Steven Soderbergh, 2006) como el reciente *Aliados* (Allied, Robert Zemeckis, 2016) usan a *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) como punto de partida, invertido a lo largo de la trama. Sin embargo, el film de Soderbergh utiliza de modo explícito los clichés visuales propios de los años cuarenta, mientras que el de Zemeckis crea un marco de alusiones más vagas, más escondidas: el espectador puede (o no) llegar a pensar en *Casablanca*. Así, Zemeckis construye una narrativa aparentemente más próxima al realismo clásico, menos cargada a simple vista por el peso del pasado y, por lo tanto, más abierta a sentimientos alejados de ironías. El serial televisivo, por su parte, propone una gran variedad de aproximaciones estéticas al melodrama, pero muchas veces también tiende a aplicar el lenguaje del realismo clásico, sobre todo cuando habla del presente, como sucede en *Casual* (Zander Lehmann, Hulu: 2015-) o *Girls* (Lena Dunham, HBO: 2012-2017), que intentan representar las vidas sociales y emocionales, repletas de los problemas heredados, tanto del periodo moderno como del postmoderno.

Paz Alicia Garcíadiego

En el melodrama que nos antecede las reglas de la moralidad tradicional siguen prevaleciendo. En cambio, en el contemporáneo esa moralidad se trastoca. Yo no soy teórica, sino una usuaria (y practicante) que puede aportar un punto de vista concreto, el mexicano. Las cosas que yo escribía no las consideraba como melodrama, y, sin embargo, eran vistas como tales. *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996), por ejemplo, tiene muchos elementos de comedia negra; no obstante lo cual, reconozco que el conjunto es melodramático. Reconozco que ese patrón está impregnado en mi tono de voz, en mis orígenes y en los orígenes de México. Nuestro cine aborda la importancia de la familia en el país, de la destrucción y el abandono de la discusión por parte de los ciudadanos sobre el ágora, de lo público, a lo largo de los ochenta años de gobierno del PRI [Partido Revolucionario Institucional], para refugiarse en los hogares, donde lo que crece y se gesta es el melodrama. La singularidad mexicana en la conformación de la familia, que tiene que ver con que el padre en nuestra sociedad no existe —el padre es *abandónico*, bien porque no existe, bien porque es «borracho, parrandero y jugador» como dice la canción—, hace que la prole esté marcada por la relación con una madre necesitada de apoyo que los chantajea, lo que condiciona también la relación que ellos mantienen con sus descendientes. Por otro lado, la única serie que he visto en mi vida es *Los Soprano* (The Sopranos, David Chase, HBO: 1999-2007), que, aunque me pareció estupenda, no deja de ser una obra en singular. En ella los márgenes de la moralidad son más amplios que en Hollywood, cuyas fronteras son cada vez más ñoñas.

2. ¿En qué medida el cine melodramático se ha hecho cargo de transformaciones socioculturales o se ha anticipado a ellas y las ha precipitado? ¿A qué procesos históricos se ha adelantado el melodrama audiovisual? ¿Qué sucesos han cambiado la concepción del género o sus formas de representación?

Françoise Zamour

Sería presuntuoso atribuir al melodrama la capacidad de anticipar la evolución del mundo o incluso de precipitar el cambio, si bien la pregunta apunta a la importancia de la dimensión social en el melodrama. Retomando la definición dada por Jean-Loup Bourget en su obra sobre el melodrama hollywoodiense, podríamos considerar a este como una tragedia que es consciente del mundo social y de sus cuestiones. A través del importante papel que otorga a la víctima y a los oprimidos, cuyos derechos restaura a su lugar en la sociedad, el melodrama constituye el espectáculo más capaz de hacer existir esa comunidad virtual a la que llamamos «el pueblo», aunque solo sea por el momento en que el género apareció. En este sentido, muestra una particular sensibilidad hacia la exclusión, la injusticia, las minorías. Esta dimensión social ha destacado tradicionalmente a la víctima femenina, que está siempre presente en el melodrama contemporáneo, como demuestran los personajes de las jóvenes de *Kal Ho Naa Ho* (Nikhil Advani, 2003) o de *De todo corazón* (*À la place du coeur*, Robert Guédiguian, 1998).

El melodrama busca legitimar la presencia de la minoría en la comunidad. Los cineastas de Hollywood lo utilizaron para afirmar su pertenencia a la comunidad negra —*Un rayo de luz* (*No Way Out*, Joseph L. Mankiewicz, 1950)—, la judía —*La barrera invisible* (*Gentleman's Agreement*, Elia Kazan, 1947)— o la homosexual —*La calumnia* (*The Children's Hour*, William Wyler, 1961)—. Recientemente, el desarrollo de *Todo sobre mi madre* conduce a legitimar como padre a un transexual con SIDA que responde al nombre de Lola. Asimismo, *Bol* (2011), la película pakistaní de Shoaib Mansoor, está enteramente consagrada a la legitimación de un joven hermafrodita violentamente rechaza-

do por un padre tiránico. El cine *queer* también maneja el melodrama, que acerca a los espectadores a personajes que pueden parecer ajenos a ellos, como en el caso de *Morrer Como Um Homem* (2009), de João Pedro Rodrigues.

También se subvierte la distinción tradicional entre hombres y mujeres. La categoría que Stanley Cavell llama «melodrama de la mujer desconocida» otorga hoy a personajes masculinos trayectorias tradicionalmente asignadas a las mujeres. Así, *Biutiful* (2010), de Alejandro González Iñárritu, o *El tiempo que queda* (*Le Temps qui reste*, 2005), de François Ozon, reinventan *Love Story* (Arthur Hiller, 1970) y *Amarga victoria* (*Dark Victory*, Edmund Goulding, 1939), respectivamente. La reflexión sobre el género atraviesa el melodrama contemporáneo, y la inversión de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres es una de las características principales.

Silvia Guillamón

El melodrama, pese a su tendencia conservadora, siempre ha tenido una cierta potencialidad subversiva, asociada a la representación del deseo femenino, un deseo situado normalmente en los márgenes de lo normativo.

Pensemos en el melodrama doméstico, uno de los subgéneros más populares del cine hollywoodiense de los años cincuenta, que se centra en las vicisitudes de la familia burguesa tradicional. Este tipo de melodrama, que ahonda en la subjetividad femenina, acaba produciendo fisuras e incoherencias a partir de la representación excesiva de las emociones, deseos y frustraciones de las protagonistas. A pesar de estar focalizado en la representación de una feminidad pasiva y reducida diegéticamente a la modalidad sacrificial, logra sacar a la palestra la violencia de la cultura patriarcal, al

explorar la emoción contenida y la amargura que este modelo provoca en las mujeres.

Ese *plus* emocional, que el melodrama genera, acaba provocando un exceso en la exposición de sentimientos que, en numerosas ocasiones, se encuentran fuera de las *buenas reglas* y acaban remitiendo a deseos que no disponen de un equivalente en la norma social. Por eso, el melodrama ha podido abordar cuestiones socialmente palpitantes como, por ejemplo, la insatisfacción social, laboral y sexual femeninas, el deseo homoerótico o las relaciones interraciales.

Pese a ser uno de los géneros más amplios, variados y prolíficos, el melodrama no ha disfrutado de gran prestigio entre la crítica y el público. Sin embargo, la concepción del género ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Creo que varios acontecimientos han posibilitado dicho cambio. Por una parte, el despliegue de un melodrama de autor en el cine europeo. Por otra, el desarrollo de la teoría fílmica feminista, que ha permitido una profundización sin precedentes en el género del melodrama. La articulación del feminismo con el psicoanálisis y la semiótica ha dado lugar a un sinfín de estudios sobre el melodrama que ha provocado un cambio significativo en la concepción del género. Y me refiero no solamente al interés que ha despertado, tanto en la crítica como en los propios cineastas, el melodrama, considerado durante un tiempo como un género *menor*, sino también a la forma de acercarnos a él: hoy en día no podríamos hablar del melodrama obviando las aportaciones que autoras como Laura Mulvey, Anette Kuhn, Ann Kaplan, Mary Ann Doane o Tania Moldesky, entre otras, han realizado alrededor del estudio de la figura femenina en el melodrama.

