



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Cuerpos modernos

El exceso en el melodrama del cine narrativo de Hollywood

Margarita María Uribe Viveros

Tesis doctoral dirigida por la doctora Isabel Clúa Ginés
con tutoría de la doctora Meri Torras Frances

Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Letras
Departamento de Filología Española

Programa de Doctorado en Teoría Literaria y Literatura Comparada

Barcelona, 2016

Cuerpos modernos

El exceso en el melodrama del cine narrativo de Hollywood

Margarita María Uribe Viveros

Tesis doctoral dirigida por la doctora Isabel Clúa Ginés
con tutoría de la doctora Meri Torras Frances

Barcelona, 2016

Agradecimientos

Al recapitular en el tiempo durante el que he tenido esta tesis en la cabeza y en el cuerpo viene a mi encuentro la imagen de las dos personas que compartieron conmigo mi estadía en Barcelona, mis emociones excesivas y mis búsquedas mezcladas con el cine, las deliciosas comidas, los paseos y la música: mi amado Guillo mi amiga Marta Arango. Mi experiencia junto a ellos ha quedado en mí como fuente de nostalgia y anhelo.

Del lado de allá, agradezco a mis profesoras Isabel Clúa Ginés, Meri Torras Frances y Beatriz Ferrús Antón el ejemplo de su buena escritura y el haber estado ahí para mí todos esos años. Por otro lado, agradezco también a Carlos Guillermo Agudelo por sus gestos fraternales y sus muestras de aprecio y a Mireia Ramón su mirada sabia.

Del lado de acá, agradezco el ojo amoroso de Fernando Alviar, así como la compañía de los amiguídos. Todos ellos han mejorado en mucho mi idea de la amistad y la generosidad.

Veo a mi madre como una de las heroínas de las películas de mi corpus, construyendo su deseo al margen de las convenciones, siendo autónoma e independiente en la década del cincuenta y pienso si acaso tuvo a Katharine Hepburn entre sus modelos de cuerpo melodramático. Veo también a mi padre persiguiendo el reconocimiento moderno como lo hacían los hombres de su generación y me alegro de saber que encontró la manera de ser diferente a esos hombres.

Finalmente, a Ana María Vallejo y Gabriel Vélez con quienes compartí los pormenores del día a día en esta última etapa de escritura mientras ella escribía también su tesis doctoral y él sacaba adelante su exposición fotográfica, les agradezco el haberme mostrado su entusiasmo y su afecto.

Para Guillo, como siempre.

Contenido

Lista de figuras	8
Resumen	10
Abstract.....	13
Introducción.....	15
Parte 1 Modernidad y narración.....	28
Los modos de narrar la modernidad.....	29
Modernidad y modernización: ¿todo lo sólido se desvanece en el aire?	30
El cine se hace narrativo	41
Tiempo humano y narración.....	45
De la ficción de la vida moderna a la imaginación melodramática.....	58
El nuevo ritmo de la vida.....	60
Circular, circular, circular	60
El tren del progreso.....	66
Observadores y observados.....	71
Una mujer en la multitud	73
Matrices culturales de la narración.....	84
Una consideración sobre la teoría literaria y la cinematográfica.....	84
Canonizar, canonizar, canonizar	94
Parte 2 Cuerpos melodramáticos.....	119
Cuerpos melodramáticos.....	120
El olvido del cuerpo.....	124
¿Qué es un cuerpo melodramático?.....	137
Cuerpo melodramático y emoción.....	145
De la imaginación melodramática	155
La fórmula: el melodrama como drama del reconocimiento	167
El signo de la virtud: El viento	189
La economía del deseo: una mujer de cualquier lugar	209

La fácil virtud: Historias de filadelfia	230
Conclusiones	248
Las fuentes y los recursos del exceso.....	250
Referencias	261
Referencias cinematográficas	273
Materiales en línea	274
Anexos	276
Fichas técnicas de las películas del corpus.....	277
Una mujer de París.....	278
El viento	280
Historias de Filadelfia	282

Lista de figuras

Figura 1. <i>El viento</i> . Imagen del final..	191
Figura 2. <i>El viento</i> . Imagen del final	192
Figura 3. <i>El viento</i> . Wirt y Letty en el tren.	198
Figura 4. <i>El viento</i> . Wirt intenta abrazar a Letty	199
Figura 5. <i>El viento</i> . Letty ve el caballo blanco de la locura.	199
Figura 6. <i>El viento</i> . Letty se desmaya	200
Figura 7. <i>El viento</i> . Letty bajo el influjo del viento.	204
Figura 8. <i>El viento</i> . Letty y Wirt discuten	205
Figura 9. <i>El viento</i> . Letty y Wirt en el baile.	206
Figura 10. <i>El viento</i> . Letty recibe el viento	207
Figura 11. <i>Una mujer de París</i> . Marie llama por teléfono a Jean	212
Figura 12. <i>Una mujer de París</i> . Marie y Pierre en un restaurante parisino	212
Figura 13. <i>Una mujer de París</i> . Marie ante el retrato que ha pintado Jean	213
Figura 14. <i>Una mujer de París</i> . Marie ante el cadáver de Jean	214
Figura 15. <i>Una mujer de París</i> . Marie, Jean y su madre.	214
Figura 16. <i>Una mujer de París</i> . Escena final	214
Figura 17. <i>Una mujer de París</i> . Suicidio de Jean.	218
Figura 18. <i>Una mujer de París</i> . Una de las escenas de contención emocional	225
Figura 19. <i>Una mujer de París</i> . Escena de la muerte del padre de Jean.	227
Figura 20. <i>Historias de Filadelfia</i> . Tracy y Mike en la biblioteca de la ciudad	235

Figura 21. <i>Historias de Filadelfia.</i> Mike y Tracy bebiendo champán.....	235
Figura 22. <i>Historias de Filadelfia.</i> La secuencia en el jardín	238
Figura 23. <i>Historias de Filadelfia.</i> Mike y Tracy regresan de la piscina	245
Figura 24. <i>Historias de Filadelfia.</i> La boda fotografiada por S. Kidd	246

Resumen

Esta investigación está centrada en las estrategias narrativas que conforman el modo melodramático empleado en el cine narrativo de Hollywood y su relación con la construcción de los cuerpos modernos. Proponemos, siguiendo a Peter Brooks, que la crisis entre los valores que introdujo la modernidad —con su correspondiente recomposición de un mundo desacralizado— y el antiguo orden simbólico encontró en el melodrama la expresión de la tensión entre los esquemas morales cristianos y la moral secular naciente. Partimos de la idea de que el melodrama, particularmente el cinematográfico de la primera mitad del siglo xx, opera como una suerte de fórmula moderna basada en el modo melodramático. Reconstruimos las transformaciones que la modernidad introdujo en la mirada sobre los cuerpos: tanto su exposición y exhibición como su ocultamiento o su censura, y revelamos los recursos utilizados en la constitución melodramática de los cuerpos modernos, el manejo del tiempo-espacio en función del pacto ficcional que las películas analizadas proponen. Seguimos la huella del melodrama como matriz cultural de diversa aparición en el conjunto de producciones para las masas y su particular forma de colaborar en la construcción de la experiencia de la modernidad y de sus cuerpos. Para desarrollar estas ideas, organizamos la exposición en dos partes: *Modernidad y narración* y *Cuerpos melodramáticos*, cada una compuesta por tres capítulos. En la primera, con el objetivo de establecer los modos de narrar de la modernidad, dedicamos el capítulo inicial a la conexión de dichos modos con la ficción y, particularmente, con las posibilidades narrativas que ofrece el cinematógrafo a

finales del siglo xix y principios del xx. El segundo capítulo, *De la ficción de la vida moderna a la imaginación melodramática*, presenta el recorrido por las transformaciones que resultan del encuentro de los hombres y las mujeres de la época con las tecnologías y las nuevas mentalidades modernas. En el tercer capítulo, *Matrices culturales de la narración*, proponemos que la narrativa cinematográfica actúa como una suerte de matriz cultural en la que se mueven, se forman, se expresan, se crean y se re-crean esos cuerpos modernos. La segunda parte, *Cuerpos melodramáticos*, la dedicamos a identificar los cuerpos modernos como cuerpos melodramáticos en algunas producciones cinematográficas de Hollywood y la manera como estos se construyen en ellas. Esta parte se desarrolla en tres capítulos: *Cuerpos melodramáticos*, *De la imaginación melodramática* y *La fórmula: El melodrama como drama del reconocimiento*. En ellos se examina la fórmula narrativa empleada para presentar los cuerpos melodramáticos cinematográficos en las películas *Una mujer de París* (Charles Chaplin, 1923), *El viento* (Víctor Sjöström, 1928) e *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940). El seguimiento de la retórica del exceso nos ha llevado a preguntarnos donde tiene lugar tal exacerbación de los sentimientos en el melodrama: ¿es el cuerpo femenino ese lugar?, ¿es el cuerpo de la nación moderna el que se concreta en ese lamento de un mundo que se aleja de las formas tradicionales de lo sagrado para entregarse a los principios de la racionalidad instrumental del progreso bajo cuya lógica se regula también la expresión de las emociones? El proceso investigativo nos ha mostrado que, más que una mirada reivindicativa, lo que el melodrama merece es que se lo considere por su capacidad de dar cuerpo a las narrativas modernas y, sobre todo, que esa capacidad en muchos casos ya es reivindicativa en sí misma. Una huella que va del menosprecio arrogante al reconocimiento del poder de los géneros menores para encarnar y narrar las nuevas preocupaciones modernas.

Palabras clave: Teoría literaria, género cinematográfico, melodrama, cuerpo melodramático, cine narrativo, Hollywood, exceso, narrativa.

Abstract

This research focuses on the narrative strategies that make up the melodramatic mode used in the Hollywood film narrative and its relation to the construction of modern bodies. Following Peter Brooks, we propose that the crisis between the values entered by modernity—with the corresponding recomposition of a desacralized world—and the old symbolic order found in melodrama the expression of the tension between Christian moral schemes and the nascent secular moral. We start off from the idea that melodrama, particularly film melodrama from the first half of the twentieth century, operates as a kind of modern formula based on the melodramatic mode. We reconstruct the changes that modernity introduced in looking at bodies: both exposure and exhibition and concealment or censorship, and disclose the resources used in the melodramatic constitution of modern bodies, time-space management according to the fictional covenant the analyzed films proposed. We follow the print of melodrama as cultural matrix of different appearance on the set of productions for the masses and its particular way to collaborate in the construction of the experience of modernity and their bodies. To develop these ideas, we organize the presentation in two parts: *Modernity and narration* and *Melodramatic bodies*, each composed of three chapters. In the first one, we dedicate the opening chapter to the connection of these modes with fiction in order to establish the modes of narration of modernity, and, particularly, with the narrative possibilities of the cinema in the late nineteenth century and early twentieth century. The second chapter, *From the fiction of modern life to the melodramatic imagination*, presents the tour through the transformations resulting from the encounter of men and women of the era with modern technologies and new mentalities. In the third chapter, *Cultural matrices of*

narration, we propose that the film narrative acts as a kind of cultural matrix in which modern bodies move and are formed, expressed, created and re-created. The second part, *Melodramatic bodies*, centers on identifying modern bodies as melodramatic bodies in some Hollywood film productions and how these bodies are built in them. This part is divided into three chapters: *Melodramatic bodies*, *On melodramatic imagination*, and *The formula: Melodrama as drama of recognition*. These chapters examine the narrative formula used to present the cinematographic melodramatic bodies in the films *A woman of Paris* (Charles Chaplin, 1923), *The wind* (Victor Sjöström, 1928) and *The Philadelphia story* (George Cukor, 1940). Monitoring the rhetoric of excess has led us to wonder where such exacerbation of feelings takes place in the melodrama: is the female body that place? Is the body of the modern nation the one embodied in the lament of a world moving away from the traditional forms of the sacred to be delivered to the principles of progress' instrumental rationality according to which the expression of emotions is also regulated? The research process has shown us that, rather than a vindictive look, what melodrama deserves is to be considered on its ability to shape modern narratives and that above all that capacity in many cases is already vindicating by itself. A print that goes from arrogant contempt to the recognition of the power minor genres have to portray and narrate new modern concerns.

Keywords: literary theory, film genre, melodrama, melodramatic body, narrative cinema, Hollywood, excess, narrative.

Introducción

El texto que presentamos a continuación surgió en el marco de la decisión inicial de abordar el melodrama cinematográfico, género por el que me interesé al comienzo de mis estudios doctorales bajo la hipótesis de que el melodrama, particularmente el cinematográfico de la primera mitad del siglo XX, opera como una suerte de fórmula moderna basada en el *modo melodramático*. Quiere decir esto que proponemos una diferencia entre los géneros narrativos —cuya clasificación llega a los espectadores bajo sencillas etiquetas— y las estrategias narrativas empleadas en la construcción de esos géneros. Sugerimos por tanto que nuestro interés está dirigido a las estrategias narrativas que conforman el modo melodramático —a los recursos por medio de los cuales se produce y dosifica la emoción narrativa, a lo que llamamos también *el estilo narrativo o el modo de expresión*— que, como veremos, es un campo más amplio que el de la clasificación genérica y que puede ser, como en nuestro caso, transversal a ella.

Entendemos el *modo melodramático* como la decisión de emplear estrategias narrativas encaminadas a producir emociones, a mostrarlas de manera exacerbada, a emplear la retórica del exceso en la expresión de los sentimientos, particularmente los vinculados a los valores modernos. El contenido de estos está determinado por el contexto de crisis y la correspondiente recomposición de un mundo “desacralizado” —como diría Peter Brooks— en el que el antiguo orden simbólico está en contradicción con el orden nuevo; y es el melodrama la expresión de la tensión entre los esquemas morales cristianos y la moral secular naciente. En este sentido, según Brooks, el cine mudo es el modo melodramático por excelencia, aunque, como veremos, su presencia en el cine sonoro sigue siendo dominante hasta nuestros días.

Para emprender esta búsqueda, hemos organizado el trabajo en dos partes: *Modernidad y narración* y *Cuerpos melodramáticos*. En la primera, con el objetivo de establecer *los modos de narrar de la modernidad*, dedicaremos el capítulo inicial a la conexión de dichos modos con la ficción y, particularmente, con las posibilidades narrativas que ofrece el cinematógrafo a finales del siglo XIX y principios del XX. El segundo capítulo de la primera parte, titulado *De la ficción de la vida moderna a la imaginación melodramática*, recoge el recorrido por las transformaciones que resultan del encuentro de los hombres y las mujeres de la época con las tecnologías y las nuevas mentalidades modernas. Esta aproximación dio lugar al tercer capítulo en el que proponemos que la narrativa cinematográfica actúa como una suerte de *matriz cultural* en la que se mueven, se forman, se expresan, se crean y se re-crean esos cuerpos modernos.

En la segunda parte, *Cuerpos melodramáticos*, con el objetivo de identificar los cuerpos modernos en algunas producciones cinematográficas como cuerpos melodramáticos y la manera como esto se logra en las películas del corpus, presentamos tres capítulos: *Cuerpos melodramáticos*, *De la imaginación melodramática* y *La fórmula: el melodrama como drama del reconocimiento*. Como verá el lector, nos interesaba en esta segunda parte examinar la fórmula narrativa empleada para presentar los cuerpos melodramáticos cinematográficos y, para ello, seleccionamos las películas *El viento* (Viktor Sjöström, 1928), *Una mujer de París* (Charles Chaplin, 1923) e *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940).

Desafiando la clasificación genérica, no las escogimos porque fueran consideradas melodramas, pues uno de nuestros puntos de partida era precisamente la sospecha de que las estrategias narrativas melodramáticas son un campo que las etiquetas genéricas no pueden abarcar y que, aunque compartan cierta lógica —particularmente en la forma de proponer el pacto

ficcional con el espectador—, lo hacen por razones diferentes. Las últimas, más centradas en el éxito de taquilla, se arriesgan mucho menos en relación con las convenciones genéricas. En este sentido, aprovechamos para nuestros fines la manera usada por Martin Jay para referirse a su objeto de estudio como el resultado de la mezcla de un conjunto de argumentos, metáforas, aserciones y prejuicios, combinados por el interés personal más que por la lógica convencional.

Hemos aplicado una mirada comparatista a los materiales cinematográficos seleccionados porque consideramos que la investigación gana valor cuando el investigador pone en acción su deseo, experiencia e imaginación en provecho de la construcción del objeto de estudio, y en este sentido damos por sentado que la selección del corpus es el primer paso en la tarea de dar forma al propio objeto de investigación. A lo largo del proceso se pusieron a prueba las teorías con el criterio de que las realidades preconcebidas serían examinadas no como puntos de partida, sino como material que nos informa acerca de los modos de pensar de la época sobre la que queremos reflexionar. En este sentido, partimos de que el corpus seleccionado da buena cuenta de la premisa de que, como estrategia narrativa, el modo melodramático está presente por doquier y en el cine narrativo de Hollywood en particular.

Reafirmamos nuestra decisión de poner en duda la clasificación genérica al comprobar que el modo melodramático, tal como lo muestran estas películas, convive de maneras muy creativas con géneros excluyentes en apariencia. Es el caso de *Una mujer de París, comedia sofisticada* con un exquisito uso del modo melodramático en la que, además, los valores modernos están expresados bajo las convenciones del cine mudo. De manera parecida, la película *El viento* se clasifica como melodrama, aunque tenga algunos temas, locaciones y valores del *western*, sin ser por ello clasificada dentro de ese género. La tercera película

del corpus, *Historias de Filadelfia* —producida cuando el cine sonoro ya se había generalizado en Hollywood—, se considera, en cambio, una *comedia de enredo matrimonial*, cosa que no le impide usar a fondo el modo melodramático en su narración.

Pero ¿cómo acercarse a estas producciones? Nuestro punto de partida ha sido la pregunta por el cómo están hechas, cómo se narra en ellas no solo el cuerpo, sino también las emociones en el contexto de un modelo cultural, el moderno, cuyo tema central es la mirada. Esta relación entre modernidad y mirada ha sido ampliamente estudiada en los ámbitos académicos y, aunque no es el objeto de estudio de este texto, permea todas las reflexiones que en él se presentan, razón por la cual trazamos —de la mano de Juhani Pallasmaa— un breve repaso sobre las relaciones entre ambas con el fin de despejar, en la medida de lo posible, el panorama sobre las críticas a este ocularcentrismo en Occidente.

Pallasmaa destaca que incluso René Descartes, que consideraba la vista como el más noble y universal de los sentidos —fundamento de su búsqueda de objetividad—, la vinculó con el tacto por considerarlo “más certero y menos vulnerable al error que la vista”. En esta misma línea, la crítica de Friedrich Nietzsche a la supremacía del pensamiento ocular apuntaba a la posición de algunos filósofos que parecían traicionar los sentidos y cuyo ojo se ubicaba “fuera del tiempo y de la historia”, posición que Max Scheler denominó “odio al cuerpo”. En cuanto a las críticas contemporáneas, Pallasmaa menciona el trabajo de Martin Jay sobre el lugar central que ocupa la visión en la cultura moderna, expresado en invenciones aparentemente tan diferentes como la imprenta, la iluminación artificial, la fotografía y en los nuevos modos de experimentar el tiempo y el espacio. Jay analiza las posiciones antioculares de autores franceses de gran influencia, como Henri Bergson, Georges Bataille,

Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas y Jean-François Lyotard.

Por otro lado, Pallasmaa se vale también de las críticas al régimen cartesiano perspectivista escópico que formula Maurice Merleau-Ponty, según las cuales dicho régimen depende de una concepción de un sujeto ahistórico, imparcial, acorporalizado, totalmente ajeno al mundo. Merleau-Ponty propone en su obra filosófica —centrada en la percepción en general y la visión en particular— que el sentido de la vista —en vez del ojo cartesiano del espectador exterior— es una visión incorporada, parte corpórea de la “carne del mundo”. En este sentido, nos hemos movido a lo largo de esta reflexión con la idea de que la visión es una construcción social y, por tanto, su contenido habla también de la relación que establecemos con el mundo: de que en la relación entre el yo y el mundo ambos se interpenetran y definen mutuamente.

También Martin Heidegger, Michel Foucault y Jacques Derrida contribuyen —con su pensamiento crítico acerca del lugar privilegiado de la visión en el pensamiento moderno occidental— a las reflexiones de Pallasmaa. En este punto, el autor se refiere particularmente al papel que han tenido las invenciones tecnológicas y la multiplicación y producción de imágenes en la hegemonía de la vista.

Es en este marco de la construcción de una mirada investigativa —distanciada, pero comprometida— en el que se encuadra la pregunta por el cuerpo melodramático en el contexto moderno, pregunta que, de suyo, apunta ya a la visualidad y visibilidad de los cuerpos —particularmente los femeninos— no solo por la *mirada* de quien escribe y selecciona el corpus aquí abordado, sino por la construcción histórica tanto de los cuerpos como de los aparatos para mirarlos —entre ellos, el cinematógrafo.

Queremos, con este trabajo, reconstruir por razones académicas, pero también puramente performativas, las transformaciones que la modernidad introdujo en la mirada sobre los cuerpos: tanto su exposición y exhibición como sus ocultamientos y sus censuras. Estas razones, que llamamos *performativas*, obedecen a la búsqueda de lo que Jacques Aumont y Michel Marie denominan el innegable placer relacionado con el *descortezamiento* que procura el análisis, placer lúdico emparentado con el de los niños que desmontan un reloj para ver cómo funciona. En este sentido la actividad del analista se asemeja a la actividad de jugar con el filme y el resultado de tal juego es su re-creación.

Se trata pues aquí de explicar con qué *mirada* intentamos acercarnos a la mirada moderna. Y aunque la primera aproximación provino de los conceptos relativos a cómo analizar un filme —desmontando y remontando un objeto con el fin de comprender su estructura y su funcionamiento, como lo proponen Casetti y Di Chío—, tenemos, al menos, un argumento contundente para afirmar que la labor analítica o la crítica aquí desplegada corresponde a la reflexión-recreación, gracias a la renuncia a cualquier pretensión totalizadora que nos permite seleccionar algunas producciones tempranas de Hollywood para construir con ellas una aproximación a la condición melodramática de una época. Mirada distanciada que se proponía no solo “entrar en la mecánica del filme, captar las leyes de su composición y familiarizarse con un lenguaje distinto del natural, además de adiestrar un tipo de mirada cómplice y disciplinada, sino también acercarse a las producciones cinematográficas como documentos¹ que nos permitieran analizar los complejos procesos culturales de

¹ En el último capítulo de la primera parte retomaremos este sentido al abordar el asunto del canon. Por el momento, recordemos la crítica que formula Enric Sullà (aunque él habla allí de literatura y nosotros aquí, de cine) a la idea de canon en la línea de lo propuesto por Harold Bloom en su texto *El canon occidental* (1995). Dice Sullà que se trata de “la lectura estética de la literatura, la lectura del poema *como* poema, en contra de la conversión de las obras literarias en

los que forman parte. Jean Starobinski habla sobre la necesidad del distanciamiento en el acercamiento a las obras que requiere la mirada crítica y advierte de los posibles errores de la crítica en su intento de disciplinar la mirada de una sola manera en vez de disponerse a la sorpresa cuya recompensa es la promesa de desarrollar una manera propia de mirar más allá de los interrogantes iniciales. Se trata más bien de que el proceso de búsqueda nos interroge y nos impulse a construir una respuesta. Compartimos plenamente su apreciación de que estamos obligados a tomar distancia de la obra que queremos analizar, aunque nuestro primer impulso sea el de perdernos en sus profundidades. Su pregunta sobre la necesidad de establecer una distancia — que nos permita ver la obra y los alrededores con los que ella está vinculada de manera orgánica— nos ha alertado acerca de la pretensión de una mirada panorámica en cuyo lugar, en cambio, Starobinski reclama la combinación de distancia e intimidad a la vez en pro del equilibrio y usa la palabra *vértigo* para referirse al común denominador tanto de la distancia como de la proximidad. Doble exceso llama a la situación en la que la mirada está a punto de perder sus poderes. *Vértigo* y *exceso* han sido para nosotros palabras claves en el recorrido de acercamiento a las narrativas de los cuerpos melodramáticos.

Dicho lo anterior y teniendo en cuenta que intentamos aquí *sacar a la luz* los recursos utilizados en la constitución melodramática de los cuerpos modernos —el manejo del tiempo-espacio en función del pacto ficcional que las películas comentadas proponen—, vuelven a nosotros las palabras de Martin Jay cuando se refiere a las traiciones en las que ha incurrido como autor al seleccionar el método en su estudio —previa aclaración de que se centrará en un “discurso”

documentos sociales, culturales e ideológicos, de la sujeción del valor estético a la lucha de clases, géneros o razas, y de la disolución de lo colectivo con lo individual en el trato con la literatura” (Sullà, 1998: 13).

más que en una cultura visual tomada en su integridad—: “Quiere decirse que continuó siendo impenitentemente fiel al ideal de iluminación, propio de la fe en la Ilustración, encaminado a la clarificación de ideas indistintas” (2007: 22). Remata Jay diciendo que empleará en su estudio “[...] un método que abraza sin remordimientos otro de los grandes blancos del discurso antiocularcéntrico, el examen sinóptico de un campo intelectual realizado desde una cierta distancia” (22). Mirada distanciada e intención performática confluyen aquí en una labor que es, ante todo, interpretativa. Ensayamos una cierta manera de acercarnos a los materiales temáticos y el resultado ha sido *textual*. Mirar atrás nos ha permitido pensar el presente.

En la actualidad se reconoce la presencia generalizada del melodrama en las reflexiones teóricas en campos diversos: desde el teatro, los estudios de cine y televisión, la historia cultural y la teoría narrativa pasando por los estudios sobre la novela, la novela policíaca, la ciencia ficción y la literatura popular en general, el vodevil, el musical, el cine mudo y el cine de Hollywood. Encontramos el melodrama en todas partes; es una de las formas narrativas dominante de la modernidad; sus supuestos y convenciones están presentes en la cotidianidad tanto en lo político y lo social, como en los medios de comunicación y en la vida personal, tal como lo muestran los estudios académicos sobre el tema, bien sea desde la perspectiva de género o de los estudios culturales y de comunicación y medios. Todos han llamado la atención sobre estas producciones al indicar que ellas dan también cuenta de la condición de las mujeres y los hombres en el contexto sociocultural del siglo XX.

Los primeros acercamientos de las teorías críticas y de la historia del cine lo consideraron como una forma desprestigiada de la tragedia, caracterizada por un exceso de retórica encarnada en personajes unidimensionales con posiciones morales extremas, sin ver que su análisis muestra que sus contenidos van mucho más allá de lo que aparentan como dramas domésticos o familiares solamente.

Desde los años setenta, el melodrama ha sido abundantemente estudiado como género tanto en la literatura del siglo XIX como en la narrativa cinematográfica. En el primer caso tenemos el trabajo de Peter Brooks sobre Henry James y Honoré de Balzac titulado *The melodramatic imagination* (1975).² En el segundo, el melodrama se ha estudiado como género, producido particularmente en Hollywood en el contexto de la cultura de masas de la primera mitad del siglo XX.

El melodrama de Hollywood ha sido el centro de los trabajos de algunos autores a ambos lados del Atlántico, empezando por la colección que presenta, aunque sin perspectiva comparatista, Luis Miguel Carmona en *Los 100 mejores melodramas de la historia del cine* (2004). Pablo Pérez Rubio, por otro lado, formula en *El cine melodramático* (2004) la pregunta de si el melodrama es o no género y explora los cambios que el concepto ha tenido, retomando a José Javier Marzal, para insinuar que el vocablo debería pasar de ser sustantivo a adjetivo para calificar aquellos procedimientos textuales en los que podemos identificar una serie de estructuras de reconocimiento, como es el caso que nos ocupará.

En el ámbito académico norteamericano y canadiense, los estudios culturales y la literatura comparada han dedicado también su atención al fenómeno del cine, en particular al de Hollywood. En ese contexto se ubican las investigaciones y publicaciones de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin

² Aquí consultamos la edición de 1995.

Thompson (*The classical Hollywood cinema*, 1985), Rick Altman (*The American film musical*, 1987, y *Los géneros cinematográficos*, 2000) y de Richard Maltby (*Hollywood cinema: An introduction*, 1995), además de numerosos artículos publicados en revistas especializadas.

Por otro lado, Stanley Cavell ha orientado su investigación hacia las producciones melodramáticas y ha publicado dos textos claves para cualquiera que pretenda acercarse al tema: *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (1999) y *Contesting tears: The Hollywood melodrama of the unknown woman* (1996).

Si pasamos ahora a la preocupación por la técnica propiamente dicha, la historia del cine en general y la teoría literaria aplicada a la producción cinematográfica, encontramos los trabajos de André Gaudreault *Del cine primitivo a la cinematografía-atracción* (2007), *El relato cinematográfico* (1995) y, en compañía de Tom Gunning, *Le cinéma des premiers temps: Un défi à l'histoire du cinéma?* (1989).

Con un enfoque similar, también se ha fortalecido un campo de estudio sólido alrededor de los productos de masas en relación con el melodrama como género menospreciado que se ve en las telenovelas y la *soap opera*. Tal es el caso de Silvia Oroz y su exploración de la particular apropiación del melodrama en la narrativa cinematográfica de América del sur, aparecida en su texto de 1995, *Melodrama: El cine de lágrimas de América latina*. También se destacan en esta línea los trabajos de Claudio Salinas Muñoz: *Melodramas, identidades y modernidades latinoamericanas en el cine actual: De Amores perros a Sábado* (2010) y de Marcela Segura Bonnett: *Kinismo y melodrama en La virgen de los sicarios* y Rosario Tijeras (2004).

Los acercamientos a las producciones cinematográficas catalogadas como cine de mujeres tienen en Laura Mulvey una de sus pioneras. En 1975 publicó

su texto *Visual pleasure* que se convirtió en referencia obligada en el acercamiento al tema del lugar de las mujeres en el cine. Allí, Mulvey defiende la idea de que el inconsciente de la sociedad patriarcal estructura la forma fílmica.

En otro de sus trabajos, Mulvey trata el tema del melodrama en Douglas Sirk enfatizando cómo la producción de este director se consideró como cine de baja calidad para un público poco exigente (las mujeres), aunque paradójicamente se estudie hoy y desde los años setenta, no solo por parte de los directores de la época (Rainer Werner Fassbinder, Quentin Tarantino, John Waters o Pedro Almodóvar), sino también por los académicos que encuentran en ellos las claves genéricas del melodrama. En esta misma línea, Barbara Klinger demuestra “[...] cómo contextos históricos, culturales e institucionales diferentes le dieron sentido y significancia ideológica al melodrama de Douglas Sirk entre las décadas de 1950 y 1990” (1994, 157) al introducir el análisis del contexto cultural que califica o descalifica una producción —en este caso, la de Douglas Sirk— de maneras tan opuestas.

Más allá de la discusión pertinente sobre la consideración genérica (¿genética?) o modal del melodrama —asunto del que nos ocuparemos más adelante—, lo que nos proponemos es seguir una huella, una presencia: la del melodrama como matriz cultural de diversa aparición en el conjunto de producciones para las masas y su particular forma de colaborar en la construcción de la experiencia de la modernidad y de sus cuerpos.

Esta experiencia paradójica y contradictoria queda al descubierto desde que han empezado a estudiarse los aportes positivos de la cultura de masas. La producción mediática se ha convertido en una cantera inagotable, imposible de calificar bajo el adjetivo de “basura” que una mirada elitista de la cultura podría

aplicar al menospreciarla desde una posición apocalíptica, en el sentido planteado por Umberto Eco.

La pregunta central de este texto —las narrativas del cuerpo— me ha sido esquiva y solo la he vislumbrado hacia la parte final de su escritura. Su verdadero lugar, el de la pregunta vital, se impuso a mis ojos después de trasegar por los terrenos de la narrativa del melodrama en el cine narrativo de Hollywood —bajo la forma de modo, género cinematográfico o fórmula en el contexto del proyecto moderno—; y ha sido precisamente este seguimiento de la retórica del exceso el que me permite hoy preguntarme en dónde tiene lugar tal exacerbación de los sentimientos: ¿es el cuerpo femenino ese lugar?, ¿es el cuerpo de la nación moderna el que se concreta en ese lamento de un mundo que se aleja de las formas tradicionales de lo sagrado para entregarse a los principios de la racionalidad instrumental del progreso bajo cuya lógica se regula también la expresión de las emociones?

En esta búsqueda hemos utilizado los abundantes materiales bibliográficos y las teorías como cajas de herramientas, en el sentido que les dio Michel Foucault a sus libros y a su obra. Consideramos que su concepción permea todas las reflexiones aquí presentadas. En esta misma línea, hemos optado aquí por usar la tercera persona del plural, pues consideramos que este *nosotros* da buena cuenta de la experiencia de poner en diálogo varias voces, construir con estos pensamientos un acercamiento que quisiera ser carnal a la pregunta por el modo melodramático y sus maneras de sentir el cuerpo. Tal posición autoral reclama y reconoce la participación de los lectores en el abordaje de los textos al proponer que estos cuerpos melodramáticos que tan generosamente nos ha mostrado el cine son también nuestros cuerpos.

Una pregunta por la materialidad corporal flota a lo largo de toda la escritura. Su respuesta ha cobrado forma en el texto, tanto en la grafía como en

el cuerpo biográfico, en su condición melodramática. La retórica del exceso que caracteriza el modo melodramático ha tenido aquí también su expresión: cierto afán de decirlo todo se ha impuesto en el texto, lo que nos ha llevado a replegar la información bibliográfica complementaria en abundantes notas al pie de página cuya lectura, aun siendo optativa, sugerimos vivamente —pese a la extensión de algunas— por considerar que ellas abren líneas de interés, perfilan futuras indagaciones y amplían las fuentes reflexivas. Con la intención de conservar el ritmo de la lectura, hemos optado por mantener el texto en castellano consignando en notas al pie las correspondientes traducciones de los textos utilizados. Salvo cuando se indique lo contrario, las traducciones son nuestras.

El proceso investigativo nos ha mostrado que, más que una mirada reivindicativa, lo que el melodrama merece es que se lo considere por su capacidad de dar cuerpo a las narrativas modernas y, sobre todo, que esa capacidad en muchos casos ya es reivindicativa en sí misma. Trataremos aquí, por tanto, de seguir esa huella que va del menosprecio arrogante al reconocimiento del poder de los géneros menores para encarnar y narrar las nuevas preocupaciones modernas, ligadas, como veremos, a la mirada. Así, nos adentramos en los bosques narrativos para descubrir las estrategias narrativas empleadas en *El viento*, *Una mujer de París* e *Historias de Filadelfia* con la actitud de quien, dicho en el más melodramático sentido, emprende un viaje de reconocimiento propio.

Parte 1

Modernidad y narración

Los modos de narrar la modernidad

He dicho que cada época tenía su porte, su mirada y su gesto.

CHARLES BAUDELAIRE

Modernidad, narración y cinematógrafo resultan para nosotros términos inseparables en el propósito de pensar el contexto del surgimiento de los cuerpos melodramáticos de finales del siglo XIX y principios del XX. Con esta idea en mente, dedicamos esta primera parte a establecer los modos de narrar de la modernidad bajo la hipótesis de que las ficciones modernas son *melodramáticas*: expresión de la retórica del exceso propia de la imaginación melodramática que propone Peter Brooks en su texto de 1975 *The melodramatic imagination*.³

En el primer apartado proponemos, de manera sumamente esquemática, un acercamiento al modelo de la modernidad. En el segundo, retomamos la condición narrativa del cine a partir de la inserción del tiempo en él; y en el tercero nos detenemos en la condición temporal de toda narración, su carácter antropológico.

³ Aquí consultamos la edición de 1995 publicada por Yale University Press.

Modernidad y modernización: ¿todo lo sólido se desvanece en el aire?

La modernidad es pura imagen. Este enunciado es una hipótesis desesperada para conseguir explicar de manera coherente pero no reductiva ese extraño fenómeno que llamamos modernidad. Una hipótesis que, más allá de los límites cronológicos, de los cambios culturales, de las variaciones estéticas; más allá, por tanto, de los problemas metodológicos a la hora de definirla, entiende que la modernidad emerge como un fenómeno vinculado a la mirada

[...]