Pablo Pérez Rubio

Es difícil concluir que el melodrama haya anticipado o producido ningún tipo de transformación social o cultural porque, contrariamente, su objetivo es, desde el origen y mediante su discurso pedagógico, contribuir a que esta no se produzca: ense-

ñar a sufrir, aceptando el destino individual, antes que luchar contra la injusticia y rebelarse contra el *statu quo*. Los *mass media* de la segunda mitad del siglo xx amplificaron y aceleraron el proceso popularizador del melodrama, incorporando sus estrategias a nuevos vehículos de expresión, como las novelas radiofónicas seriadas, las fotonovelas, los relatos de quiosco, las revistas *del corazón*, las letras de boleros, coplas y canciones melódicas y, por supuesto, la televisión, con las *soap operas*, series de animación como *Marco* (Haha wo tazunete sanzenri, Isao Takahata, Fuji TV: 1976) o *Heidi* (Arupusu no Shōjo Haiji, Isao Takahata, Fuji TV: 1974) o los culebrones del ámbito iberoamericano. Todo ello *vende drama*, convirtiendo en mercancía los sentimientos de esos personajes, cuya vida ha sido a su vez convertida en espectáculo popular. Lo melodramático se combina en ellas con lo *obsceno* («lo que está puesto en escena» y debería permanecer restringido al campo de la intimidad) o, en terminología de Schelling, lo siniestro (lo secreto revelado). Poco antes de la llegada del presente siglo, lo melodramático (en su explosión de confesión de sentimientos), lo *obsceno* y lo siniestro han alcanzado notables cotas en la programación televisiva, y también radiofónica, con el florecimiento de los *talk shows*, que convierten en espectáculo intensos dramas personales —anónimos o famosos— de carácter real, y de múltiples fórmulas de telerrealidad —*Gran Hermano*, sucesos, programas de reencuentros familiares, etc.—. Todos ellos hacen de lo melodramático un ingrediente principal de su estrategia de propaganda ideológica. Y también ocurre con ciertos deportes (las pruebas ciclistas, la gimnasia practicada por niñas casi impúberes, el maratón, los cincuenta kilómetros de marcha atlética) y la publicidad (*spots* de temática navideña, por ejemplo, que barajan con perspicacia diversos motivos sentimentales). Muchos de estos espacios se nutren de conflictos sentimentales estereotipados de clara articulación melodramática: el perdón, el reencuentro entre seres que el destino separó, el sacrificio como virtud

recompensada, la revelación pública de un secreto, la anagnórisis... Todo ello, además, presentado con una tendencia evidente hacia la desmesura, la hipérbole y la búsqueda de la complicidad afectiva (empatía) del receptor. Eduardo Mendoza ha llegado incluso a afirmar que, en la actualidad, los medios de comunicación ofrecen, antes que información, melodrama. Todo ello permite concluir que lo melodramático constituye uno de los grandes sistemas de expresión del tiempo presente, pero banalizado y convertido en mercancía cotidiana. Una *cotidianización* de lo melodramático que se ha visto trasvasada al relato fílmico; por ello, aquellos melodramas que han resistido el embate de esta tópica banalización resultan no solo atípicos, sino auténticas rarezas. Y, curiosamente, su fórmula consiste en retrotraerse a modos anteriores a esta *fiebre del drama* (manierismo de David W. Griffith, *women's picture* de King Vidor, Douglas Sirk, Vincente Minnelli o Yasujiro Ozu) o, a lo sumo, en reciclar algunos de sus elementos por medio del pastiche posmoderno (Almodóvar, Ripstein).

Saša Markuš

La importancia y la persistencia del patrón narrativo melodramático en la vida cultural desde el siglo XIX hasta la actualidad incuestionable, es un fenómeno fascinante. El melodrama está por todas partes, tanto en el cine como en la literatura, tanto en las telenovelas de *género bajo* de producción turca o latinoamericana como en la llamada «televisión de calidad». Está también en la publicidad, en las noticias que se construyen a partir de patrones narrativos melodramáticos; lo encontramos hasta en los videojuegos. Parece que, hoy en día, todos los procesos socioculturales están relacionados, de una u otra manera, con el modo melodramático.

En cuanto al séptimo arte, Lipovetsky y Serroy hacen una reflexión interesante sobre las transformaciones del universo temático del cine contemporáneo en la época de la globalización. Estos autores afirman que el cine clásico habitualmente

aborda historias relacionadas con los personajes de edad madura, mientras que el cine actual explota todos los ciclos y edades de la vida, centrándose, ante todo, en el individuo. Así, los melodramas actuales hablan tanto de la niñez —*Boyhood* (*Momentos de una vida*)— como de los enamoramientos juveniles o de las relaciones entre las personas mayores —*Cuando menos te lo esperas* (*Something's Gotta Give*, Nancy Meyers, 2003), *Amor*—. Algunos buscan los límites de lo socialmente aceptado, como *Dos madres perfectas* (Adore, Anne Fontaine, 2013), que narra la amistad entre dos amigas, mientras cada una mantiene una relación amorosa con el hijo de la otra. Asimismo, la diversidad cultural o sexual, la lucha por los derechos de las minorías y las propuestas alternativas a la familia tradicional también son ampliamente apoyados por los melodramas. En todos estos aspectos, el cine acompaña e influye en las transformaciones socioculturales; sin embargo, no siempre es fácil afirmar que las anticipa: los valores promovidos por todas estas películas también se afirman desde muchísimas plataformas políticas actuales, oficiales o no.

Paz Alicia Garcíadiego

De entrada, creo que el arte no modifica los patrones de la sociedad o lo hace en un plazo tan largo —me refiero a un plazo de cien años— que el impacto no puede ser medido en términos de causa-efecto; es un cúmulo de causas las que van modificándolos. Por ejemplo, a propósito del matrimonio gay, ¿dónde arranca? ¿En las sufragistas, en la píldora, en la Segunda Guerra Mundial, que manda a las mujeres al trabajo, o en la revolución mexicana, que las incorpora al mundo laboral porque no hay hombres en los pueblos? Los hechos históricos van permeando la manera en que la sociedad los refleja, pero no de una manera mecánica. Afortunadamente, el arte no puede cambiar la sociedad, porque entonces tendría razón el realismo socialista, que dice que hay que crear héroes históricos que avancen con la lucha de clases. El arte no modifica; refleja, retrata, coadyuva; pero

en una medida muy menor, muy aleatoria. Siempre he pensado que Gramsci tenía razón, que las contradicciones secundarias son las que transforman a la sociedad, pero que son mucho más lentas y menos *inmediatistas*. Uno sabe si una obra de arte lo es cincuenta años después, pero no en el momento.

No obstante, hay películas en México que han sido señeras en ciertos cambios de patrones de conducta. Por ejemplo, hay una película de Rips-tein, muy anterior a que yo llegara a su vida y que vi como espectadora, que antecede por muchos años al movimiento gay: se trata de *El lugar sin*

límites (1977), que probablemente sí haya tenido algo que ver en la *salida del armario*, por decirlo en términos tradicionales. Era la primera vez que un personaje homosexual era tomado en serio; pero ni aun así el film fue el causante directo. Esa es mi visión, soy muy escéptica. ¿Se imaginan la cantidad de mierda que nos endilgarían si el cine y el arte tuvieran la potestad de cambiar el mundo? En el momento en que el objetivo de la obra se trastoca, el arte se transforma en propaganda. Leni Riefenstahl es maravillosa, pero, ¿cuánta Leni Riefenstahl puedes tolerar en esta vida? Léete ahorita a Máximo Gorki de regreso...