ISABEL CLÚA GINÉS

La idea de que la modernidad en Occidente es difícil de abarcar, que su ambigüedad y su mutabilidad la hacen no solo compleja sino también múltiple, acompaña los acercamientos de los académicos tanto desde la filosofía como desde los estudios culturales o las ciencias sociales y humanas en general. Tal es el caso de Ben Singer (2001: 20)⁴ cuando señala que sus manifestaciones, como bien lo propone Catherine Russell al hablar de la historia del cine,⁵ resultan en

⁴ En su texto *Melodrama and modernity*, Singer advierte que, como sabemos, incluso la periodización de la modernidad es motivo de desacuerdo y argumenta la dificultad de conceptualizarla con el ejemplo de la compilación que hizo Stuart Hall en 1996: *Modernity: an introduction to modern societies*, en la que se dan cita numerosos académicos para abordar el tema de la modernidad a lo largo de 690 páginas. Singer llama la atención sobre el hecho de que una antología así, sin embargo, no alude mayormente a teóricos como Walter Benjamin, Sigfried Kracauer o George Simmel.

⁵ Nos referimos a su trabajo *Parallax historiography* (2000) sobre el que volveremos más adelante.

historias paralelas, en distintas versiones de la modernidad, en apropiaciones diversas cuyo relato se deriva también de variaciones en el punto de vista. También Isabel Clúa, en *Género e identidad en la obra narrativa de Gabriel Miró*, aborda el asunto del discurso típico sobre la modernidad. Acogemos su posición al afirmar que se trata de “[...] un discurso forzosamente fragmentario, consciente de que la mirada sobre la modernidad no puede ni debe ser exhaustiva y, además, consciente de que sus límites coinciden con los del propio sujeto que la contempla y la traduce a discurso [...]” (2004: 20). No obstante, con el fin de poner en contexto las relaciones entre el modelo de la modernidad en el que se encuadra este trabajo y sus modos de narrarse, retomamos a continuación de modo esquemático los seis rasgos principales del proyecto moderno que propone Singer en su texto *Melodrama and modernity* (2001): el primero se refiere a los *procesos de modernización* que surgieron de la interacción de las transformaciones del capitalismo con fenómenos sociales tales como la rápida urbanización y el crecimiento de la población; los movimientos migratorios; la rápida proliferación de tecnologías nuevas y modos nuevos de transporte; el surgimiento del Estado-nación, el nacionalismo y el colonialismo; el establecimiento de instituciones y códigos legales estables y predecibles; la explosión de formas de comunicación, entretenimiento, comercialización y consumo masivos; la expansión, circulación e interacción de públicos diversos —como es el caso de la entrada de las mujeres en los espacios públicos, hasta entonces vedados—; la aplicación de sistemas eficientes de contabilidad, registros y controles sobre la vida pública; la separación entre los espacios de trabajo y los del hogar y la centralización de la producción en la fábrica y no en la familia extendida, que entra en declive debido a la urbanización, la emigración y el uso de controles de la natalidad (21).

Estos procesos modernizadores brevemente mencionados aquí cambiaron para siempre el panorama urbano y las relaciones que en él se daban. Sucedieron, como lo dice Singer, en el contexto de un segundo rasgo —*la racionalidad instrumental*— que concentró en el marco de la producción toda la capacidad organizativa y logística disponible alrededor de la idea de un sistema capaz de generar bienes y servicios gracias a la especialización, la producción en serie y la aplicación en ellos de conocimientos científicos y técnicos. Singer (2001: 18) retoma en este punto a Krishan Kumar en su caracterización de la sociedad moderna como sociedad industrial:

La sociedad moderna es la sociedad industrial. Modernizar es industrializar. Se podría dar otro sentido a la modernidad, pero hacerlo sería perverso y engañoso. Históricamente, el surgimiento de la sociedad moderna está intrínsecamente conectado al de la sociedad industrial. Se puede demostrar que todas las características que asociamos a la modernidad están relacionadas con el conjunto de cambios que, hace no más de dos siglos, fueron materializados por la sociedad industrial. (Singer cita a Krishan Kumar, 2001: 18).⁶

Este contexto de propagación de las ideas científicas (y de la aplicación del método científico mismo), de escepticismo filosófico y de *desencantamiento del mundo* resulta en una profunda *discontinuidad cultural*, tercer rasgo mencionado por Singer (24). El triunfo de la racionalidad instrumental —que favorece la fragilidad y el cuestionamiento de las normas, los valores y las figuras de autoridad— va de la mano con los cambios en las creencias y las costumbres que regían la vida de las personas en las sociedades llamadas tradicionales, en

⁶ “Modern society is industrial society. To modernize is to industrialize. It might be possible to give some other meaning to modernity, but to do so would be perverse and misleading. Historically, the rise of modern society is intrinsically connected to the rise of industrial society. All the features that we associate with modernity can be shown to be related to the set of changes that, no more than two centuries ago, brought into being the industrial type of society.”

contacto ahora con los nuevos descubrimientos científicos y la lógica racional. Lentamente y con cierta ingenuidad —dice Singer— la sociedad buscará ser secular, liberada de la influencia de mitologías religiosas y políticas (2001: 24). La ingenuidad de los filósofos de la ilustración que menciona radica en las expectativas que animaban la modernidad, en la promesa de poder construir un nuevo orden social ya no basado en ideales religiosos, sino en principios racionales de tal manera que fueran estos los que establecieran un mundo de certeza, continuidad y estabilidad cultural. En la práctica, lo que sucedió fue lo contrario, pues, como era de esperarse, las incertidumbres provinieron no solo de los principios racionales, sino que eran parte fundamental de la sociedad cambiante, la ciencia y la filosofía (24).

El cuarto rasgo de la modernidad que formula Singer, *movilidad y circulación*, va más allá del mundo de las grandes ideas de la ilustración, la reflexión filosófica y las altas esferas de la aplicación de los nuevos conocimientos a la producción de tecnologías. Tiene que ver más bien con el impacto de todos estos cambios en la vida cotidiana de la gente. Las posibilidades de moverse, de circular por razones de trabajo, turismo y negocios que ofrece la modernidad no tienen precedentes y contrastan con el relativo aislamiento, uniformidad y continuidad de las sociedades tradicionales. Contraste que por lo demás, corrobora la idea por todos admitida de que la modernidad fue una época de intenso dinamismo social. Dice Singer en este punto:

En la modernidad aumentaron considerablemente la movilidad “horizontal”⁷ (es decir, movilidad geográfica, con migraciones del campo a la ciudad, de una nación a otra, de una

⁷Según las cifras citadas por Nordau, en 1840 las rutas ferroviarias en Europa cubrían 3.000 kilómetros; en 1891 llegaban a 218.000 kilómetros. En ese período, el número de viajeros en Alemania, Francia e Inglaterra aumentó de 2,5 millones a 614 millones.” (Singer, 2001: 27).

ciudad a otra, de un barrio a otro), y la movilidad “vertical” (es decir, la movilidad socioeconómica que implica cambios de profesión, de estado, de clase, afiliación y cambios asociados con la mentalidad y las construcciones de la identidad).⁸ (2001: 27).

En cuanto a la circulación, aparte de lo nombrado con relación al territorio, es destacable también el aumento del movimiento de las ideas y las comunicaciones de las que da cuenta por ejemplo el aumento notable en el uso de telegramas, llamadas telefónicas y envío de cartas y paquetes en las primeras décadas del siglo XX.⁹ Naturalmente, estos procesos de movilidad y circulación

[“According to figures cited by Nordau, in 1840 railway routes in Europe covered three thousand kilometers; in 1891 there were 218,000 kilometers. In that period, the number of travelers in Germany, France, and England alone rose from 2.5 million to 614 million.”]

⁸ [“Modernity saw a great increase in both ‘horizontal’ mobility (i.e., geographic mobility involving migrations from nation to nation, country to city, city to city, neighborhood to neighborhood), and ‘vertical’ mobility (i.e., socioeconomic mobility involving changes in profession, status, class, affiliation, and associated changes in mentalities and constructions of identity).]

⁹ Singer señala: “Las estadísticas sobre varias formas de comunicación, citadas por Sorokin son igualmente dicentes. Por ejemplo, el número total de telegramas enviados en el mundo en 1860 era de poco menos de cinco millones y medio; en 1913 alcanzaban 500 millones. Las llamadas telefónicas ‘interurbanas’ registraron un incremento similar: en 1896 se realizaron 69 millones de llamadas de este tipo; en 1913 la cifra era de 691 millones. Una comparación del número de cartas y paquetes enviados por cabeza de hogar en 1875 y en 1913 [...] ilustra también el efecto de la modernidad en la circulación de ideas y cosas”. (2001: 27).

[“Statistics on several modes of communication, cited by Sorokin, are equally telling. For example, the total number of telegrams dispatched on Earth in 1860 was just under five and a half million; in 1913 the number was 500 million. “Interurban” telephone calls showed a similar increase: in 1896, 69 million such calls were made; in 1913 the figure was 691 million. A

hablan ya de una nueva concepción de la persona enfrentada a la discontinuidad cultural, de una nueva subjetividad ligada a la metrópoli moderna. *El individualismo* responde a estas nuevas necesidades: autonomía, soberanía, libertad, autodeterminación, tal como lo requiere el sistema económico capitalista.

La complejidad sensorial y la intensidad de la vida moderna (última de las facetas sobre la modernidad que propone Singer) nos remite a la consideración de Walter Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹⁰ en lo que toca con sus observaciones acerca del *sensorium*¹¹ referido a la interacción entre los mecanismos corporales y sus

comparison of the number of letters and parcels mailed per head-of-household in 1875 and in 1913 [...] also illustrates modernity's effect on the circulation of ideas and things.”]

[Sobre los medios de comunicación en la modernidad, véase Assa Briggs y Peter Burke (2002). *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus. Allí, los autores ahondan sobre las relaciones entre los cambios en los procesos de privatización de la lectura —que la circulación de libros más pequeños, fáciles de hojear y de llevar de un lado a otro o en el bolsillo— permitían y el individualismo. Señalan que estos cambios impulsaron una cierta *movilidad psíquica* marcada por unos nuevos hábitos de lectura. Esta observación centrada en el libro puede ampliarse a las nuevas exigencias de la vida en la ciudad que obligan a sus habitantes a “leer” también los códigos urbanos y a interactuar con ellos.

¹⁰ Publicado en 1936 en *Discursos interrumpidos*. Aquí consultamos la edición de 1989.

¹¹ “El sistema sensorial, por lo tanto, se refiere tanto a la mecánica sensorial del cuerpo humano como a las funciones intelectuales y cognitivas conectadas a él: es parte integral del proceso de percepción y del procesamiento de la gama de estímulos sensoriales que el individuo puede experimentar con el fin de darle sentido a su comprensión e impresión del mundo que lo rodea.” (Ndalianis, 2012: 16).

[“The sensorium, therefore, refers both to the sensory mechanics of the human body, but also to the intellectual and cognitive functions connected to it: it's integral to the process of perceiving,

funciones cognitivas e intelectuales.¹² En él se integran la percepción y el procesamiento de la gama de estímulos sensoriales que el individuo puede experimentar y que le permiten dar sentido a su comprensión del mundo (Ndalianis, 2012: 16). Benjamin precisa la condición histórica de estos cambios:

Dentro de grandes periodos históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esta percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente. (1989: 23).

Ser modernos —nos dice Marshall Berman al comienzo de su clásico texto *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982, versión castellana: 1989) — “es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (1989: 1). Vemos aquí cómo lo que pareciera ser una definición alude más bien a la experiencia vital que la modernidad trajo consigo de manera lenta y gradual en el escenario urbano, su espacio privilegiado. En el texto *Cinema and the invention of modern life*, Leo Charney y Vanessa Schwartz llaman la atención sobre esta inseparable relación entre modernidad y ciudad:

and to processing the gamut of sensory stimuli the individual may experience in order to make sense of their understanding and impression of the world around them.]

¹² Así lo proponen Leo Charney y Vanessa R. Schwartz en la introducción de su libro *Cinema and the invention of modern life* al referirse a algunos de los ensayos que contiene su publicación: “[...] la percepción en la vida moderna se convirtió en una actividad móvil y el cuerpo del individuo moderno se volvió sujeto tanto de la experimentación como de nuevos discursos” (1995: 2).

[“(...) perception in modern life became a mobile activity and the modern individual’s body the subject of both experimentation and new discourses.”]

La modernidad no puede concebirse fuera del contexto de ciudad, que proporcionó un espacio para la circulación de cuerpos y bienes, el intercambio de miradas y el ejercicio del consumismo. La vida moderna pareciera urbana por definición; sin embargo, las transformaciones sociales y económicas resultantes de la modernidad reformularon la imagen de la ciudad a raíz de la erupción del capitalismo industrial en la segunda mitad del siglo XIX.¹³ (1995, 3).

Esta transformación es la que Ben Singer presenta en las seis facetas del modelo moderno retomadas en los párrafos anteriores. Afecta —como hemos mencionado— la manera de vivir el espacio y el tiempo, la manera de verse y sentirse uno mismo, de ver y sentir a los demás¹⁴ y, por supuesto, afecta también —como veremos— las maneras de narrarse.

¹³ [“Modernity cannot be conceived outside the context of the city, which provided an arena for the circulation of bodies and goods, the exchange of glances, and the exercise of consumerism. Modern life seemed urban by definition, yet the social and economic transformations wrought by modernity recast the image of the city in the wake of the eruption of industrial capitalism in the second half of the nineteenth century.”]

¹⁴ En esta misma línea, véase D. Frisby. (1986). *Fragments of modernity: Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Nueva York: Routledge. En él, Frisby aborda la obra de los tres autores mencionados y remarca que la modernidad que analizan Simmel, Kracauer y Benjamin se centra en los modos de experimentar aquello que es nuevo en la sociedad moderna: “En sus diferentes formas, Simmel, Kracauer y Benjamin estaban interesados en las nuevas modalidades de la percepción y la experiencia de la existencia social e histórica puesta en marcha por el surgimiento del capitalismo. Su preocupación central era la experiencia discontinua de tiempo, espacio y causalidad como algo transitorio, fugaz y fortuito o arbitrario —una experiencia situada en la inmediatez de las relaciones sociales, incluidas las relaciones con el entorno social y físico de la metrópoli y nuestras relaciones con el pasado”. (4).

[“In their different ways, Simmel, Kracauer and Benjamin were all concerned with the new modes of the perception and experience of social and historical existence set in train by the upheaval of capitalism. Their central concern was the discontinuous experience of time, space

El proceso de mutua “afectación” entre la modernidad como proceso cultural y una de sus creaciones, el cine, nos proporciona elementos para comprender la capacidad de este último para ser *producto* y *metáfora* a la vez: “Producir una buena metáfora” — dice Jay citando a Aristóteles— “es ver una similitud” (2007: 34) de tal manera que como producto de la modernidad, el cine ofrece un registro privilegiado de las formas en que esta se ha narrado. Afirmamos en este punto que la modernidad, por no decir, la civilización Occidental entera, se ha narrado de maneras visuales. Como otras formas del arte el cine es fuente inagotable de acercamiento a una época de tal manera que lo consideramos aquí no solo como *metáfora* y *producto* de la modernidad sino también como *documento*.

En su texto *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* (2005), Peter Burke retoma una afirmación de Siegfried Kracauer en *History of the German film* (1996) según la cual el cine alemán podría mostrar muchas cosas de la vida alemana que otras fuentes no serían capaces de sacar a la luz:

La dimensión total de la vida cotidiana con sus movimientos infinitesimales y su multitud de acciones transitorias no podría revelarse en ningún otro sitio más que en la pantalla [...] el cine ilumina el reino de la bagatela, de los acontecimientos sin importancia. (41).

En este sentido —pese a las numerosas críticas que el trabajo de Kracauer ha recibido—, se le reconoce el gran logro de adjudicar al cine el carácter de documento; es decir, testigo de la época y fuente para la investigación; pero, más allá de lo propuesto por Kracauer, nos atenemos a las consideraciones de Francesco Casetti en su texto *Teorías del cine* (2005) donde propone la discusión

and causality as transitory, fleeting and fortuitous or arbitrary—an experience located in the immediacy of social relations, including our relations with the social and physical environment of the metropolis and our relations with the past.”]

acerca del carácter testimonial del cine. Dice Casetti que “el cine forma parte de ese ‘soñar con los ojos abiertos’ que encarnan nuestros deseos, aspiraciones y sentimientos” (148). Que el cine refleja la realidad no es motivo de discusión, como sí lo es el carácter especular que le confiere Kracauer —dice Casetti—. Refleja la realidad, sí, pero no plenamente, sino por lo que nos permite saber de ella. Refleja la realidad, “pero lo hace como los sueños que alteran los contornos externos conservando el sentido de las cosas” (148).¹⁵ Un filme jamás es un duplicado de la realidad, pues lo que nos presenta de ella es fragmentario: “El cine transcribe la realidad y lo hace con instrumentos propios; el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición” (149). Y agrega Casetti: “Solo en cuanto realidad social puede el cine ser espejo de la sociedad” (150).

Llevemos un poco más lejos el argumento para pensar la narrativa moderna —en particular, la melodramática que nos ocupará— valiéndonos de Graeme Turner (1999) en su acercamiento al cine como práctica social, cuando señala que las relaciones entre los espectadores y la imagen, la industria y las audiencias, la narrativa y la cultura y la forma y la ideología son estudiadas porque el cine es una fuente de disfrute y de construcción de sentido del mundo.

Teniendo en cuenta el papel central que ocupa la figura del *espectador* en nuestro acercamiento, nos decantamos por el uso de esta palabra a lo largo del texto aun conociendo las reservas que señala Jonathan Crary en *Las técnicas del*

¹⁵ Casetti retoma aquí los cuatro modos que enuncia Marc Ferro en que el cine testimonia la realidad social: el primero, a través de los contenidos (lo que vemos en la pantalla sugiere lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado, de los otros, entre otros); el segundo, a través del estilo; el tercero se refiere al modo en que un filme puede intervenir sobre la sociedad (movilización de masas, adoctrinamiento, contradocumentación, glorificación y otros); el cuarto modo depende del tipo de lectura que se haga del cine (149).

observador: Visión y modernidad en el siglo XIX (2008). En su texto afirma que “La mayor parte de los diccionarios hacen pocas distinciones semánticas entre las palabras ‘observador’ y ‘espectador’, y el uso común a menudo los convierte, de hecho, en sinónimos. He elegido el término observador principalmente por sus resonancias etimológicas. A diferencia de *spectare*, raíz latina de ‘espectador’, la raíz de ‘observar’ no significa literalmente ‘mirar a’. La palabra ‘espectador’ también conlleva connotaciones específicas, especialmente en el contexto de la cultura decimonónica, que prefiero evitar —concretamente, las de ser el asistente pasivo de un espectáculo, como en una galería de arte o en un teatro” (2008: 21). Nuestra decisión obedece a la consideración de que la similitud entre las palabras *espectador* y *observador* es más sensible en la lengua inglesa que en castellano; sin embargo, cuando se aluda al trabajo de Crary, usaremos la palabra ‘observador’ tal como él la propone.

Detengámonos ahora en el proceso por el cual el cine llega a ser testimonio de su época, teniendo en mente que la modernidad tiene sus modos particulares de narrarse o —como lo hemos dicho al inicio de este capítulo, en palabras de Baudelaire— que cada época tiene su porte, su mirada y su gesto.

El cine se hace narrativo

Algunos de los primeros trabajos de los hermanos Lumière llevados a cabo en 1895 son, en rigor, registros de imágenes en movimiento, florecidos al amparo de la combinación de dispositivos tecnológicos y de la cultura de los espectáculos populares de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Estas *vistas animadas* carecen de la pretensión narrativa que dominó la producción cinematográfica posterior, a tal punto que André Gaudreault y Tom Gunning las denominan *cinematografía-atracción* a partir de numerosos análisis de las producciones de la era pre-Griffith.

Esta manera de referirse a las producciones de los inicios del cine, propuesta por Charles Musser (2004: 101-07) nos será de utilidad para nombrar el período por él estudiado; sin embargo, siguiendo a Catherine Russell (2002: 554), insistimos en que son inciertas estas designaciones y en que la visión histórica sobre el cine de los inicios no parece permitir un solo acercamiento. Al respecto, dice Russell:

Si bien el 'cine de los inicios' a menudo se refiere al cine antes de 1905, en la influyente antología de Thomas Elsaesser *Early cinema*, el término se refiere al cine antes de 1917. La teorización de [Miriam] Hansen sobre la esfera pública del cine mudo en *Babel and Babylon*, sin embargo, cubre todo el periodo mudo, hasta el final de la década de 1920".¹⁶

Pero volvamos a la denominación del cine de los inicios como *cine de atracciones*, asunto sobre el que también Thomas Elsaesser (2011) llama la atención. A su juicio, esta denominación podría llevarnos a pensar en la historia

¹⁶ ["While 'early cinema' often refers to the cinema before 1905, in Thomas Elsaesser's influential anthology *Early Cinema* it refers to the cinema before 1917. [Miriam] Hansen's theorization of the public sphere of silent film in *Babel and Babylon*, however, covers the entire silent period, to the end of the 1920s."]

del cine como “[...] una serie de historias paralelas (o bien de paralaje), organizadas alrededor de un número cambiante de parámetros que tienden a repetirse periódicamente, manifestando a menudo una relación de desviación o subversión con respecto a la norma”. (7).¹⁷

¿En qué radica entonces su carácter de *atracción*? Pensamos que proviene de una consideración sobre el lugar que ocupa el tiempo en ellas, circunscritas como están a la instantaneidad y no a la progresión propia de la narración. Pero no nos adentremos en la relación entre tiempo y narración tal como la formuló Paul Ricoeur a lo largo de su obra —particularmente en *Tiempo y narración*—, sin precisar que, al menos en las primeras producciones del cine narrativo, *atracción* y narración no fueron términos opuestos, pues bajo su aparente contradicción se alojaba, de hecho, un sentido de complementariedad. De acuerdo con esto, Gaudreault señala:

[...] el cine narrativo está siempre plagado de atracciones. De hecho estas se presentan, algunas veces de forma masiva, en el cine popular de entretenimiento, incluso en el más reciente; especialmente en las películas de aventuras, las comedias musicales, los filmes de suspense, los de ciencia ficción, etc. (2007: 25-26).

Esta presencia generalizada de las atracciones en los espectáculos populares, al margen de cualquier intención narrativa, queda reafirmada por Gaudreault cuando propone que la *cinematografía-atracción* es un “cine” que no necesita de narrador; que “prefiere al charlatán de feria, al maestro de

¹⁷ Las investigaciones sobre las producciones entre 1895 y 1915 —así como su denominación como “atracciones” y sus diferencias con el cine narrativo— son tratadas en detalle en la compilación de Wanda Strauven (2006) *The cinema of attraction reloaded*. No queremos dejar de mencionar el trabajo específico de Michel Chion (1991) con su analogía entre la música y el cine: *El arte de los sonidos fijados*, donde señala

ceremonia del *music-hall*, del teatro de vodevil o del café concierto; al vocero a la entrada del cine, quienes añadían la atracción de su propia actuación a las atracciones de la cinematografía-atracción” (2007: 28). De esta manera, la *cinematografía-atracción* es un espectáculo entre muchos cuyo camino se apartó de lo que llamaremos en adelante *cine narrativo*, gracias a la inserción del tiempo como elemento constitutivo de la integración narrativa.

¿Cómo logra entonces el cine narrativo la proyección lineal? En palabras de André Gaudreault y Tom Gunning en *Le cinéma des premiers temps: Un défi à l'histoire de cinéma?* (1989), “el problema del cine es siempre el mismo: crear una progresión lineal a partir de lo momentáneo” (26) que permita contar una historia:

La característica dominante del sistema de integración narrativa es que se elige un elemento de significación cinemática y se le da una función integradora: la de contar la historia. El narrador escoge los diversos elementos del discurso como una función de la historia, y es también a través de la historia cómo se conduce al espectador a interpretar las formas del discurso cinemático. La sutura del narrador fílmico y del espectador está garantizada por la coherencia del proceso de narrativización. Al mismo tiempo que el sistema de integración narrativa tomaba forma nacía algo cuya existencia es solo teórica, pero cuya tarea es modelar y dirigir el discurso cinemático: el narrador, cuya “voz” se puede oír de principio a fin del filme mediante el modo en que estructura, al mismo tiempo, lo profílmico, el trabajo de la cámara y el montaje. (374).

Estamos de acuerdo con Gaudreault y Gunning: el problema del cine es su articulación temporal; y, por ello, ahora sí, retomemos el mecanismo mismo de la narración en sentido más amplio, en su relación con el tiempo, tal como lo propone Ricoeur. La búsqueda inicial del cine y su necesidad de diferenciar entre el resultado de la apropiación tecnológica del cinematógrafo o el quinetoscopio bajo la forma de las *atracciones* y el cine narrativo en su imparable

proceso de narrativización (Gaudreault y Gunning, 2006) nos permitirá exponerlo mejor. Volveremos sobre ello en el apartado siguiente.

Tiempo humano y narración

Que tiempo humano y narración están inextricablemente unidos es nuestro punto de partida. Los estudios fílmicos le han dado relevancia a esta perspectiva de tal manera que teóricos como David Bordwell y Kristin Thompson la retoman en su texto *Film art: An introduction* (1997), donde señalan que tal vez la narrativa sea una forma fundamental que los seres humanos tienen de dar sentido al mundo (89). Bordwell y Thompson dedican un capítulo de su obra de 1997, a los principios de la construcción narrativa e insisten en la prevalencia de las historias en nuestras vidas:

Las historias nos rodean. En la infancia aprendemos cuentos de hadas y mitos. Al crecer, leemos historietas, novelas, historia y biografías. La religión, la filosofía y la ciencia nos presentan a menudo sus doctrinas a través de historias ejemplares: la Biblia y la Torah de la tradición judeocristiana son enormes colecciones de narrativas. También los descubrimientos científicos se presentan como una historia de ensayos y avances del experimentador. Hay obras que cuentan historias del mismo modo en que también lo hacen las películas, programas de televisión, revistas de cómic, las pinturas, la danza y muchos otros fenómenos culturales. Buena parte de nuestras conversaciones recogen historias de uno u otro tipo —recordamos un suceso del pasado o contamos un chiste [...] No podemos escapar ni durante el sueño, ya que a menudo experimentamos nuestros sueños en forma de historias (89).¹⁸

¹⁸ "Stories surround us. In childhood we learn fairy tales and myths. As we grow up, we read short stories, novels, history, and biography. Religion, philosophy, and science often present their doctrines through exemplary stories: the Judeo-Christian tradition's Bible and Torah are huge collections of narratives, while a scientific discovery is often presented as a tale of an experimenter's trials and breakthroughs. Plays tell stories, as do films, television shows, comic books, paintings, dance, and many other cultural phenomena. Much of our conversation is taken up with stories of one sort or another—recalling an event from the past or telling a joke

Otros autores en trabajos más recientes han profundizado en esta relación entre experiencia humana y relato destacando su carácter universal. Entre ellos, retomamos a Edward Branigan en *Narrative comprehension and film* (1992), texto en el que afirma que la narrativa ha existido en todas las sociedades humanas: “Como la metáfora, parece estar en todas partes: algunas veces activa y otras fragmentaria, latente y tácita” (1) y que su omnipresencia tiene no solo el cometido de ayudar en la organización de la información, sino que es también [...] una estrategia para hacer inteligible nuestro mundo de experiencias y deseos” (1).¹⁹

También Graeme Turner señala que, aunque algunas sociedades pueden no tener equivalente a la novela, todas las sociedades cuentan historias, y explica en detalle que tanto las formas de contar historias –mitos, leyendas, baladas, cuentos populares, rituales, danza, historias, novelas, drama– como las funciones sociales que cumplen –desde entretenimiento hasta instrucción religiosa– son múltiples: “Parecería que narrar historias es parte inseparable y esencial de nuestra experiencia cultural” (1999: 78)²⁰ y no solo porque desde la infancia nos representamos el mundo a través de historias, sino porque “[...] una historia nos proporciona una manera fácil, inconsciente y participativa de construir nuestro mundo; la narrativa puede describirse como un medio de

[...] We cannot escape even by going to sleep since we often experience our dreams in the shape of stories.”

¹⁹ “Like metaphor, it seems to be everywhere: sometimes active and obvious, at other times fragmentary, dormant, and tacit. [...] Making narratives is a strategy for making our world of experiences and desires intelligible.”

²⁰ “It seems that story-telling is part of our cultural experience, inseparable from and intrinsic to it.”

“darle sentido” a nuestro mundo social y de compartirlo con los demás (Turner, 1999: 78)²¹. Como los demás autores mencionados, Turner insiste en la universalidad de la narrativa diciendo que su lugar en la comunicación humana es intrínseco.

En esta misma línea, Rick Altman redondea en *A theory of narrative* (2008) nuestra insistencia en la relación entre narración y condición humana que afirma su innegable importancia cultural, su nexos con la historia personal y colectiva y su universalidad:

Las historias no solo son universalmente contadas, guardadas y analizadas, sino que además, por lo general, ocupan un lugar de honor en la sociedad. Constituyen la mayor parte de los textos sagrados; son el principal vehículo de la memoria personal; y son uno de los pilares de la ley, el entretenimiento y la historia.²² (I)

Con el ánimo de destacar la cualidad performativa de la narrativa, Altman llama la atención sobre su poder de cambiar de forma fácilmente, pues sea cual fuere el medio del que se sirve para contar una historia —en versión oral o escrita, ilustrada o filmada— inmediatamente reconocemos la habilidad que tiene para ser traducida en distintas formas y, sin embargo, seguir siendo siempre la misma historia. Sean cuales fueran los medios concretos que utiliza la narrativa, su alcance ha sido constitutivo de nuestra especie: “Aplicada a cada nuevo modo de comunicación, la narrativa se ha mantenido siempre

²¹ “[...] story provides us with an easy, unconscious, and involving way of constructing our world; narrative can be described as a means of ‘making sense’ of our social world, and sharing that ‘sense’ with others.”

²² “Not only are stories universally told, stored, and analyzed, but also they regularly occupy a place of honor in society. Stories constitute the bulk of sacred texts; they are the major vehicle of personal memory; and they are a mainstay of law, entertainment, and history.”

presente, siempre vigente. Como estrategia esencial de la expresión humana y, por lo tanto, como aspecto fundamental de la vida humana, la narrativa demanda nuestra atención” (2008: 1).²³ De esta manera, ese papel constitutivo de la narrativa en relación con la producción simbólica queda doblemente reafirmado cuando Altman señala la necesidad de su estudio para comprender las formas en que interactúan los seres humanos.

Pero es Patrick Colm Hogan en *The mind and its stories: Narrative universals and human emotion* (2003) el que describe de un modo más sintético este carácter universal de la narrativa al afirmar que los seres humanos tenemos en común tanto las aspiraciones como las emociones pero que “Las historias que admiramos y preservamos, las historias acerca de esas aspiraciones y emociones, son con frecuencia meras variaciones de unos cuantos patrones compartidos²⁴ (16). Colm Hogan también señala que los estudios en torno a las relaciones entre narración y condición humana han venido aumentando en los últimos años, pues —con excepción de los trabajos pioneros de Roman Jakobson y Paul Kiparsky— brillaron por su ausencia durante mucho tiempo. En esta nueva corriente, menciona otro texto de David Bordwell, *Convention, construction and cinematic vision*, y referencia los trabajos de Wendy Doniger, Alan Richardson, Joseph Carroll y Steven Pinker. Este último, aunque en otra dirección, presupone la existencia de universales literarios en sus trabajos sobre cognición y literatura.

²³ “Applied to each new mode of communication, narrative has remained ever present, ever up to date. An essential strategy of human expression and thus a basic aspect of human life, narrative commands our attention. If we would understand the ways in which humans interact, we must take up the challenge of narrative.”

²⁴ “[...] the stories we admire and preserve, stories about these aspirations and emotions, are most often mere variations on a handful of shared patterns.”

Hacia los años setenta, Roland Barthes ya señalaba las cualidades fundantes del relato, su presencia infaltable en todos los grupos humanos. Nos extendemos en la manera como comienza su texto no sólo por la afirmación que hace sobre las cualidades fundantes del relato, sino también por la contundencia de su escritura:

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. (Barthes, 1970: 9).

Hemos propuesto aquí un recorrido amplio por variados autores en torno al mismo tema: el carácter constitutivo de la narración, su existencia universal, su cualidad performativa. Nos hemos detenido en ello por el puro placer de la constatación que le da aún más brillo a la argumentación de Paul Ricoeur que proponemos a continuación. Es Ricoeur el que propone de la manera más pertinente, para esta parte de nuestra indagación, la articulación de un tiempo propiamente humano con la función narrativa. Detengámonos un poco en lo que señala en *Texto, testimonio y narración* (1983a) respecto de las relaciones entre la epistemología de la historia y la crítica literaria. Dice nuestro autor que

aunque estas reconocen que “todo relato se desarrolla en un tiempo que satisface a la representación vulgar del tiempo concebido como una sucesión lineal de instantes” (51), ninguna de las dos se ha preguntado directamente, como tampoco lo han hecho los filósofos que escriben sobre el tiempo, por la contribución de la actividad narrativa en la revelación, articulación y organización de la experiencia humana del tiempo (51). Así las cosas, “función narrativa y experiencia humana del tiempo permanecen como dos asuntos extraños el uno al otro” (51).

En respuesta a este modo separado de considerar la experiencia humana y la función narrativa, Ricoeur se pregunta cómo se refigura el tiempo al hacerse tiempo humano. En 1983, aún antes de que se publicase la primera edición en francés de su obra *Tiempo y Narración* en 1985, Ricoeur había declarado que²⁵ “[...] entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana existe una correlación necesaria y universal” (1983b: 23). Enfatizó también en aquella ocasión que “[...] el tiempo se hace ‘tiempo humano’ en la medida en que está articulado en un relato; y a la inversa, el ‘relato’ alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la experiencia temporal” (23). Se refiere al tiempo como “un aspecto de los movimientos del universo” y al relato, como configurador del tiempo al construir conjuntos temporales coherentes. Hacia el final de la entrevista, Ricoeur concluye: “El relato es una de las actividades más universales, de las más irreductibles” (23), asociada a toda cultura conocida en cualquier tiempo. Tal afirmación concede, por tanto, carácter antropológico, bajo numerosas expresiones históricas, a la relación entre la experiencia humana y el relato. En su trabajo titulado *Du texte à l'action: Essays d'herméneutique II* publicado en

²⁵ Entrevista con Frédéric Ferney para *Le Nouvel Observateur* (marzo de 1983), publicada bajo el título “Un filósofo por encima de toda sospecha: Entrevista a Paul Ricoeur”.

francés en 1983 y en español en el 2002 bajo el título *Del texto a la acción*, lo formula como sigue:

Mi hipótesis esencial es la siguiente: la cualidad común de la experiencia humana, que es marcada, articulada y clarificada por el acto de relatar en todas sus formas, es su carácter temporal. Todo lo que relatamos ocurre en el tiempo, lleva tiempo y se desarrolla temporalmente y, a su vez, todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado. Hasta es posible que ningún proceso temporal sea reconocido como tal sino en la medida en que es relatable de una manera u otra. (16).

Esta idea del tiempo vivido y la narración como elementos inseparables da cuerpo a los tres tomos de la monumental *Tiempo y narración*, obra que Ricoeur concibió hacia 1975. Allí afirma que la narración es constitutiva de la experiencia que se tiene del tiempo de la misma manera en que toda experiencia del tiempo es narrada. Tal como lo propone Manuel Maceiras en el prólogo a la edición de la obra en español que se cita aquí, es este el modo en que “la narración se eleva a condición identificadora de la existencia temporal” (2004: 26). Nótese que el carácter antropológico de la narración que el autor enuncia en su entrevista de 1983 surge de su condición de “realidad abstracta o cosmológica”, susceptible de articularse en forma narrativa. La condición narrativa, por lo tanto, “determina, articula y clarifica la experiencia temporal” (26).