3. A día de hoy, ¿mantendría que el melodrama es un género conservador o progresista? ¿Se han ampliado o se han estrechado los límites del melodrama en términos de verosimilitud y de atrevimiento formal e ideológico?

Françoise Zamour

Conviene separar la cuestión ideológica de las cuestiones formales. Desde un punto de vista ideológico, los críticos han enfatizado ampliamente el conservadurismo político del melodrama. En tanto que género de la restauración, que da sentido al desorden del mundo y restaura el orden a este, el melodrama no puede ser revolucionario, aunque está fuertemente marcado por la Revolución Francesa, que lo alumbró. Sin embargo, este conservadurismo político constituye la condición misma del progresismo social. El objeto del melodrama es la comunidad. Las películas se ocupan así de cuestionar la posibilidad de pertenecer a dicha comunidad de quienes permanecen al margen. Así, en las películas de Marcel Pagnol, las madres solteras y los hijos ilegítimos representan un considerable reto a la sociedad. Políticamente conservadoras, las películas, que reafirman la pertenencia de estos marginados a aquella, se revelan como socialmente transgresoras. Lo uno funciona como la condición de posibilidad de lo otro. Esta cuestión, que afecta mucho menos al cine occidental, sigue presente, sin

embargo, por ejemplo, en el universo de Robert Guédiguian, a través del destino de los niños mezclados, inmigrantes o hijos de inmigrantes, en *De todo corazón* o *Mi padre es ingeniero* (Mon père est ingénieur, 2004).

En estas circunstancias, lo que se produce no es una transformación ideológica del melodrama como categoría estética, sino una ampliación de los sujetos, de las cuestiones planteadas por el género.

Desde el punto de vista político, sigue siendo pertinente el lema del crítico Maurice Descotes sobre el melodrama decimonónico: «Para, por y sobre el pueblo». De Griffith a Jean Renoir, pasando por John Ford, lo vemos en toda la historia del cine. Las películas contemporáneas, sin embargo, cuestionan esta noción de «gente», la ponen en duda. Comparar *Éxodo* (Exodus, 1960), de Otto Preminger, con *Kedma* (2002), de Amos Gitai, nos permite entender cómo, más allá de sus similitudes, las películas difieren en cuanto a la noción de pueblo. Performativo como es, el melodrama hace existir una comunidad, pero nunca deja de dudar de ella.

Silvia Guillamón

El melodrama, como otros géneros clásicos, presenta una tendencia tensional entre la tradición y la vanguardia, entre el mantenimiento de sus señas de identidad y la renovación temática y/o estilística. Ahora bien, aunque el melodrama haya ido adaptándose a los nuevos tiempos, cabe plantearse en qué medida las modificaciones son sustancial o potencialmente innovadoras. En ocasiones encontramos una actualización de ciertos discursos tradicionales que, bajo una forma aparentemente renovadora, vuelven a presentar esa figura femenina sacrificial y entregada, una figura que regresa una y otra vez al imaginario cinematográfico. Esto tiene mucho que ver con las resistencias al feminismo y a la emancipación de las mujeres en la sociedad contemporánea. En otras ocasiones, esa resistencia se produce en lo que David Kehr (1983) ha denominado el *New Male Melodrama* de los años ochenta, películas que abandonan el protagonismo femenino para focalizar su atención en el personaje masculino y en su labor como padre y que, con frecuencia, apuntan a la irresponsabilidad y mal hacer de una madre liberada que ha abandonado a su familia, como ocurre en *Kramer contra Kramer* (Kramer vs. Kramer, Robert Benton, 1979). Si bien es cierto que el melodrama hollywoodiense de los años ochenta presenta una tendencia general hacia el mantenimiento del *statu quo*, otras cinematografías han desarrollado caminos que cuestionan el *mainstream*, con temas y personajes alejados de los cánones establecidos socialmente, como podemos ver en el cine de Fassbinder o, más recientemente, en el de Almodóvar.

En la actualidad se está produciendo una reescritura del melodrama clásico, lo que me parece un fenómeno bastante interesante, que abraza a cineastas tan dispares como puedan ser Pedro Almodóvar o Todd Haynes. Estos directores, siendo herederos del melodrama clásico, han conseguido reformular el género en la actualidad. En el caso de Almodóvar, nos topamos con una suerte de hibridación que incorpora rasgos que provienen

de ámbitos tan distintos como la comedia, el suspense o la cultura popular española, con formulaciones repletas de citas intertextuales que atraviesan desde el cine de Hollywood hasta el más puro cine de autor europeo, todo ello atravesado por la tematización de un deseo alternativo a la heteronormatividad. En el caso de Todd Haynes, nos encontramos ante un cine que recupera a los clásicos cineastas melodramáticos, como Douglas Sirk o Michael Curtiz, pero con un estilo muy depurado y un discurso claramente innovador en torno a determinados temas, como el lesbianismo, que, aunque ya habían sido previamente representados en el melodrama europeo, raramente podemos ver en el contexto del cine hollywoodiense.

Pablo Pérez Rubio

Necesariamente, el melodrama es un género conservador en cuanto se articula como un vehículo para apuntalar el orden institucional en terrenos como lo familiar, lo afectivo y las diferencias de clase. Todo melodrama ejerce una defensa del amor-institución frente al amor-pasión, y ejemplifica que este último solo constituye una transitoria y fantasmal sensación de plenitud sin verdadera recompensa. Tampoco hay *mélo* sin idea de culpa, que posibilita un camino de pruebas (penitencia) y la final redención (expiación). Si ampliamos los límites, siempre difusos por la contaminación genérica, a territorios como el drama social sí podemos encontrar otros enfoques ideológicos que obviamente superan ese conservadurismo canónico. Y, dentro de los márgenes del melodrama, sí se han derribado algunas barreras y se ha ampliado lo mostrable, como el amor interracial (*Lejos del cielo*) o el homosexual (*Carol*, *La vida de Adèle*), algo impensable décadas atrás. Pero ello no refleja tanto una osadía por parte de guionistas y directores como una normalización social de viejos tabúes que hoy aparecen como costumbres mayoritariamente aceptadas. La mayor parte de melodramas contemporáneos que abordan estos conflictos, sin embargo, lo hacen bajo un segui-

miento de modelos conservadores en lo ideológico y lo formal que, eso sí, no afectan tanto a las estructuras narrativas: el sistema clásico ha sido disuelto y la organización del relato toma vuelos más libres, menos constreñidos y más propios de la deriva postmoderna.

Saša Markuš

El melodrama contemporáneo presenta una gran variedad de vertientes que reflejan diversas actitudes ideológicas. Las comedias románticas, las teleseries latinoamericanas, las producciones más actuales de Bollywood o los *neomelodramas* que reciclan los lenguajes clásicos mantienen ideologías muy variadas. La diversificación temática del cine actual de la que hablan Lipovetsky y Serroy apunta hacia cierto talante progresista, afirmando luchas por las libertades individuales, en contra de la estigmatización y discriminación de las minorías, etc. Aunque también nos podemos fijar en este proceso desde una perspectiva diferente: la afirmación de la heterogeneidad social predomina, pero las ideas progresistas que apuntarían hacia los problemas surgidos de las diferencias entre las clases sociales no están tan presentes. Tal vez por eso *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008) en su momento pareció un film tan fresco: se trata de un análisis de la hipocresía burguesa, una crítica del acomodamiento primordialmente económico. En este contexto, los melodramas que aplican el estilo del realismo moderno, hechos en el próximo oriente, como *Nader y Simin, una separación* (Jodaeiye Nader az Simin, Ashgar Farhadi, 2011) o *Sueño de invierno* (Kis Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, 2014), adquieren atractivo: estudian la sociedad con el fin de denunciar las injusticias sociales. Parece una paradoja que estas denuncias vengan de sociedades consideradas muy conservadoras.

Otro apunte sobre el atrevimiento formal e ideológico en el terreno del *neomelodrama*: la posmodernidad es ideológicamente ambidextra, puesto que su propósito es apuntar hacia las contradicciones ideológicas, más que elegir entre las

vertientes progresista o conservadora. Por ejemplo, *El buen alemán* y *Aliados* critican las formas de aplicar las políticas de los vencedores de la Segunda Guerra Mundial. El propósito es encontrar situaciones excepcionales, los eventos o los sentimientos no generalizables, los que no forman parte del relato oficial de la Historia. Ahora bien, también es cierto que estas técnicas posmodernas ya son bien conocidas y se han convertido en clichés, y que esta manera de tratar la historia y la ideología ya no es innovadora. Es por esto que el interés en relatos realistas está creciendo.

Paz Alicia Garcíadiego

Yo creo que el género no es conservador o progresista en sí, sino que depende del tono en que lo escribes. El género depende de la obra específica. Depende de lo que estás contando y de quién está contando. *Madame Bovary* fue subversiva —y eso que yo tengo profundas diferencias con Emma Bovary, el personaje, que es intolerable, no la novela: que no me hubiera tocado a mí la señora Emma sentada al lado en una mesa...— Dickens, con sus historias de la sociedad inglesa, tan retorcidas, con la moralidad que retratan sus personajes, criticó y se adelantó. Ni que decir que lo hizo Dostoievski, que también hacía melodramas: el lector está con Raskólnikov, no quiere que lo *cachén*, quiere que mate a la *pinche* usurera. Eso es trastocar la moralidad. Cuando hicimos *La mujer del puerto* (Arturo Ripstein, 1991), fue con un ánimo muy rompedor. Ripstein me dijo una frase que a mí me guió durante toda la escritura: «No quiero una película moral, pero sobre todo no quiero una película inmoral. Quiero una película amorale». Por eso escribí algo que rompía todas las reglas del juego, que las transgredía partiendo de la base de que las reglas existen. Si todas las culturas, desde el origen de los tiempos, han condenado el incesto, es porque existe. En ese film, se trataba de decir que el incesto está mal, y que lo que la iglesia y las viejas consejas dicen de que si te acuestas con tu hermano te sale un hijo retrasado es cierto. La parte que a mí me

interesaba era: «Y sin embargo lo hago porque se me pega la gana». Por eso la película tiene lo que yo entiendo como un final feliz: el amor prevalece, aunque en el burdel y con un niño mongólico. Cuando escribo melodramas me preocupó muy voluntariamente de no respetar los diez mandamientos, sino de romperlos.

La censura en todos los países se ha relajado. Inequivocamente, hay más posibilidades. La escena de la tortura de *Heli* (2013), de Amat Escalante, que es larguísima, hace veinte años no hubiera podido hacerse, obviamente. Pero los márgenes se han agrandado, más que en materia de moralidad, por lo que respecta a la inclusión de la violencia en el cine. Y yo ahí sí tengo resquemores. Me da la sensación de que en esa violencia feroz sí hay pornografía. Y a mí no me gusta la pornografía ni el sexo por el sexo. Cuando pongo una escena de sexo en pantalla, siempre tengo un porqué, y siempre ese porqué es doloroso. Yo estoy convencida de que el orgasmo es el momento más cercano a la muerte y a la muerte se llega solo. El orgasmo es, en el fondo, un momento profundamente solitario. Cuando escribí *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1985)

había una escena de masturbación femenina que llegó a filmarse, y no se veía nada; pues bien, esa escena nos la quitaron, y a mí me dolió. También *La mujer del puerto* tuvo la vida tan azarosa que tuvo porque no la produjo el Estado mexicano. El entonces director de IMCINE [Instituto Mexicano de Cinematografía] dijo: «Es una metáfora muy cabrona del estado mexicano». Yo nunca lo pensé así, pero es el mejor elogio que me han echado. No nos la prohibieron, pero la tuvimos que hacer con productores privados, y de ahí que tuviera una suerte muy azarosa. En México no se estrenó, y nosotros la perdimos durante veintitrés años, desde que se pasó en Cannes hasta el año pasado, que la vimos en una presentación en Estados Unidos. No sabíamos dónde había una copia. Incluso a *Profundo carmesí*, el productor, Marin Karmitz, nos obligó a quitarle cinco minutos que yo extraño muchísimo por razones de moralidad, y no quedó más remedio por cómo estaba el contrato y porque nos lo dijo con la película ya aceptada en Venecia. Así que los márgenes se han agrandado enormemente. Hoy se puede hacer todo. En México, todo. Quien diga que no, quiere ganar taquilla.

4. ¿Cómo valoraría, desde el punto de vista actual, la relación entre el melodrama moderno (estamos pensando, por ejemplo, en las audacias de un Fassbinder a lo largo de los años setenta), el clásico y el contemporáneo? ¿Qué huella queda de esa edad intermedia en esta última?

Françoise Zamour

La distinción entre el cine clásico y el cine moderno, tal y como se estableció a principios de los años cincuenta, es muy difícil de aplicar al melodrama. Esta dificultad se debe tanto a la distancia que el cine moderno mantiene entre la película y su espectador, que es incompatible con la primacía de la sensibilidad a que induce el género melodramático, como a la ausencia en el cine moderno de la dimensión educativa que el melodrama asume desde su génesis. Como atestigua Charles Nodier o más tarde Peter Brook, se piensa en el teatro para

reemplazar el silencio de la iglesia y cuestionar los intereses políticos y morales de su tiempo. Este aspecto esencial del melodrama no se encuentra en los autores de lo que comúnmente se llama cine moderno.

Ello no es óbice para que, desde el punto de vista formal, los directores recurran a los efectos o procedimientos propios del cine moderno. Resulta particularmente ilustrativo el ejemplo de Fassbinder, que literalmente inicia la transición del melodrama clásico al melodrama contemporáneo. En febrero de 1971 descubre el cine de Sirk y

le dedica una serie de textos, y en 1974 *Todos nos llamamos Alí* marca un primer punto de inflexión en su carrera. La película adopta la trama de *Solo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955), sin renunciar a una dimensión brechtiana. Encontramos a Sirk en las grandes películas del final de su carrera, que cuentan tanto la historia de una mujer como la de un país —*Lola* (1981) o *Una canción... Lili Marlen* (Lili Marleen, 1981)—. Entre las dos, Fassbinder, sin renunciar a la modernidad (como demuestran tanto el uso de la parataxis como el juego actoral), actúa sobre la sensibilidad del espectador, cuya identificación persigue. El recurso al melodrama implica hacer que el tiempo de proyección sea el de una experiencia sensorial compartida. Formalmente, los elementos característicos del cine moderno se encuentran en otros cineastas contemporáneos. Ángel (Angel, 2007), de Francois Ozon, podría constituir, desde este punto de vista, un ejemplo bastante característico. Pero *Juha* (1999) y *La vida de bohemia* (La vie de bohème, 1992), de Aki Kaurismäki, me parecen ejemplos más convincentes. La audacia formal no está ausente ni de las películas de Paul Vecchiali, como *Corps à coeur* (1979), ni de *Faubourg St Martin* (1986), de Jean-Claude Guiguet.