En el texto *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*, nuestro autor había ya enunciado que “a lo largo del desarrollo de las culturas de las que somos herederos, el acto de narrar no ha dejado de ramificarse en géneros literarios cada vez más específicos” (2000: 190). Y a partir de esta afirmación desarrolla su preocupación acerca de la tajante división en el campo narrativo entre los relatos “que tienen una pretensión de verdad comparable a la de los discursos descriptivos que se usan en las ciencias — pensemos en la historia y los géneros

literarios afines a la biografía y a la autobiografía— y [...] los relatos de ficción, como la epopeya, el drama, el cuento y la novela, por no decir ya los modos narrativos que emplean un medio distinto al lenguaje: el cine, por ejemplo, y, eventualmente, la pintura y otras artes plásticas” (480). Esta inclusión del cine en el repertorio de medios narrativos capaces de ordenar la experiencia temporal en el acto de narrar explica, al menos parcialmente, la búsqueda narrativa del cine que hemos señalado algunos párrafos atrás. Si el cine se convierte en narración es porque participa de esa capacidad de ordenar la experiencia en el tiempo, lo que permite comprender también por qué esta capacidad no está presente en los espectáculos del *cinematógrafo-atracción* cuyo alcance narrativo queda interrumpido por la instantaneidad. Cuando Ricoeur afirma que “el mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal” (2004: 39) y luego refuerza la afirmación diciendo que “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo” (2004: 39), nos ofrece la conexión que nos permite entender la deriva del *cinematógrafo-atracción* hacia el cine narrativo.²⁶ Tal como lo expresa Gaudreault:

Lo momentáneo es la atracción, que es inevitable y constantemente cuestionada por la contaminación de la progresión narrativa, por el pliegue de lo momentáneo dentro de la progresión. Por definición, el cinematógrafo supone un discurso que se despliega en el tiempo y se experimenta en su *duración*. (25).

²⁶ En el texto mencionado, Ricoeur reitera la relación recíproca entre narratividad y temporalidad de la siguiente manera: “Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo o de otro”. (1997: 480).

Es decir, que el sistema de integración que caracterizó al cine narrativo viene a dotar de inserción temporal a la experiencia básica de la *atracción*, articulándola en una secuencia que le permite ser contada.

Es necesaria aquí la consideración que los teóricos de la nueva historia del cine han formulado respecto de las relaciones entre *atracción* y *cine narrativo*. Como se mencionó antes, las denominaciones *cine primitivo*, *cine de los inicios*, *precinema* o *protocinema*, entre otros, han dado lugar a numerosos análisis que cuestionan la reducción del asunto a un problema cronológico basado en la idea de secuencia lineal que esta encarna. Pero detengámonos un momento en la posterior expresión *cine de atracciones* que hoy es de uso frecuente.²⁷ Reactualizada por Tom Gunning en el 34.º Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (Brighton, 1978), formó parte importante de su trabajo con André Gaudreault. El uso y la adopción de esta denominación han sido polémicos y, aunque no conforman nuestro objeto de estudio, los recogemos brevemente del texto *Introduction to an attractive concept* de Wanda Strauven, aparecido en *The cinema of attraction reloaded* (2006), por considerar

²⁷ Precisemos que el término 'atracciones' tenía una historia casi de la misma edad que la historia del cine, pues la empleaba Serguéi Eisenstein para referirse al montaje de atracciones. Su uso temprano estaba vinculado al teatro y no al cine, y en ese contexto se publicó en la revista literaria *Lef* (Frente Izquierdista de las Artes) en 1923 el manifiesto de Eisenstein denominado "Montaje de atracciones", "[...] en el que el director explicaba que el teatro podía comprometer al público por medio de un cuidadoso ensamblaje de 'momentos fuertes' de impresiones y sorpresas" (Bordwell, 1999: 26). Un año antes, en 1922 el director ruso "[...] conoció a Serguéi Yutkévitsh, con quien iba a ver películas americanas, con quien trabajó en varias producciones y con quien escribió en el verano de 1922 una parodia de la *commedia dell'arte* titulada *La liga de Colombina*. En ella intentaron poner en práctica 'atracciones' teatrales con golpes de sorpresa similares a las montañas rusas y demás artefactos de los parques de 'atracciones'" (Bordwell, 1999: 26)".

que dan buena cuenta de la importancia de la posición del investigador respecto del objeto de su interés. Dicho de otro modo, afirmamos que la denominación de un objeto de investigación puede llegar a definir el acercamiento a ese objeto.

En este sentido, en el texto mencionado Strauven plantea que el *cine de atracciones* es un concepto “atractivo” que cuenta con una cronología compleja desde su aparición en 1986 en el ensayo de Tom Gunning *The cinema of attraction: Early film, its spectator and the avant-garde*²⁸ y su posterior reformulación en compañía de André Gaudreault bajo el título *Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?* (1989). Su complejidad no es solo cronológica; da cuenta de las múltiples revisiones y búsquedas de Gunning y Gaudreault. Al respecto señala Strauven:

¿Por qué el cine de atracciones se convierte en una fórmula tan exitosa, tan de moda? ¿Es porque se puede considerar como la designación tanto de un periodo específico como de un estilo transhistórico, una práctica fílmica histórica, al igual que una práctica universal que aparece, desaparece y vuelve a aparecer como un fenómeno cíclico? ¿Es porque llena algunos vacíos en el momento adecuado, ofreciendo por ejemplo una solución alternativa para hablar de inmersividad, interactividad, autorreflexividad? (2006: 20-21).²⁹

El propio Gunning afirma en *The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde*, que “la historia del cine de los inicios como la historia del

²⁸ Nos referimos a la versión que menciona Strauven, aparecida en *Wide Angle* (1986).

²⁹ “Why did the cinema of attractions become such a successful formula, such a buzzword? Is it because it can be considered as designating a specific period as well as a transhistorical style, a historical film practice as well as a universal film practice that appears, disappears and reappears like a cyclical phenomenon? Is it because it filled certain gaps at the right time, offering for instance an alternative solution to talk about immersivity, interactivity, self-reflexivity?”.

cine en general ha sido escrita y teorizada bajo la hegemonía del cine narrativo” (2006: 381),³⁰ lo que condiciona la mirada sobre los materiales anteriores a 1906 y centra la cuestión en la gran polémica acerca de si hubo producciones ficcionales, centradas en la intención de contar historias en la era pre-Griffith.

En este sentido, Gunning se pregunta qué es lo que define el cine de atracciones:

¿Qué es, precisamente, el cine de la atracción(es)? En primer lugar, es un cine que se ampara en la calidad que celebraba Léger: su capacidad de mostrar algo. En contraste con el aspecto voyerista del cine narrativo analizado por Christian Metz, este es un cine exhibicionista. Un aspecto del primer cine que he escrito en otros artículos es emblemático de esta relación diferente que el cine de atracciones construye con su espectador: la repetida mirada de los actores a la cámara. Esta acción, que más tarde se percibe como algo que destruye la ilusión realista del cine, se llevó a cabo aquí con brío, estableciendo contacto con el público. Desde cómicos que le sonríen a la cámara a la reverencia y gesticulación constante de los magos en las películas de magia, se trata de un cine que muestra su visibilidad, dispuesto a romper un mundo ficcional encerrado en sí mismo y abrirse a la opción de demandar la atención del espectador.³¹ (2006: 382).

³⁰ “The history of early cinema, like the history of cinema generally, has been written and theorized under the hegemony of narrative films” (2006: 381).

³¹ “What precisely is the cinema of attraction[s]? First, it is a cinema that bases itself on the quality that Léger celebrated: its ability to show something. Contrasted to the voyeuristic aspect of narrative cinema analyzed by Christian Metz, this is an exhibitionist cinema. An aspect of early cinema which I have written about in other articles is emblematic of this different relationship the cinema of attractions constructs with its spectator: the recurring look at the camera by actors. This action, which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience. From comedians smirking at the camera, to the constant bowing and gesturing of the conjurors in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator.”

En otra dirección y en abierta polémica con Gunning, la perspectiva defendida por Charles Musser nos parece interesante para nuestros fines porque pone en duda el discurso cronológico y lineal según el cual el desarrollo “natural” del cine requirió su “evolución” de cine-atracción a cine narrativo. En *Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (1991a), Musser revisa cuidadosamente la historia de los materiales fílmicos anteriores a 1904 y afirma que las razones por las que el cine de atracciones pasó a integrar secuencias narrativas tuvieron que ver con decisiones económicas y de mercadeo, pues, sencillamente, la posibilidad de cobrar por su exhibición no era viable en las atracciones de feria cuyo objetivo era justamente ese: atraer la atención de los paseantes hacia los espectáculos por los que sí había que pagar.

Posteriormente, Gunning reformula la oposición binaria y pone las cosas en su sitio al afirmar:

De hecho, el cine de atracciones no desaparece con el dominio del narrativo, sino que se mantiene de manera subyacente, bien en ciertas prácticas de vanguardia, bien como un componente de las películas narrativas, más evidente en algunos géneros que en otros (por ejemplo, el musical). (2006: 20).³²

Aunque no se trata aquí de responder esta cuestión que propone la atracción y la narración como mutuamente excluyentes, nos parece que la discusión debe centrarse en otro asunto, tal como lo propone Thomas Elsaesser al afirmar que hace falta reexaminar esta polémica, compuesta, a su juicio, por oposiciones binarias (espectáculo/narrativa; principio numérico/acción lineal;

³² “In fact the cinema of attractions does not disappear with the dominance of narrative, but rather goes underground, both into certain avant-garde practices and as a component of narrative films, more evident in some genres (e.g. the musical) than in others.”

interacción con los espectadores/recepción pasiva) y discursos cronológicos lineales como si el cine de los primeros tiempos no fuera “sofisticado”. En su texto *Reexaminando el cine de atracciones: cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales* dice:

La cuestión entonces no es tanto por un lado el espectáculo y por otro la narrativa. Más bien, debemos preguntarnos ¿cómo se estableció el cine como forma simbólica a tal punto que el carácter de acontecimiento de la exhibición de la película (uno de los significados del “cine de atracciones”) pudo establecer una unión aparentemente natural con la narrativa lineal, motivada causalmente y centrada en el personaje? (2011: 19).

Nuestra hipótesis parcial es que el cine, como veremos, encarna de manera tan decidida el relato de la vida moderna que se constituye en pieza clave de su construcción como ficción; por ello, en el capítulo siguiente exploramos ese contenido ficcional del nuevo ritmo de la vida a finales del siglo XIX y principios del XX alrededor de la sensación de lo efímero, lo contingente y lo veloz.

De la ficción de la vida moderna a la imaginación melodramática

Los cambios tecnológicos y culturales acaecidos durante las últimas décadas del siglo XIX y el inicio del XX conllevaron, como mencionamos al comienzo de este capítulo, fuertes transformaciones en los modos de pensar y experimentar el tiempo, el espacio y las relaciones entre las personas. Según Stephen Kern (2003), se trata de una *reorientación* cuyas bases materiales fueron establecidas por las innovaciones tecnológicas:³³ En este mismo sentido Leo Charney y Vanessa Schwartz:

“La modernidad”, como expresión de los cambios en la llamada experiencia subjetiva o como forma abreviada de amplias transformaciones sociales, económicos y culturales, ha sido familiarmente captada a través de la historia de algunas innovaciones emblemáticas: el telégrafo y el teléfono, el ferrocarril y el automóvil, la fotografía y el cine. De estos

³³ En *Philosophy goes to the Movies* (2002), Christopher Falzon se refiere a este momento particular como “the modern love affair with science and technology” (148). Falzon reitera la idea de que “por mucho tiempo la actitud predominante frente a la ciencia y la tecnología ha considerado que ambas son fundamentales para el progreso humano, medios inequívocos para mejorar la condición humana” —idea que ha perdurado como base de la modernidad—: “De hecho, junto con el individualismo, la fe en el progreso de la ciencia y la tecnología es otro rasgo característico de nuestra modernidad” (151).

[“(...) for a long time the dominant attitude towards science and technology has been that they are central to human progress, unambiguous means for the betterment of the human condition. Indeed, along with its individualism, faith in the progressive character of science and technology is another characteristic feature of our modernity”].

emblemas de la modernidad, ninguno ha trascendido ni personificado el período de su aparición inicial con más éxito que el cine.³⁴ (1995: 1).

Consideramos que esta nueva experiencia subjetiva dio lugar a múltiples narrativas cuyo conjunto hemos denominado *la ficción de la vida moderna*: la sensación de lo efímero, lo contingente y lo veloz. Por ello, en el siguiente apartado nos referiremos al nuevo ritmo de la vida moderna cuyo emblema, como lo señalan Charney y Schwartz (1995), es el triunfo del cine.

³⁴ “‘Modernity’, as an expression of changes in so-called subjective experience or as shorthand for broad social, economic, and cultural transformations, has been familiarly grasped through the story of a few talismanic innovations: the telegraph and telephone, railroad and automobile, photograph and cinema. Of these emblems of modernity, none has both epitomized and transcended the period of its initial emergence more successfully than the cinema.”

El nuevo ritmo de la vida

Las relaciones entre el cine y la vida moderna —aunque frecuentemente separadas en la historiografía— son, como hemos mencionado ya, estrechas. Es el cine la expresión más consumada de la modernidad, su metáfora más perfecta pues convergen en él los ritmos de la vida en su interacción con los atributos modernos: nuevos modos de la tecnología así como de representar, de consumir, de distraerse, de moverse, de entretenerse y de vivir bajo el dominio de lo efímero. De hecho, afirman Charney y Schwartz que la modernidad puede entenderse mejor si se la considera *cinematográfica* (1995: 2), idea que no está muy lejos de proponer que el surgimiento del cine responde al hecho de que la cultura moderna ya es *cinematográfica*, en el sentido de que ya encarna los cambios en el ritmo de la vida que son paralelamente representados en el cine. Cuando George Simmel describe la ciudad moderna en *La metrópolis y la vida mental* (2005), señala que “la intensificación del estímulo nervioso, que resulta del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas” (1) impacta al habitante urbano cuya mente recibe impresiones momentáneas de manera continuada. Por el contrario, las impresiones duraderas que Simmel relaciona con la vida rural —diferenciadas entre sí con contrastes controlados, habituales y regulares— “[...] utilizan, por así decirlo, un grado menor de conciencia que *el tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada [...]*” (2005; cursiva añadida). Esta última idea se asemeja —como lo señalan Charney y Schwartz— a una descripción del cine.

Circular, circular, circular

Hemos mencionado hasta aquí la transformación de la experiencia, el nuevo ritmo de la vida, particularmente de la vida urbana marcada por la

circulación de ideas, de personas, de bienes, de servicios, de imágenes... en fin, circulación por doquier. Y hablamos del cine como su representación más palpable. En esta línea y siguiendo a Tom Gunning, es el ferrocarril una de las mejores imágenes de la transformación de la experiencia urbana (1995: 15) derivada de la necesidad de todo tipo de circulaciones tanto dentro como fuera de la ciudad.³⁵ Al ser al mismo tiempo un producto de la expansión de la producción industrial y una causa de ella, el ferrocarril requirió no solo de la ampliación de las redes para el transporte de productos y materias primas, sino también de la reestructuración de los espacios rurales y urbanos. Con el ferrocarril se abrió paso una nueva concepción de las distancias y los desplazamientos, el cuerpo experimentó unas nuevas formas de percepción al entrar en contacto con la velocidad³⁶ y la sensación de peligro que ella

³⁵ En *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (1997), Richard Sennett señala este imperativo de la circulación moderna cuyo efecto se acrecienta: "Tanto el ingeniero de caminos como el realizador de televisión crean lo que podría denominarse «liberación de la resistencia», ingeniero idea caminos por los que la gente pueda desplazarse sin obstáculos, esfuerzo o participación. El realizador explora las formas de que la gente contemple algo sin sentirse demasiado incómoda" (21). Sennett formula que en el mundo contemporáneo asistimos a un "deseo de liberar el cuerpo de resistencias", evocación del afán de circulación que "lleva aparejado el temor al roce, un temor evidenciado en la planificación urbana contemporánea. Al planificar las autopistas, por ejemplo, con frecuencia se orienta el flujo del tráfico de manera que separe una zona residencial de otra comercial, o que aisle las zonas residenciales a fin de separar las áreas acomodadas de las pobres o los barrios étnicamente distintos. Al planificar un distrito, los urbanistas situarán las escuelas y las viviendas en el centro en vez de en su periferia, donde la gente podría entrar en contacto con extraños. Cada vez más se vende a los compradores una comunidad planificada con verjas, puertas y guardias como si esa fuera la imagen de la buena vida" (21).

³⁶ Sennett señala que una de las transformaciones introducidas por la velocidad es la desconexión física entre el cuerpo que viaja y el espacio y que en la contemporaneidad tiene aún más

conllevaba³⁷ y el concepto de circulación dominó las transformaciones modernizadoras de todo tipo, como bien lo señala Gunning al referirse a los cambios en la percepción y uso del espacio, así como la expansión del tráfico, lo

repercusiones: “La propia velocidad dificulta que se preste atención al paisaje. Como complemento del aislamiento que impone la velocidad, las acciones necesarias para conducir un automóvil, el ligero toque del acelerador y de los frenos, las miradas continuas al espejo retrovisor, son micromovimientos comparados con los arduos esfuerzos que exigía conducir un coche tirado por caballos. Navegar por la geografía de la sociedad contemporánea exige muy poco esfuerzo físico y, por tanto, participación. Lo cierto es que en la medida en que las carreteras se han hecho más rectas y uniformes, el viajero cada vez tiene que preocuparse menos de la gente y de los edificios de la calle para moverse, realizando movimientos mínimos en un entorno que cada vez resulta menos complejo. De esta manera, la nueva geografía refuerza los medios de masas. El viajero, como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua” (21).

³⁷ Wolfgang Schivelbusch señala en *The railway journey: the industrialization of time and space in the 19th century* (1986) que los viajes en ferrocarril en el siglo XIX aniquilaron el espacio y el tiempo, introdujeron sensaciones físicas y emocionales sin precedentes y transformaron los hábitos modificando la cotidianidad de buena parte de la población. Sobre las regulaciones que introduce el ferrocarril en la libertad individual, véase B. Y. Welke, *Recasting american liberty: gender, race, law and the railroad revolution, 1865-1920* (2001). Allí la autora muestra cómo cambiaron para los norteamericanos las percepciones de integridad corporal y libertad de acción a finales del siglo XIX y principios del XX, transformadas por la tecnología mecanizada, el poder de las empresas y la modernización del espacio. “Mi pregunta central es cómo las interacciones del estadounidense con la tecnología, el poder corporativo y sus compatriotas en estos años reformaron la experiencia vivida y por lo tanto el significado de libertad” (XIII). [“My central question is how Americans’ interactions with technology, with corporate power, and with each other in these years reshaped the lived experience and thus meaning of liberty”].

que favoreció los bulevares parisinos diseñados por Haussman (“Hausmannization of Paris” —dice Gunning—).

Gunning retoma el ejemplo de las exposiciones universales de Chicago (1893) y París (1900) en las que se presentaron innovaciones en los sistemas de transporte rápido, tales como las aceras mecánicas. Pero también, en el mundo del trabajo, los nuevos modos de producción de bienes en las fábricas cambiaron los esquemas de relación del trabajador con lo producido, pues en adelante su labor se limitó a realizar tareas simples y repetitivas con materiales que se desplazaban hacia él en bandas transportadoras. Este lugar central de la circulación —como nos dice Rocío Robles Tardío en *Episodios de la abstracción del arte a ritmo de tren* (2008)— se refiere no solo a la construcción de redes ferroviarias, sino también al intercambio económico y la circulación de productos que demandaban disposiciones espaciales que sirvieran al “flujo de capital, la corriente de energías y la distribución de mercancías. Así, en fábricas, garajes, museos, galerías comerciales o pasajes subyacía y se evidenciaba un esquema organizativo de raíles, estaciones y apeaderos” (2007: 69).

En un sentido más general, Crary señala en *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, citando a Gianni Vattimo, que la modernización es un proceso mediante el cual el capitalismo desarraiga y hace móvil lo que está asentado, aparta o elimina lo que impide la circulación y vuelve intercambiable lo que es singular (27). Crary reitera —siguiendo a Marx, y esto es lo que más interesa para nuestra argumentación— que el proceso descrito sirve tanto para los cuerpos, los signos, las imágenes, los lenguajes, las relaciones de parentesco, las prácticas religiosas y las nacionalidades como para las mercancías, la riqueza y la mano de obra, de tal manera que la modernización se convierte así en una creación incesante y autoperpetuante de nuevas necesidades, nuevo consumo y nueva producción (2008: 28) en los que el observador está inmerso.

Así, el alcance de la circulación va mucho más allá al impactar el sistema perceptivo, como lo hemos mencionado en la primera parte al hablar del *sensorium*, y es la categoría de *observador* la primera que recibe el impacto, tal como lo retoma Crary del análisis de Walter Benjamin. Los escritos de este último —dice Crary— describen a menudo un tipo de observador ambulante, no contemplativo, ligado al movimiento, en el que se cruzan tecnologías, espacios urbanos y funciones simbólicas y económicas nuevos tales como las formas de iluminación artificial; las apropiaciones del cristal y el acero en la arquitectura; la construcción de vías férreas, museos, jardines. Fotografía, moda y muchedumbres por doquier. La percepción moderna es fragmentada de tal manera que, según Crary “Nunca accedemos a un objeto en su pura unicidad; la visión siempre es múltiple, contigua y superpuesta a otros objetos, deseos y vectores. Ni siquiera el espacio petrificado del museo es capaz de trascender un mundo en el que todo está en circulación” (2008: 39).

El nuevo ritmo de la vida moderna descansa así en la circulación a tal punto que, es oportuno retomar aquí la idea que enunciamos varias páginas atrás en el sentido de que el cine, que es también movimiento, es una suerte de metáfora de la modernidad. Lo que queremos proponer ahora es que la circulación es su motor, su expresión, el marco en el que el movimiento y lo que el cuerpo puede hacer se conjugan de manera *dramática* al exponer al sujeto a emociones inéditas. Dice Gunning en este sentido que los nuevos sistemas de circulación ponen en escena una cierta condición moderna que nos atrevemos a calificar de excesiva:

[...] un colapso las experiencias previas de espacio y tiempo a través de la velocidad; una extensión del poder y la productividad del cuerpo humano; y la consecuente transformación del cuerpo mediante nuevos umbrales de demanda y peligro, lo que crea

nuevos regímenes de disciplina y regulación corporal basados en una nueva observación y conocimiento del cuerpo.³⁸ (1995: 16).

“Modo alterado de visión” es el nombre que le da Kate Flint en *The Victorians and the visual imagination* (2000) al efecto de las nuevas tecnologías sobre las posiciones del espectador. La visión de conjunto que ellas proporcionaron, dice Flint citando a Dolf Sternberger “[...] transformó el mundo ‘en un panorama que se podía experimentar... dirigió la mirada de los viajeros hacia el exterior y les ofreció ese alimento desbordante representado por imágenes siempre cambiantes que conformaban lo único que se podía experimentar durante el viaje’” (8).³⁹

Así, en el ferrocarril se entrelazan tres rasgos distintivos de la modernidad: la apropiación tecnológica, la industria y la propuesta de nuevas experiencias, de nuevas formas de ver y sentir el mundo alrededor. Proponemos que una de las razones para que la analogía entre el cine y el ferrocarril sea tan exitosa es que ambos encuentran su lugar en esta economía de la circulación, asunto que trataremos en el apartado siguiente.

³⁸ “In all of these new systems of circulation, the drama of modernity sketches itself: a collapsing of previous experiences of space and time through speed; an extension of the power and productivity of the human body; and a consequent transformation of the body through new thresholds of demand and danger, creating new regimes of bodily discipline and regulation based upon a new observation of (and knowledge about) the body.”

³⁹ “[...] transformed the world ‘into a panorama that could be experienced... it turned the travelers’ eyes outward and offered them the opulent nourishment of ever changing images that were the only possible thing that could be experienced during the journey’.”

El tren del progreso

Una de las más importantes señales de los cambios en las formas de ver que la modernidad de finales del siglo XIX y principios del XX propicia y requiere es el consumo. Wolfgang Schivelbusch distingue en *The railway journey: The industrialization of time and space in the nineteenth century* (2014) la visión panorámica que proporcionan el cine y los recorridos por los grandes almacenes de la visión tradicional presente en las tiendas a la antigua: “En la percepción fílmica —por ejemplo, la percepción de montaje, la yuxtaposición de las imágenes más dispares en una misma unidad— la nueva realidad de los espacios intermedios aniquilados encuentra su expresión más clara: el cine acerca y une al espectador con las cosas” (2014: 42).⁴⁰

En *Disenchanted night: The Industrialization of light in the nineteenth century* (1998), Wolfgang Schivelbusch nos proporciona algunas precisiones en torno a la situación particular del espectador en la sala de cine en relación con los usos de la iluminación para tal efecto y con la subjetividad que emerge bajo esas luces. “En la oscuridad, la luz es vida”, dice Schivelbusch y llama la atención sobre la permanencia de la proyección de imágenes brillantes e iluminadas en un auditorio oscuro —desde el diorama hasta la pantalla de cinemascope— aunque los medios técnicos hayan cambiado: “En los medios de comunicación basados en la luz, esta no se limita a iluminar escenas existentes; las crea. El mundo del diorama y el cine es un mundo ilusorio de ensueño que la luz

⁴⁰ “In the filmic perception—i.e., the perception of montage, the juxtaposition of the most disparate images into one unit—the new reality of annihilated in-between spaces finds its clearest expression: the film brings things closer to the viewer as well as closer together.”

expone al espectador” (221).⁴¹ De hecho, la creación de ese mundo ilusorio cobra su máximo sentido en la contemplación a oscuras, condición en la que la luz artificial ejerce el poder de crear una realidad propia:

El espectador sentado en la oscuridad que mira una imagen iluminada le entrega toda su atención —casi diríase que hasta su vida—. La escena iluminada en la oscuridad es como un ancla en el mar. Este es el fundamento del poder de sugestión que ejercen los medios de comunicación basados en la luz desde los tiempos de Daguerre (221).⁴²

A la deriva, como está el espectador en oscuridad, “solo se tiene a sí mismo y a la imagen iluminada pues las conexiones sociales dejan de existir en la oscuridad” (221).⁴³ El efecto de tal situación sobre el aparato sensorio cobra aquí todo su valor pues el incremento de las percepciones le confiere a la imagen una mayor intensidad de tal manera que en la oscuridad de la sala de cine “Cada imagen iluminada se experimenta como la luz al final del túnel —el túnel visual, en este caso— y como una liberación de la oscuridad” (221).⁴⁴

⁴¹ “In light-based media, light does not simply illuminate existing scenes; it creates them. The world of the diorama and the cinema is an illusory dream world that light opens up to the viewer.”

⁴² “The spectator sitting in the dark and looking at an illuminated image gives it his whole attention —one could almost say his life. The illuminated scene in darkness is like an anchor at sea. This is the root of the power of suggestion exercised by the light-based media since Daguerre’s time.”

⁴³ “The spectator in the dark is alone with himself and the illuminated image, because social connections cease to exist in the dark.”

⁴⁴ “Every lighted image is experienced as the light at the end of the tunnel — the visual tunnel, in this case— and as a liberation from the dark.”

La velocidad que propone la vida moderna se traslada, en los tiempos de ocio, del ferrocarril al cine, de tal manera que es la visión en movimiento la que ofrece al espectador en completo reposo ese primer desplazamiento por un espacio y un tiempo a través de la pantalla y en las excepcionales condiciones de oscuridad de la sala e iluminación de la imagen. Quizá esto último toma forma de una manera paradójica en la exigencia de atención que los cambios mencionados imponen.

En este sentido, tal como lo proponen Charney y Schwartz “El viaje en ferrocarril anticipó más explícitamente que otras tecnologías una importante faceta de la experiencia del cine: una persona sentada que observa imágenes en movimiento a través de un marco que no cambia de posición”⁴⁵ (1995: 6).

Nos atrevemos a agregar que en esta situación el espectador vive una suerte de *estado alterado* de la percepción, de manera inversa a la visión que tiene del paisaje un viajero en movimiento desde la ventana de un tren. La pantalla de cine funge de ventana abierta al mundo en movimiento mientras el espectador permanece estático. Más adelante volveremos sobre esta misma analogía de la posición visual de un pasajero en movimiento con el paisaje que aparece en la ventana del tren, pero ya no con el cine, sino con la actividad de la *flânerie* parisina en la que el *flâneur*, habitante de la ciudad con el espíritu henchido por la curiosidad y los estímulos urbanos, se pasea por bulevares y calles, entre escaparates, autos y multitudes en nerviosa actividad.

En la traducción del texto de Thomas Elsaesser *Reexaminando el cine de atracciones: Cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno de Rube en los medios digitales* (2011), se incluye una nota de la traductora Cynthia Tompkins

⁴⁵ “The railroad journey anticipated more explicitly than any other technology an important facet of the experience of cinema: a person in a seat watches moving visuals through a frame that does not change position.”

en este sentido. Se señala allí la fascinación del primer cine por el ferrocarril y se propone que “el tren planteaba un proceso inverso, ya que sus ventanas ofrecían a los pasajeros una experiencia cinemática que precedió a la aparición del cine” (30). Los espectáculos también se sirvieron del nuevo invento: algunos, como los llamados *paseos fantasma*, que recibían este nombre porque las tomas captadas con una cámara instalada en la parte delantera del tren — dispuesta de tal manera para que no se viera el operario— hacían que las imágenes parecieran tomadas por un fantasma. También los *Hale's tours* disponían al público sentado en una especie de vagón en el que veían en la pared del frente una pantalla sobre la cual se proyectaban imágenes de centros urbanos y lugares exóticos, como las de un viaje en tren, en medio de bocanadas de aire que entraba por las ventanas (generadas por ventiladores que no se veían desde el interior), así como explosiones de vapor y campanadas, entre otros efectos especiales (Elsaesser, 2011: 30).

En *Film theory: An introduction through the senses* (2015), Thomas Elsaesser y Malte Hagener analizan los alcances de la metáfora del cine como ventana y como marco. En cuanto a sus diferencias, los autores señalan que aunque las dos son nociones corrientes en la teoría fílmica, surgieron de contextos históricos distintos, lo que merece atención:

Tradicionalmente, el marco se correspondía con las teorías de cine llamadas formalistas o constructivistas, mientras que el modelo de ventana era dominante en las teorías realistas. Durante mucho tiempo, la distinción entre teorías constructivistas (o formalistas y formativas) y realistas (o miméticas y fenomenológicas) figuraba como una distinción fundamental. Siegfried Kracauer la desarrolló minuciosamente en su *Theory of film* [Teoría del cine] y, tal como la retoma y perfecciona Dudley Andrew en *The major film theories* [Las principales teorías cinematográficas], ha demostrado ser muy influyente. En dicho esquema clasificatorio, Béla Balázs, Rudolf Arnheim y la teoría del montaje soviético se ubicaban en un lado, en contraste con Bazin y Kracauer por el otro. El primer grupo se

centró en la alteración y manipulación de la percepción fílmica, distinta de la percepción cotidiana en razón de medios tales como el montaje, el encuadre o la ausencia de color y de lenguaje. El segundo grupo define la esencia del cine en términos de su habilidad para capturar y reproducir la realidad y sus fenómenos, incluidos aspectos que son invisibles a simple vista.⁴⁶ (2015: 16).

Sus similitudes, en cambio, recaen en el hecho de que su uso en ambos casos buscaba “incrementar el valor el valor cultural del cine [...]” (2015: 16). Algunos de los teóricos en contienda —Kracauer y Eisenstein— insisten además en las dimensiones somática y de “*shock*” de la experiencia fílmica⁴⁷; es decir, que no se trata de observar pasivamente por la ventana fílmica; por el contrario: la experiencia de la imagen en circulación, como el tren, requirió de otro *cuerpo* y de otro *ojo*.

⁴⁶ “Traditionally, the frame corresponded to film theories called formalist or constructivist, while the model of the window held sway in realist film theories. For a long time, the distinction between constructivist (or formalist and formative) and realist (or mimetic and phenomenological) theories was believed to be a fundamental distinction. Siegfried Kracauer elaborated it in his Theory of film, and as taken up and refined by Dudley Andrew, it has proven to be widely influential. In such a classificatory scheme Béla Balázs, Rudolf Arnheim, and the Russian montage theorist’s stand on one side, contrasted with Bazin and Kracauer on the other. The first group focuses on the alteration and manipulation of filmic perception, distinct from everyday perception by means such as montage, framing, or the absence of colour and language. The second group defines the essence of cinema in terms of its ability to record and reproduce reality and its phenomena, including aspects which are invisible to the naked human eye.”

⁴⁷ “Ambas tendencias tienen por objeto reforzar el valor cultural del cine [...]” (2015: 16). “Both tendencies aim at enhancing the cultural value of cinema [...]” (2015: 16).

En el siguiente apartado veremos cómo se concretaron en el siglo XIX esas transformaciones entre el cuerpo, el ojo y el nuevo ritmo de la vida para dar a luz a una nueva figura típicamente moderna: el espectador.

Observadores y observados

Jonathan Crary sostiene en *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX* que la visión se reorganiza, que es una construcción histórica y que en la primera mitad del siglo XIX, en el contexto de la modernidad, se dio una transformación profunda en los regímenes de visibilidad que dio a luz una categoría nueva: el “sujeto observador”.⁴⁸ Dice Crary que las posibilidades de un sujeto observador dependen de las formas de la visión, así como el cuerpo de ese sujeto observador es resultado de un proceso histórico del que se desprenden ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivización (2008: 21). Por ello, el nuevo *sujeto observador* adquiere en la modernidad el carácter de un tipo de sujeto o individuo construido de acuerdo con nuevos modelos de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización: el *observador-consumidor*. Es en la sociedad disciplinaria —concepto que Michel Foucault desarrolla en su obra *Vigilar y castigar* (1975)—⁴⁹ en la cual se ponen en práctica nuevos métodos para administrar a la

⁴⁸ Recordemos la decisión adoptada a lo largo de este texto de utilizar el término *espectador*, en vez del término *observador*, salvo en las referencias al trabajo de Jonathan Crary en las que usaremos la palabra *observador* tal como él la propone.

⁴⁹ Kate Flint señala que “la publicación de *Vigilar y castigar* de Michel Foucault en 1975 concentró poderosamente la atención sobre el poder de la mirada dentro de las formaciones sociales victorianas. Foucault formuló la noción de ‘archipiélago carcelario’ como una red de vigilancia supervisora que deriva su modelo del esquema panóptico de Bentham a la manera de una prisión donde los ocupantes, y sus celdas iluminadas, serían visibles desde una torre central” (7).

población en aumento. Como dice Crary: “[...] a medida que los individuos fueron arrancados de los antiguos regímenes de poder, de la producción agraria y artesana y de las grandes estructuras familiares, se concibieron nuevos procedimientos para controlar y regular esas masas de sujetos relativamente abandonados a su suerte” (Crary, 2008: 33).

Esos cuerpos que se mueven en nuevos espacios urbanos impersonales,⁵⁰ sometidos al trastocamiento espaciotemporal, en interacción con máquinas y con otros cuerpos, fueron objeto de procesos de subjetivación; fueron observados a través de los controles institucionales o de los estudios científicos

[“The publication of Michel Foucault’s *Discipline and punish* in 1975 famously drew attention to the power of the gaze within Victorian social formations. Foucault postulated the notion of the ‘carceral archipelago’, a network of supervisory surveillance that derives its model from Benthamite panoptic scheme of a prison where the occupants would be visible, and their lighted cells, from a central tower.”]

⁵⁰ En *Carne y piedra* (1997), Richard Sennett se detiene en dos grabados de William Hogarth realizados en 1751 para señalar cómo en ellos se anuncia la importante transformación iniciada hacia el siglo XVIII y consumada hacia el siglo XX: “En estos grabados, *Beer Street* y *Gin Lane*, Hogarth reflejaba imágenes de orden y desorden en el Londres de su tiempo. *Beer Street* muestra a un grupo de personas que están sentadas juntas bebiendo cerveza, mientras los hombres pasan el brazo por los hombros de las mujeres. Para Hogarth, los cuerpos que se tocaban eran signo de conexión y orden sociales, de la misma manera que hoy en las ciudades pequeñas del sur de Italia una persona se acerca y te coge de la mano o del brazo para hablar seriamente contigo. Mientras que *Gin Lane* muestra una escena social en la que las principales figuras están aisladas, borrachas de ginebra; la gente que aparece en *Gin Lane* carece de sensación corpórea de los demás, o de las escaleras, los bancos y los edificios de la calle. Esta falta de contacto físico era la imagen que Hogarth tenía del desorden en el espacio urbano. La concepción de Hogarth del orden y el desorden corporal en las ciudades era muy distinta de la que el constructor de comunidades cerradas proporciona a sus clientes temerosos de las multitudes. Hoy en día, el orden significa falta de contacto” (21).

o del comportamiento (Crary, 2008: 37).⁵¹ Partícipes del nuevo ritmo de la vida, esos cuerpos afrontaron el incremento de la estimulación nerviosa que la modernidad proponía. En este entorno, los cuerpos tuvieron un lugar cada vez más importante, ya fuera como espectadores, vehículos de la atención, iconos de la circulación o como portadores del deseo de consumir. ¿Pero qué cuerpos conformaban las multitudes modernas?