Silvia Guillamón

Una de las mayores rupturas del melodrama moderno, si pensamos en el cine de Fassbinder, tiene que ver con la construcción de un sujeto espectral radicalmente distinto del que encontramos en el melodrama clásico, uno de carácter reflexivo, y alejado de la identificación emocional con los personajes. En estos «melodramas distanciados», como diría Fassbinder, se aboga por una representación que prima el pensamiento por encima del sentimiento, lo que le otorga un papel más activo al espectador o espectadora. Esto tiene una serie de consecuencias: por una parte, posibilita que la crítica a la institución familiar, a la hipocresía burguesa, al egoísmo o al rechazo a la diferencia (temas recurrentes en el melodrama) se pueda ex-

presar de una forma que se aleja de las posibilidades escapistas a las que un modo de representación más convencional pudiera conducir. Por otra parte, supone una inflexión en el recorrido del género, que trasciende las convenciones del clasicismo hollywoodiense para abrirse a las rupturas del cine de autor.

En este sentido, el cine de Fassbinder no solo tematiza con claridad la crítica a los convencionalismos sociales, la injusticia social o los mecanismos de opresión, sino que lo hace a partir de una estructura formal que emerge como una alternativa al modo de representación institucional.

Desde mi punto de vista, el melodrama contemporáneo ha sabido recoger tanto la crítica social con lo establecido como la apertura a nuevas maneras de plasmar lo melodramático en la gran pantalla. Concretamente, podría destacar dos aspectos que considero han influido de una forma crucial en la configuración del melodrama contemporáneo. En primer lugar, el cambio en la construcción de los personajes: nos encontramos con protagonistas más complejos, contruidos en estrecha relación con el contexto social, que participan de las mismas dinámicas de poder que el relato cuestiona y que no son presentados únicamente como víctimas, sino como producto de esa sociedad, con sus complejidades y sus contradicciones. En segundo lugar, el cambio en la construcción de la mirada espectral. El melodrama moderno, con Fassbinder a la cabeza, ha reescrito la relación texto-espectador, se ha alejado de las formas tradicionales de interpelación a partir de una dialéctica entre la identificación y la distancia, una dialéctica que posibilita una conexión y una comprensión más profunda con lo que se narra, que aglutina densidad emocional e intelectual. Estoy pensando en una película de Todd Haynes tan emblemática como *Lejos del cielo*, en la que podemos detectar una reescritura de *Solo el cielo lo sabe*, pero esta vez atravesada por el influjo del cine de Fassbinder. Un influjo que se deja ver no solo en la cuestión racial que plantea el film, sino también

en la configuración de los personajes, en el sistema de miradas o en el juego de identificación y distancia que pone en escena, aspectos, todos ellos, que están aludiendo directamente a *Todos nos llamamos Alí*.

Pablo Pérez Rubio

Resulta curioso reflexionar sobre este asunto, pues estoy seguro de que muchos cinéfilos de mi generación accedimos antes al cine de Fassbinder que al de Sirk, por lo que conocimos primero al manierista y después al clásico (aunque Sirk, a la vez, fuera un manierista de John M. Stahl, Vidor, Clarence Brown o John Cromwell, que probablemente lo eran de Griffith). Fassbinder introdujo en los elementos constitutivos del melodrama clásico una mirada de clase de carácter dialéctico; si en Sirk estaban ausentes los conflictos de clase —aunque todo melodrama pone en evidencia las *diferencias* de clase, no es como una grieta o fractura en el sistema—, Fassbinder operaba con materiales similares para describir el carácter opresivo del estatus social imperante, subvirtiendo el modelo en su imitación respetuosa. Los melodramas *sirkianos* destilaban una puesta en cuestión del individualismo demócrata norteamericano tras la recuperación de la postguerra, mientras que Fassbinder pretendía dinamitar, con similares ingredientes, los valores sobre los que se había erigido la Alemania posterior al nazismo, recurriendo a la producción cultural de la República de Weimar. Como después ha hecho Arturo Ripstein, por ejemplo, en el ámbito mexicano (pasando, claro está, por el filtro de Buñuel), el cineasta alemán optó por la desmesura naturalista, poniendo a la vez en evidencia los mecanismos expresivos del melodrama (se podría hablar, sin temor a exagerar, de *metamelodramas*). Podemos colegir que las estrategias de ese «melodrama intermedio» siguen vigentes en no pocos de los autores que actualmente cultivan el género, pero lo han hecho con maniobras formales, narrativas y dramáticas diferentes, de esa desmesura de Ripstein a la estilización consciente de Kaurismäki,

pasando por el *collage* de Almodóvar. Sin embargo, en otros casos ocurre al contrario; si pensamos en un trío de películas que se miran como uno de los famosos espejos *sirkianos*, que dialogan entre sí y dejan oír sus respectivos ecos, llegaremos a una conclusión irrefutable: *Lejos del cielo* está mucho más cerca de *Solo el cielo lo sabe* que de *Todos nos llamamos Alí*. Parece como si Haynes, uno de los mayores recuperadores del género en Hollywood, hubiese prescindido de esa fase «intermedia» para beber directamente de la fuente «clásica»: manejo del color, puesta en forma, pregnancia simbólica, uso de la música extradiegética... Y, por encima de ello, la construcción de personajes, el tratamiento melancólico del paso del tiempo y la escenificación del drama.

Saša Markuš

En *Todos nos llamamos Alí*, Fassbinder denuncia la exclusión social de una pareja heterogénea compuesta de una mujer madura y un joven inmigrante, y asimismo critica la estigmatización del inmigrante que afecta la salud psicofísica del hombre. El cine actual habla muy frecuentemente de la diversidad social, pero sin referirse a este clásico: son muchísimos los films que abordan el tema de un modo más ligero y sentimentalista, evitando afirmar que los prejuicios puedan causar daños emocionales y físicos permanentes. Es como si el melodrama actual afirmara que estos no son problemas serios, sino que la sociedad democrática contemporánea puede superarlos fácilmente. Así, muchos melodramas actuales de talante progresista pueden ser vistos como films configurados para afirmar un *statu quo* social y no como obras que realmente quieren criticar injusticias.

Por otra parte, el sector audiovisual actual suele usar tanto los códigos expresivos provenientes de la época clásica como de la moderna. Los dos estilos coexisten en el diverso marco contemporáneo, y a veces se juntan en la misma película. Un ejemplo reciente es *Truman*, que aplica un lenguaje influido por el realismo moderno mientras

concentra el relato en un tema esencialmente melodramático: el destino del perro cuyo dueño está muriéndose de cáncer. Así, Gay hace pensar en la esencia melodramática del neorrealismo italiano, pues alude a *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952), que también gira en torno a la relación entre un anciano y su mascota.

Otro ejemplo son las muchas versiones y reinscripciones postmodernas de *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, 1954) en el cine actual. *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009) cuestiona dicho film contrastándolo con el lenguaje de los melodramas clásicos y telenovelas, *Copia certificada* (Copie conforme, Abbas Kiarostami, 2010) lo sitúa en el contexto de la sociedad de simulacro, y *Antes del anochecer* (Before Midnight, Richard Linklater, 2013) lo actualiza en forma de crónica realista. *Blue Valentine* (Derek Cianfrance, 2010) y *The Deep Blue Sea* (Terence Davies, 2011) están también influidas por Rossellini en tanto que elaboran el tema de la crisis de la pareja.

Paz Alicia Garcíadiego

Creo que hay una continuidad. Yo no rechazo el melodrama previo, a mí me gusta mucho el melodrama moralista. A mí me siguen encantando los melodramas del Hollywood de los años treinta. También el cine negro está muy impregnado de melodrama. Por ejemplo, *Perdición* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944) me parece tan moderna y rompedora, o más, que cualquier película que estén haciendo ahora. Fritz Lang tiene melodramas ma-

ravillosos, muy rompedores y muy amorales, que yo rescato totalmente. Las rupturas son parciales y se van alimentando: uno es heredero de los otros y los transforma, pero esto siempre sucede hasta un cierto grado. No creo que haya un enfrentamiento de Fassbinder y el melodrama precedente; también él es una prolongación de Douglas Sirk. En tanto que cada cual retrata su sociedad, Fassbinder reflejaba un mundo que ya no tenía que ver con el de la Alemania de los años treinta. Retomando algo que comentaba antes, en Fassbinder la moralidad clásica de la familia burguesa, convencional, ya no tiene el mismo espacio, la misma función. No hay una ruptura real, hay una evolución.