Una mujer en la multitud

Marshall Berman señala con precisión que Charles Baudelaire contribuyó con sus textos de manera sobresaliente en el proceso por el cual los hombres modernos tomaron conciencia de sí mismos como modernos, pese a que él mismo no nos dejó una definición muy precisa de lo que entendía por modernidad y de que a lo largo de su obra osciló en distintas interpretaciones sobre los fenómenos modernos de su época. En su texto *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire se refiere a la modernidad como “[...] lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (1995: 92), definición que recoge no solo la condición escurridiza de la vida moderna, su dificultad para ser captada y definida, sino también la idea de que la modernidad tiene muchas caras, es múltiple, variable. Entendemos aquí —tal como ya hemos mencionado que lo propone Catherine Russell en *Parallax historiography*— que las versiones de la modernidad dependen del punto de vista que se adopte para acercarse a ellas: “No se puede entrar dos veces en la misma modernidad” —nos dice Berman—, y es precisamente el arte moderno el encargado de captar estos matices de la vida urbana, habitada por la multitud

⁵¹ Véase al respecto M. Foucault. (2003). *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

que se mueve y se agita; en sus tareas cotidianas, unos, entregados a observar y ser observados, otros.

Este es el ámbito del *flâneur* parisino, eterno paseante urbano mezclado con la multitud de la que forma parte, como lo señala Baudelaire:

La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es desposar la multitud. Para el perfecto *flâneur*; para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente (1995, 86-87).

Ahora bien, tal como lo señala Russell, para Baudelaire y para Benjamin el *flâneur* era una figura masculina, pues las mujeres que deambulaban por las calles de París a mediados del siglo XIX no eran *paseantes* en el sentido de la curiosa y gozosa excitación por la vida urbana atribuida al *flâneur*.⁵² El paseante

⁵² Es útil tener en cuenta además que también el tren, del que ya hemos hablado, se consideraba un espacio masculino —al igual que la calle—. En *Home on the rails: Women, the railroad, and the rise of public domesticity* (2005), Amy G. Richter analiza la publicidad de un mapa de las líneas del ferrocarril de Pensilvania con la información viaria impresa sobre el torso de una mujer cuyo traje está abombado en las mangas: el mensaje, tal vez no deseado, es significativo; durante el siglo XIX los ferrocarriles y las mujeres parecían tener poco en común. De hecho, dentro de los valores culturales de la época, los ideales del ferrocarril eran opuestos a los de la mujer 'respectable'. Los primeros representan las esperanzas victorianas de progreso comercial, tecnológico y nacional; la segunda encarnaba un reino de rejuvenecimiento moral y emocional más allá del alcance de tal cambio social. Sin embargo, como la 'chica del aviso del ferrocarril' de Pennsylvania lo sugiere, a pesar de su singularidad cultural, las mujeres y el ferrocarril comparten una historia. Para verlo, sin embargo, debemos entrenar nuestros ojos para disfrutar de ambas cosas al mismo tiempo. A tal fin, este estudio considera las mujeres en los trenes como

masculino tenía la calle como su lugar natural, mientras que, al contrario, las mujeres estaban confinadas al espacio doméstico. Circular y moverse por la calle en el caso de las mujeres era cosa reservada a las prostitutas.

Susan Buck-Morss lo señala así en su texto *Walter Benjamin, escritor revolucionario*:

La prostitución era en verdad la versión femenina de la flânerie. Y sin embargo la diferencia sexual hace visible la posición privilegiada de los hombres en el espacio público. Quiero decir: el flâneur era simplemente el nombre de un hombre que vagabundeaba; pero todas las mujeres que vagabundeaban se arriesgaban a ser consideradas prostitutas, algo que queda claro cuando los términos “callejera” o “perdida” son aplicados a mujeres. “Les grandes horizontales” devino un término para referirse a las prostitutas en tiempos de los bulevares de Haussmann. La literatura popular de la flânerie puede haberse referido a París como un “bosque virgen”, pero de ninguna mujer que vagabundeaba por sus calles se esperaba que fuera tal cosa (2005: 142).

la clave para un mapa diferente, uno que traza el terreno cambiante de la cultura pública del siglo XIX” (2005: 1).

[“The message, perhaps unintended, is significant; during the nineteenth century, railroads and women appeared to have little in common. Indeed, within the cultural values of the day, the ideals of the railroad stood in opposition to those of ‘respectable’ womanhood. The first represented Victorian hopes of commercial, technological, and national progress; the second embodied a realm of moral and emotional rejuvenation beyond the reach of such social change. Yet, as the Pennsylvania’s ‘railroad poster girl’ suggests, despite their cultural distinctiveness, women and the railroad share a history. To see it, though, we must train our eyes to take in both at the same time. To that end, this study considers women on trains as the key to a different map, one charting the changing terrain of nineteenth-century public culture.”]

Si la prostitución hacía del cuerpo de las mujeres una mercancía, la prostituta era a la vez una *vendedora* cuya sexualidad estaba a la venta, lo que permite a Buck-Morss llamar la atención sobre el hecho de que la presencia de las mujeres en el espacio público estaba ligada a la degradación de su sexualidad: se toleraba su presencia —en ese espacio reservado a los hombres—, pero se les negaba su poder. La *flâneuse* —versión femenina del *flâneur*— es polémica: en *Feminine sentences: essays on women and culture* (1990), Janet Wolf demuestra la debilidad del concepto si se piensa en la escasa aparición de las mujeres en el espacio público. La sola idea del anonimato de que disfrutaba el *flâneur* les estaba negada a las mujeres, pues su presencia se cargó de contenido sexual en muchos de los ámbitos en los que ella aparecía.⁵³

⁵³ En *Parallax historiography* (2000), Catherine Russell retoma el tema del siguiente modo: “Mientras que los hombres pudieron observar el desfile de la modernidad desde el manto del anonimato, las mujeres tuvieron que ir vestidas del sexo opuesto para lograr esa libertad. Wolff cita a George Sand, que tuvo que adoptar la vestimenta y maneras del *flâneur* masculino para moverse libremente por París (1990: 148; Gleber, 1997: 59). Está bien establecido que las mujeres de muchas clases y ocupaciones eran una presencia visible en las calles metropolitanas de Europa y Norteamérica desde mediados del siglo XIX, aunque, como Anke Gleber lo dice, ‘no eran dueñas de las calles’ (1997: 61). En tanto que la imagen predominante de la mujer en la calle era la prostituta —para quienes la calle era su lugar de trabajo—, la visibilidad de la mujer estaba estrechamente vinculada a una amenaza sexual. Para el *flâneur* masculino esto suscitaba un temor paranoico de perderse a sí mismo en medio de la carga erótica de las calles urbanas (Von Ankum, 1997: 164-165). La visión de las mujeres solteras no acompañadas fue un catalizador para la erotización de la feminidad en la vida pública, de tal manera que la modernidad del espacio urbano quedó explícitamente feminizada por muchos escritores de principios del siglo XX (Petro, 1997). Al escribir sobre la exhibición de la mujer en el cine de atracciones, Constance Balides argumenta que ‘al ensayar los límites del espacio, las películas apuntan a la forma en que el escándalo de la prostitución —su visibilidad cotidiana— podría vincularse a las mujeres de manera más general’ (2000: 8).

En este sentido, es necesario recalcar que aunque como lo señala Elizabeth Wilson (1995) la separación entre los espacios privados y los públicos y su asociación con la presencia femenina o masculina en ellos no fue tan rígida como se ha creído, en el campo del arte, por ejemplo, el estudio de Griselda Pollock *Vision and difference: femininity, feminism and the history of art* (1988), señala que en el París de finales del siglo XIX, las mujeres pintoras pusieron la mirada en aspectos menos urbanos tales como los interiores domésticos y que no tuvieron, por cierto, el mismo reconocimiento dentro de los cánones del arte de aquel entonces. Sin embargo, la afirmación de que las mujeres estaban confinadas en los espacios privados y domésticos hace referencia a solo una parte de la población femenina que por su condición social permanecía en el espacio hogareño y no a las muchas mujeres que trabajaban fuera de sus casas. Wilson hace hincapié al respecto en el hecho de que durante el siglo XIX

[“While men could observe the parade of modernity from the cloak of anonymity, women needed to go in drag to achieve such freedom. Wolff quotes George Sand who had to adopt the dress and manner of the male flâneur to move about Paris freely (1990: 148; Gleber, 1997: 59). It is well established that women of many classes and occupations were a visible presence on the metropolitan streets of Europe and North America since the mid-nineteenth century, although, as Anke Gleber puts it, ‘they didn’t own the streets’ (1997: 61). Insofar as the predominant image of the woman on the street was the prostitute, for whom the street was her work place, the visibility of women was closely linked to a sexual threat. For the male flâneur this produced a paranoid fear of losing himself in the erotic charge of city streets (von Ankum, 1997: 164-165). The sight of unaccompanied single women was a catalyst for the eroticisation of femininity in public life, such that the modernity of urban space was explicitly feminized by many writers of the early twentieth century (Petro, 1997). Writing about the display of women in the cinema of attractions, Constance Balides argues that ‘in rehearsing the boundaries of space, the films point to the way the scandal of prostitution—its everyday visibility—could attach itself to women more generally.’

prevaleció la asociación de la presencia de las mujeres en el espacio de la ciudad con la prostitución.

La visión del fenómeno de la flânerie restringida solo a los hombres formó parte de una visión patriarcal de los fenómenos urbanos modernos en la que el único espacio reconocido a las mujeres provenía de la prostitución ensalzada por la obra de algunos artistas de la época que contribuyeron al proceso de conversión del cuerpo femenino en mercancía y al proceso ficcional empleado para representarlos.

La ficcionalización del cuerpo femenino tenía sus antecedentes. En el ensayo de Linda Williams de 1981 *Film body: an implantation of perversions*, dedicado al análisis de las producciones de los estudios Muybridge, la autora concluye —siguiendo las teorías de Michel Foucault sobre el cuerpo como construcción discursiva— que en ellas el cuerpo femenino desnudo resulta ficcionalizado mientras que los hombres aparecen realizando tareas sencillas y cotidianas, atléticas o de esfuerzo físico, no solo por los elaborados escenarios en que dicho cuerpo aparece, sino también por el tipo de actividades que realiza: algunas mujeres vierten agua sobre los cuerpos desnudos de otras, se visten o desvisten entre ellas, suben una escalera, toman café o comparten un cigarrillo. Catherine Russell en *Experimental ethnography: the work of film in the age of video* (1999), se refiere a este ensayo de Williams respecto de la posición que los estudios Muybridge asumieron al mostrar el cuerpo femenino durante la época del que hemos denominado, con Tom Gunning, como *cine de atracciones*. Russell cita a Williams cuando afirma que se trata de una “[...] gratuita fantasización e iconización del cuerpo de las mujeres [...] en un momento en que el cine fue mucho más un documento de la realidad que un arte narrativo, las mujeres ya eran ficcionalizadas, ya representaban roles

asumidos, ya no existían como ellas mismas”⁵⁴ (1999: 69). Las descripciones sobre el modo en que aparecen representados los cuerpos de las mujeres en las fotografías de Muybridge enfatizan la ausencia de musculatura, la postura corporal relajada en situaciones asociadas con el acto de fumar, lavarse o vestirse unas a otras. Como lo señala Russell, las tareas que realizan y la desnudez que acompaña muchas de las escenas no son atribuibles a cualquier tipo de mujer pues en el contexto victoriano en el que se produjeron las fotografías solo se atreverían a estas actividades las modelos profesionales de artistas. Las fotografías, dice Russell están centradas en la exhibición femenina pues a diferencia de las fotografías masculinas en las que primaba la medición de sus cuerpos trabajados, en el caso de las mujeres pareciera que el objetivo era más bien producir un objeto exótico que alimentara el placer de mirar.

Los registros fotográficos de los estudios Muybridge permiten apreciar las diferencias de género: no solo la fascinación masculina por ciertas partes del cuerpo femenino aparecido en situaciones cotidianas en sus planchas, que hemos mencionado, sino también la fascinación por el cuerpo masculino en movimiento, aspecto sobre el que volveremos en la segunda parte y en el contexto del cine.

En este sentido, el cine de los inicios también permite ilustrar, como lo hace Constance Balides en *Scenarios of exposure in the practice of everyday life: Women in the cinema of attraction* (1993), lo que ella llama “a case of the Freudian fetish”,

⁵⁴ “[...] la fantasización e iconización gratuitas del cuerpo de la mujer [...] en un momento en que el cine era mucho más una documentación de la realidad que un arte narrativo, las mujeres ya eran ficcionalizadas, representaban roles asumidos, no existían como ellas mismas” (Russell cita a Williams, 1999: 69). “[...] gratuitous fantasitazion and iconization of the bodies of woman [...] at a time when the cinema was much more a document of reality than a narrative art, women were already fictionalized, already playing assumed roles, already not there as themselves (Russell cita a Williams, 1999: 69).

pues se trata de la fascinación masculina por los tobillos y las faldas levantadas de las mujeres. En su análisis de *What happened on twenty-third street* (Edwin S. Porter, 1901), *What demoralized the barber shop* (Edison, 1901), *Gay shoe clerk* (Edison, 1903) o *A windy day on the roof* (AM and B, 1904), Balides señala que incluso en películas en las que la mujeres aparecían en sus quehaceres diarios (paseando por la calle, haciendo compras o tendiendo la ropa lavada) la narrativa empleada hacía que sus actividades cotidianas se convirtieran en espectáculo. De acuerdo con esto y tal como lo afirma Catherine Russell en *Parallax historiography* (2000), el papel de las mujeres durante los primeros treinta y cinco años del cine fue bastante contradictorio: mientras en la pantalla se las mostraba como “fetiches”, en situaciones estereotipadas o de intimidación, fuera de ella se trataba de atraerlas como potenciales consumidoras y espectadoras. Russell advierte que es necesario que la historia del cine —particularmente la de los inicios, periodo que ella denomina “cine mudo”—, tal como lo propone Miriam Hensen, “incluya todos los aspectos extra-institucionales de la experiencia cinematográfica que permitieron a las espectadoras construir respuestas imaginativas a las imágenes aparecidas en la pantalla, al extender el ‘espacio’ del cine a la vida pública” (Russell cita a Hensen, 2000: 9).⁵⁵

En *Experimental ethnography: The work of film in the age of video* (1999), Russell señala que el análisis de estas fotografías prefigura la estética surrealista, pues ellas muestran los cuerpos en situaciones poco frecuentes en la vida cotidiana, de tal manera que evocan más el ensueño que el retrato de la realidad:

⁵⁵ “[...] film history that would include all the extra-institutional aspects of the cinematic experience that enabled female spectators to construct imaginative responses to onscreen images, by extending the ‘space’ of the film into public life.”

La desnudez de los modelos puede ser apropiada para las tomas de atletismo con las que se inicia el estudio, pero las imágenes de hombres desnudos realizando actividades tales como movimientos de balanceo de una guadaña o una piqueta, cavando con una pala, aserrando, haciendo albañilería y diversas tareas de herrería y carpintería son sorprendentemente desnaturalizadas. Por lo tanto, el foto-análisis de Muybridge también prefigura la estética surrealista de desfamiliarización. La combinación de la desnudez y las actividades cotidianas se asemeja a una especie de ensueño. (69).⁵⁶

En resumen, Rusell dice que las series fotográficas masculinas de Muybridge tienden a convertirse en materiales que sirven como “evidencia” para el estudio de la “cultura”, de tal manera que las poses de los modelos se prestan para estudiar la anatomía humana en acción estableciendo un cuerpo típico de la especie y, por lo tanto, este material tiene un potencial científico. La autora se pregunta qué mérito científico tiene, en cambio, mostrar las etapas del movimiento del cuerpo de una mujer que se da la vuelta lanzando un beso y que camina arriba o abajo, o de una mujer que se sienta en una silla y se seca un pie. Estas fotos del “comportamiento cotidiano” no tienen ninguna pretensión científica y su emplazamiento invita más bien a la observación de cierto tipo de mujer. La procedencia de los modelos es diferente también: los masculinos son atletas profesionales o profesores universitarios de cultura física, mientras que las mujeres son modelos artísticas profesionales, pues son las únicas que aparecerían desnudas en el contexto victoriano de producción de las fotografías, y las acciones que realizan bajo el rótulo de “actividades cotidianas”

⁵⁶ [“The nakedness of the models may be appropriate to the athletic shots with which the study begins, but the images of naked men engaged in activities such as swinging a scythe or a pickax, digging with a spade, sawing, bricklaying, and performing various blacksmith and carpentry skills are strikingly denaturalized. Thus, the Muybridge photo-analyses also prefigure the surrealist aesthetics of defamiliarization. The combination of nudity and everyday activities resembles a kind of dreamscape.”]

no corresponden a las de mujeres del común. Dicho esto, Russell afirma que la mujer entra en la era de la reproducción mecánica a través de la exhibición mientras que el hombre se proclama en su potencia física al presentarse como “hombre trabajador” cuyo trabajo en la fábrica está basado en la idea de que el cuerpo es un aparato mecánico. Dice Russell:

Tanto los hombres como las mujeres llevan a cabo actividades que podrían estar asociadas con las clases trabajadoras, salvo las que aparecen en algunas fotografías de atletas masculinos. Los cuerpos de hombres y mujeres posan según la tradición estética del desnudo, y en esta conjunción de arte y ciencia el cuerpo de la clase trabajadora es idealizado, pero solo como un engranaje de la máquina de la cultura industrial moderna.⁵⁷ (72).

La construcción de las narrativas sobre los cuerpos femeninos y los masculinos obedeció a razones y mecanismos diferentes, articulados en un conjunto que trataremos en el capítulo siguiente. Pero antes de mirar esas articulaciones que constituyen a nuestro juicio una matriz narrativa, detengámonos un momento más en la fotografía para decir que los avances técnicos permitieron su popularización, particularmente bajo la forma del retrato personal utilizado como ostentación y como simulación de la clase social a la que se pertenecía. Evocamos estos usos precisamente porque la transformación de la fotografía en un recurso con fines comerciales tuvo parte importante en la fetichización del cuerpo femenino que mencionamos unas

⁵⁷ “Both men and women perform activities that would have been associated with the working classes, with the exception of some of the male athletics. Male and female bodies are posed according to the aesthetic tradition of the nude, and in this conjunction of art and science, the working-class body is idealized, but only as a cog in the machine of modern industrial culture.”

líneas atrás y que Abigail Solomon-Godeau (1986) señala —refiriéndose a la exhibición de las piernas de las bailarinas en el ballet en el París del siglo XIX— al decir que “[...] si el espectador burgués sólo podía mirar, se le dio algo más para mirar” (90) y ese algo de más era el cuerpo femenino, particularmente sus piernas.

Matrices culturales de la narración

Hemos propuesto hasta aquí un repertorio de relaciones cuyos hilos nos han permitido tejer la idea de que la modernidad ha privilegiado ciertas formas de narrar los cuerpos y las experiencias afrontadas por hombres y mujeres hacia finales del siglo XIX y principios del XX —con el cine como una de las más preclaras—. Que la vida moderna se haya dotado de ficciones que dan cuenta de los nuevos valores asociados a la productividad capitalista y que haya dado a luz una cierta *mirada* nos permite ahora introducir la pregunta por la relación entre los cuerpos y las emociones y la diferencia en la construcción de esos cuerpos masculinos o femeninos.

Una consideración sobre la teoría literaria y la cinematográfica

[...] las interrogantes que se formulen en torno a las imágenes no deben ser del tipo de “¿qué significan?” o “¿qué hacen?”, sino más bien, de “¿cuál es el secreto de su vitalidad?” y “¿qué quieren?”.

W. J. T. MITCHELL

El siglo XX ha sido el siglo de la reflexión sobre los géneros. Las transformaciones en el concepto mismo de género, los enfoques de los estudios y el constante diálogo entre autores sobre el tema, aunque no sean el objeto directo que nos ocupa, merecen una consideración que contribuirá a situar los alcances de la reflexión sobre los modos de narrar y, sobre todo, los modos “modernos” de narrar.

Los géneros cambian. Parafraseando a Claudio Guillén, reconocemos que “la peregrinación de un género trae sus sorpresas” (2005: 146), que serían digno

objeto de análisis, pero más que un seguimiento genealógico sobre la reflexión genérica, optamos por adoptar como punto de partida que el concepto de género contiene en sí mismo una doble acepción al aludir no solo a una sucesión de textos, sino también a unas reglas que van dictando una convención que limita en todo sentido la propia producción genérica. De ello se sigue que esta suerte de código va marcando las nuevas producciones y la forma como ellas llegan a sus destinatarios.

Tal como lo ha planteado Guillén, cualquier acercamiento al tema depende en buena medida de condiciones históricas, sociológicas, pragmáticas, estructurales, conceptuales y de universalidad o limitación del género. Hablamos entonces, en el ámbito de los géneros literarios, de un carácter institucional de la literatura que alcanza por completo al género y que señala este autor al referirse a las condiciones sociológicas que rodean su existencia y permanencia: “La extraordinaria continuidad de los géneros consiente por igual el cambio y la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces” (2005: 141). Esta consideración sociológica se entrelaza con las condiciones históricas que permiten apreciar los cambios en el seno de cada género, observación que llevó a los formalistas rusos a anunciar el agotamiento de modelos anteriores al tiempo que los nuevos géneros secundarios o de origen popular tomaban su lugar.

Ya en la segunda y tercera décadas del siglo XX los formalistas habían trazado un camino de obligatorio seguimiento aquí, pues no solo introdujeron la noción de procedimiento en la definición del género, sino que también plantearon los procesos de su cambio, clasificación y conformación, criterios que han mantenido vigencia en la reflexión y discusión genéricas.⁵⁸ Así lo

⁵⁸ Los formalistas rusos, particularmente Yuri Tyniánov, Víctor Shklovski y Vladímir Propp, brindaron grandes aportes a la conceptualización del género. El primero plantea dos conceptos

compendia Fernando Lázaro Carreter en esta cita que, aunque extensa, es impagable para respaldar el breve acercamiento que nos ocupa; según él, cada género sería

[...] un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse rasgos del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Cuando esos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centro de un nuevo género. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; éstas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional. De esta manera, no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórica, válida sólo para un tiempo dado. Y ello obliga a estudiarlos exclusivamente de un modo descriptivo,

fundamentales: sistema y función, lo que permite atribuir al escritor el mérito de cambiar y transformar, en un sentido evolutivo, los rasgos que conforman los géneros, de tal suerte que se rompa el dominio de grandes géneros en provecho de otros nuevos, digamos, de rasgos secundarios que ganan el estatus de hegemónicos en evolución progresiva: “Cuando en una época decae un género, este pasa del centro a la periferia, y en su lugar, de lo menudo, de los traspatios y bajos fondos de la literatura, surgen nuevos fenómenos que pasan a ocupar el centro” (Tyniánov, 1977: 257). Víctor Shklovski, en la misma línea que Tyniánov, concibe los géneros de manera articulada, de tal suerte que los géneros de la literatura popular se transforman en las nuevas formas de arte hasta alcanzar el canon, tal como lo planteara luego Bajtín. Estas ideas son reconocibles también en el suizo André Jolles, en su búsqueda de la matriz de los géneros literarios, cuando afirma que existen unas formas simples que, combinadas, dan lugar a formas actualizadas: “[...] aquellas que no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la ‘escritura’, las que, aunque pertenecen al arte no llegan a ser obras de arte, las que aunque poéticas, no son poemas; dicho brevemente, aquellas formas que suelen designarse con los nombres de leyenda, mito, enigma, sentencia, caso, cuento de hadas, dicho y chiste” (1972: 16)

reemplazando la clasificación lógica por una clasificación pragmática y utilitaria que tenga sólo en cuenta la descripción material de los cuadros definidos. (1986: 116).

Según Lázaro Carreter —y en este punto coincide con Claudio Guillén—, es Boris Tomachevski quien ahondó en el momento de constitución de un género, aquel en el que una creación anterior sirve de modelo estructural a la obra de un escritor. Ya sea por imitación o reiteración, pero también por remodelación, solo en el tiempo histórico puede seguirse el camino que ha tomado un género particular al concretar las alternativas temáticas y estructurales en un continuo proceso por medio del cual la literatura “reconocida” va apropiándose de recursos o formas literarias no reconocidas hasta entonces, calificadas incluso como formas menores o inferiores por provenir de expresiones populares —entre ellas, el cine.

Así, a partir de un esquema genérico, el epígono procede a retomar, reiterar, omitir o modificar según su necesidad sin que se pierda por ello la continuidad genérica. Por el contrario, parecería que este proceso se caracteriza por la elasticidad que permite el cambio al mismo tiempo que conserva las reglas; y perpetúa la existencia del género en constante mezcla y transformación con otros.⁵⁹

⁵⁹ En este sentido, recordemos el libro de Gérard Genette *Palimpsestos: La escritura en segundo grado* (1989) en el que define la *transtextualidad* como “todo lo que pone un texto en relación, ya sea manifiesta o secreta, con otros textos” (9-10). Allí formula cinco tipos de relación *transtextual* (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad) que vienen al caso para pensar el esquema genérico aquí descrito: “La ‘hipertextualidad’ se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama ‘hipertexto’, con un texto anterior o ‘hipotexto’, al que el primero transforma, modifica, elabora o expande. En literatura los hipotextos de *La Eneida* incluyen *La Odisea* y *La Iliada*, mientras que los hipotextos del *Ulises* de Joyce incluyen *La Odisea* y *Hamlet*. Tanto *La Eneida* y *Ulises* como *Dizprezzo* (1954) de Moravia y la adaptación que hizo Godard en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) son elaboraciones hipertextuales de un solo

El siguiente fragmento de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989) nos permite ver en acción algunos de los elementos de esa conexión entre las teorías literarias y la teoría de Benjamin que se apoya en la idea de André Bretón según la cual [...] “la obra de arte solo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro” (49) para argumentar que

[...] toda forma artística elaborada se encuentra en el cruce de tres líneas de evolución. A saber, la técnica trabaja por de pronto en favor de una determinada forma de arte. Antes de que llegase el cine había cuadernillos de fotos cuyas imágenes, a golpe de pulgar, hacían pasar ante la vista a la velocidad del rayo una lucha de boxeo o una partida de tenis; en los bazares había juguetes automáticos en los que la sucesión de imágenes era provocada por el giro de una manivela. En segundo lugar, formas artísticas tradicionales trabajan esforzadamente en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir efectos que más tarde alcanzará con toda espontaneidad la forma artística nueva. Antes de que el cine: estuviese en alza, los dadaístas procuraban con sus manifestaciones introducir en el público un movimiento que un Chaplin provocaría después de manera más natural. En tercer lugar, modificaciones sociales con frecuencia nada aparentes trabajan en orden a un cambio en la recepción que sólo favorecerá a la nueva forma artística. (49-50).

hipotexto, *La Odisea*. En este sentido, las adaptaciones cinematográficas son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, ampliación, concreción y actualización. Las diversas adaptaciones cinematográficas de *Madame Bovary* (Renoir, Minelli, Mehta) o *La femme et le pantin* (Duvivier, Von Sternberg, Buñuel) pueden ser vistas como varias ‘lecturas’ hipertextuales activadas por el mismo hipotexto. Cuando las novelas victorianas son el registro adaptado de los tiempos, la hipertextualidad en sí misma se convierte en un signo de estatus canónico; la ‘copias’ crean el prestigio del original, dentro de la lógica elaborada por Jacques Derrida. De hecho, las diversas adaptaciones previas pueden llegar a formar un hipotexto acumulativo más grande que esté disponible para el realizador que llega relativamente ‘tarde’ a la serie. En consecuencia, las adaptaciones cinematográficas están atrapadas en el continuo remolino de referencia y transformación intertextual de textos que generan otros textos en un proceso de reciclaje, transformación y transmutación sin fin, donde no existe ningún punto claro de origen” (71-72).

Y es este el punto que más queremos destacar por su carácter histórico y por su descripción de un proceso que, aunque “evolutivo”, nos permite la aplicación conceptual del funcionamiento de los esquemas genéricos que hemos mencionado antes:

Antes de que el cine empezase a formar su público, hubo imágenes en el Panorama imperial (imágenes que ya habían dejado de ser estáticas) para cuya recepción se reunía un público. Se encontraba éste ante un biombo en el que estaban instalados estereoscopios, cada uno de los cuales se dirigía a cada visitante. Ante esos estereoscopios aparecían automáticamente imágenes que se detenían apenas y dejaban luego su sitio a otras. Con medios parecidos tuvo que trabajar Edison cuando, antes de que se conociese la pantalla y el procedimiento de la proyección, pasó la primera banda filmada ante un pequeño público que miraba estupefacto un aparato en el que se desenrollaban las imágenes. Por cierto que en la disposición del Panorama imperial se expresa muy claramente una dialéctica del desarrollo. Poco antes de que el cine convirtiese en colectiva la visión de imágenes, cobra ésta vigencia en forma individualizada ante los estereoscopios de aquel establecimiento, pronto anticuado, con la misma fuerza que antaño tuviera en la “cella” la visión de la imagen de los dioses por parte del Sacerdote. (Benjamin, 1989: 50).

Hasta aquí hemos retomado e ilustrado algunos elementos de la teoría literaria cuya presencia posterior en la teoría cinematográfica es innegable.⁶⁰

⁶⁰ El impacto de la primera en la segunda es para nosotros una “evidencia” de la intención de usar los libros —y las teorías— al mejor estilo foucaultiano, como “cajas de herramientas”, alusión que hemos elegido incluir al inicio de este texto por considerar que su espíritu permea todas las reflexiones aquí presentadas. Reiteramos aquí el fragmento en el que Foucault propone este acercamiento a sus libros: Yo quisiera que mis libros fueran una especie de caja de herramientas donde otros puedan rebuscar para encontrar una herramienta que puedan utilizar como quieran en su propia área” (1974: 523). [“ Je voudrais que mes livres soient une sorte de tool-box dans lequel les autres puissent aller fouiller pour y trouver un outil avec lequel ils pourraient faire ce que bon leur semble, dans leur domaine”.]

En *Teoría y práctica de la adaptación* (2009), Robert Stam presenta un recorrido por los aportes que la teoría literaria ha hecho a una nueva concepción de la adaptación cinematográfica. De su mano, queremos apropiarnos a continuación de la revisión que aborda y en la que propone que desde el posestructuralismo —pasando por Lacan, Bajtín, los estudios culturales, la teoría de la recepción o la filosofía— se ha operado el cuestionamiento sobre la figura del autor y se ha puesto en duda de manera permanente la supremacía de la literatura sobre otras formas del arte o de la producción cultural.

Como veremos, el nexo entre autor y género tiene repercusiones en la concepción del canon literario. De manera similar —y aunque el concepto de canon cinematográfico no tiene ni la misma historia ni el mismo alcance que el literario—, pensamos que su impacto es un marco adecuado para pensar los modos en que la modernidad ha jerarquizado sus maneras de narrarse. A lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, el melodrama ocupó uno de los últimos peldaños —si no el último— en la jerarquía de los productos culturales valorados por la modernidad y su lógica que privilegiaba la alta cultura.

Sobre los orígenes del melodrama como género, pescando en el río revuelto de las discusiones genéricas, puede afirmarse que las producciones en el ámbito de la música y el teatro del siglo XVIII nutrieron posteriormente al cine con los esquemas básicos que permitieron reconocer en las narraciones una suerte de “retórica del exceso” que retomaremos en la segunda parte, a la que alude Peter Brooks en su texto seminal *The melodramatic imagination*. Pero es precisamente el análisis de ese tipo de retórica el que estuvo ausente de los trabajos académicos, y aun en la producción literaria —sin hablar todavía del cine— aparecía como producto de consumo más o menos vergonzante.

La pregunta por la figura del autor encabezada por el posestructuralismo a mediados de la década del sesenta puso en duda nociones vecinas, tal como lo

formula Stam al retomar los cuestionamientos de Jacques Lacan sobre el *ser*, al que este último considera un “‘artefacto del ego’, una ficción discursiva basada en una profusión de impulsos de identificación, siempre al borde de la disolución” (Stam, 2009: 23). En la misma línea, Mijaíl Bajtín puso en duda las nociones de autor y personaje —entendidos hasta entonces como entidades estables y unitarias— y los definió “como multidiscursivos y resistentes a la unificación”. Ante un panorama de autores fisurados, fragmentados y multidiscursivos, “ausentes” del texto, inmersos en discursos anónimos —al decir de Foucault—, la relación tradicional de la obra de arte con la originalidad y la necesidad de establecer sus orígenes perdió todo su poder explicativo: “La actitud de Bajtín hacia el autor literario como habitante de un ‘territorio inter-individual’ sugirió una desvalorización de la ‘originalidad’ artística”⁶¹ (Stam, 2009: 23).

Lo que hay de fondo, claro está, es una duda sobre la propia noción de *obra* al preferir, en su lugar, conceptos como ‘textualidad’, ‘écriture’ o ‘lo literario’ que permiten borrar fronteras y utilizar categorías más incluyentes (24), con todo lo cual vamos entrando en los modos que permitieron el trasvase conceptual entre la teoría literaria y la cinematográfica: “Al mismo tiempo que la teoría descubre la ‘literariedad’ del fenómeno no literario, las cualidades que se consideraban como literarias resultan ser cruciales para los discursos y las prácticas no literarios” (24) —entre ellos, el cine.

Así como los estudios culturales, en su interés por establecer relaciones horizontales entre disciplinas cercanas, comparten la posición que cuestiona la autoridad del texto literario y su superioridad sobre otras producciones

⁶¹ “Como lo que Bajtín llama una ‘construcción híbrida’, la expresión artística siempre es una mezcla el discurso de uno con el discurso del otro. La originalidad absoluta no es posible, ni siquiera deseable” (24).

culturales, la narratología se centra en otorgar una posición privilegiada al lugar que ocupan los relatos en la cultura. Como hemos dicho en la primera parte de esta tesis, la narratología considera que

[...] los seres humanos usan historias como su principal medio para dar sentido a las cosas, no solo en ficciones escritas, sino todo el tiempo y en todas las situaciones. Los narratólogos ven el cuento como una especie de material genético o ADN que se manifiesta en el cuerpo de textos específicos. Hablan de núcleos narrativos que existen “debajo” de los medios específicos. La narración es proteica, toma varias formas, desde las narraciones personales de la vida diaria hasta la mirada de formas de las narraciones públicas, lo cual incluye las caricaturas, las series y los comerciales de TV, los noticieros de la noche y, por supuesto, las películas. (25).

También la teoría de la recepción viene al caso a la hora de considerar los parentescos, los préstamos y las concepciones compartidas entre la teoría literaria y la cinematográfica. Su consideración de que “los textos no se conocen a sí mismos” promueve la búsqueda en ellos de lo “no dicho (el non-dit) de los textos” (26), de tal manera que es el concepto mismo de texto el que ha cambiado al reconocer en el acto de leer la figura del espectador o del lector:

[...] un texto es un acontecimiento, y sus indeterminaciones son completadas y realizadas en la lectura (o al ver una película). Más que ser simplemente retratos de una realidad preexistente, tanto la novela como el cine son emisiones comunicativas, situadas socialmente y formadas históricamente. (26).