A este respecto, tengo también una experiencia personal que puede resultar ilustrativa. Cuando leí *Principio y fin*, la novela de Naguib Mahfuz, decidí que quería hacer la adaptación porque, cuando llegué a la escena final, transformé inconscientemente el asesinato de honor del original, una denuncia antropológica para Mahfuz, por un acto supremo de egoísmo e inmoralidad, lo cual para mí implicaba tragedia y entrañaba una subversión de la moralidad. En los cincuenta años que habían pasado desde que Mahfuz escribió la novela, en 1949, y yo hice el guion, en 1993, por supuesto que hay diferencias y una enorme evolución de los patrones morales. No sé cuáles serían los cambios que introduciría un jovencillo de veintidós años de ahora, los que necesariamente imponen la diferencia de edad y las diferencias entre el mundo de los noventa y el México de 2017.

5. ¿Cuál sería el neomelodrama canónico por excelencia? ¿Cuál el mejor desde un punto de vista estético? ¿Cuál el más revolucionario o transgresor? ¿Y el más influyente para la evolución del género?

Françoise Zamour

Esta es una cuestión particularmente difícil. Cada año, la producción cinematográfica mundial se enriquece con muchos melodramas. *Manchester frente al mar* (Manchester by the Sea, Kenneth Lo-

nergan, 2017) ha surgido recientemente como un melodrama contemporáneo arquetípico. El personaje principal es el hombre, pero está atrapado en las preguntas que han caracterizado durante mucho tiempo a los personajes femeninos (la re-

lación con la familia, la capacidad de prohiar a un adolescente). La película también cuestiona la noción de comunidad, de la presencia en el mundo, recoge y reelabora elementos que se pueden encontrar en el melodrama clásico —*El Campeón* (The Champ, 1931), de King Vidor, y *Campeón* (The Champ, 1979), el *remake* de Franco Zeffirelli, por poner un ejemplo— y coloca la familia electiva por encima de la natural, lo que se corresponde con la idea de pertenencia a una comunidad deseada. Por último, el uso más bien masivo de grandes clichés de la música clásica (Albinoni, Vivaldi) corresponde al trabajo característico del melodrama: el juego entre lo conocido y lo desconocido, el retorno a la referencia común que funciona como *topos*: un punto de encuentro en que pueden superponerse la experiencia contada y la vivida por los espectadores. La película, sin embargo, no presenta ninguna audacia formal en particular, sino que es heredera del clasicismo, al igual que los melodramas de James Gray.

El trabajo de cineastas indias como Leena Yadav o Deepa Mehta, que releen la historia de su país a través del cuerpo de la mujer, también parece emocionante y prometedor. No creo que el melodrama sea un género cinematográfico: yo lo defino más bien como un modo de aprehensión del mundo y del cine, una categoría estética. Como tal, las películas que lo son de manera exclusiva, son menos numerosas que todos aquellos films que tienen mayor o menor afinidad con él, aunque sea con miedo o incluso con hostilidad — pienso en *La habitación del hijo* (La stanza del figlio, 2001) o *Mia Madre* (2015), de Nanni Moretti—, que se le acercan y se alejan de él alternativa y a veces simultáneamente. Estas películas podrían resultar ser las más ricas, y también las más cargadas de futuro.

Silvia Guillamón

Desde mi punto de vista, el cine de Todd Haynes podría constituir la esencia de lo que podría ser el *neomelodrama*, un concepto que sugiere una rees-

critura contemporánea del género. En este sentido, los films de Haynes articulan clasicismo, modernidad y contemporaneidad en un todo, haciéndonos partícipes de un conjunto sincrético de las características más propias del canon clásico con la vanguardia y el toque autoral, en una reinención del género en la que la estilización de los recursos expresivos se acompaña de una profunda crítica a esa sociedad norteamericana que está retratando. Me parece que la película *Carol* es un magnífico ejemplo de la manera en que Haynes logra articular una cierta estilización del melodrama (con el uso del color, la música y la planificación) con un discurso narrativo en que lo melodramático es entendido desde una sutileza que deja espacio a la crítica social, al despertar del deseo femenino lesbiano, a la afirmación de la esperanza e incluso a la reivindicación política.

Aunque no suele destacarse, creo que la transgresión en el melodrama contemporáneo viene en muchas ocasiones de la mano de las directoras, tal vez porque el melodrama (especialmente el «melodrama familiar») ha sido el único género clásico, como bien ha señalado Mary Ann Doane (1987), dirigido explícitamente a las espectadoras. Creo que muchas directoras han sido conscientes de lo que está en juego en nuestra relación con la imagen y han buscado la manera de subvertir esas narraciones y los lugares comunes a los que nos suelen conducir, especialmente aquellos referidos a las identidades de género. Estoy pensando en directoras como Marta Balletbó-Coll, con su obra *Seigné* (*Júlia Berkowitz*) (2005), o Isabel Coixet, con *Mi vida sin mí* (*My Life Without Me*, 2003) o *Cosas que nunca te dije* (1996), en las que llega a poner en cuestión el tratamiento del signifiante «mujer» y se subvierte la tematización de determinados lugares comunes del melodrama: la cuestión maternal, el adulterio femenino, la espera como una posición universal (y no exclusivamente femenina) o los finales abiertos (como desarticulación del estancamiento del melodrama clásico).

Pablo Pérez Rubio

Partiendo, por ejemplo, del pertinente trabajo de Clint Eastwood en *Los puentes de Madison*, el citado binomio formado por *Lejos del cielo* y *Carol*, de Todd Haynes, bien podría considerarse el canon del melodrama contemporáneo, por ser quizá el que mejor actualiza las líneas narrativas, dramáticas y estilísticas del melodrama cinematográfico clásico. Pese a ello, no puede evitar un impostado aire *retro*, igual que ocurre en la sobresaliente serie televisiva *Mildred Pierce*, referencia mayor en el género, como también lo es otro denso relato del sufrimiento y la lucha de una mujer en un determinado proceso histórico: *Sunset Song* (Terence Davies, 2015). Hay que destacar también *Manchester frente al mar*, que opera con fertilidad sobre la herida que nace de la culpa, en este caso de un personaje masculino que carga moralmente con la muerte de sus tres hijos. El más denso y emocionante me parece *The Deep Blue Sea*, que parte de un motivo iconográfico de fuerte carga semántica (la mujer en la ventana) para hablar del dolor de amar, del sentimiento de pérdida, de las sombras de la derrota, con un hálito romántico que raramente se suele ver en los últimos tiempos en la pantalla. Todos ellos tienen la virtud de beber sin pudor de las fuentes del melodrama clásico y, a la vez, transitar nuevos caminos que pueden iluminarse en el futuro.

Saša Markuš

Quizás sea una respuesta muy convencional decir que el *neomelodrama* paradigmático del periodo postmoderno es *Titanic*, por haber reintroducido las pautas del cine clásico y por haber conseguido lo que en su momento parecía imposible: que el público llorara viendo un film. Siguiendo la trayectoria de la actriz principal de *Titanic*, Kate Winslet, vemos que la influencia de este film llega hasta *Revolutionary Road* o la serie *Mildred Pierce*. Valoro *Las horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002) por juntar muchas de las pautas narrativas que definen el ciclo más actual de los melodramas

relativos a la diversidad sexual y a los nuevos conceptos de la vida familiar, al tiempo que revalida el melodrama clásico como vínculo entre el cine y la tradición literaria.

Me gusta la transgresión propuesta en *King Kong* (2005) de Peter Jackson: siendo una superproducción hollywoodiense, parece afirmar el capitalismo neoliberal. Sin embargo, la trama articula una crítica muy aguda de este mismo sistema. En palabras de la feminista francesa Virginie Despentes, la protagonista se solidariza con el monstruo y se siente libre en su presencia, ya que este representa «una sexualidad anterior a la distinción entre los géneros tal y como se impuso políticamente hacia finales del siglo XIX». Al no poder proteger a King Kong de la muerte, la rubia entiende que se tiene que entregar a una sociedad de humanos que la encadenará y la distanciará de la esencia de la vida.

Creo que *Copia certificada* reconfigura de un modo paradigmáticamente postmoderno los códigos de *Te querré siempre* y es, tal vez, la más elaborada de todas las versiones actuales de esta película. Me impresiona la serie *The Good Wife* (Robert King, Michelle King, CBS: 2009-2016), que es revolucionaria precisamente porque vuelve a aplicar, de un modo muy convincente y bien elaborado, las pautas narrativas clásicas de un tema esencialmente moderno: la vacilación e indecisión de la protagonista.

Paz Alicia Garcíadiego

Reitero que yo no soy crítica de cine y expongo mis impresiones, que son muy subjetivas y personales. Las películas inglesas de Stephen Frears y *El secreto de Vera Drake* (*Vera Drake*, Mike Leigh, 2004), que hablan mucho de la circunstancia socioeconómica, de la Inglaterra pobre y agobiada, pero que son melodramas, me gustan muchísimo. Todo lo contrario que Ken Loach, que me resulta muy simplón y muy maniqueo. Me interesan también *4 meses, 3 semanas y 2 días* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007) y *Los exámenes* (*Bacalaureat*, 2016), de

Cristian Mungiu, que hace un cine casi neorrealista. El neorrealismo italiano es una de las fuentes de inspiración más cercanas a mi corazón, pues sigue siendo un cine muy político, pero la forma en que lo hace lo convierte en melodramático. De Sica era un maestro: el padre y el hijito sentados en la acera después de que les hayan robado la bicicleta es, esencialmente, una forma melodramática. Formalmente, el único cineasta reciente que me ha influido es Béla Tarr, porque sus películas, que son mucho más religiosas que otra cosa, me dejan sin aliento. Y a mí todo lo que me gusta y me afecta me influye; aunque esto último suponga estirar hasta el límite el concepto de melodrama. ■

conclusión

A VUELTAS CON UNA ESPIRAL

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER

Uno de los ejercicios más aleccionadores posibles —si es que no se trata de una condición *sine qua non*— para calibrar el alcance de las transformaciones que han tenido lugar en el melodrama contemporáneo consiste en trazar un panorama del género a fecha actual. Comoquiera que un esfuerzo como ese excede a todas luces no ya el magro espacio que se concede a estas conclusiones, sino del que hemos dispuesto en todo el número mismo de esta revista, tendremos que reducir la escala y conformarnos con algo más modesto pero todavía operativo como reducir la escala y atenernos a un ámbito geográfico más reducido en un corte temporal concreto.

Atengámonos, por ejemplo, a Francia o, mejor, a la francofonía, ya bien entrado el tercer milenio; y tomemos productos audiovisuales como *Los testigos* (Les témoins, André Téchiné, 2007), con su eficazmente panfletaria reivindicación de la lucha contra el SIDA; *Dejad de quererme* (Deux jours à touer, Jean Becker, 2008) y *Un cuento de navidad* (Un conte de Noël, Arnaud Desplechin, 2008), sendas desesperadas diatribas en torno a la imposibilidad tanto de conciliar familia con salud y cordura como de resolver esos lazos; *Mommy* (2014) y *Solo el fin del mundo* (Juste la fin du monde, 2016), declinaciones del mismo tema por parte de Xavier Dolan en clave ego-psicodramático; *Hace mucho*

que te quiero (Il y a longtemps que je t'aime, 2008) y *Antes del frío invierno* (Avant l'hiver, 2012), dos gélidos retratos de Philippe Claudel de la pasión en la edad madura; *De óxido y hueso* (De rouille et d'os, 2012), la emotiva apropiación por parte de Jacques Audiard de los estereotipos más desaforados del melodrama; la serie *Les revenants* (Fabrice Gobert, Canal+: 2012-2015), que enrarece el patrón a base tanto de inocular el fantástico en las más elementales leyes de la naturaleza como de escandir el tiempo; *El niño de la bicicleta* (Le gamin au vélo, 2011), *Dos días, una noche* (Deux jours, une nuit, 2014) y *La chica desconocida* (La fille inconnue, 2016), los tres últimos trabajos de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, que atestiguan una férrea coherencia en su seguimiento externo y en tiempo cuasirreal de peripecias individuales con aroma de viacrucis; el díptico *Viaje a Sils Maria* (Clouds of Sils Maria, 2014) y *Personal Shopper* (2016), en el que Olivier Assayas y su última musa, Kristen Stewart, reflexionan en torno a la categoría de la máscara; *Una nueva amiga* (Une nouvelle amie, François Ozon, 2014), con su retorcida y ambigua visión en torno a las relaciones inter/transgenéricas; *Madame Marguerite* (Marguerite, Xavier Giannoli, 2015) o la mentira y la burla redimidas, merced a un final doblemente patético; *Mi hija, mi hermana* (Les cowboys, Thomas Bidegain,

2015) y su parabólico *remake* en clave post-11S de *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956); *Después de nosotros* (L'économie du couple, Joachim Lafosse, 2016), la congruente liquidación materialista de un matrimonio...

Si se toma el corpus anterior —citado a vuela pluma, y huelga decir que sin ningún afán de exhaustividad— como conjunto y se cotejan sus distintos componentes entre sí, puede observarse que, por encima de las muchas diferencias que presentan en los planos temático, estético, tonal, discursivo, etc., en todos estos films —y una serie— comparcen las constantes sobre las que obsesivamente gira la representación postclásica (la dialéctica del simulacro y la hiperrealidad; la voluntad de hacer la crónica del mundo a través de historias mínimas, antiépicas, el deseo de trascendencia y la paralizante conciencia de la imposibilidad de tal empeño...). Asimismo, en todos ellos puede observarse un concienzudo y —permítasenos el retruécano— paradójicamente lógico desarrollo de las perversiones a las

que el melodrama moderno había sometido al clásico. Es decir, que —por retomar los nombres de los tres cineastas mencionados con más frecuencia por nuestros testimonios como paradigmáticos de otras tantas edades— si, como buen manierista, Sirk había subvertido desde dentro las leyes de un género ya de por sí tendente a la desmesura y la inverosimilitud, a fuerza de rizar el rizo (o de exceder el exceso); Fassbinder dio una vuelta de tuerca, al ir un paso más allá en la estrategia del distanciamiento, y enajenar así el esquema a Hollywood en beneficio de la más rabiosa autoría; y, por fin, Haynes ha contravenido al *enfant terrible* alemán, reapropiándose para el *mainstream* sus enseñanzas... sin renunciar ni a las señas de identidad originales de un género consustancialmente sospechoso por su coqueteo con el mal gusto y la cultura popular, ni a las distintas transgresiones que, como capas, se habían ido inscribiendo en su superficie.