Para terminar, señala Stam que también la filosofía ha cuestionado la jerarquía que sitúa la literatura y la filosofía por encima del cine:⁶²

⁶² Las relaciones entre filosofía y cine merecen una mención en este punto: en *Refractions of reality*, John Mullarkey formula de este modo los nexos entre ambas: “[...] el cine y la filosofía comparten una relación con algo mucho más grande: la realidad misma. Por un lado, el cine, como la filosofía, tiene su doble en la realidad: ambos pueden (aunque no siempre lo hacen)

Para Gilles Deleuze, el cine en sí mismo es un instrumento filosófico generador de conceptos que transmite el pensamiento en términos audiovisuales, no en una lengua natural (como el francés), sino en bloques de movimiento y duración". La visión deleuziana rechaza la vieja idea de que el cine, a diferencia de la literatura y la filosofía, es

ofrecernos poderosas representaciones de la realidad: una, mediante el uso de la palabra principalmente; la otra, sobre todo a través del medio visual. Por otro lado, escribir filosofía — sobre todo filosofía con inclinaciones hacia la metafísica— es en cierta forma como lo que hace un director de cine. Ante la pantalla en blanco del procesador de texto, uno tiene el poder de crear una realidad propia, designar dónde va qué, qué parte de la información es relevante y cuál irrelevante, qué contará como verdad y qué será mera apariencia. Ambas prácticas implican construcciones a la manera de un dios: unas en que la realidad se construye a través de medios artísticos; las otras en las que un mundo, tal vez no menos ficticio, se construye a través del pensamiento. La diferencia obvia entre estas dos actividades, por supuesto, es que —en estos días al menos— algunas personas están interesadas en las realidades que crean filósofos, mientras que al parecer todo el mundo está interesado en aquellas que se muestran a través del cine" (ix).

[“(...) both film and philosophy share a relation with something far grander: reality itself. On the one hand, film, like philosophy, has its double in reality: both can (though don’t always) give us powerful depictions of reality, the one primarily through the use of words, the other principally through the visual medium. On the other hand, writing philosophy, especially philosophy with leanings towards metaphysics, is a bit like being a film director. Before the blank screen of the word processor, one has the power to create a reality of one’s own, designating what goes where, which piece of information is relevant and which irrelevant, what will count as truth and what as mere appearance. Both practices involve god-like constructions, ones where a reality is constructed through artistic means; others where a world, though perhaps no less fictional, is constructed through thought. The obvious difference between these two activities, of course, is that, these days at least, few people are interested in the realities that philosophers create, whilst seemingly everyone is interested in those displayed through film.”]

Sobre las relaciones entre la filosofía y el cine con la realidad véase *Philmosophy* (2006) de Daniel Frampton, inspirado en *The world viewed* (1971) de Stanley Cavell.

“incapaz de pensar”. Deleuze no “aplica” conceptos filosóficos al cine; por el contrario, trabaja con los conceptos que el mismo cine genera. En el cine, el pensamiento en movimiento se enfrenta a la imagen en movimiento. De hecho, Deleuze está interesado en la conmensurabilidad y los entramados entre la historia de la filosofía y la historia del cine, los movimientos conceptuales que vinculan a Eisenstein con Hegel, por ejemplo, o el cine moderno con Nietzsche o Bergson (27-28).

Canonizar, canonizar, canonizar

Ahora bien, si desde mediados del siglo XX se ha planteado tajantemente la versatilidad del género literario por parte de los teóricos, ¿cómo situar la preocupación por el origen y la clasificación genéricos que se apodera del campo de estudio por la misma época? El seguimiento del origen de cada género responde a la búsqueda de una cierta legitimidad que, al emparentarlo con tal o cual concepto seminal de la teoría literaria, le confiere un estatus de género mayor o, en todo caso, con derecho de pertenencia al canon. Pero parecería que los estudios recientes en teoría literaria han empezado a ocuparse de las formas no canónicas de los géneros en trabajos cada vez más centrados en el poder transformador de los géneros menores, transformación que, dicho sea de paso, no siempre logran los géneros canónicos. Echemos un poco la vista atrás con el fin de puntualizar esta reflexión sobre el canon.

La historia religiosa de la palabra ‘canon’ viene al caso a la hora de pensar su conexión con la literatura. Al tomar en préstamo la palabra, ya no referida a la lista autorizada de textos sagrados establecida por la Iglesia, sino a “[...] una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (Sullà, 1998: 12), surgirá de inmediato su asociación con el poder y la ideología dominantes derivada de sus vínculos institucionales y su cercanía con “las minorías dirigentes, culturales y políticas”, como bien lo recoge Sullà

en *El debate sobre el canon literario* (1998). De esta forma, los defensores lo consideran, por un lado,⁶³ como “el núcleo de la cultura occidental, con la que se identifican naciones, tradiciones literarias e individuos”, mientras que los detractores, por su lado, lo consideran como “reaccionario”.

Recordemos que la propuesta de Harold Bloom comprende 26 obras de la literatura norteamericana y europea, escritas en su mayoría en lengua inglesa por hombres —salvo dos excepciones: Jane Austin y Virginia Woolf—. Considerado por sus críticos como un exaltador de la alta cultura, eurocéntrico, elitista occidental, su canon no necesariamente refleja las mejores producciones de la literatura. En *Pleasure and change: The aesthetics of canon* (2004), Frank Kermode deja de lado —de una manera bastante creativa y pragmática al mismo tiempo— la discusión política sobre el carácter ideológico del canon al proponer los conceptos de *placer, cambio y oportunidad*. Su estrategia argumentativa resulta muy interesante porque se distancia de Bloom, pero mantiene la idea de que el canon cumple un papel importante en la interpretación de las obras y en la conformación de una comunidad interpretativa. Otra diferencia respecto de Bloom radica en el carácter de construcción que le atribuye: al responder a necesidades históricas, el canon es histórico en sí mismo, aunque se enmarque en la tradición institucional que realiza la selección y, de paso, controla la interpretación. De hecho, en *El control institucional de la interpretación* (1998), Kermode se muestra medianamente optimista sobre el papel institucional del canon en la exégesis de los textos, tras reconocerlo variable, histórico y en transformación:

⁶³ Dice Sullà que “Ni que decir tiene que esta segunda actitud sería adscrita sin vacilación y con entusiasmo por los militantes de la primera a posiciones ideológicas tradicionalistas y conservadoras” (1998: 12). A esta posición pertenece Harold Bloom con su texto *El canon occidental* (1995).

Y la exégesis tiene sus normas, base sobre la cual se ha edificado toda la estructura de la hermenéutica moderna. Al reconocer la autoridad tácita de la institución conocemos la medida de la libertad que tenemos de interpretar. Es un precio que hay que pagar, pero el beneficio logrado es incalculable. Y en lo que a mí se refiere, no puedo decir que mis conclusiones sobre el poder de la institución para validar textos y controlar la interpretación sean tristes. Incluso pueden ser motivo de un moderado regocijo. (112).

La pregunta obligada por los mecanismos de selección de las obras que integran el canon nos conduce fácilmente al problema del gusto y su relación con la obra de arte —no solo con la literatura— que Kermode aborda en otro de sus textos, *Forms of attention* (2011): “¿De qué manera atribuimos valor a las obras de arte y cómo afectan nuestras evaluaciones nuestra forma de ponerles atención?” (xiii).⁶⁴ Lo que hay de fondo es una pregunta por el modo como se conforma el gusto que, dicho sea de paso, preocupó también a Alastair Fowler en *Género y canon literario* (1979):⁶⁵ “[...] la afirmación de que es la moda quien [sic] rige, no se puede contradecir fácilmente. Un cierto deseo de novedad, que no deberíamos subestimar, tiene mucho que ver con el gusto por las formas literarias. No obstante, el ‘gusto’ es algo más que una moda y no debería subordinarse a leyes triviales de circunstancias” (96).

A lo largo de *Forms of attention* Kermode se explaya en el estudio de la formación del canon de la siguiente manera:

⁶⁴ “By what means do we attribute value to works of art, and how do our valuations affect our ways of attending to them?”

⁶⁵ Fowler agrega: “Isaac D’Israeli, uno de los primeros en proponer esta perspectiva aducía que ‘Prosa y verso se han regido por el mismo capricho que corta nuestros trajes y ladea nuestros sombreros’, y concluyó su ensayo sobre las modas literarias afirmando que ‘tiempos distintos, pues, se rigen por gustos diferentes. Lo que causa una fuerte impresión al público en un momento deja de interesarle en otro...’ (95).

El proceso de selección del canon puede ser muy prolongado, pero, una vez concluido, las tareas internas normalmente recibirán los tipos de lecturas que necesitan para mantener su inmediatez ante cualquier momento; es decir, para mantener su modernidad. Adquieren rápidamente inmunidad virtual a la alteración textual, por lo que los cambios necesarios deben ser interpretativos; y toda interpretación se rige por el prejuicio. En consecuencia, la necesidad de mantenerse moderno se impone sobre las transformaciones de las tareas elegidas, tan grandes como cualquiera que haya podido aplicarse en redacciones precanónicas. Están inagotablemente llenas de sentidos solo en parte disponibles a cualquier lectura anterior y la influencia acumulada de la tradición sobre nuevas lecturas es intermitente y parcial (75).⁶⁶

Las circunstancias que le confieren vigencia al canon llevan a Kermode a preguntarse por el estatuto que adquiere a lo largo del tiempo una obra canónica: “Si admitimos que pudiera decirse algo novedoso, ¿cómo podría uno decir algo nuevo —y que no suene absurdo— acerca de Hamlet?” (31)⁶⁷ y su respuesta permite suponer que las obras canónicas permanecen y que su riqueza es inagotable: “En resumen, la única regla común a todos los juegos de interpretación, el único aire familiar entre ellos, es que sobre la obra canónica,

⁶⁶ [“The process of selecting the canon may be very long but, once it is concluded, the inside works will normally be provided with the kinds of reading they require if they are to keep their immediacy to any moment; that is, to maintain their modernity. They quickly acquire virtual immunity to textual alteration, so the necessary changes must all be interpretative; and all interpretation is governed by prejudice. Consequently, the need to remain modern imposes upon the chosen works transformations as great as any they may have undergone in precanonical redactions. They are inexhaustibly full of senses only partly available to any previous reading and the cumulative influence of tradition upon new readings is fitful and partial.”]

⁶⁷ “If one allows the assumption that something new ought regularly to be said, how is one to say something new, and not manifestly absurd, about Hamlet?”

tan infinitamente discutida, debe suponerse que tiene un valor permanente y, lo que es realmente lo mismo, modernidad perpetua” (62).⁶⁸

Perpetua modernidad que depende, cabalmente, del trabajo de los críticos en su labor de ofrecer una nueva interpretación de la obra:

Tal crítica alterará la corriente del comentario tradicional por la fuerza, y dicha fuerza es el producto de una mente en sí misma alejada de los lugares comunes mediante operaciones en una escala más amplia que la crítica normal puede o necesita intentar. El efecto de este tipo de trabajo es siempre hacer que la obra examinada luzca diferente, alterar sus equilibrios internos, poner atención a lo que se había considerado marginal como si debiera acercarse más al centro, aun a costa de perder lo que hasta entonces había parecido manifiestamente central (36).⁶⁹

En este sentido y no en el restrictivo que confiere al canon Harold Bloom, “El canon literario varía obviamente —también de manera no tan obvia— de época en época y de un lector a otro” (95), aspecto que Fowler deja muy claro en relación con los géneros: “De hecho, los cambios en el canon literario se pueden referir a menudo, a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas” (96). Tras reconocer que los géneros se ordenan de manera jerárquica, Fowler señala que esa jerarquía cambia y que la

⁶⁸“In short, the only rule common to all interpretation games, the sole family resemblance between them, is that the canonical work, so endlessly discussed, must be assumed to have permanent value and, which is really the same thing, perpetual modernity.”

⁶⁹ “Such a critic will alter the current of traditional commentary by force, and that force is the product of a mind itself alienated from the commonplace by operations on a broader scale than normal criticism can or need attempt. The effect of such work is always to make the work under consideration look different, to alter its internal balances, to attend to what had been thought marginal as if it must be brought closer to the center, even at the cost of losing what had hitherto seemed manifestly central.”

valoración sobre los géneros también, de tal manera que [...] los cambios genéricos contribuyen a perfilar los cánones del gusto, y, en consecuencia, de lo que es asequible” (122).

Como idea y como institución, el canon —que en literatura ha sido objeto de agria discusión y necesario cuestionamiento— ha tenido sus conexiones con las producciones cinematográficas. Lo primero que pone en relación el concepto occidental de canon con el cine es el intento de adjudicar una cierta *patente* de invención del lenguaje cinematográfico.

A diferencia de la literatura, que ha disfrutado de un “estatuto artístico” de vieja data en la tradición occidental, el cine no solo no ha tenido siempre la pretensión artística, sino que, además, se ha puesto en duda su carácter de arte culto, y de hecho se lo ha juzgado como producto de la cultura popular, ligado al éxito económico, la producción industrial y el entretenimiento.

Ya en 1936, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin levantaba la voz por la pérdida de “aura” de la obra de arte a expensas de la reproductibilidad técnica. “Liquidación general” llamaba al fenómeno por el cual —y no solo en el ámbito artístico—:

la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. (1989: 22).

Y quizá el énfasis de esta última idea recae más en la figura del “destinatario” al que alude —no solo el destinatario de la obra literaria—, pues a quien realmente nombra es a “las masas” cuya relación con la obra artística ha cambiado de manera radical y —por qué no decirlo— ambivalente: “De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin” (44). Al señalar que la técnica hace múltiples las

reproducciones de la obra de arte —en nuestro caso, léase ‘cine’— a una “presencia masiva”, por oposición a la “presencia irrepetible” de la experiencia anterior, Benjamin dota de nueva vida al “espectador”, ya no solitario, ya no “elegido”, ya no perteneciente a una élite. Al poder opinar como “perito” —nos dice Benjamin—, se efectúa en el espectador la disociación entre la actitud crítica y la frutiva, propia de la disminución de la importancia social del cine como arte porque hablar de cine y reaccionar ante él deja de ser asunto para expertos y se convierte, en cambio, en asunto de “masas”. Dicho de otro modo, el cine habría tenido una oportunidad como *arte*, en la línea de lo propuesto por Benjamin⁷⁰, si se hubiera mantenido contenido, circunscrito, hermético. En adelante, oposiciones como cine de autor/cine de género o cine-arte/cine de entretenimiento darán sentido a la crítica de fondo que diferencia los productos dirigidos a las masas, por un lado, y la “obra de arte” por el otro.

No en vano Benjamin se sirve de Abel Gance en su texto *Le temps de l’image est venu* (1927) donde señala: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas” (1973: 23).

Géneros cinematográficos: el triunfo de la industria (de lo masivo)

⁷⁰ No podemos dejar de mencionar que Benjamin mismo —sin referirse al género literario en particular— considera el cambio como componente fundamental de la obra de arte: “Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena. La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a urgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, en una forma artística nueva” (1989: 49).

Dejemos dicho, antes de pasar a considerar los géneros cinematográficos, que para nuestros propósitos es importante esbozar la concepción genérica del melodrama porque esperamos hallar en ella una pista de nuestra hipótesis: que el melodrama —marco en el que se expresan los cuerpos modernos que buscamos— necesita ser tratado como una estrategia narrativa más que como un género, tema que ampliaremos en la segunda parte de esta tesis.

La consolidación de la clasificación de géneros cinematográficos suele asociarse a la coyuntura histórica de la aparición de los estudios de filmación y producción norteamericanos en Hollywood durante la primera mitad del siglo xx (entre 1930 y 1949). Consolidación que, dicho sea de paso, obedeció a la necesidad de aprovechar en varias producciones los recursos desplegados en una, lo cual acabó marcando también cierta tendencia en temas, estrategias y estilos. Estos “ciclos” perfilaban la industria de los estudios abarcando al mismo tiempo tanto la producción como la distribución.

Como veremos a continuación, el estudio de los géneros cinematográficos ha abierto un campo de análisis que va más allá de la historia de la consolidación de la industria del cine. De hecho, se ha propuesto que existe una analogía entre el funcionamiento y la producción de los géneros cinematográficos y el mito. En *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system* (1981), Thomas Schatz señala que la creación de películas de género y la constitución de mitos son similares en la manera

[...] como la sociedad en general participa aislando y perfeccionando ciertas historias, el hecho de que esas historias sean esencialmente estrategias de solución de problemas cuyos conflictos no pueden ser totalmente resueltos (de ahí las variaciones infinitas), la tendencia de tener personajes heroicos que median entre los valores opuestos inherentes al problema y el intento de resolver el problema de manera que refuerce el orden social y conceptual vigente. Las películas de género, al igual que los cuentos folclóricos de las culturas

primitivas, sirven para apaciguar las amenazas al orden social y, con ello, proporcionan una cierta coherencia lógica a ese orden. (263).⁷¹

Allí, Schatz afirma también que el cine comercial cumple una función social:

[...] así como los antropólogos estudian los cuentos populares, los analistas del género necesariamente estudian películas con el fin de recabar información sobre la “forma de su contenido”, es decir, considerar las formas en que se estructura la experiencia en la narrativa de las películas populares con el tratamiento basado en fórmulas de temas socioculturales básicos. (264).⁷²

Dicha analogía —dice Schatz— debe matizarse con dos consideraciones: la primera, se refiere al papel que desempeña la audiencia en la producción de un filme, si se tiene en cuenta que las películas son hechas por los realizadores, mientras que los géneros son “hechos” por la respuesta colectiva de la audiencia de masas:

Las películas de Hollywood, a diferencia de los cuentos populares tradicionales, no son la expresión inmediata y espontánea de la gente; son, en cambio, la expresión calculada de cineastas profesionales. Un género cinematográfico se desarrolla cuando el público

⁷¹ “[...] how the society at large participates in isolating and refining certain stories, the fact that those stories are essentially problem-solving strategies whose conflicts cannot be fully resolved (hence the infinite variations), the tendency for heroic types to mediate the opposing values inherent within the problem, and the attempt to resolve the problem in a fashion that reinforces the existing social and conceptual order. Genre films, much like the folk tales of primitive cultures, serve to defuse threats to the social order and thereby to provide some logical coherence to that order.”

⁷² “Like the anthropologist studying folk tales, the genre analyst necessarily studies movies in order to glean the ‘form of their content’ —that is, to consider the ways in which popular film narratives structure experience with their formulaic treatment of basic sociocultural issues.”

fomenta la repetición de una narración cinematográfica, pero la narrativa original —los prototipos genéricos— son el producto de la colaboración artística. Es claro que los realizadores profesionales tienen el mismo bagaje cultural que los espectadores, y puede suponerse que su respuesta a la existencia humana es sustancialmente la misma que la de los espectadores. (264).⁷³

El otro matiz que propone Schatz tiene que ver con los cambios que se producen alrededor del género, lo que denomina la evolución genérica, que provoca, tanto en los realizadores como en el público, una mayor sensibilidad hacia la forma que hacia la función social del mismo. Este aumento de la sensibilidad hacia los aspectos formales —hacia sus normas de expresión y composición— conduce al desarrollo de interesantes variaciones en la medida en que el género evoluciona: películas autorreflexivas o formalmente autoconscientes, las parodias o subversiones de la esencia genérica, la tendencia de los realizadores extranjeros que utilizan las características formales de un género como fines estéticos en sí mismos con poca consideración por el desarrollo de su función social y así sucesivamente. Pero no importa lo subversiva o lo autorreflexiva que una película de género pueda parecer; su éxito similar a la del género es necesariamente una función de respuesta popular (264).⁷⁴

⁷³ "Hollywood movies, unlike traditional folk tales, are not the immediate, spontaneous expression of the people; they are, instead, the calculated expression of professional filmmakers. A film genre develops when the audience encourages the repetition of a film narrative, but the original narrative—the generic prototype—is the product of collaborative artistry. Professional filmmakers are cut from the same cultural cloth as the members of the audience, of course, and we can assume that their response to human existence is substantially the same as the viewers."

⁷⁴ "The second consideration involves generic evolution. In its evolutionary process, a genre's variation tends to render both filmmakers and audience more sensitive to the form as distinct from its social function. This increasing sensitivity to a genre's formal make-up—to its rules of

Con el ánimo de evaluar el tratamiento dado al melodrama desde el punto de vista de los géneros cinematográficos, nos parece conveniente realizar un breve contexto acerca del desarrollo de los estudios tradicionales sobre estos.

En este sentido —como lo formula Rick Altman de manera esquemática en *Los géneros cinematográficos* (2000)—, nos referiremos a las siguientes diez afirmaciones por él presentadas en su obra: 1) el género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses; 2) la industria cinematográfica define los géneros y la masa de espectadores los reconoce; 3) los géneros tienen identidades y fronteras precisas; 4) cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género; 5) los géneros son transhistóricos; 6) los géneros existen desde un punto de vista histórico que les permite seguir una evolución predecible; 7) los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto; 8) las películas de género comparten ciertas características; 9) la función de los géneros es ritual o ideológica; 10) los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros.⁷⁵

En primer lugar, reiteramos con Altman que *el género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses*, tales como producción (aportan las fórmulas que la rigen), estructuración que define los textos, programación,

expression and composition—leads to a number of interesting developments as the genre evolves: self-reflexive or formally self-conscious films, genre films which parody or subvert the genre's essentially prosocial stance, the tendency for foreign filmmakers to utilize a genre's formal features as aesthetic ends in themselves with little regard for their social function, and so on. But no matter how subversive or self-reflexive a genre film might appear to be, its success—like that of the genre—is necessarily a function of popular response" (264).

⁷⁵ Consideramos que es útil tener en mente la siguiente idea de Casetti a lo largo de la exposición de Altman: “[el género] es un dispositivo esencial para comprender qué es lo que hace del cine a la vez un arte industrial y popular” (2005: 303).

economía (compuesta por una industria, una necesidad social de producción de mensajes, un gran número de seres humanos, una tecnología y un conjunto de prácticas significativas) e interpretación de las películas de género (según las expectativas del público) (34). Dada su complejidad, el término género puede referirse al menos a cuatro significados:⁷⁶ al esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria o a la estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas; sirve además de etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores y, finalmente, se refiere también al contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Además de ser un término complejo, el género tiene una gran capacidad comunicativa, de establecer conexiones y ejercer múltiples funciones, lo que le permite, según Thomas Schatz, expresar “las sensibilidades social y estética no solo de los cineastas de Hollywood, sino también del conjunto de espectadores” (Altman cita a Schatz, 2000: 35).

El segundo punto de partida que propone Altman es que *la industria cinematográfica define los géneros y la masa de espectadores los reconoce*, lo que en la práctica concede más importancia al éxito de las estrategias con que la industria del cine capta el interés de los espectadores en conjunto —aunque alejados en tiempo, espacio y experiencia, vale decir: al reconocimiento público— que a la percepción individual. El discurso de la industria sobre lo que interesa al

⁷⁶ Altman se vale de Stephen Neale para llamar la atención sobre polivalencia del concepto: “[...] en su obra *Genre* (1980), [Neale] empieza citando a Tom Ryall: ‘La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador’ [...]” (35).

público es dominante y se impone sobre las masas de espectadores. Dice Altman que la relación entre los propósitos de la industria y la respuesta del público es casi mágica, primitiva, porque, según Leo Braudy, “Las películas de género le preguntan al público: ‘¿Todavía queréis creer en esto!’. La popularidad es el público respondiendo: ‘Sí’ [...]”. Altman cita a Braudy, 2000: 37). Es decir, que las masas de espectadores reconocen los géneros porque las películas inscritas en ellos reafirman sus creencias. Si —en cierto sentido— “la respuesta colectiva del público ‘crea’ los géneros [...] en un sentido profundo es la industria cinematográfica quien [sic] los establece y designa” (Altman, 2000: 37). La posición compartida en el ámbito de la teoría y la crítica (Jane Feuer, John G. Cawelti, George Custen, Brian Taves, Jeannine Basinger, Marcia Landy) es que la industria sanciona y predefine el corpus genérico, aunque en la práctica su certificación depende de la aceptación que este logre en el público.

En tercer lugar, Altman afirma que *los géneros tienen identidades y fronteras precisas* aunque la producción cinematográfica no siempre se ajuste a ellas. Las películas que se salen de los estándares suelen excluirse del repertorio estudiado por los críticos, interesados en privilegiar las películas cuya producción, estructura básica y exhibición se identifica con un género con la consecuente recepción e interpretación genérica por parte del público. La conformación de los corpus de estudio suele hacerse con criterios que, aunque variables, al ser claramente establecidos no dejan lugar a duda, no solo por las exigencias que el rigor analítico impone, sino también por la necesidad de que los espectadores reconozcan las películas por sus marcas genéricas mediante las cuales se establece un pacto interpretativo y de expectativas tácito. Por ello, según Altman, *“cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género”*.

Con esta cuarta afirmación se deja claro que la existencia de los subgéneros no pone en duda la pertenencia genérica y que, aunque las denominaciones puedan haber variado de un período histórico a otro, esta situación es más bien coyuntural, pues la constante es que “una vez la industria haya identificado el género de los filmes, ya no hay posibilidades de cambio” (Altman, 2000: 41). De hecho, Altman señala que *los géneros son transhistóricos*, lo que en el más estructuralista de los sentidos equivale a verlos como mitos: así lo formulan André Bazin y Will Wright al referirse al *western* y Altman, al musical. Thomas Schatz, como lo hemos mencionado antes, afirma que existe “[...] una relación significativa y directa entre la creación de películas de género y la constitución de mitos culturales [...]” (1981, 41).

Como estrategia, adoptar el concepto de que el género va de la mano con el mito tiene ventajas de todo tipo, pues “aporta un principio organizador al estudio del género, transformando lo que podría haber sido una superficial fórmula comercial en una categoría culturalmente funcional” (42), pero hay que decir también que implica dejar de lado algunas consideraciones históricas, tales como las condiciones de su surgimiento en favor de su potencial como narrativa cultural. En esta línea, Stanley Cavell afirma en *Pursuits of happiness: the Hollywood comedy of remarriage* (1981) que “un género surge en todo su esplendor primero en un caso concreto (o en una serie de ellos si son simultáneos) y luego desarrolla sus consecuencias internas en otros casos” [...] “no tiene historia, sino un nacimiento y una lógica (o una biología)” (28)⁷⁷.

Seguidamente, Altman afirma que *los géneros existen desde un punto de vista histórico que les permite seguir una evolución predecible*, tal como lo formula Cavell

⁷⁷ [...] a genre emerges fullblown, in a particular instance first (or set of them if they are simultaneous) and then works out its internal consequences in further instances [...] it, it has no history, only a birth and a logic (or a biology).]

al referir que estos tienen una suerte de prehistoria —una serie de requisitos previos de viabilidad— y una poshistoria —la historia de sus vicisitudes en el resto del mundo en la cual las nuevas producciones pueden “añadir” algo al género— (28). No solo desde la analogía biológica según la cual un género crece siguiendo el esquema de desarrollo humano (en una lógica perfectamente antropomórfica: “los géneros se desarrollan, reaccionan, adquieren autoconsciencia y se autodestruyen”), sino también en la óptica de su desarrollo evolutivo (en el sentido biológico centrado en el cambio y no en la continuidad), el género queda atrapado en unas estrechas posibilidades de movimiento que reiteran la tendencia de las teorías e historias genéricas a centrarse en las continuidades y la predicibilidad [sic] más que en la variación: “Como si de un tren se tratara, el género se puede desplazar, pero solamente a lo largo de un carril previamente dispuesto” (44). Como todo modelo orgánico —aunque Altman dice considerarlo “idóneo” para aproximarse de manera rigurosa al género— y, en particular en su aplicación al género, la idea de que la continuidad restringe los cambios a unos límites prescritos es dominante aquí. Para terminar este aspecto, nos dice Altman que “Como las vías del ferrocarril, una historia teleológica asegura que los géneros no tendrán otra libertad que la de ir y venir entre la experimentación y la reflexividad” (45) con la consecuencia de que “Los tipos genéricos quedan siempre retenidos, aislados por una lógica histórica según la cual los géneros se desarrollan, pero no entran en procesos de apareamiento ni de selección” (45).

Son varias las razones por las que se podría afirmar —como lo hace Altman— que *los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto*. La principal alude a una cierta “esencia” del género constituida por su tema y refrendada por el corpus de las producciones que merezcan considerarse adscritas a él, lo que no quita que se “recomponga” la clasificación

al vaivén de las apreciaciones de los críticos. Esa obligación de compartir ciertos atributos básicos permite afirmar que *las películas de género comparten ciertas características* porque usan siempre materiales similares (o directamente los mismos) con intención repetitiva o con intención acumulativa, de tal manera que son predecibles, tal como lo resume la afirmación aquella de “vista una, vistas todas”. Sin embargo —dice Altman— esta tendencia de las películas de género a cerrarse en sí mismas no impide su vínculo con el contexto cultural en que fueron producidas, para lo cual emplean, de manera simbólica, imágenes, sonidos y situaciones que no solo las hacen reconocibles en su pertenencia genérica, sino que ponen en evidencia que los géneros cinematográficos. “Como descubrieron Malinowski y Radcliffe-Browne respecto al ritual, como afirmaron Langer y Cassirer acerca del mito, como Freud sugirió de los sueños y Huizinga del juego” (50), *tienen una función ritual o ideológica importante en su sociedad*. Esta función ha sido estudiada por dos corrientes que, aunque divergentes, coinciden en su apreciación de que los géneros cinematográficos de Hollywood deben su éxito a su capacidad de ejercer ambas funciones simultáneamente: en el primer grupo encontramos la aproximación ritual que “considera que el público es el creador de los géneros, cuya función, a su vez, es justificar y organizar una sociedad prácticamente intemporal” (50); en el segundo — Siguiendo el ejemplo de las argumentaciones de Roland Barthes y Theodor Adorno, encontramos a los teóricos que afirman que “los textos populares adormecen al público” al proponerle lecturas preconcebidas cuya principal función es “letárgica” (51).

La última de las diez afirmaciones que venimos parafraseando de Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* se refiere al *distanciamiento existente entre los críticos de los géneros y su práctica*, lo que no deja de ser contradictorio, pues se esperaría que el crítico ayude en la determinación de la existencia, los límites y

el significado de los géneros: “Esta posición sería una consecuencia natural de la aproximación ritual, según la cual el público moldea los géneros en consonancia con sus propias necesidades. De esta manera, el crítico adoptaría el papel de chamán, intercediendo entre el público y el texto, la sociedad y la industria” (52). En la práctica, lo que ha sucedido es que el papel del crítico situado fuera del circuito ha sido el de “permanecer al margen y observar el efecto de los textos producidos institucionalmente sobre los confiados espectadores” (52) en una actitud de superioridad intelectual que le confiere un supuesto poder y que, de hecho, ha convertido la crítica en una industria, muy lejos de lo que la teoría literaria preconiza en su resignificación del espectador como lector que reescribe los textos que lee: “[...] el teórico de los géneros objetivo y distanciado ha optado por esa extraña posición de ser un comentarista de la alta cultura cuya misión es analizar una forma de cultura popular” (52). En suma, este alejamiento hace eco de una tradición que pone a los críticos por encima de los espectadores.

Como se ve a lo largo de este recuento, se trata de una visión tradicional de los géneros perfectamente delineada. Al respecto, aclara Altman que “esa coherencia sigue resultando desconcertante” (53), pues la concepción actual de los géneros no encaja cabalmente con su historia según la cual “la industria cinematográfica, respondiendo a los deseos del público, inicia una serie de géneros bien delimitados cuya perdurabilidad responde a la capacidad de satisfacer necesidades humanas básicas [...] Aunque cambien de forma predecible durante el transcurso de su vida los géneros mantienen una identidad fundamental a lo largo del tiempo y a lo largo de la cadena que los lleva de la producción a la exhibición y el consumo por parte del espectador” (53).

El mecanismo —porque se trata de un mecanismo— que Altman llama *El juego del crítico* parece ser, tal como lo propone, un proceso en el que, a partir de las fuentes de la industria o de la crítica, se deduce la existencia de un género; seguidamente se establecen sus características y su descripción con el fin de rastrear las películas que compartan suficientes rasgos genéricos para identificarlas como pertenecientes al género y, sobre esta base, proceder a su análisis. La otra cara de la moneda es lo que Altman denomina *El juego del productor* —totalmente anticipativo—: detectar una película exitosa en la taquilla. A continuación, analizar la película para descubrir las causas de su éxito y, según esto, producir otra película aplicando la fórmula de éxito descubierta. Seguidamente, comprobar la información de taquilla de esta nueva película y modificar convenientemente la fórmula del éxito que, una vez revisada, será usada como base para otra película y para las sucesivas repeticiones a que esta fórmula dé lugar (65).

Esta presencia de las fórmulas en el cine —sobre lo cual volveremos luego en el último capítulo de este texto— requiere que incorporemos un elemento no mencionado hasta ahora. Se trata del contexto histórico del período inicial de la historia del cine que Francisco Gómez Tarín sitúa entre 1908 y 1915: “Puesto que la cinematografía americana impuso sus criterios de forma casi universal, las claves de la evolución del lenguaje cinematográfico están íntimamente ligadas a la aparición del montaje analítico y a la constitución paulatina del Modelo de Representación Institucional (M.R.I.)” (2006: 223). De esta imposición provinieron fuertes tensiones: al intentar integrar el espacio y el tiempo en el proceso de linealización y diegetización que buscaba el cine — asunto que hemos abordado al postular que el cine se hizo narrativo tras los experimentos con las atracciones de feria—, “encaminado finalmente hacia la transparencia enunciativa y condenado a no encontrarla en tanto no pudiera

solucionar estos problemas, pero también —simultáneamente— apuntando hacia fórmulas y modelos más experimentales en los que la búsqueda de lo verosímil estaba totalmente descartada” (2006: 224).

Tal como lo hace Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (1999), antes de abordar un tal *modelo de representación institucional* es necesario preguntarse por el estatuto del período previo a su establecimiento. Bien podría ser que se tratara “‘simplemente’ de una época de transición” enmarcada por “las fuerzas contradictorias que trabajan el cine de la época (peso del espectáculo y del público popular, por una parte; aspiraciones económicas y simbólicas burguesas, por otra” (193) o que, por el contrario, se tratara de un “modo de representación primitivo” caracterizado por su estabilidad, su propia lógica y su propia durabilidad (193). Burch responde estas preguntas diciendo que estos modelos no fueron excluyentes: “En mi opinión, existió un Modo de Representación Primitivo auténtico, legible en las películas (en un gran número de películas), con determinados rasgos característicos, capaz de cierto desarrollo, pero que con toda seguridad, es semánticamente mucho más pobre que el M.R.I.” (193).⁷⁸

⁷⁸ Burch afirma que las películas que nombramos a continuación “hacen bascular el equilibrio primitivo mediante la introducción de determinados procedimientos que representan aspiraciones características a la linealidad, al centrado, etc. Pero estas películas siguen aún masivamente ancladas en el interior del sistema primitivo, lo que a menudo produce monstruos atractivos, desde el punto de vista, se entiende, de la futura normalidad institucional, la nuestra” (1999: 194). A este grupo pertenecen, por igual, según Burch, *Histoire d'un crime* (1901) de Ferdinand Zecca; *Voyage dans la Lune* (1902) de Méliès; *Afgrunden* (1910) protagonizada por Asta Nielsen y dirigida por Urban Gad; *Fantômas* de Louis Feuillade (1914); *Life on an American fireman*, *The gay shoe clerk*, *The great train robbery* de Edwin S. Porter (1903) y *A subject for the Rogues Gallery* de A. E. Weed (1904).

Quizá esta “pobreza” se refiera a la falta de pretensión narrativa y a la vocación experimental. Recurrimos nuevamente a Michel Chion en *El arte de los sonidos fijados* (1991) para puntualizar que

Poca gente sabe hoy, en efecto, que este cine [el mudo] ha comenzado por vacilar entre numerosas tendencias y numerosos modos de difusión: entre el recurso a la ficción y la vocación documental, y entre una difusión individual por quinetoscopio (un juke-box de imágenes concebido por Edison, donde era preciso mirar a través de unos visores) y la proyección colectiva en salas; finalmente entre la inserción, en tanto que ingrediente de music-hall, en formas más clásicas de espectáculos en tiempo real, y la creación de programas y salas especializadas. (62).

Es decir que, como afirma Chion más adelante en este mismo texto,

El cine primitivo ha intentado por otra parte, desde 1900, diferentes fórmulas de cineramas y de proyecciones circulares que tenían en común llevarlo a lo opuesto de la fórmula centrada y linealizada definiendo el cine narrativo clásico. En estos panoramas en plan general, en estas vistas de naturaleza y de muchedumbre que era preciso explorar espacialmente y eventualmente volver a ver numerosas veces para agotarlas, hasta tal punto bullían de signos, el cine clásico lentamente va a sustituir sus imágenes concentradas en un contenido delimitado, y su sucesión encarnada por montaje reemplazará los ‘cuadros’ autónomos del primer período. (62).

Cuando Burch define en *El tragaluz del infinito* en qué consiste el modo de representación primitivo, encontramos la pista que nos permite diferenciarlo de modo esquemático del modo de representación institucional, pues, como se verá, el argumento recae en los siguientes rasgos: “autarquía del cuadro (incluso después de la introducción del sintagma de sucesión), posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto y ‘centrífugo’” (1999, 194). Para nuestros fines, es importante enfatizar que además del ambiente de la sala y el recurso de un eventual comentarista, el

modo de representación primitivo echa mano con frecuencia de la no clausura. Es precisamente el cine institucional el que promueve posteriormente un final obligatorio bajo la forma de una imagen-emblema, así como la inclusión de un contenido que Burch denomina el “tesoro ideológico” —algunas veces, no siempre, concretado en “el mensaje de la película” — así como la incorporación de la persona clásica añadida por los primeros planos móviles, el plano-emblema.

Sobre la clausura y su lugar privilegiado en las producciones de los inicios, señala Burch la frecuencia con que estas acaban con un castigo:⁷⁹ en *L'Arroseur arrosé*, el chico bromista recibe una paliza de su víctima, el jardinero; también en *Le coucher de la mariée*, el fisgón “es sorprendido y apaleado, o bien el dosel de la cama le cae sobre la cabeza cuando finalmente va a pasar a la acción” (197); de la misma manera, “los incontables vagabundos y demás fuera de la ley de las películas norteamericanas y británicas, son invariablemente atrapados al término de una espectacular persecución y copiosamente zurrados hasta que acaba la película” (197). Burch reitera que “Todas las variantes son posibles, desde los paraguazos que una ‘caperucita yanqui’ hace llover sobre la espalda del desgraciado *Gay Shoe-Clerk* de Porter (1903) hasta el puntapié de *La Soubrette ingénieuse* de Zecca (1902) para echar de la película a un criado infiel” (197).

Todo este análisis de Burch está en la línea de lo que señala Francisco Javier Gómez Tarín en *Más allá de las sombras* (2006) cuando pone en duda la

⁷⁹ Si bien Burch enfatiza en el papel de las mujeres en estos finales punitivos, bajo la forma de agresiones “infantiles”, “inocentes” —finales castradores, dice— encontramos también llamativo el papel de los hombres, bien sea como pilluelos, bromistas, atrevidos, mirones o vagabundos. Por otro lado, su insistencia en relacionar el final punitivo con el circo —tanto en la escena clásica de “la caída a base de puntapiés en el culo de una salida de payasos” (198) como en los números de music-hall— nos pone de nuevo ante la estrategia de las atracciones como material privilegiado de estas primeras producciones.

capacidad del modo de representación institucional para resolver todas las tensiones derivadas del modo de representación primitivo en pos de la conformación, hacia 1915, de un “cine clásico”, como si un modelo fuese la evolución del otro: “Más aún, en 1915 muchos de los rasgos del cine de los orígenes se mantenían y la tensión entre ambos modelos era patente” (2006: 227). Dicho de otro modo, ambos modelos pudieron haber coexistido entre 1908 y 1915, de tal manera que lo que se denominó en la época “cine clásico” no sería sino uno de los “momentos” por los que atravesaba el modo de representación institucional en permanente transformación.

En otro sentido, Javier Marzal (citado por Gómez Tarín, 2002) sugiere que el proceso por el que el modo de representación primitivo se emparentaría con el cine de atracciones —de carácter mostrativo (*showing*)— fue mucho más complejo, mientras que el desarrollo de un proceso de absorción diegética (*telling*) desembocaría en un cine de integración narrativa, precedente del modo de representación institucional y del cine clásico, pero no identificable con ellos porque el nivel de intervención de los mecanismos enunciativos era todavía muy patente (2006: 227).

Pero recapitulemos un poco: ¿qué importancia tiene para nosotros que los modos de representación —primitivo e institucional— coexistieran y por qué deseáramos datar esa coexistencia? En *The fiery gaze* (2002), Jean Chateauvert nos acerca al núcleo de esta cuestión —retomando a Burch— al proponer que la sistematización a través de la uniformización progresiva de géneros y prácticas condujo al establecimiento de reglas en la dirección y la escritura del guión, de tal manera que la coexistencia de varios estilos desapareció hacia 1910 (91). En esto coincide con Burch al afirmar que “Esto quiere decir que durante el período de transición al comienzo de la década de 1910, los géneros y sus modos de producción cobran forma y se convierten en entidades

recíprocamente excluyentes”⁸⁰ (91). Chateauvert enfatiza en el vínculo entre las prácticas discursivas y el género de tal manera que en el proceso se seleccionan los usos dejando por fuera aquello que ya no conviene a la intención narrativa.⁸¹

Ahora bien, si la conformación de los géneros —los cinematográficos al menos— responde a múltiples necesidades como las ya mencionadas en las páginas anteriores, resulta obligada la pregunta por las leyes a las que esa conformación obedece.

Si, siguiendo a Derrida, sabemos que cada género produce su propia ley, al melodrama le cabe poco que se le designe como género; a menos que fuera un género *desbordado*, de emociones *desbordadas*, gestos *desbordados*, un género consumado —léase: *degenerado*—. Una retórica del exceso asociada a las culturas populares tanto en Norteamérica como en Europa y el resto de América. Un género que, en todo caso, escapa a la clasificación genérica por principio y que reclama más bien un análisis desde el punto de vista de las estrategias formales al centrarse en la manera como el narrador presenta la historia: en el *modo*.

Una de las primeras ideas que convoca la palabra ‘melodrama’ es la de *desborde*: emocional, gestual, corporal, moral, social. Pero, principalmente, desborde conceptual. Quizá por ello, cuando se le define como género, resulta obligado preguntarse a qué puede referirse exactamente una clasificación de géneros. Se refiere, en primer lugar, a la convención temática, las funciones y las

⁸⁰ “This is to say that during the transition period at the beginning of the 1910s, the genres and their mode of production take a shape and become mutually exclusive entities.”

⁸¹ Underlying these theses is the idea that the genres are closely linked to the discursive practices that are translated by the authorized or unauthorized (and therefore excluded) narrative process. In addition, the systematization of the usages in the early 1910 would have accentuated the disappearance of certain process characteristic of genres which had fallen into obsolescence.

reglas de estilística y de recursos propios que lo hacen pertenecer a una serie con elementos argumentales o estructurales comunes.

Aunque, como bien lo plantea Tzvetan Todorov en *El origen de los géneros literarios* (1988) para el caso de los géneros literarios: “Que la obra ‘desobedezca’ a su género no lo vuelve inexistente [...] tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones”. (33). En este mismo sentido, pero refiriéndose a cualquier género, Jacques Derrida formula *La ley del género* (1980) y se refiere a ella como un principio de contaminación que, llevado más lejos aún, hace al género imposible de clasificar.

Si entendemos el melodrama como un “modo”, tenemos que aceptar que surge como alternativa moral en cuyo seno tiene justificación la violencia. El modo melodramático se presenta como un espacio donde se intentan resolver las ansiedades que contagian a estos contextos al invocar legibilidad moral en un mundo en el que el mal se presenta como una fuerza real, irreducible y siempre amenazante.

Hasta aquí hemos asumido al melodrama dentro de los géneros textuales, pero ni la estructura dramática ni la narrativa dan cabal cuenta de él. Proponemos, por ello, que se trata más bien de una suerte de matriz cultural, un modo de ver articulado alrededor del yo dado a luz en la modernidad: una suerte de visión particular del mundo, en el sentido de orientación cognitiva básica individual o colectiva.

Retomemos, como punto de llegada de esta primera parte, la idea de que la manifestación melodramática y su narrativa responden al contexto de la modernidad desacralizada (“post-sacred”, como diría Peter Brooks en *The*

melodramatic imagination) y su búsqueda de un nuevo orden, de la reubicación y reactualización de una cierta moral básica. Como imagen cinematográfica, el melodrama resiste bien que se lo clasifique como género que provee a sus realizadores de códigos de producción y a los espectadores de claves interpretativas. En igual medida, es aceptable que la crítica literaria, al analizarlo desde el punto de vista de la enunciación, lo catalogue como modo, en directa relación con las culturas populares, en el sentido de retórica del exceso que ya hemos mencionado, propuesto por Brooks en *The melodramatic imagination*.

Parte 2

Cuerpos melodramáticos

Comencé a escribir este libro tratando de considerar la materialidad del cuerpo, pero pronto comprobé que pensar en la materialidad me arrastraba invariablemente a otros terrenos. Traté de disciplinarme para no salirme del tema, pero me di cuenta de que no podía fijar los cuerpos como simples objetos del pensamiento. Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos "son".

Continué apartándome del tema. Comprobé que era resistente a la disciplina. Inevitablemente, comencé a considerar que tal vez esa resistencia a atenerme fijamente al tema era esencial para abordar la cuestión que tenía entre manos.

JUDITH BUTLER

Cuerpos melodramáticos

El interés por reflexionar acerca del cuerpo se manifiesta de forma muy clara si echamos un vistazo a la dedicación que tanto las ciencias sociales como las humanidades y el arte le han prodigado particularmente hacia la segunda mitad del siglo XX.

Según el sociólogo Bryan S. Turner este interés es una respuesta a los cambios contemporáneos en las relaciones entre el cuerpo, la tecnología y la sociedad, interacciones que, como hemos mencionado en la primera parte, ya preocupaban a Walter Benjamin y a otros teóricos de principios del siglo en relación con la fotografía, el cine y la obra de arte. En *Routledge handbook of body studies* (2012) Turner, aquilata esta preocupación aludiendo a los avances científicos contemporáneos en medicina y genética⁸² por considerar que su auge ha dado al tema del cuerpo humano el estatus de problema social y cultural⁸³.

⁸² Se refiere particularmente a las investigaciones sobre tecnologías reproductivas, células madre, clonación y criogenización.

⁸³ Turner afirma que su texto busca reunir materiales de base para un nuevo campo de estudios dedicado al cuerpo y en este sentido, agrupa numerosos ensayos con enfoques teóricos distintos y desde perspectivas disciplinares variadas. Con el ánimo de ilustrar la abundancia de las reflexiones y ensayos acerca del cuerpo, retomamos de *Routledge handbook of body studies* (2012), en orden cronológico, algunas publicaciones (en lengua inglesa) allí mencionados: *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman, 1959); *Death and the Right Hand* (Hertz, 1960); *The Phenomenology of Perception* (Merleau-Ponty, 1962); *The Second Sex* (Beauvoir, 1966); *Purity and Danger* (Douglas, 1966); *The Social Construction of Reality* (Berger and Luckmann, 1967); *Four Essays on Liberty* (Berlin, 1969); *The Hamadsha: A Study of Moroccan Ethno-Psychiatry* (Crapanzano, 1973); *Chronic Illness and the Quality of Life* (Strauss y Glaser, 1975); *The Anthropology of the Body* (Blacking, 1977); *Bodily madness and the spread of the blush*

Nos gustaría enriquecer esta posición de Turner, echando mano de los argumentos de David Le Breton en *Sociología del cuerpo*⁸⁴ (2002) por lo menos en lo relacionado con el surgimiento del interés por los estudios sobre el cuerpo en el contexto de “La crisis del sentido y los valores que estremeció la modernidad, la búsqueda sinuosa e incansable de nuevas legitimidades que todavía hoy no deja de ocultarse, la provisoria permanencia en la que se convierte el tiempo vital” (11). Crisis esta que volvió problemática la relación de los individuos - actores, dice Le Breton— con el mundo, pero principalmente, con el cuerpo. Dice en la obra citada:

El cuerpo, lugar del contacto privilegiado con el mundo, se encuentra bajo los fuegos de los proyectores. Cuestionamiento coherente, incluso inevitable en una sociedad de tipo individualista que entra en una zona de turbulencia, de confusión y de eclipse de los

(Skultas, 1977); *The History of Sexuality* (Foucault, 1979 - *Histoire de la sexualité*, 1976); *The Body and Society* (Turner, 1984); *Five Bodies* (O’Neill , 1985); *The Body in Pain* (Scarry, 1985); *The Woman in the Body* (Martin, 1987); *Man: His Nature and Place in the World* (Gehlen, 1988); *Fragments for a History of the Human Body Part One and Part Two* (Feher, 1989); *Making Sex* (Laqueur, 1990); *Bringing bodies back in: A decade review* (Frank,1990); *The Body* (Featherstone, Hepworth y Turner, 1991); *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (Burchell G., Gordon C. y Miller P., 1991); *Pragmatist Aesthetics* (Shusterman, 1992); *Sexuality and the Body in Russian Culture* (Costlow, Sandler y Vowles, 1993); *The Body and Social Theory* (Shilling, 1993 y 2003); *Cuerpos que importan* (Butler, 1993); the journal *Body & Society*, 1995; *Impolitic Bodies* (Delany, 1998); *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean* (Wyke, 1998); *A Centre of Wonders: The Body in Early America* (Lindman y Tarter, 2001); *Embodied Lives: Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience* (Meskell y Joyce, 2003); *Body & Soul* (Wacquant, 2004).

⁸⁴ Publicado por primera vez en 1992. Aquí hemos consultado la edición en español de 2002, publicada en Buenos Aires por Nueva visión.

puntos de referencia incontrovertibles y que, en consecuencia, sufre un repliegue fuerte sobre su individualidad (11).

Resulta muy útil para nuestros fines en este apartado, volver a un ensayo de Turner de 1994 titulado *Los avances recientes en la teoría del cuerpo* en el que sostiene que en el conjunto de las ciencias sociales, ha sido la antropología la que ha cultivado una tradición de investigación y reflexión más sólida, con abordajes sobre el tema desde el siglo XIX. Esta afirmación ha derivado en una discusión acerca del olvido de las reflexiones sobre el cuerpo en los estudios de la sociología clásica.

Como veremos a continuación, según algunos autores, no solo la sociología se olvidó del cuerpo. También la filosofía, la psicología y la historia han recorrido un largo camino antes de formular de manera explícita su interés en el tema. Aunque no nos extenderemos ahora en la larga historia de la filosofía Occidental y sus sospechas sobre el cuerpo y los sentidos en favor de la razón (desde la temprana primacía platónica del mundo de las ideas sobre el mundo material, pasando por sus repercusiones medievales, hasta la consideración mecanicista de Descartes)⁸⁵ queremos señalar que, este dualismo está en la base que nos permite considerar que los cuerpos modernos —particularmente los femeninos— son melodramáticos. Tal como lo dice Meri Torras en su texto

⁸⁵ Sobre el desprecio del cuerpo, Roy Porter en *Historia del cuerpo* (1999) señala que “Hasta hace poco, la historia del cuerpo ha sido por lo general descuidada y no es difícil ver por qué. Por un lado, los componentes clásicos y, por otro, los judeocristianos de nuestra herencia cultural propusieron cada uno por su lado una visión del hombre fundamentalmente dualista, entendida como una alianza a menudo incómoda de mente y cuerpo, psique y soma; y ambas tradiciones, a su manera diversas y por diferentes razones, han realzado la mente o alma y despreciado el cuerpo” (255-256).

Cuerpos géneros y tecnologías, presentación del monográfico del mismo nombre (2010) “el funcionamiento del binomio mente/cuerpo no difiere del que ha regido el par hombre/mujer, más bien se debería decir que completa y afianza su jerarquía interna: el hombre viene asociado a lo inmaterial (espíritu, mente, alma...), mientras que la mujer se empareja con el cuerpo y sus materialidades efímeras, caducas, superficiales” (9). De este modo y teniendo en cuenta sus alcances, hay que reiterar que la concepción dualista de la tradición Occidental ha sido cuestionada y puesta en duda con eficacia en el siglo XX por filósofos y pensadores como Edmund Husserl, Georges Canguilhem o Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, ha sido repensada de maneras muy fecundas por las teorías feministas.

A esta altura, en este primer acercamiento a las reflexiones sobre el cuerpo y su efervescencia contemporánea, creemos necesario trazar un breve recorrido de esta serie de olvidos —aunque este no sea el tema principal del capítulo que nos ocupa— para proponer luego la pregunta que palpita en toda esta reflexión, aquella que interroga la concepción moderna del cuerpo y su lugar en la modernidad, porque sabemos de antemano que este sintomático olvido tiene profundas raíces en la racionalidad instrumental que recorre el siglo XX, racionalidad que constituye el contexto en el que surgen los cuerpos melodramáticos que buscamos identificar en esta segunda parte del texto.

El olvido del cuerpo

Los académicos han descubierto apenas recientemente que el cuerpo humano en sí tiene una historia. No sólo ha sido percibido, interpretado y representado de manera diferente en diferentes épocas, si no que ha sido vivido de manera diferente, traído a la existencia dentro de culturas materiales muy disímiles, sometido a distintas tecnologías y medios de control e incorporado en diferentes ritmos de producción y consumo, placer y dolor⁸⁶

THOMAS LAQUEUR Y CATHERINE GALLAGHER

Empecemos por aclarar cómo se ha alimentado la idea de que es la antropología la que al parecer, ha abordado el cuerpo como objeto de estudio por estar implicado de forma directa en el interés sobre el comportamiento ritual, la cosmología o las estructuras sociales.⁸⁷ Al respecto, Turner señala que tanto la tradición de la antropología filosófica como la de la fenomenológica introdujeron tempranamente la preocupación por el tema del cuerpo; igualmente lo hicieron el darwinismo social y la sociobiología, con todo y sus

⁸⁶ "Scholars have only recently discovered that the human body itself has a history. Not only has it been perceived, interpreted, and represented differently in different epochs, but it has also been lived differently, brought into being within widely dissimilar material cultures, subjected to various technologies and means of control, and incorporated into different rhythms of production and consumption, pleasure and pain" (Laqueur, 1987, Introducción, vii).

⁸⁷ Bryan S. Turner defiende esta posición argumentando que en las sociedades premodernas el cuerpo es una superficie en la que se exponen públicamente las marcas de condición social, posición familiar, afiliación tribal, edad, sexo y condición religiosa así como en las modernas la exhibición corporal a través de las posturas, el maquillaje y el vestido, es "[...] crucial para mostrar el bienestar y el estilo de vida" (1994, 15).

limitaciones y posteriormente, la antropología social y cultural. Sin embargo, señala Turner en *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social* (1989) que si bien “El estudio del cuerpo es de genuino interés sociológico” no deja de ser

[...] “una desgracia que gran parte del campo se encuentre ya atestado de intrusiones triviales o irrelevantes; el neodarwinismo, la Sociobiología, el biologismo. En contraste, han existido importantes desarrollos en fenomenología, antropología y filosofía existencial, los cuales convergen en su noción de corporeidad humana y proporcionan la base para una sociología del ser social” (30).

Turner señala en la obra citada que “Cualquier referencia a la naturaleza corpórea de la existencia humana suscita en la mente del sociólogo el espectro del darwinismo social, el reduccionismo biológico o la Sociobiología” (25) y propone como tesis de su estudio la idea de que “el clásico problema hobbesiano del orden puede reformularse en términos del problema del gobierno del cuerpo. Toda sociedad enfrenta cuatro tareas: la reproducción de las poblaciones en el tiempo, la regulación de los cuerpos en el espacio, el enfrentamiento del cuerpo “interior” por vía de las disciplinas y la representación del cuerpo “exterior” en el espacio social” (26). En *For a sociology of the body: analytical review* (1991) Arthur W. Frank señala que “[...] Turner desarrolla una tipología en la que el cuerpo se considera desde el punto de vista de la sociedad, mirando hacia abajo por así decirlo. [...] Turner pasará más tarde (1984, p. 90) a una 'versión neo-hobbesiana del cuerpo', pero continúa entendiendo el cuerpo como un 'problema de gobierno' para la sociedad. El funcionalismo tácito de estas presuposiciones se hace explícito en la siguiente declaración de Turner, en la que completa los espacios de su matriz. 'Toda sociedad', escribe, 'se enfrenta a cuatro tareas...' (Turner 1984, p. 2). Una vez más, esta construcción invita al lector a ver el cuerpo desde la perspectiva de la

sociedad, las tareas de la sociedad, sus problemas de gobierno” (Frank, 1991, 43).⁸⁸

Las críticas anteriores, no obstante, no le impiden a Frank reconocer que la conformación de una sociología del cuerpo debe mucho a Turner aunque en sus trabajos tempranos no aparece el cuerpo por lo que hace, sino por lo que es hecho al cuerpo. A día de hoy, su aporte a la consolidación de una sociología del cuerpo es invaluable. Sus críticas al pensamiento sociológico clásico en *El cuerpo y la sociedad* son contundentes:

La teoría sociológica o, en términos más generales, el pensamiento social se ha constituido en torno a un conjunto de debates inagotables: ¿cuál es la naturaleza del orden social?, ¿cómo es posible la sociedad?, ¿cómo se logran el control y la regulación sociales? Y ¿cuál es la naturaleza del individuo en relación con la sociedad? Dentro de estos debates constitutivos, el cuerpo ha tenido tan sólo una aparición críptica (Polhemus, 1978). En el darwinismo social y el funcionalismo de Talcott Parsons, el cuerpo se introduce en la teoría social como “el organismo biológico”; en el marxismo, la presencia del cuerpo es significada por la “necesidad” y la “naturaleza”; en el interaccionismo simbólico, el cuerpo se manifiesta como el yo representacional [...] mucha de la sociología es en esencia cartesiana en tanto que acepta de manera implícita una rígida dicotomía mente/cuerpo en un período en el que la filosofía ha abandonado en buena medida la distinción por juzgarla inválida (25-26).

⁸⁸ “Turner thus develops a typology in which the body is considered from the perspective of society, looking down as it were. Turner will later (1984, p. 90) move to a ‘neo-Hobbesian version of the body,’ but he continues to understand the body as presenting a ‘problem of government’ for society. The tacit functionalism of these presuppositions is made explicit in Turner’s next statement, in which he fills in the cells of his matrix. ‘Every society,’ he writes, ‘is confronted by four tasks . . .’ (Turner 1984, p. 2) Again, this construction invites the reader to view the body from the perspective of the society, society’s tasks, its problems of government” (Frank, 1999, 43).

Otros sociólogos, como Chris Shilling reconocen que el tema del cuerpo no fue abordado de manera directa por Karl Marx, Max Weber o Émile Durkheim aunque sí por Georg Simmel. En *The body and social theory*⁸⁹ (2003), Shilling señala que en cierto sentido el cuerpo ha sido una presencia ausente en la sociología clásica. Aprovechamos la síntesis que ofrece Patricia Soley-Beltran en *Una introducción a la sociología del cuerpo* (2008) al afirmar que

[...] en términos generales, la sociología clásica se centró en el estudio de la cultura en la constitución de lo humano y, o bien se delegó el estudio del cuerpo a otras disciplinas, tales como la medicina o la bioquímica, o se le concibió como uno de los factores en las condiciones de la acción humana. En suma, el cuerpo aparece como algo externo, ya que la sociología se centra en el estudio del Hombre como agente, es decir, en su capacidad de tomar decisiones y actuar (248-149).

Shilling insiste en que la idea de un cuerpo socialmente construido toma forma en el pensamiento de los sociólogos constructivistas⁹⁰ entre los cuales destaca la influencia de la antropología de Mary Douglas⁹¹, los escritos de

⁸⁹ La primera edición de *The body and social theory* es de 1993. Aquí consultamos la edición de 2003, publicada por Sage.

⁹⁰ “Al respecto, el constructivismo se ha utilizado como un término genérico para denominar los puntos de vista que sugieren que el cuerpo es de cierta manera formado, limitado e incluso inventado por la sociedad” (Shilling, 2003, 62). “In this respect, social constructionism has been used as an umbrella term to denote those views which suggest that the body is somehow shaped, constrained and even invented by society” (Shilling, 2003, 62).

⁹¹ Retomamos las precisiones de Shilling al respecto: “Mary Douglas ha ejercido un impacto considerable en los análisis antropológicos del cuerpo como una construcción social. A pesar de la influencia de Durkheim en su trabajo, sin embargo, los sociólogos han tendido a buscar en otra parte de recursos para ayudar a sus investigaciones sobre el cuerpo como una entidad socialmente construido” (Shilling, 2003, 65). “Mary Douglas has exerted a considerable impact

Michel Foucault⁹² (usualmente catalogado como postestructuralista por su interés en la forma como los cuerpos son controlados por los discursos), los estudios de Erving Goffman⁹³ (considerado como interaccionista simbólico por

on anthropological analyses of the body as socially constructed. Despite the influence of Durkheim on her work, though, sociologists have tended to look elsewhere for resources to assist their investigations of the body as a socially constructed entity" (Shilling, 2003, 65).

⁹² "El trabajo de Michel Foucault es, en muchos sentidos, el enfoque constructivista más radical e influyente y va mucho más allá de ver el cuerpo como un receptor de significados sociales. Para Foucault, el cuerpo no solo adquiere significado a través del discurso, sino que está totalmente constituido por el discurso. En efecto, el cuerpo se desvanece como una entidad biológica y se convierte en producto de una construcción social infinitamente maleable y muy inestable. La influencia de la obra de Foucault es tal que ahora se justifica hablar de un enfoque foucaultiano del cuerpo" (Shilling, 2003, 65). "Michel Foucault's work is, in many ways, the most radical and influential social constructionist approach and it goes well beyond seeing the body as a receptor of social meanings. For Foucault, the body is not only given meaning by discourse, but is wholly constituted by discourse. In effect, the body vanishes as a biological entity and becomes instead a socially constructed product which is infinitely malleable and highly unstable. The influence of Foucault's work is such that it is now justifiable to talk of a Foucauldian approach to the body" (Shilling, 2003, 65).

⁹³ "Goffman ha examinado la posición del cuerpo en la interacción social a través de su trabajo sobre el comportamiento en lugares públicos y privados, la presentación del sí mismo y el manejo del estigma. En la obra de Goffman, la gestión del cuerpo es fundamental para el mantenimiento de los encuentros, los roles sociales y las relaciones sociales y también media la relación entre la identidad de un individuo y su identidad social. En este caso, el cuerpo asume el estado de un recurso que puede ser administrado en una variedad de formas con el fin de construir una versión particular del yo" (Shilling, 2003,66). "Goffman has examined the position of the body in social interaction through his work on behaviour in public and private places, the presentation of the self and the management of stigma. In Goffman's work, the management of the body is central to the maintenance of encounters, social roles and social relations, and also

su interés en el cuerpo como un componente de la acción) y las investigaciones de Bryan S. Turner.

De manera parecida a lo que formula Chris Shilling, también Le Breton⁹⁴ en *La sociología del cuerpo* (2002) afirma que en la teoría social clásica el cuerpo no está olvidado, sino que queda siempre implícito y tiene un lugar secundario en el análisis (24). Ese lugar secundario del cuerpo en el análisis sociológico obedece a posturas distintas y hasta contradictorias que se van alternando históricamente. La primera se deriva de la idea del hombre como “emanación de un medio social y cultural” (Le Breton, 2002b: 16) que urge intervenir y reformar. Este enfoque, aunque no permite pensar el cuerpo de manera metódica, al menos no lo concibe determinado solo por la biología y más bien lo reconoce como una forma moldeada por la interacción social: “Para Villermé, para Buret, para Marx y Engels, por ejemplo, el cuerpo es implícitamente un hecho cultural” (Le Breton, 2002b: 17). La segunda postura, en cambio, se nutre de lo que Le Breton llama “imaginario biológico” y concibe al hombre como “producto de su cuerpo” de tal manera que las diferencias sociales y culturales se explican con argumentos biológicos que “naturalizan” las desigualdades con datos científicos: “El hombre no puede hacer nada en contra de esa ‘naturaleza’ que lo revela; su subjetividad no puede hacer otra cosa que abordar un dibujo particular que no tiene ninguna incidencia en el conjunto” (Le Breton, 2002b:

mediates the relationship between an individual's self-identity and their social identity. Here, the body assumes the status of a resource which can be managed in a variety of ways in order to construct a particular version of the self” (Shilling, 2003, 66).

⁹⁴ Véase David Le Breton, *Corps et sociétés: Essai de sociologie et anthropologie du corps* (1985), *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002), *La sociología del cuerpo* (2002), *L'adieu aucorps* (1999).

18). Una tercera postura en contra de la anterior, abiertamente comprometida con los modelos biológicos, es la de Émile Durkheim que propone que “la dimensión corporal del hombre se origina en la organicidad, aun cuando esta esté marcada por la condiciones de vida” (Le Breton, 2002b: 18). La cuarta postura proviene del psicoanálisis y fue una clara reacción a la idea organicista del hombre, presente de manera implícita en Durkheim.

Además de la perspectiva del cuerpo implícito (no abordado directamente), que acabamos de bosquejar y que más que una presencia ausente, podríamos denominar con Patricia Soley-Beltran, una “presencia silenciada”⁹⁵, la teoría social retomó posteriormente el cuerpo como objeto de estudio de una manera “detallista” (Le Breton, 2002b: 19). Se trata de un momento en el que domina el “sentimiento de que el hombre construye socialmente su cuerpo” (Le Breton, 2002b: 19), sentimiento que reconoce que “[...] el hombre no es el producto de su cuerpo, él mismo produce las cualidades de su cuerpo en interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. La corporeidad se construye socialmente” (Le Breton, 2002b: 19). Dice Le Breton que esta línea de investigación por un lado “[...] pone al día una determinada cantidad de datos importantes y realiza el inventario de los usos sociales del cuerpo” (Le Breton,

⁹⁵ En *Una introducción a la sociología del cuerpo* Soley dice que “El cuerpo es una ‘presencia silenciada’ en las primeras escuelas de sociología. En sus inicios, la sociología marcó un nuevo dominio de estudio que, en el contexto de grandes transformaciones en Europa, como la Revolución Francesa o el proceso de industrialización y urbanización, trataba de comprender cómo se establece y mantiene el orden social, y cómo deviene el cambio. En la sociología clásica se diferencia entre lo «social» y lo «biológico» y, en general, no se presta atención a los factores genéticos ni psicológicos. Los temas de los primeros sociólogos son principalmente: las características de las sociedades urbanas industriales, el orden social, la acción de los individuos –entendida como acción racional–, la estructura social, el marco económico y la producción material” (2007, 247-248).

2002b: 24) y por otro, al definirse como una “sociología del cuerpo” que cuestiona el referente “cuerpo” debe enfrentar la pregunta de a qué “cuerpo” se alude y procede a reconocerle a la noción un carácter histórico, no universal: “El cuerpo no es una naturaleza indiscutible, inmutablemente objetivada por el conjunto de las comunidades humanas, dada de antemano por el observador que puede hacerla funcionar así como así en el ejercicio de la sociología” (Le Breton, 2002b : 25).

Hasta aquí hemos presentado algunos argumentos sobre el lugar que ha ocupado la reflexión sobre el cuerpo en la sociología. Nos proponemos ahora hacer un recorrido que bosqueje los vínculos entre antropología y cuerpo para situar dichas relaciones en la producción teórica reciente, no sin antes llamar la atención sobre las dificultades que —de la misma manera que lo hemos mencionado en la ambigua relación de la sociología con el término— entraña el referente “cuerpo”. Pensar los cuerpos melodramáticos en el contexto de la modernidad es nuestra tarea en esta segunda parte; por ello, la pesquisa por lo que puede aportarnos la antropología se conjuga con los ya innumerables aportes de la sociología del cuerpo.

Tomemos como punto de partida la propuesta de Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002a) que sitúa el cuerpo como hilo conductor de su estudio del mundo moderno. Según este autor “Nada es más misterioso, para el hombre, que el espesor de su propio cuerpo” (Le Breton, 2002a: 7), misterio que cada sociedad intenta responder a su manera: “Cada sociedad esboza, en el interior de su visión del mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, etcétera. Le otorga sentido y valor” (Le Breton, 2002a: 8). En la sociedad moderna occidental el cuerpo aparece desligado de las relaciones de correspondencia que rigen las sociedades tradicionales en las que no se distingue el cuerpo de la persona. Las

concepciones del cuerpo se enmarcan en una lógica dualista que “implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser un cuerpo)” (Le Breton, 2002a: 8).

En Occidente el individualismo y la racionalidad son piezas clave en el proceso de discernimiento entre el hombre y el cuerpo que Le Breton relaciona con el “borramiento ritualizado del cuerpo” (60) y que empieza con los anatomistas y su visión del cuerpo como fábrica.

[...] especialmente a partir de *De corporis humani fabrica* (1543) de Vesalio, nace una diferenciación implícita dentro de la episteme occidental entre el hombre y su cuerpo. Allí se encuentra el origen del dualismo contemporáneo que comprende, también de manera implícita, al cuerpo aisladamente, en una especie de indiferencia respecto del hombre al que le presta el rostro (Le Breton, 2002a: 46-47).

Cuando Le Breton afirma que en Occidente “Se rompe la correspondencia entre la carne del hombre y la carne del mundo” (60) nos pone delante una descripción del hombre moderno aparecido entre los siglos XVI y XVII:

[...] un hombre separado de sí mismo (en este caso bajo los auspicios de la división ontológica entre el cuerpo y el hombre), de los otros (el cogito no es el cogitamus) y del cosmos (de ahora en más el cuerpo no se queja más que por sí mismo, desarraigado del resto del universo, encuentra el fin en sí mismo, deja de ser el eco de un cosmos humanizado) (2002a: 57).

Esta separación entre el Hombre y su cuerpo sitúa este último, desde la perspectiva de algunos teóricos de la sociología, en el terreno de la naturaleza, de tal manera que queda, como hemos mencionado antes, excluido de los intereses de cierto tipo de teoría social. Otros teóricos como Norbert Elias en *El*

proceso de la civilización (2000)⁹⁶; Catherine Gallagher y Thomas Walter Laqueur en *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (1987); Michel Feher, Ramona Naddaff y Nidia Tazi en *Fragments for a History of the Human Body* (1991) o Richard Sennett en *Carne y piedra* (1997) incidieron de manera decidida en la incorporación del cuerpo como objeto de estudio ya fuera con la perspectiva de la sociología, la antropología o la historia⁹⁷.

Detengámonos un momento en *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Su investigación retoma la deriva de los cuerpos en la civilización Occidental paseándose con igual solvencia por la historia, la sociología o la psicología. Allí, Richard Sennett formula otro tipo de separación

⁹⁶ Publicado en alemán en 1939; en inglés en 1969 y en español en 1988 en México por el Fondo de cultura económica.

⁹⁷ Otros autores y publicaciones no mencionadas hasta ahora y que listamos sin pretensión de exhaustividad y más bien con el ánimo de mostrar la fertilidad del campo durante el siglo XX — aunque muchas de ellas no abordan específicamente el cuerpo en la modernidad — son: Mauss, M. (1973). «Techniques of the Body». En *Economy and Society*, vol. 2, nº 1 y de (1991) «Técnicas y movimientos corporales». En *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos; Thomasset, C., Jacquart, D. (1985). *Sexualité et savoir au Moyen Âge*. París: PUF; Prost, A. (1991). La vida privada en el siglo XX. En: Duby, G.; Ariès, Ph. (dir.). *Historia de la vida privada*. (vol. 9). Madrid: Taurus; Laqueur, Th. (1994). *La construcción del sexo*. Madrid: Cátedra; Welton, D. (ed.) (1999). *The Body. Classical and Contemporary Readings*. Oxford: Blackwell Publishers; Godelier, M., Panoff, M. (comps.) (1998). *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*. Amsterdam: Éditions des Archives Contemporaines; Le Goff, J., Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós; Corbin, Alain, ed. (2005). *Historia del cuerpo II. De la Revolución Francesa a la gran Guerra*. Madrid: Colección Taurus Historia. Courtine, J. J.; Alain Corbin; Georges Vigarello (2006). *Historia del cuerpo III: "Las mutaciones de la mirada. El siglo XX"*. Trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio. Madrid: Santillana Ediciones Generales.

entre el hombre y su cuerpo y reitera que “La civilización occidental ha tenido un problema persistente a la hora de honrar la dignidad del cuerpo y la diversidad de los cuerpos humanos” (1994: 17). Una de sus premisas es que en el mundo contemporáneo “Aunque contemplamos y comentamos las experiencias corporales de manera más explícita que nuestros bisabuelos, nuestra libertad física quizá no sea tan grande como parece” pues ese aparente contacto corporal actual lo que en realidad nos ofrece es una experiencia pasiva del cuerpo propio y del ajeno. Sennett analiza entonces las relaciones espaciales de los cuerpos humanos porque piensa que ellas “[...] determinan en buena medida la manera en que las personas reaccionan unas respecto a otras, la forma en que se ven y escuchan, en si se tocan o están distantes (1994: 21)”.