¿Cabe un mayor retorcimiento, una más sutil forma de subversión? ■

LA POSIBILIDAD DE UNA LÁGRIMA

Resumen

Si la propia condición genérica del melodrama está en entredicho, desentrañar su propia evolución a la luz de los sucesivos paradigmas estéticos, narrativos e ideológicos que han imperado a lo largo de la historia del audiovisual —a la par que se han sucedido los regímenes en el mundo contemporáneo en general—, resulta tanto más arduo. En la presente sección, cinco voces de distintas procedencias y filiaciones académico-profesionales debaten en torno a algunas de las cuestiones fundamentales relacionadas con el melodrama contemporáneo, tales como sus aportaciones concretas al patrón general, la existencia o no de una relación causal (y en qué sentido) entre sus cambios y las transformaciones socioculturales, la controversia a propósito de su carácter reaccionario o transgresor, la huella que en sus exponentes actuales permanece inscrita del clasicismo y la modernidad, y la posibilidad de actualizar el canon mediante la incorporación de títulos relevantes en función de criterios de diverso tipo.

Palabras clave

Melodrama; *neomelodrama*; cine contemporáneo; canon; ideología; representación.

Autores

Françoise Zamour es profesora de estética y teoría del cine en la École Normale Supérieure, donde dirige los estudios de Letras desde 2012. Ha investigado en torno a cineastas estadounidenses clásicos (King Vidor, John Ford) y contemporáneos (Martin Scorsese), así como con relación a directores galos, como Jean Genet o François Truffaut y la *Nouvelle Vague* en general. Es autora de *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples* (Presses Universitaires de Rennes, 2016). Contacto: francoise.zamour@ens.fr.

Silvia Guillamón Carrasco es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Autora de numerosos artículos publicados en revistas científicas y de ponencias en congresos internacionales especializados en cine, feminismo y teoría de género, ha publicado *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España* (Publicacions de la Universitat de València, 2015). Contacto: silvia.guillamon@uv.es.

Pablo Pérez Rubio es licenciado en Filología Hispánica y ejerce como profesor de Lengua y Literatura. Colaborador regular como crítico de diversas publicaciones especializadas, ha escrito libros como *El melodrama cinematográfico* (Paidós, 2004), *Guía para ver y analizar el profesor chiflado* (Nau Llibres, 2009) o *Jerry Lewis* (Cátedra, 2010), y es coautor de

THE POSSIBILITY OF A TEAR

Abstract

If the generic condition of the melodrama itself is in question, unraveling its own evolution in the light of the successive aesthetic, narrative and ideological paradigms that have prevailed throughout the history of the audiovisual —at the same time as the regimes in the contemporary world in general—, it is so much more arduous. In this section, five voices from different backgrounds and professional-academic affiliations debate around some of the fundamental questions related to contemporary melodrama, such as their concrete contributions to the general pattern, the existence or not of a causal relationship (and in what sense) between its changes and sociocultural transformations, the controversy about its reactionary or transgressive nature, the imprint from classicism and modernity that remains inscribed in its current exponents, and the possibility of updating the canon by incorporating relevant titles based on criteria of different types.

Key words

Melodrama; *Neomelodrama*; Contemporary Cinema; Canon; Ideology; Representation.

Authors

Françoise Zamour is lecturer of Aesthetics and Film Theory at the École Normale Supérieure, where she directs the Arts studies since 2012. Her research has approached classic (King Vidor, John Ford) and contemporary (Martin Scorsese) American filmmakers, as well as French directors, such as Jean Genet or François Truffaut and the *Nouvelle Vague* in general. She is the author of *Le mélodrame dans le cinéma contemporain. Une manufacture de peuples* (Presses Universitaires de Rennes, 2016). Contact: francoise.zamour@ens.fr.

Silvia Guillamón Carrasco is lecturer of Audiovisual Communication at the Universitat de València. Author of numerous articles published in scientific journals and papers at international congresses specialized in Film, Feminism and Gender Theory, she has published *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España* (Publicacions de la Universitat de València, 2015). Contact: silvia.guillamon@uv.es.

Pablo Pérez Rubio has a degree in Hispanic Philology and is lecturer of Language and Literature. Regular contributor as a critic of various specialized publications, he has written books such as *El melodrama cinematográfico* (Paidós, 2004), *Guía para ver y analizar el profesor chiflado* (Nau Llibres, 2009) or *Jerry Lewis* (Cátedra, 2010), and is co-author of

varios trabajos más con Javier Hernández Ruiz. Contacto: turieto@outlook.es.

Saša Markuš es profesora en el área de comunicación en la Universitat Pompeu Fabra. Sus investigaciones versan sobre el cine español, el cine postmoderno y las relaciones entre cine e interculturalidad. Autora de *La poética de Pedro Almodóvar* (Littera, 2001), más recientemente Saša Markuš ha publicado *La parodia en el cine postmoderno* (UOC, 2011). Contacto: sasa.markus@yahoo.es.

Paz Alicia Garcíadiego es la guionista habitual del director mexicano Arturo Ripstein, quien también es su esposo. Desde su primer trabajo en común, *El imperio de la fortuna* (1986), han colaborado en los largometrajes *Mentiras piadosas* (1989), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994), *Profundo carmesí* (1996), *El evangelio de las maravillas* (1998), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *Así es la vida...* (2000), *La perdición de los hombres* (2000), *La virgen de la lujuria* (2002), *El carnaval de Sodoma* (2006), *Las razones del corazón* (2011) y *La calle de la amargura* (2015). Contacto: pazgarcíadiego@gmail.com.

Agustín Rubio Alcover es profesor de producción audiovisual y de historia y análisis cinematográficos en la Universitat Jaume I de Castellón. Entre sus publicaciones destacan dos análisis monográficos acerca de *Seven* y *Dos en la carretera* (Nau Llibres, 2004 y 2005 respectivamente). También ha publicado *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas* (Shangrila, 2010) y *Vicente Escrivá. Película de una España* (Ediciones de la Filmoteca, 2013). Contacto: rubioa@com.uji.es.

Referencia de este artículo

Rubio Alcover, A., Zamour, F., Guillamón Carrasco, S., Pérez Rubio, P., Markuš, S., Garcíadiego, P. A. (2018). La posibilidad de una lágrima. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 000-000.

several other works with Javier Hernández Ruiz. Contact: turieto@outlook.es.

Saša Markuš is lecturer in the area of Communication at the Universitat Pompeu Fabra. Her research deals with Spanish cinema, postmodern cinema and the relations between cinema and interculturality. Author of *La poética de Pedro Almodóvar* (Littera, 2001), more recently Saša Markuš has published *La parodia en el cine postmoderno* (UOC, 2011). Contact: sasa.markus@yahoo.es.

Paz Alicia Garcíadiego is the usual scriptwriter of the Mexican director Arturo Ripstein, also her husband. Since their first film in common, *El imperio de la fortuna* (1986), they have worked together in *Mentiras piadosas* (1989), *La mujer del puerto* (1991), *Principio y fin* (1993), *La reina de la noche* (1994), *Profundo carmesí* (1996), *El evangelio de las maravillas* (1998), *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), *Así es la vida...* (2000), *La perdición de los hombres* (2000), *La virgen de la lujuria* (2002), *El carnaval de Sodoma* (2006), *Las razones del corazón* (2011) and *La calle de la amargura* (2015). Contact: pazgarcíadiego@gmail.com.

Agustín Rubio Alcover is lecturer of Audiovisual Production and Film History and Analysis at the Universitat Jaume I in Castellón. Among his publications there are two monographic analysis: *Seven* and *Dos en la carretera* (Nau Llibres, 2004 and 2005 respectively). He has also published *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas* (Shangrila, 2010) and *Vicente Escrivá. Película de una España* (Ediciones de la Filmoteca, 2013). Contact: rubioa@com.uji.es.

Article reference

Rubio Alcover, A., Zamour, F., Guillamón Carrasco, S., Pérez Rubio, P., Markuš, S., Garcíadiego, P. A. (2018). The Possibility of a Tear. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 000-000.

Edita / Published by



Licencia / License



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