Sennett relaciona los cambios en la percepción del cuerpo con la velocidad, en el mismo sentido que hemos formulado en la primera parte de este texto las transformaciones que introdujo la modernidad:

Hoy en día viajamos a velocidades que nuestros antepasados ni siquiera podían concebir. Las tecnologías relacionadas con el movimiento —desde los automóviles a las autopistas continuas de hormigón armado— han posibilitado que los enclaves humanos rebasen los congestionados centros y se extiendan hacia el espacio periférico. El espacio se ha convertido así en un medio para el fin del movimiento puro —ahora clasificamos los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos. El aspecto del espacio urbano convertido en esclavo de estas posibilidades de movimiento es necesariamente neutro: el conductor sólo puede conducir con seguridad con un mínimo de distracciones personales. Conducir bien exige señales convencionales, líneas divisorias y alcantarillas, además de calles carentes de vida aparte de otros conductores. A medida que el espacio urbano se convierte en una mera función del movimiento, también se hace menos estimulante. El conductor desea atravesar el espacio, no que éste atraiga su atención.

Como hemos dicho ya, en algunos casos ha sido la medicina —más que las humanidades o las ciencias sociales— la que ha abordado el cuerpo. Roger Cooter llega a afirmar en *The turn of the body: history and the politics of the corporeal* — *El giro del cuerpo: historia y política de lo corpóreo* que el “giro somático” no sólo puso de moda el cuerpo en los textos de historia sino que cuestionó de manera fundamental la naturaleza misma de la historia como forma de investigación. En este mismo sentido, señala Roy Porter en *Historia del cuerpo*, la gran dificultad que ha representado para la disciplina histórica el manejo de las fuentes de numerosas investigaciones cuya información califica, cuando menos, de ligera o apresuradamente generalizadora. Porter insiste en que “aunque dispongamos de abundantes fuentes, éstas requieren una interpretación sutil y aun así pueden ser engañosas” (Porter en Peter Burke, 1996: 261) y esto lo retomamos para encuadrar la idea de que la proliferación del cuerpo como tema de estudio obedeció en algunos casos al afán de abordarlo aunque sin las herramientas pertinentes⁹⁸.

Hemos dejado para la parte final de este recorrido, la aparición del cuerpo como tema de estudio en la filosofía y la psicología por ser los campos académicos que se han preguntado de manera más abierta por su existencia, lo que no quita que en su tradición haya algunos enfoques que han contribuido también a cierto tipo de olvido. Pero sobre todo abordaremos en lo que sigue la pregunta por lo que es un cuerpo en el contexto interdisciplinar que tal tarea

⁹⁸ Sobre este problema del manejo de la fuentes, Porter indica que “La indagación de la historia del cuerpo no se limita, pues, simplemente a desmenuzar estadísticas vitales sobre aspectos físicos ni es tampoco un conjunto de métodos para decodificar «representaciones» Más bien es una invitación a dar sentido a la interacción entre ambos aspectos”(Porter en Peter Burke, 1996: 263).

requiere. Pasaremos, por tanto, de la sociología o la antropología a la historia, el psicoanálisis y la filosofía, de la mano de algunos autores que ya han borrado las fronteras entre los saberes en su acercamiento al cuerpo.

No podría ser de otra forma si lo que nos proponemos, tal como los señalan Thomas Laqueur y Catherine Gallagher —en *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*— en el epígrafe que da inicio a este apartado es reconocer, aunque sea tardíamente, que el cuerpo, nuestro cuerpo y el de los otros, ha sido vivido de muchas maneras, percibido, interpretado y representado a lo largo del tiempo. Los cuerpos modernos que intuimos melodramáticos en su encuentro con las tecnologías han desafiado, padecido y aceptado medios de control y en esos marcos han tomado forma nuestras percepciones de placer, dolor y consumo.

¿Qué es un cuerpo melodramático?

Al escribir este estudio del cuerpo, me he sentido cada vez menos seguro de lo que es el cuerpo.

BRYAN S. TURNER

La pregunta que da nombre a este apartado se hace impostergable después del recorrido hecho hasta aquí. Encontramos metafóricamente esta búsqueda del cuerpo por los distintos campos de las ciencias sociales y las humanidades. En la filosofía, por ejemplo, la larga tradición de teorías y reflexiones sobre lo humano también se ha centrado más en el espíritu que en el cuerpo. Tal como lo formula Jesús Adrián Escudero en *El cuerpo y sus representaciones*, “El cuerpo goza de mala prensa en la historia de la filosofía” (2007: 144).

Ese cuerpo que nos interesa, que *goza* de mala prensa en la historia de la filosofía es el cuerpo moderno. Así pues, pareciera que ante la pregunta por el cuerpo propio y el ajeno en la modernidad, asistimos a una respuesta “académica” so pena de responder, en última instancia, según la lógica racional que la propia tradición ha mantenido a partir de “la infravaloración platónica del mundo sensible, la estigmatización escolástica de la carne y la desconfianza cartesiana hacia los sentidos” (Adrián, 2007: 144). Reiteremos el punto de partida: “[...] el cuerpo constituyó hasta anteaer el mayor punto ciego del pensamiento occidental: subsidiario, derivado, superfluo y hasta engañoso, peligroso y perverso, su lugar ha sido el del otro contrario y complementario de la razón, la mente y el intelecto” (Torras, 2004: 9). Adrián Escudero concluye el argumento señalando que la reflexión filosófica —al igual que los demás campos de reflexión sobre lo humano— se cuida bastante bien de poner en peligro la pureza de la razón en cualquiera de los abordajes acerca del cuerpo como tema de estudio.

Desde Descartes y Hobbes, el estudio del cuerpo humano se aborda desde una perspectiva básicamente mecanicista y materialista, analizando los movimientos, la circulación sanguínea, la anatomía, los procesos digestivos, la constitución craneal de un cuerpo reducido a un objeto más extendido en el espacio y el tiempo (Adrián, 2007: 144).

La indeterminación del cuerpo es nuestro punto de partida. En *Cuerpos que importan* (2002), Judith Butler se las ve con los conceptos “género”, “sexo” y “cuerpo” e identifica en la cultura occidental una dupla que ha sido determinante en Occidente: sexo/género y sus correspondientes asociaciones: por una parte, el sexo biológico, natural, lo dado, con lo que se nace; y por otra, el género construido, cultural, artificial. En *El género en disputa* (2007), Butler introduce la cuestión de la siguiente manera: “¿Podemos hacer referencia a un sexo ‘dado’ o a un género ‘dado’ sin aclarar primero cómo se dan uno y otro y a través de qué medios? ¿Y al fin y al cabo qué es el ‘sexo’?” (55). A renglón seguido, menciona los problemas abundantemente estudiados desde la perspectiva feminista acerca de los intereses políticos que subyacen al uso de definiciones y datos científicos sobre el sexo: “¿Es natural, anatómico, cromosómico u hormonal, y cómo puede una crítica feminista apreciar los discursos científicos que intentan establecer tales ‘hechos’?” (55) —se pregunta una vez más—. De la mano de Michel Foucault, señala que es en el contexto eurocéntrico moderno el marco histórico de ciertas formas de pensar el sexo e interroga otra vez: “¿Tiene el sexo una historia? ¿Tiene cada sexo una historia distinta, o varias historias? ¿Existe una historia de cómo se determinó la dualidad del sexo, una genealogía que presente las opciones binarias como una construcción variable?” (55). Finalmente, su reflexión apunta a que el “sexo” aparece el marco de una construcción social en cuyo caso la dupla sexo/género desaparece y sólo queda el género:

¿Acaso los hechos aparentemente naturales del sexo tienen lugar discursivamente mediante diferentes discursos científicos supeditados a otros intereses políticos y sociales? Si se refuta el carácter invariable del sexo, quizás esta construcción denominada 'sexo' esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal (55).

Pero ¿qué significa, y particularmente para Butler, afirmar que el cuerpo se construye culturalmente o dicho de otro modo, que el género es la interpretación cultural del sexo? “¿cuál es el mecanismo de esa construcción?” (2007: 58). Como puede verse las preguntas de Butler podrían conectarse a aquella otra que mencionamos atrás y que formulara Jacques Derrida en el sentido de que cada género tiene su propia ley:

Si el género se construye, ¿podría construirse de distinta manera, o acaso su construcción conlleva alguna forma de determinismo social que niegue la posibilidad de que el agente actúe y cambie. ¿Implica la «construcción» que algunas leyes provocan diferencias de género en ejes universales de diferencia sexual? ¿Cómo y dónde se construye el género? ¿Qué sentido puede tener para nosotros una construcción que no sea capaz de aceptar a un constructor humano anterior a esa construcción? En algunos estudios, la afirmación de que género está construido sugiere cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Cuando la 'cultura' pertinente que 'construye' el género se entiende en función de dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de que 'biología es destino'. En tal caso, la cultura, y no la biología, se convierte en destino (Butler, 2007: 57).

Efectivamente, la pregunta por el cómo y dónde se construye el género sumada a la premisa de que el sexo surge dentro del lenguaje hegemónico y que la materialidad del cuerpo “deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (Butler, 2002:18) da sentido a la declaración de Butler en *Deshacer el género* (2006):

Cada vez que intento escribir acerca del cuerpo termino escribiendo sobre el lenguaje. Esto no es porque crea que se puede reducir el cuerpo al lenguaje; no se puede. El lenguaje surge del cuerpo y constituye una especie de emisión. El cuerpo es aquello sobre lo cual el lenguaje vacila, y el cuerpo lleva sus propios signos, sus propios significantes, de formas que permanecen en su mayor parte inconscientes (280).

La argumentación de Butler nos va llevando al terreno en el que nos queremos preguntar por los cuerpos melodramáticos, animados por la idea que propone Linda Williams en *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* (1991) al hablar de los que denomina “géneros del cuerpo” —la pornografía, el horror y el melodrama— en el sentido de que es la manifestación de las emociones lo que les da el carácter de “excesivos” en razón del poder de “excitar”: “Solos o en combinaciones, pesadas dosis de sexo, violencia y emociones son descartadas por una u otra facción por no tener otra lógica o razón de existir que no sea su poder de excitar. Sexo, terror y violencia gratuitos, sentimentalismo gratuito; tales son los epítetos que se acumulan ante el fenómeno de “lo sensacional” en la pornografía, el horror y el melodrama” (3).⁹⁹

Pero si tanto la pornografía como el cine de horror y el melodrama descansan en el “exceso” ¿qué entendemos aquí por exceso? ¿A qué se refiere esta denominación del cine de horror junto con la pornografía y el melodrama como “géneros del cuerpo”? Entendemos siguiendo a Williams que los efectos perversos atribuidos a la pornografía tienen que ver más con la violencia con la que se pretende excitar que con el sexo allí desplegado y que de manera similar, las películas de horror son excesivas por el desplazamiento del sexo al interior

⁹⁹ “Alone or in combination, heavy doses of sex, violence, and emotion are dismissed by one faction or another as having no logic or reason for existence beyond their power to excite. Gratuitous sex, gratuitous violence and terror, gratuitous emotion are frequent epithets hurled at the phenomenon of the “sensational” in pornography, horror, and melodrama” (3).

de lo violento. El melodrama, en cambio, es excesivo por la exhibición del desborde emocional —según Williams, el pathos asociado al sexo—. Su formulación de que la exploración de la forma, funciones y sistema de los excesos presuntamente gratuitos de la pornografía, el cine de horror y el melodrama —denominados como ya dijimos “géneros del cuerpo”— tiene valor reflexivo máxime cuando tenemos como premisa que en el contexto moderno tanto la manifestación como la exhibición de las emociones a través del cuerpo son consideradas “excesivas”.

El punto medio, la medida, el lugar justo de las emociones, pareciera marcado por el cine narrativo de Hollywood — estilo clásico le llama David Bordwell¹⁰⁰ —: “Estos filmes clásicos han sido caracterizados como eficientes narrativas lineales centradas en la acción y dirigida a un objetivo gobernado por el deseo de un protagonista único, que involucran una o dos líneas de acción, y conducen a un final conclusivo”¹⁰¹ (Williams, 1991: 3).

En *El cine clásico de Hollywood* (1997a), Bordwell señala en este punto que el término “clasicismo” es adecuado para referirse al cine de Hollywood por varias razones. La primera y la que hace novedoso su trabajo es la decisión de tomarse en serio su cine reconociendo en él “[...] un sistema estético que puede caracterizar rasgos sobresalientes del trabajo individual. El sistema no puede determinar todos los detalles insignificantes de la obra, pero aísla las prácticas

¹⁰⁰ En *Spectacle in “classical” cinemas: musicality and historicity in the 1930s* (2016) Tom Brown analiza el proceso por el cual el trabajo de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger ha sido definitivo en la construcción de una cierta mirada sobre el cine de Hollywood y en su consideración como “cine clásico”

¹⁰¹ “These classical films have been characterized as efficient action-centered, goal-oriented linear narratives driven by the desire of a single protagonist, involving one or two lines of action, and leading to definitive closure” (Williams, 1991: 3).

habituales y pone límites a la invención” (4). Dice Bordwell que el término es adecuado también “[...] porque implica cualidades estéticas muy definidas (elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas) y funciones históricas (el papel de Hollywood como principal estilo fílmico mundial). Antes de que haya autores, hay restricciones; antes de que haya desviaciones, hay normas” (4).

Sin embargo, la línea de análisis que establece Bordwell en su acercamiento al cine de Hollywood, como lo recoge Williams de las críticas que a ese análisis le hace Altman, resulta bastante limitante a la hora de pensar otras narrativas entre las cuales estaría el melodrama. Dice Williams: “Altman considera que Bordwell, Thompson y Staiger, quienes localizan el estilo de Hollywood en la forma narrativa progresiva y lineal, no pueden ubicar en ella atributos ‘melodramáticos’; como el espectáculo, la presentación episódica y la dependencia del azar y la coincidencia, sino en tanto que excepciones limitadas o ‘juego’; dentro de la causalidad lineal de lo clásico (3).¹⁰²

Lo que no está claro es qué lugar ocuparían en la narrativa de Hollywood las manifestaciones “excesivas” de uno de sus productos más preciados, el melodrama. Altman argumenta a favor de la necesidad de “[...] reconocer la posibilidad de que el exceso en sí mismo pueda ser organizado como un sistema” (Williams, 1991: 3)¹⁰³, “sistema de excesos” que consideraría

¹⁰² “Altman argues that Bordwell, Thompson, and Staiger, who locate the Classical Hollywood Style in the linear, progressive form of the Hollywood narrative, cannot accommodate ‘melodramatic’ attributes like spectacle, episodic presentation, or dependence on coincidence except as limited exceptions or ‘play’ within the dominant linear causality of the classical (Altman, 1988, 346)” (3).

¹⁰³ “[...] thus makes a strong case for the need to recognize the possibility that excess may itself be organized as a system (347)” (Williams, 1991: 3).

[...] estos tres géneros [pornografía, cine de horror y el melodrama mismo] bajo la rúbrica general de melodrama, considerado como una modalidad fílmica de exceso estilístico y/o emocional que contrasta con las formas más “dominantes” de narrativas realísticas, orientadas a un objetivo. Por extensión, el melodrama puede abarcar un amplio rango de filmes marcados por ‘lapsos’ en realismo, por ‘excesos’ de espectáculo y despliegue de emociones primarias, incluso infantiles, y por narrativas que parecen circulares y repetitivas (Williams, 1991: 3).¹⁰⁴

“Manifestaciones excesivas” es la denominación que estamos empleando, provisionalmente, para referirnos a lo que tienen en común los “géneros del cuerpo”, considerados por fuera de los parámetros del cine clásico de Hollywood. Pese a que Williams sugiere por un momento que la categoría “melodrama” podría bien contenerlos a los tres —pornografía, terror y melodrama—, a lo largo de su texto no lo retoma y más bien los agrupa como “lo sensacional”. Dice que para contrastarlo con la pornografía, el melodrama considerado en su texto será aquel que ha despertado mayor interés por parte de las críticas feministas: “el de las llamadas ‘películas para mujeres’ o ‘películas para llorar (‘weepies’), dirigidas a féminas sujetas al estatus patriarcal como esposas, madres, amantes abandonadas o sumidas en su estadio tradicional de histeria o exceso corporal, como sería el caso frecuente de la mujer ‘aquejada’ por una enfermedad mortal o debilitante” (3-4).¹⁰⁵

¹⁰⁴ “[...] to consider all three of these genres under the extended rubric of melodrama, considered as a filmic mode of stylistic and/or emotional excess that stands in contrast to more “dominant” modes of realistic, goal-oriented narrative. In this extended sense melodrama can encompass a broad range of films marked by “lapses” in realism, by “excesses” of spectacle and displays of primal, even infantile emotions, and by narratives that seem circular and repetitive” (Williams, 1991: 3).

¹⁰⁵ “Thus, partly for purposes of contrast with pornography, the melodrama I will consider here will consist of the form that has most interested feminist critics —that of ‘the woman’s film’ or

Detengámonos un momento es esos cuerpos melodramáticos, arrojados al exceso bajo el imperio de las emociones.

'weepie'. These are films addressed to women in their traditional status under patriarchy –as wives, mothers, abandoned lovers, or in their traditional status as bodily hysteria or excess, as in the frequent case of the woman 'afflicted' with a deadly or debilitating disease" (3-4).

Cuerpo melodramático y emoción

El cuerpo está ausente de la teoría, pero se encuentra en todas partes
encarnado.

BRYAN S. TURNER

Si las manifestaciones excesivas de los cuerpos melodramáticos en la pantalla tienen un interés particular para nosotros es por el efecto que su contemplación ejerce sobre los espectadores. De esta manera, combinados los cuerpos fílmicos y los de la pantalla, de lo que se trata es del espectáculo, en nuestro caso y siguiendo a Williams en *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, que estos “géneros del cuerpo” ofrecen “[...] el espectáculo de un cuerpo atrapado en una sensación o emoción muy intensa”.¹⁰⁶

Además de representar el orgasmo, la violencia o el llanto, cada uno de los “géneros del cuerpo” induce una suerte de “transporte”, una forma de éxtasis¹⁰⁷. Otras producciones fílmicas como el musical, el thriller y la comedia

¹⁰⁶ “[...] is the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion.” (1991: 4).

¹⁰⁷ Aclara Williams que “Desde una perspectiva visual, podría decirse que cada uno de estos excesos extáticos comparte una cualidad de incontrolable convulsión y espasmo, del cuerpo ‘fuera de sí’ debido al placer sexual, el terror o el miedo y la tristeza abrumadora. En cuanto al sonido, el exceso es evidenciado en la recurrencia no a la articulación codificada del lenguaje, sino a los gritos inarticulados de placer en el porno, alaridos de miedo en el horror y sollozos de angustia en el melodrama” (4). “Visually, each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm-of the body “beside itself” with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness. Aurally, excess is marked by recourse not to the coded articulations of language but to inarticulate cries of pleasure in porn, screams of fear in horror, sobs of anguish in melodrama” (4).

también proceden con estas pautas —“reflejan y afectan a un tiempo al cuerpo sensacional”, dice Williams— pero no son considerados de la misma manera:

Más bien, lo que podría definir a estos filmes corporales como inferiores es la percepción de que el cuerpo del espectador es atrapado en una casi involuntaria imitación de la emoción o sensación experimentada por el cuerpo en pantalla, a lo cual se añade el hecho de que el cuerpo mostrado es femenino (4).¹⁰⁸

¿Será —como lo propone Williams— su “indudable carencia de distancia estética” lo que separa a estos tres géneros específicos de los otros?¹⁰⁹ ¿Podría

¹⁰⁸ “Rather, what may especially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen along with the fact that the body displayed is female” (4).

¹⁰⁹ En *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”* (1989) Williams consigna una observación en la que nombra los géneros del cuerpo como “low body genres” — melodrama, horror y pornografía— y reitera que han sido despreciados por la crítica cultural y clasificados por ella como “excessive, mindless and gratuitous”. Este “exceso” ofensivo recae —como hemos dicho— en la condición de espectáculo del cuerpo en éxtasis, convulsionado no solo por las emociones del placer sexual, el miedo o el patetismo, sino también por la presunción de que los espectadores imitan los cuerpos que ven en la pantalla de tal manera que el éxito de estos “géneros” manipuladores parecía estar en su capacidad para producir ciertas respuestas en los espectadores (Williams, 1991). Hasta aquí, nada nuevo. Pero es el argumento siguiente el que llama nuestra atención porque introduce aún una diferencia entre ellos: “Sin embargo, si la pornografía tiene éxito en la producción de su respuesta deseada, es desestimada por críticos de la cultura de una manera que no ocurre con la película de terror o el melodrama. Donde el llanto provocado por el melodrama y el terror provocado por el horror han logrado cierta aceptación a regañadientes en la cultura occidental, ya sea como purgante o catártico, la excitación sexual y la satisfacción provocada por la pornografía no ha recibido ningún tipo de sanción cultural.” (333-334). “If pornography succeeds in producing its desired response,

definirse el “exceso corporal” a que aluden sólo por la “sensación de sobrecarga de sensaciones y emociones” consideradas “gratuitas” infringidas sobre el cuerpo femenino?

Hagamos una consideración diferente — como quien dice, un punto de partida provisional—: que el cine ofrece múltiples formas de placer y que el cine de Hollywood es un caso particular, tal como lo formuló Laura Mulvey en su estudio de 1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema*:

La magia del estilo de Hollywood en su mejor momento (y de todo el cine que cayó dentro de su esfera de influencia) surgió, no exclusivamente pero sí en un aspecto importante, a partir de su manipulación hábil y satisfactoria del placer visual. La tendencia cinematográfica imperante, no cuestionada, codificó lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante. En el cine altamente desarrollado de Hollywood fue únicamente a través de estos códigos que el sujeto alienado, desgarrado en su memoria imaginaria por una sensación de pérdida, por el terror de la carencia potencial de fantasía, estuvo a punto de encontrar un atisbo de satisfacción: a través de su belleza formal y su rol en sus propias obsesiones formativas (Mulvey, 1975: 7).¹¹⁰

however, it is dismissed by culture critics in a way that the horror film or the melodrama is not. Where weeping triggered by melodrama and terror triggered by horror have attained a certain begrudging acceptance within western culture as either purgative or cathartic, sexual arousal and satisfaction triggered by pornography has never received any kind of cultural sanction” (333-334).

¹¹⁰ “The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema which fell within its sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order. In the highly developed Hollywood cinema it was only through these codes that the alienated subject, torn in his imaginary memory by a sense of loss, by the terror of potential lack in phantasy, came near to finding a glimpse of

Aprovechemos la alusión de Mulvey al “Estilo de Hollywood” para detallar un poco, a la manera como lo hace Patrick Keating en *Prologue: emotional curves and linear narratives* (2012) al referirse a los elementos que concretaron el logro de tal estilo: “En este ensayo he sugerido que un modelo de Cooperación puede aclarar algunos de los detalles del modelo emocional.”¹¹¹ A continuación, Keating propone que las emociones se logran en el esquema hollywoodense por medio del vínculo entre la narrativa y las atracciones. Tal como se mencionó en la primera parte, narrative y atracciones no tienen por qué ser excluyentes. Lo retomamos ahora con la intención de tender nuevamente el puente entre las estrategias que como indica Keating, confluyen en la intención de provocar las emociones: Al respecto dice que narrativa y atracciones se combinan:

En lugar de mirar la narrativa como un sistema de organización diseñado para producir comprensión, podemos entenderla como un sistema emocional diseñado para producir sentimientos de esperanza, miedo, alegría y desesperación. En lugar de hacer hincapié en las formas en que la narración nos lleva a anticipar acontecimientos desconocidos, podemos reconocer que la narrativa también nos anima a disfrutar de las emociones que culminan ‘en el presente’ e incluso a anticipar ansiosamente algunos eventos que sabemos con certeza van a ocurrir. En lugar de ver la estructura narrativa como una cadena lineal de causas y efectos, podemos ver la narrativa como un tejido complejo de estructuras de anticipación/culminación, incluyendo estructuras simultáneas, sucesivas, consecuentes y anidadas. Por último, en lugar de teorizar la relación entre narrativa y atracciones como una de lucha, podemos reconocer que la narrativa y las atracciones a menudo pueden

satisfaction: through its formal beauty and its play on his own formative obsessions” (Mulvey, 1975: 7).

¹¹¹ “In this essay I have suggested that a Cooperation model can clarify some of the details of the Affective model.” (18).

cooperar para crear una respuesta emocional intensificada. Al mismo tiempo, no necesitamos sacrificar los puntos fuertes de los otros dos modelos (18).¹¹²

Para terminar, Keating agrega:

El modelo clásico tiene la razón en insistir en la importancia de la orientación por objetivo y el cierre. Yo añadiría que estas herramientas fueron valoradas en parte porque realizan funciones emocionales. El modelo de alternancia tiene la razón en insistir en la importancia de la estética comercial. Yo añadiría que la estética comercial dio a los cineastas de Hollywood todas las razones para buscar la manera de combinar narrativa y atracciones. Las atracciones son más que simples interrupciones. La narrativa es algo más que una estructura de organización. Ambas son sistemas con el tremendo poder de influir las emociones (18).¹¹³

¹¹² “Rather than look at narrative as an organizational system designed to produce comprehension, we can look at narrative as an emotional system designed to produce feelings of hope, fear, delight, and despair. Rather than emphasize the ways that narrative causes us to look ahead to unknown events, we can recognize that narrative also encourages us to enjoy culminating emotions “in the present” and even to eagerly anticipate some events that we know for certain are going to happen. Rather than see narrative structure as a linear chain of causes and effects, we can see narrative as a complex weave of anticipation/culmination structures, including simultaneous, successive, consequential, and nested structures. Finally, rather than theorizing the relationship between narrative and attractions as one of struggle, we can recognize that narrative and attractions can often cooperate to create an intensified emotional response. At the same time, we need not sacrifice the strengths of the other two models” (18)

¹¹³ “The Classical model is right to insist on the importance of goal orientation and closure. I would add that these devices were valued in part because they perform affective functions. The Alternation model is right to insist on the importance of the commercial aesthetic. I would add that the commercial aesthetic gave Hollywood filmmakers every reason to look for ways of combining narrative and attractions. Attractions are more than just interruptions. Narrative is more than just an organizing structure. They are both systems with the tremendous power to influence emotion” (18)

En esta línea y volviendo a Mulvey, el placer que provocan los llamados “géneros del cuerpo”, su posibilidad de convocar esta suerte de éxtasis erótico, encuentran su correlato en las condiciones de proyección y recepción asociadas a la oscuridad de la sala de cine, condiciones en las que el espectador además de identificarse emocionalmente con la imagen contemplada— la de los protagonistas, héroes o heroínas— disfruta de la posibilidad de observar sin ser observado. Pero, señala también Mulvey, ese placer de observar no es indiscriminado sino que está centrado en la forma humana, rasgo que podemos reconocer en las primeras imágenes del cine de los inicios¹¹⁴. Tal como lo señala Mulvey, ese placer es narcisista:

Las convenciones establecidas del cine centran la atención sobre la forma humana. La escala, el espacio y las historias son siempre antropomórficos. La curiosidad y el deseo de mirar se mezclan con la fascinación ante la semejanza y el reconocimiento: el rostro

¹¹⁴ En *Body Shots: Early cinema's incarnations* (2007) Jonathan Auerbach realiza la importancia del registro de la figura humana en movimiento en los destinos del cine posterior: “Mientras que las primeras películas claramente prestaban atención a muchos otros objetos, como árboles que se balanceaban y trenes que echaban vapor, fue principalmente la figura humana, en movimiento constante y creando espacio, la que le permitió al cine convertirse en lo que se convirtió” (2). “While early films clearly paid attention to many other objects, such as swaying trees and steaming trains, it was primarily the human figure, moving in and through and creating space that enabled cinema to become what it became” (2). También se asocia esta fascinación por el cuerpo humano en movimiento con la fascinación por observar y saber cómo funcionan los “sistemas”, las máquinas, las cosas. Esta idea alimentó el trabajo de Tom Gunning “Crazy Machines in the Garden of Forking Paths.” (1995a) *Classical Hollywood Comedy*. Eds. Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins. New York: Routledge. Gunning utiliza el concepto de Neil Harris “operational aesthetis” aparecido en su libro *Humbug: The art of P. T. Barnum* (1973) Chicago: The University of Chicago Press. Gunning aborda el mismo tema de la imagen del cuerpo en movimiento en su libro *In your face: physiognomy, photography, and the gnostic mission of early film* (1997)

humano, el cuerpo humano, la relación entre la forma humana y su entorno, la presencia visible de la persona en el mundo (3).¹¹⁵

Escopofilia — combinada con cierto carácter exhibicionista que está presente desde las primeras exploraciones de las imágenes en movimiento— y narcisismo son para Williams dos caras de la misma moneda: aspectos contradictorios de las estructuras placenteras de la mirada en la situación cinematográfica convencional en la que se dan al tiempo tanto el placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación y la identificación con la imagen contemplada. Dice Mulvey que

Por lo tanto, en términos de cine, uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto del objeto en la pantalla (escopofilia activa), la otra exige la identificación del ego con el objeto en la pantalla a través de la fascinación y reconocimiento del espectador con su gusto. La primera es una función de los instintos sexuales; la segunda, del ego libido (4).¹¹⁶

En un texto anterior que ya hemos mencionado en la primera parte de este trabajo, *Film body: an implantation of perversions* (1981) Williams aborda ya no sólo el cuerpo fílmico sino también el cuerpo del espectador en relación con el

¹¹⁵ “The conventions of mainstream film focus attention on the human form. Scale, space, stories are all anthropomorphic. Here, curiosity and the wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world” (3).

¹¹⁶ Thus, in film terms, one implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen (active scopophilia), the other demands identification of the ego with the object on the screen through the spectator's fascination with and recognition of his like. The first is a function of the sexual instincts, the second of ego libido” (4).

aparato cinematográfico¹¹⁷. Dice Williams que junto con el psicoanálisis, la invención del cine ha hecho visible el cuerpo de una manera nueva:

Esta invención surgió a partir de un discurso científico sobre el cuerpo en el trabajo de Muybridge y Marey cuya 'cronofotografía' trató de documentar los hechos no observados previamente de sus movimientos. Y, sin embargo, esta maquinaria de observación y medición resulta ser, incluso en esta etapa temprana, menos un instrumento imparcial que un mecanismo crucial en el poder establecido sobre ese cuerpo, que lo constituye como un objeto o sujeto de deseo, ofreciendo una imagen del cuerpo como mecanismo que es en muchos aspectos un reflejo de la naturaleza mecánica del medio mismo (20).¹¹⁸

Para terminar este acercamiento al lugar que ocupa la invención del cine en la percepción del cuerpo, dice Williams en *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"* (1989): "El deseo de ver y saber más del cuerpo humano —en este caso, responder preguntas académicas sobre los mecanismos del

¹¹⁷ Sobre la teoría del aparato y su consideración como fenómeno metafísico, véase Jean-Louis Baudry, *Le dispositif* (1975), donde señala: "Et justement n'est-il pas curieux que Platon pour traduire le passage, la communication d'un lieu à un autre, et pour démontrer, exposer, faire comprendre quelle illusion serait à la base de notre rapport immédiat au réel, imagine ou recourt à un dispositif qui fait plus qu'évoquer, qui décrit d'une manière fort précise dans son principe le dispositif du cinéma et la situation du spectateur" (58).

¹¹⁸ "This invention itself grew out of a scientific discourse on the body in the work of Muybridge and Marey whose "chronophotography" attempted to document the previously unobserved facts of its movements. And yet, this very machinery of observation and measurement turns out to be, even at this early stage, less an impartial instrument than a crucial mechanism in the power established over that body, constituting it as an object or subject of desire, offering up an image of the body as mechanism that is in many ways a reflection of the mechanical nature of the medium itself" (20).

movimiento corporal— destaca la invención del cine” (36).¹¹⁹ Agreguemos que se trata también de dar forma al deseo de reconocer el cuerpo.

A la consideración del cuerpo fílmico, el cuerpo de los espectadores y el aparato cinematográfico, en *Film body: an implantation of perversions*, Williams agrega la del cineasta —filmmaker—. Al placer de Muybridge desplegado en su condición de operador de la máquina de proyección para producir movimiento, agrega el de Georges Méliès¹²⁰, incluido en la escena de tal manera que hace un espectáculo de su propio placer perverso experimentado con la repetición “fetichista” de los trucos de su teatro de sombras, placer que es también el de los espectadores inmersos en el juego de presencia y ausencia: “[...] poniendo su cuerpo dentro de la máquina, arrojándose el papel de mago-científico-bufón-Mefistófeles que manipula su magia.”(28).¹²¹

Williams señala que lo que empezó como un impulso científico dirigido a medir y registrar la “verdad” del cuerpo humano, dio paso a un proceso de

¹¹⁹ “El deseo de ver y saber más sobre el cuerpo humano —en este caso para responder ‘preguntas académicas’ de la mecánica del movimiento del cuerpo— subraya la invención misma del cine” (36). “The desire to see and know more of the human body—in this case, to answer ‘academic questions’ of the mechanics of body movement— underlines the very invention of cinema” (36).

¹²⁰ Sobre la herencia del teatro de magia de Méliès y la aparición —y desaparición— de las figuras femeninas en sus producciones, así como el lugar tradicional de las mujeres en los espectáculos de magia, véase *The Lady Vanishes: women, magic and the movies* (1979) de Lucy Fischer. En *Film Quarterly* (ARCHIVE); Fall 1979; 33, 1; ProQuest Central. Allí, Fischer señala que la función principal de las mujeres en dichos espectáculos era “desaparecer”...

¹²¹ 23. “[...] placing his body within the machine, casting himself in the role of the magician-scientist jester-Mephisto who manipulates its magic” (28).

fetichización del cuerpo femenino por medio del cual ese cuerpo se convirtió en una amenaza.

En este punto, queremos proponer algunas preguntas en la línea de qué se entendería entonces por *cuerpo melodramático* ¿se trata de un cuerpo — femenino— en el que predomina la expresión de las emociones? ¿Se trata de cualquier emoción “desbordada”? ¿Es la emoción erótica — que es negada— la que pugna por emerger en las manifestaciones “excesivas” del melodrama? ¿Son amenazantes al orden patriarcal estas emociones desbordadas? O ¿es el propio cuerpo femenino en búsqueda de autonomía el que es amenazante?

De la imaginación melodramática

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder.

Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.

MICHEL FOUCAULT

De la misma manera que al final de la primera parte de esta tesis manifestábamos que asumir el melodrama desde la perspectiva de los géneros textuales no convenía a nuestra búsqueda y que constatamos que tampoco la perspectiva de los géneros cinematográficos nos permitía ahondar sobre él por tratarse más bien de una suerte de matriz cultural, nos proponemos ahora buscar los cuerpos melodramáticos enmarcados en un modo de ver articulado alrededor del yo dado a luz en la modernidad, una suerte de visión particular del mundo, en el sentido de orientación cognitiva básica individual o colectiva, en un contexto de incertidumbre e inestabilidad y dudosa cohesión social.

Hemos presentado abundantemente esas condiciones históricas y las transformaciones que introdujo la modernidad. Proponemos ahora con Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess* (1995), que el melodrama, como respuesta polémica a los

cambios socioeconómicos pero también a la visión de mundo que implicó la consolidación de la modernidad occidental y lejos de ser una versión menor de la tragedia, es más bien una demostración de la pérdida de la visión trágica¹²² y en ese sentido, es un conjunto coherente de valores estéticos con un repertorio analizable de características formales, sociológicas y psicoanalíticas¹²³.

Peter Brooks en el libro mencionado así como Thomas Elsaesser en *Tales of sound and fury* (1987) abrieron una perspectiva de largo alcance al formular como “imaginación melodramática” una forma de la narrativa dominante capaz de expresar las necesidades sociales y psicológicas de la época. En palabras de Elsaesser:

The persistence of the melodrama might indicate the ways in which popular culture has not only taken note of social crises and the fact that the losers are not always those who deserve it most, but has also resolutely refused to understand social change in other than private contexts and emotional terms (1987: 47).

Ahora bien, no se trata para Brooks de un sistema metafísico: “[...] es más bien el depósito de fragmentarios y desacralizados restos del mito sagrado (5).

¹²⁴ El melodrama se constituye así en el principal modo de restablecer una cierta “moral oculta”, una posibilidad de manifestar las emociones contenidas por la racionalidad moderna en un mundo desacralizado.

¹²² “Melodrama does not simply represent a ‘fall’ from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision” (1976: 15).

¹²³ En el prefacio a la edición de *The melodramatic imagination* de 1975 —veinte años después—, Brooks declara que él y Thomas Elsaesser conciben el melodrama como [...] una estética expresionista [...]” (viii). “[...] an expressionistic aesthetic [...]” viii).

¹²⁴ [...] the moral occult is not a metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnants of sacred myth” (5).

“[...] el dominio de los valores espirituales operativos, indicado dentro de la superficie de la realidad y enmascarado por esta. El oculto moral no es un sistema metafísico; es más bien el depósito de los restos fragmentarios y desacralizados del mito sagrado [...]. El modo melodramático en gran medida existe para localizar y articular el oculto moral” (5).¹²⁵

Esta suerte de “moral oculta” es lo que Ben Singer propone en *Melodrama and modernity* (2001) como la certeza de una especie de sentencia moral cósmica: “El melodrama concedió una simplicidad y legibilidad ética que hizo el mundo más seguro, si no social o económicamente al menos a nivel psicológico” (154).¹²⁶

Estudiando el melodrama doméstico victoriano, Martha Vicinus en *“Helpless and Unfriended”: Nineteenth-Century Domestic Melodrama* (1981) aporta una clave interpretativa que nos será muy útil al destacar la dimensión individual de las necesidades que el melodrama atiende. Particularmente el melodrama doméstico supo expresar en la cultura popular los conflictos derivados de los procesos de industrialización en las relaciones entre los individuos y la familia:

El enfrentamiento entre el bien y el mal que se encuentra en todo el melodrama suministró los medios para explorar temas sociales y políticos en términos personales. La exploración de las preocupaciones contemporáneas sobre clase y género le dio al melodrama su

¹²⁵ “[...] the domain of operative spiritual values which is both indicated within and masked by the surface of reality. The moral occult is not a metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnants of sacred myth [...]. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult” (5).

¹²⁶ “Melodrama granted an ethical simplicity and legibility that made the world more secure, if not socially or economically then at least psychologically” (154).

inmediatez, mientras que el situar estas cuestiones en un contexto personal le dio fuerza emocional (128).¹²⁷

Pero Vicinus no solo apunta a la dimensión personal del melodrama, sino también a su condición de respuesta cultural e histórica:

El melodrama se entiende mejor como una combinación de creencias arquetípicas y míticas y respuestas específicas en el tiempo a determinadas condiciones culturales e históricas. Al distinguir estos dos elementos, podemos ver y sentir el poder permanente del arquetipo, comprendiendo simultáneamente los elementos ligados al tiempo que limitan su atractivo (128).¹²⁸

Brooks señala que el “El melodrama se inicia en un nuevo mundo aterrador, y expresa la ansiedad provocada por este, en el que los patrones tradicionales de orden moral ya no proporcionan el cemento social necesario (20).¹²⁹ De esta manera, el melodrama adquiere una doble función: la de “tabla salvadora” en el conflictivo presente y la de esperanza futura en medio de la

¹²⁷ “The clash between good and evil found in all melodrama provided the means for exploring social and political issues in personal terms. The exploration of contemporary concerns about class and gender gave melodrama its immediacy, while the placing of these issues in a personal context gave it emotional force” (128).

¹²⁸ “Melodrama is best understood as a combination of archetypal, mythic beliefs and time-specific responses to particular cultural and historical conditions. By distinguishing these two elements, we can see and feel the ongoing power of the archetypal while understanding the time-bound elements that limit its appeal” (128).

¹²⁹ 3. “Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue. It plays out the force of that anxiety with the apparent triumph of villainy, and dissipates it with the eventual victory of virtue” (20).

incertidumbre: Representa la fuerza de esa ansiedad con el aparente triunfo de la maldad, y la disipa con la victoria final de la virtud (20)¹³⁰. La siguiente afirmación de Singer redondea el argumento de que existe una suerte de fe compensatoria que no intenta moralizar sino que por el contrario, podríamos decir, como lo señala Singer, que lo que busca es mantener viva la promesa de que el triunfo de la virtud es posible en un mundo desacralizado: “Con su exaltación de la virtud y su justicia poética, el melodrama ofrece una suerte de fe compensatoria que ayudó a las personas a hacer frente a las vicisitudes de la vida moderna (135).¹³¹ Casi con idénticas palabras se refiere Brooks a esta condición:

El melodrama es, en efecto, por lo general, no sólo un drama moralista sino un drama de la moral: se esfuerza por encontrar, articular, demostrar, " probar " la existencia de un universo moral que, a pesar de ser puesto en tela de juicio, enmascarado por la villanía y perversiones de juicio, existe y se puede afirmar su presencia y su fuerza categórica entre los hombres (20).¹³²

Hemos insistido en este recorrido por los autores que le han devuelto al melodrama su capacidad de explicar las nuevas narrativas modernas porque

¹³⁰ It plays out the force of that anxiety with the apparent triumph of villainy, and dissipates it with the eventual victory of virtue" (20).

¹³¹ "With its exaltation of virtue and ultimate poetic justice, melodrama offered a kind of compensatory faith that helped people cope with the vicissitudes of modern life" (135).

¹³² "Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of morality: it strives to find, to articulate, to demonstrate, to 'prove' the existence of a moral universe which, though put into question, masked by villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men" (20).

nos resulta fundamental en esta parte del texto hacer hincapié en que el acercamiento al modo melodramático nos será muy útil en adelante.

Páginas atrás expresamos la conveniencia de abordar el melodrama como modo narrativo y no como género y en consecuencia la presencia de “lo melodramático” se nos ha hecho reconocible en variados formatos —tanto en narrativa literaria como fílmica, e incluso televisiva si pensamos en las producciones contemporáneas—. Abocados a una definición de tal “modo” narrativo, encontramos el concepto bastante elástico. Agustín Zarzosa lo hace notar en *Melodrama and the modes of the world* (2010) de la siguiente manera: “Este extraordinario deslizamiento metonímico resulta del hecho de que, desde que Brooks acuñó el modo melodramático, el ‘modo’ ha funcionado como un sustantivo vacío que simplemente completa el proceso de sustantivación del adjetivo ‘melodramático’” (237).¹³³ Allí mismo Zarzosa distingue dos sentidos en el uso que le da Brooks a la expresión “modo melodramático”: el primero, el que hemos venido dándole en las páginas precedentes, orientado a recomponer de manera coherente los valores morales que han colapsado con el auge moderno y el segundo, comprometido en la formulación de un modelo de realidad que emerge de tal esfuerzo. Hacemos eco de la distinción entre el melodrama como modo de la experiencia social y el melodrama como modo de expresión artística, que Zarzosa retoma de Elsaesser:

Como un modo de experiencia social, el melodrama se caracteriza por una sensación de discontinuidad que inicialmente fue el resultado de las intensas crisis espirituales y sociales del siglo XIX. Como un modo de expresión artística, el melodrama traduce esta

¹³³ “This extraordinary metonymic slide results from the fact that, since Brooks’s coinage of the melodramatic mode, ‘mode’ has functioned as an empty noun that simply completes the process of substantivizing the adjective ‘melodramatic’” (237).

discontinuidad en un desequilibrio entre trama y estilo o, más precisamente, entre los valores morales implícitos en la trama y su articulación estilística (238).¹³⁴

Ahora bien, hemos insistido en el carácter histórico de la aparición del melodrama de tal manera que está ligado —sobre todo como género— a un contexto particular que no es, en sentido estricto, el de nuestro objeto de estudio pero hemos insistido en que su estrategia narrativa no es exclusivamente “moderna” —sobre todo cuando nos hemos referido a que la modernidad es múltiple, ambigua y contradictoria— ni exclusivamente literaria y que su persistencia amerita que el concepto sea liberado de sus orígenes históricos. De hecho, estamos usando el concepto para pensar las producciones cinematográficas, campo en el que existe ya una tradición. Sucede lo mismo con el modo melodramático que reconocemos como estrategia narrativa en distintas latitudes y soportes. Dice Zarzosa al respecto:

En defensa de la aplicabilidad de la teoría del melodrama de Brooks, se podría sugerir que la ansiedad provocada por la pérdida de un orden moral solo es necesaria para la comprensión de la creación del modo melodramático y, por tanto, que el modo puede operar después de superarse esta ansiedad original (241).¹³⁵

¹³⁴ “As a mode of social experience, melodrama is characterized by a sense of discontinuity that first resulted from the intense spiritual and social crises of the nineteenth century. As a mode of artistic expression, melodrama translates this discontinuity into an imbalance between storyline and style or, more precisely, between the moral values implicit in the plot and their stylistic articulation” (238).

¹³⁵ “In defense of the applicability of Brooks’s theory of melodrama, one might suggest that the anxiety provoked by the loss of a moral order is necessary only for understanding the inception of the melodramatic mode and, therefore, that the mode may operate after this original anxiety has been overcome” (241).

Recapitulemos un poco el argumento de Zarzosa: los “modos” son estrategias dramáticas que dan cuenta de las formas de expresión y percepción de una época. Si los entendemos como una forma de articulación estética de la experiencia humana, elementos clave en la transformación del mundo, el “modo melodramático” podría liberarse de las condiciones particulares en que surgió el melodrama —ansiedad por una forma “específica” de moral que produjo una forma “específica” de melodrama—:

“Los modos actúan históricamente, pero no porque medien las formas estéticas y la experiencia social: en lugar de formas históricas de percepción y expresión, los modos son estrategias dramáticas que abren la experiencia a la historia, proporcionando acción humana con un objetivo que incluye la transformación del yo y del mundo” (242).¹³⁶

De esta manera, el “modo melodramático” será de ayuda no sólo para abordar el contexto inicial propuesto por Brooks, sino, como es nuestra intención, otras formas de drama existencial.

Parafraseando a Zarzosa —cuando dice que si los “modos”, sea cual sea el motivo, aparecen como formas eternas o constantes de la imaginación humana, no es porque sean inherentes a ella sino por la persistencia de lo que los motiva como problema existencial —afirmamos que lo que hace interesante el estudio del modo melodramático es la persistencia del drama de la búsqueda de legitimidad individual propia del modelo moderno que toma “cuerpo” en el melodrama y que abordaremos en el capítulo siguiente.

¹³⁶ “Modes act historically but not because they mediate aesthetic forms and social experience: rather than historical forms of perception and expression, modes are dramatic strategies that open experience to history by providing human action with an aim that involves the transformation of the self and of the world” (242).

La contribución de Zarzosa en la definición teórica del modo melodramático se centra en llamar la atención sobre la posición de Brooks respecto a las relaciones entre el melodrama y la historia. Brooks sugiere que el melodrama es una respuesta histórica, exclusiva de ciertas condiciones dadas en la modernidad. La pregunta de Zarzosa acerca de la presencia de elementos melodramáticos en obras previas a la emergencia del género melodramático queda sin responder¹³⁷, asunto muy prometedor en la indagación sobre la construcción narrativa de la sociedad. Por el momento y al calor de lo que nos urge en este capítulo, optamos por mantener la intención de usar el concepto de

¹³⁷ Dice Zarzosa en *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects* (2015): “En un ambiente académico que enfatiza especificidad histórica y supervisa demandas universales, el modo melodramático podría convertirse en una idea legítima solo como un fenómeno históricamente condicionado. La disociación de Brooks de la concepción del melodrama como un impulso dramático perenne en parte explica la duradera influencia de *la imaginación melodramática*. Historizar el modo melodramático ofrece varias ventajas: en primer lugar, una concepción histórica del modo puede explicar mejor la relevancia social del género; en segundo lugar, hace posible concebir un terreno común entre obras adecuadas para el melodrama y otras concurrentes con la aparición y la continuación del género; y, en tercer lugar, le da al melodrama un marco teórico sin necesidad de convertir al melodrama en un tipo eterno de teatro o de la imaginación humana” (23). “In an academic environment that emphasis historical specificity and polices universal claims, the melodramatic mode could become a legitimate notion only as a historically conditioned phenomenon. Brooks's disassociation from the conception of melodrama as a perennial dramatic impulse accounts partly for the long-lasting influence of *The Melodramatic Imagination*. Historicizing the melodramatic mode offers several advantages: first, a historical conception of mode may best account for the social relevance of the genre; second, it makes possible to conceive of a common ground among melodrama proper and other works concurrent with the emergence and continuation of the genre; and, third, it provides a theoretical framework for melodrama without turning melodrama into an eternal type of the theater or of the human imagination” (23).

“modo melodramático” —en vez de género— para pensar los cuerpos modernos a finales del siglo xix y principios del xx, particularmente en algunas producciones del cine de los inicios de Hollywood.

Zarzosa insiste en señalar y nos es de mucha utilidad ahora, que Brooks menciona la persistencia del melodrama y que se refiere a él como “una omnipresente aunque no reconocida forma cultural”¹³⁸ sin explicar satisfactoriamente esa persistencia mientras que Gledhill sí se acerca a un intento de explicación. En *Rethinking genres* (2000) considera el melodrama “[...] un espacio público de imaginación social con un marco estético culturalmente condicionado (241)¹³⁹. En *Stardom: industry of desire* (1991) Gledhill se vale del siguiente argumento de Elsaesser: “La persistencia del melodrama podría indicar las formas en que la cultura popular se ha... decididamente negado a entender el cambio social en contextos que no sean privados y en términos emocionales [...]” (211).¹⁴⁰

Nuestro hilo conductor hasta aquí ha sido que “lo melodramático” es un modo a través del cual se manifestaron las emociones contenidas por el modelo de racionalidad instrumental de la modernidad en algunas producciones de la cultura popular, como lo fueron las del cinematógrafo —dicho de otro modo y según lo anterior, lo melodramático es un modo cultural—. Hemos sugerido también que bajo el rótulo del “género melodramático” alrededor del cine de

¹³⁸ “a pervasive if unrecognized cultural form”

¹³⁹ “[...] a public space of social imagining within a culturally conditioned aesthetic framework” (241).

¹⁴⁰ “The persistence of the melodrama might indicate the ways in which popular culture has...resolutely refused to understand social change in other than private contexts and emotional terms [...]” (211).

Hollywood se constituyó una “visión” del cuerpo y las emociones femeninas. Abocado a un mecanismo que se muerde la cola, el llamado “género melodramático” utilizó las convenciones que hacen posible el funcionamiento de cualquier género para denominar a las “películas de lágrimas” como “cine de mujeres” mientras las mujeres a su vez se identificaban con estas películas que les estaban destinadas. Lo que empezamos pensando como un “modo melodramático” que usaba estrategias narrativas directamente provocadoras del desborde emocional con su consecuente identificación de los espectadores con las manifestaciones “excesivas” de los personajes en la pantalla dejó de ser una reflexión sobre los cuerpos modernos en general para convertirse en una reflexión sobre los cuerpos femeninos.

Ante la pregunta por una cierta “corporalidad” de algunos géneros, sugerimos también que tanto en el melodrama como en las películas de horror y en la pornografía, la identificación emocional de los espectadores con las emociones —desbordadas y espasmódicas por el miedo, la excitación o el pathos, insistimos— recibía distintos calificativos según fueran estas experimentadas por los hombres o por las mujeres.¹⁴¹ En las páginas siguientes

¹⁴¹ Sobre las relaciones entre el melodrama y las emociones masculinas, véase *Men's Tears and the Role of Melodrama* (2002) de Tom Lutz, en *Boys don't cry: rethinking Narratives of masculinity and emotion in the U.S.* de Milette Shamir y Jennifer Travis. Lutz explica de la siguiente manera su propósito: “Estoy interesado en esta conjunción implícita de fantasía social y sensación física. ¿Qué es lo que conecta nuestras imágenes de rol y nuestras memorias sensoriales, nuestro yo sociológico y fisiológico? Y puesto que, como lo voy a discutir, el punto de ignición de las lágrimas en películas melodramáticas es siempre una imagen de cumplimiento del rol, ¿qué nos puede decir esta conjunción acerca de nuestra respuesta de género al melodrama? Los melodramas del Hollywood Clásico, a menudo llamados ‘películas para mujeres’ o ‘películas para llorar’ por quienes hacen parte de la industria y los críticos, han sido analizados por estudiosos del cine en términos de su fuerza ideológica, ya que obviamente involucran debates culturales fundamentales acerca de los roles de género” (186). “I am interested in this implicit

abordaremos el “cómo” se logra producir esa identificación en tres producciones de Hollywood que tiene en común la construcción de personajes femeninos cuyos cuerpos melodramáticos difieren sin embargo fuertemente. Introducimos así una idea final: que los cuerpos modernos son múltiples, que su condición melodramática tiene expresiones muy variadas y que puede verse en ellos el proceso de construcción de diversas “formas” de lo femenino.

conjunction of social fantasy and physical sensation. What is it that connects our role images and our sense memories, our sociological and physiological selves? And since, as I am going to argue, the flashpoint for tears in melodramatic films is always an image of role fulfillment, what can this conjunction tell us about our gendered response to melodrama? Classic Hollywood melodramas, often called “women’s films” or “weepies” by both those in the industry and critics, have been analyzed by film scholars in terms of their ideological force, since they so obviously engage fundamental cultural debates about gender roles” (186). Más Adelante, señala: “[...] propongo utilizar algunas de las conclusiones de los psicólogos y neurólogos experimentales para ayudar a resolver lo que ha sido un debate en curso en los estudios de cine acerca de si (y cómo) las películas melodramáticas refuerzan o resisten la ideología de género, a través de una atención específica a los melodramas familiares clásicos , especialmente el pequeño subgrupo conocido como ‘películas sentimentales para hombres’ (‘weepies masculinos’). Como las ‘películas para mujeres’, las ‘películas sentimentales para hombres’ se construyeron con el fin de inducir a las lágrimas, y lo hicieron, según lo discutiré, mediante la puesta en escena de crisis y resoluciones de fantasía del comportamiento de rol. Las lágrimas de los hombres en los melodramas para hombres, según sugeriré, están sobredeterminadas por las presiones de esforzarse por cumplir y, al mismo tiempo, rechazar los roles masculinos dominantes de la época” (186). “[...] I propose to use some of the findings of experimental psychologists and neurologists to help resolve what has been an ongoing debate in film studies about whether (and how) film melodrama reinforces or resists gender ideology, through specific attention to classic family melodramas, especially the small subset known as “male weepies.” Like “women’s films,” “male weepies” were constructed in order to induce tears, and they did so, I will argue, by staging crises and fantasy resolutions of role performance. Men’s tears at male melodramas, I will suggest, are overdetermined by pressures to strive to fulfill and at the same time reject the dominant male roles of the time (186).

La fórmula: el melodrama como drama del reconocimiento

Hemos mencionado ya que Linda Williams señala en *Film bodies: Gender, genre and excess* (1991) que los *géneros del cuerpo* serían aquellos en los que el espectador es atrapado en una casi involuntaria imitación de la emoción o sensación experimentada por el cuerpo en pantalla. A renglón seguido, añade que hay una diferencia entre la reacción a ciertas emociones suscitadas por dichos géneros y, por ejemplo, la comedia —cuyo efecto de risa recae también sobre el cuerpo— y se pregunta por qué en ese caso sus acciones no han sido consideradas gratuitas y excesivas. Quizá se deba —dice— “[...] a que la reacción de la audiencia no imita las sensaciones experimentadas por el comediante. Más bien suele ocurrir lo contrario: es casi una regla que la reacción física de carcajada coincida con la usual reacción molesta del clown” (4).¹⁴² Dicho de otro modo, los *géneros del cuerpo* implican de una manera particular la identificación emocional de los espectadores con las emociones que se proponen en la pantalla.

Detengámonos un momento en esta relación entre identificación y emociones. En *A philosophy of cinematic art* (2010), Berys Gaut dedica un capítulo a examinar “[...] cómo los realizadores utilizan aspectos del medio cinematográfico para fomentar el compromiso emocional” (244)¹⁴³ y reitera el

¹⁴² [...] because the reaction of the audience does not mimic the sensations experienced by the central clown. Indeed, it is almost a rule that the audience's physical reaction of laughter does not coincide with the often dead-pan reactions of the clown.]

¹⁴³ [(...) how filmmakers employ aspects of the cinematic medium to foster emotional engagement.]

papel de la identificación en su logro, que, además, puede tener lugar gracias al efecto de la ficción.

En *The philosophy of motion pictures* (2008), Noël Carroll también analiza las relaciones entre las emociones¹⁴⁴ y la imagen en movimiento. Allí señala que, debido a su innegable vínculo, muchos de los géneros cinematográficos destinados al mercado masivo son catalogados según los tipos de emociones y sentimientos que quieren provocar en las audiencias: “Además de ser imágenes en movimiento, las películas también aspiran generalmente a ser imágenes de

¹⁴⁴ También, en *Film, emotion and genre* (1999) Carroll explica que prefiere usar la palabra ‘affect’ en vez de ‘emoción’: “He dicho ‘affect’ en lugar de ‘emotion’, aunque podría ser aceptable en el lenguaje ordinario etiquetar todos los ejemplos presentados como ejemplos de la respuesta emocional. Mi motivo para hablar así es que la noción ordinaria de emoción puede ser excesivamente amplia y elástica; a veces varía de forma muy amplia para abarcar reacciones reflejas primarias (como el sobresalto), turbulencia cenestésica, estados de ánimo, excitación sexual, placeres y deseos, así como estados mentales ocurrentes como ira, miedo y tristeza”. (21).[I have said ‘affect’ here rather than ‘emotion’, even though it might be acceptable in ordinary language to label all the presented examples as instances of emotional response. My reason for this way of speaking is that the ordinary notion of emotion can be exceedingly broad and elastic, sometimes ranging so widely as to encompass hardwired reflex reactions (like the startle response), kinesthetic turbulence, moods, sexual arousal, pleasures and desires, as well as occurrent mental states like anger, fear, and sorrow.]

Hemos traducido en este texto la palabra ‘affect’ como “emoción” para evitar la obligada restricción positiva que la palabra ‘afecto’ tiene en castellano. Tampoco la palabra ‘afección’ convenía al sentido que queremos comunicar.

emoción; no solo dan la impresión de movimiento, sino que también nos conmueven” (147).¹⁴⁵

Aunque Carroll reconoce que el funcionamiento de las emociones y la identificación de los espectadores con las de los personajes que ven en la pantalla no es un asunto nuevo en la tradición occidental,¹⁴⁶ tanto él como otros de sus colegas ponen en duda que ello ocurra invariablemente.¹⁴⁷ Sea cual fuere

¹⁴⁵ [In addition to being motion pictures, movies also generally aspire to being e-motion pictures; they not only yield the impression of movement, they also move us.]

¹⁴⁶ En *Movies, the moral emotions, and sympathy* (2010) Carroll destaca la relación entre las emociones y las artes —ampliando el marco para referirse no solo al cine— de la siguiente manera: “es probable que no solo desde que Homero cantó sobre la cólera de Aquiles, sino por lo menos desde *La república* de Platón, las artes se han asociado con las emociones en Occidente, por no hablar de la teoría rasa en Oriente. La relación entre el cine y las emociones es especialmente estrecha: muchos de los principales géneros del cine toman sus nombres de aquellas emociones que ellos mismos desatan según como los conciben: terror, suspenso, misterio, *thriller* y ‘películas sentimentales’. Otros, como la comedia y el drama, aunque no revelen una relación con las emociones tan evidente, están claramente vinculados con ellas: a la diversión cómica, por una parte, y, por la otra, a la lástima, la ira, la alegría, la tristeza y así sucesivamente”. (2010).

[Possibly since Homer sang of the wrath of Achilles, but at least, from Plato’s Republic onwards, the arts have been associated with the emotions in the West, not to mention rasa theory in the East. The relation between the movies and the emotions is especially pronounced; many of the leading movie genres take their very names from the emotions they are designed to arouse—horror, suspense, mystery, thrillers, and tear-jerkers. Others, like comedy and drama, though not wearing their relation to the emotions upon their sleeves, are clearly linked to the emotions—to comic amusement, on the one hand, and to pity, anger, joy, sadness and so forth, on the other.]

¹⁴⁷ Dice Berys Gaut: “Noël Carroll escribe que ‘la identificación... no es el modelo correcto para describir las respuestas emocionales de los espectadores’; Gregory Currie argumenta que la

el caso, la gama de emociones por medio de las cuales el cine logra mover y conmover es extensa. Pero, retomamos aquí lo que propone Berys Gaut en el libro mencionado cuando dice que la tarea de quienes encuentran alguna utilidad analítica en el concepto de identificación, en relación con las emociones que provocan los filmes, es demostrar que la noción ofrece una buena explicación sobre las respuestas emocionales. En este sentido, retomamos una clasificación diferente de las razones que explican las respuestas emocionales frente a las películas propuesta por Gaut: un primer grupo centrado en el filme mismo en el que se admira su belleza, su edición, el uso del sonido o el despliegue tecnológico¹⁴⁸ y una segunda clase de emociones (emociones

identificación no se produce desde el punto de vista de una toma; e incluso Murray Smith, que tiene cierta simpatía con la idea de identificación, por lo general presenta su propio concepto de compromiso no como un análisis de identificación, sino como un concepto mejorado que la sustituye" (253-254). [Noël Carroll writes that 'identification ... is not the correct model for describing the emotional responses of spectators'; Gregory Currie argues that identification does not occur in the point-of-view shot; and even Murray Smith, who has some sympathy with the idea of identification, generally presents his own concept of engagement not as an analysis of identification, but as an improved concept with which to replace it.]

Se refiere aquí a los textos *The philosophy of horror or paradoxes of the heart* (1990) de Noël Carroll, *Image and Mind* de Gregory Currie y *Engaging Characters* (1995) de Murray Smith.

¹⁴⁸ *Artifact emotions* es el nombre que propone Plantinga en *Moving viewers: American Film and the spectator's experience* (1999): "Las 'emociones artefacto' pueden incluir euforia en un movimiento de cámara especialmente brillante, desdén por un guion trillado, ira por el aparente desprecio de los realizadores hacia el público o admiración por la excelencia de una película" (74).

[Artifact emotions may include exhilaration at a particularly brilliant camera movement, disdain for a hackneyed screenplay, anger at the seeming contempt the filmmakers have for the audience or admiration for the excellence of a film.]

representacionales) centrada en lo que sucede en la historia o con los personajes representados en el filme, y que incluye sentimientos de curiosidad, suspenso o temor por lo que les suceda a ellos e incluso enojo o admiración hacia los mismos.

Introduzcamos aquí una pregunta apenas obvia: ¿cómo se da ese proceso de selección de las emociones que los filmes intentan despertar o evocar en los espectadores? Siguiendo nuevamente a Noël Carroll en *Movies, the moral emotions, and sympathy* (2010), afirmamos que uno de los criterios privilegiados para seleccionar las emociones en los productos de la cultura popular descansa en la presentación de *emociones morales*: “En consecuencia, he intentado demostrar cómo muchos de los temas emocionales estándar de las películas invocan dominios generalizados, casi universales (aunque a menudo superpuestos) de preocupación moral, como bienestar, justicia, orden comunitario e impureza” (19).¹⁴⁹ De esta manera encontramos que la decisión de seleccionar este tipo de material nos remite a la noción de *fórmula* asociada a ciertos productos de la cultura popular y de la masiva —léase *cine*— que abordaremos a continuación, no sin antes aprovechar la síntesis que nos ofrece Carroll al final de su texto:

Las respuestas emocionales, incluidas las morales, hacia los personajes y sus situaciones por lo común demandan actitudes generales a favor o en contra de los personajes ficticios pertinentes. A estas actitudes las denomino respectivamente simpatía y antipatía. Y resulta curioso que, tal como las inducen las películas, estas actitudes parezcan fundarse principalmente en aspectos morales. En las películas, estamos por lo general obligados a

¹⁴⁹ [Consequently, I tried to show how many of the standard emotional themes of the movies invoke widespread, nearly universal (albeit often overlapping) domains of moral concern, such as welfare, justice, communal order, and impurity.]

simpatizar con los virtuosos —personajes que nos encanta amar— y a despreciar a los viciosos —personajes que nos encanta odiar (19).¹⁵⁰

Incidir en las emociones de los espectadores, guiar su identificación con personajes y situaciones nos pone ya de lleno en el campo de las transformaciones de la subjetividad que la modernidad introdujo a finales del siglo XIX y principios del XX —que ya hemos abordado a lo largo de este texto— ; sin embargo, a diferencia de las páginas precedentes, las abordamos ahora con una mirada más centrada en las estrategias utilizadas en la producción de estos efectos sobre los cuerpos en las películas *El viento* (Victor Sjöström, 1928), *Una mujer de París* (Charles Chaplin, 1923) e *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940).

Si —como ya hemos mencionado páginas atrás, según lo propone Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (2000)— vincular el concepto ‘género’ con el mito resulta útil para pensar el primero de forma articulada posibilitando que el concepto vaya más allá de ser una “superficial fórmula comercial” para transformarse en una categoría culturalmente funcional (42), lo que aparece aquí es una tensión del mismo tipo que la que nombramos antes en relación con el melodrama: entre el carácter histórico de tal género en contraposición con el carácter transhistórico del mito. El camino hasta aquí recorrido nos autoriza a acercarnos en esta última parte no ya al filme como género, sino a las estrategias desplegadas en la construcción narrativa. Echemos mano, con esa idea en

¹⁵⁰ [Emotional responses, including moral ones, towards characters and their situations generally require overarching pro and/or con attitudes toward the relevant fictional beings. I call these attitudes sympathy and antipathy respectively. Interestingly, as induced by movies, these attitudes appear to be founded primarily upon moral themes. In movies, we are usually mandated to sympathize with the virtuous, the characters we love to love, and to disdain the vicious, the characters we love to hate.]

mente, del concepto de *fórmula* que, aunque referido al género, usaremos aquí en el sentido del conjunto de convenciones que, en buena parte, hacen posible la identificación. Detengámonos un momento en esto.

En *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine* (2001),¹⁵¹ Christian Metz declara la herencia freudiana de su mirada articulada con la perspectiva semiológica que aborda el cine como una totalidad significativa atendiendo a sus *códigos*, sus efectos de sentido no codificados, sus configuraciones —sean semánticas o no— y la “inquietud de no perder nunca de vista el arraigamiento sociohistórico de la *máquina-cine*” (12), que depende de una tecnología moderna, en el contexto de una industria que mueve capitales y que está sometida a la lógica de la ganancia. En este sentido, esa industria se ve obligada a “tener en cuenta un público numeroso al que hay que contentar siempre en cierta medida” (12). La identificación de la que hablamos aquí corresponde — como dice Metz— a una época que explota algunas de las articulaciones posibles entre lo simbólico y lo imaginario (13), asociadas a una situación que es ritual. El acto de ir a cine “[...] supone para el espectador la capacidad regular y renovable de adoptar ante lo que ve una actitud donde la creencia y la incredulidad se dosifican sutilmente, según un régimen de percepción estratificado que no deja de vincularse con la ‘renegación’ fetichista puesta al día por Freud” (13).

Jonh G. Cawelti indica en *The concept of formula in the study of popular literature* (2001)¹⁵² que para analizar las manifestaciones de la cultura popular y

¹⁵¹ El libro de Metz se publicó en castellano en 1977. Aquí consultamos la edición de 2001.

¹⁵² El texto se publicó por primera vez en *Journal of Popular Culture* 3 (Popular Press, Bowling Green University, Ohio, 1969). Aquí usamos la publicación de 2001 en *Popular Culture. Production and consumption*. Oxford: Blackwell Publishing.

ante la profusión de materiales a estudiar, los académicos necesitan “[...] alguna manera de relacionar las distintas perspectivas —histórica, psicológica, sociológica y estética— que se están empleando en la investigación de fenómenos como el western, las historias de espionaje, la música pop, el cómic, el cine y la televisión” (203).¹⁵³ No se trata solo de la profusión de materiales, claro está. La confusión reinante alrededor de numerosos conceptos como el de ‘mito’, mencionado al inicio de este capítulo,¹⁵⁴ hace que para aclarar un poco y encaminarse hacia la concepción de *fórmula* como salida teórica de suma utilidad, Cawelti proponga considerar que son los conceptos de *convención* e *invención* los que podrían subsanar las confusiones derivadas del uso y el abuso del concepto de *mito*:

[...] todos los productos culturales contienen una mezcla de dos tipos de elementos: convenciones e invenciones. Las convenciones son elementos conocidos tanto por el creador como por su público con anterioridad: consisten en elementos como tramas favoritas, personajes estereotipados, ideas aceptadas, metáforas comúnmente conocidas y otros dispositivos lingüísticos, etc. Las invenciones, por su parte, son elementos imaginados de forma única por el creador: nuevos tipos de personajes, ideas o formas lingüísticas. Por supuesto, es difícil distinguir en cada caso entre convenciones e invenciones, ya que muchos elementos se ubican en algún punto a lo largo de un continuo entre dos polos. No obstante, la familiaridad con un conjunto de obras literarias por lo

¹⁵³ [(...) some way of relating the various perspectives, historical, psychological, sociological and aesthetic, which are being used in the investigation of such phenomena as the Western, the spy story, pop music, the comic strip, film and T V.]

¹⁵⁴ Cawelti explica brevemente la primeras tres concepciones de la cuatro que considera las más usadas en los trabajos recientes para analizar las manifestaciones de la cultura popular pero que no han logrado conformar un método propio: “(a) the analysis of cultural themes; (b) the concept of medium; (c) the idea of myth and (d) the concept of formula” (2001).

general revelará lo que son las convenciones más importantes y, por ende, lo que en el caso de una obra individual es único para ese creador (204).¹⁵⁵

Ahora bien, ¿qué entiende entonces Cawelti por *fórmula* y cuál es la utilidad de este concepto para acercarnos a las películas seleccionadas? La fórmula es un sistema convencional que estructura los productos culturales, a diferencia de la forma: sistema inventado de organización. Su distinción nos interesa particularmente porque Cawelti enfatiza en que la *fórmula* logra abarcar tanto la obra como su relación con la cultura de la que forma parte:

Al distinguir la forma de la fórmula, intentamos abordar la relación de la obra con su cultura, no con su calidad artística. Que se requiera o no un conjunto diferente de criterios estéticos en el juicio de lo formal por oposición a las obras basadas en fórmulas representa una pregunta importante e interesante, sino que también se constituye necesariamente en el motivo de otra serie de reflexiones (205).¹⁵⁶

¹⁵⁵ [(...) all cultural products contain a mixture of two kinds of elements: conventions and inventions. Conventions are elements which are known to both the creator and his audience beforehand -they consist of things like favorite plots, stereotyped characters, accepted ideas, commonly known metaphors and other linguistic devices, etc. Inventions, on the other hand, are elements which are uniquely imagined by the creator such as new kinds of characters, ideas, or linguistic forms. Of course it is difficult to distinguish in every case between conventions and inventions because many elements lie somewhere along a continuum between the two poles. Nonetheless, familiarity with a group of literary works will usually soon reveal what the major conventions are and therefore, what in the case of an individual work is unique to that creator.]

¹⁵⁶ [In distinguishing form from formula we are trying to deal with the relationship between the work and its culture, and not with its artistic quality. Whether or not a different set of aesthetic criteria are necessary in the judgment of formal as opposed to formulaic works is an important and interesting question, but necessarily the subject of another series of reflections.]

Cawelti relaciona la función de las *fórmulas* con los procesos que en la modernidad hemos denominado con Peter Brooks como correspondientes a una era desacralizada: “Sugiero que las fórmulas son importantes porque representan la síntesis de varias funciones culturales relevantes que, en las culturas modernas, han sido tomadas por las artes populares” (207);¹⁵⁷ se les asigna incluso la función ritual que en las sociedades premodernas correspondía a la religión y que reiteramos en palabras de Brooks:

En las culturas primitivas más homogéneas el ritual religioso tenía la importante función de articular y reafirmar los valores culturales primarios. Hoy en día, cuando las culturas se componen de multiplicidad de diferentes grupos religiosos, la síntesis de los valores y su reafirmación se ha convertido en una función cada vez más importante de los medios de comunicación y las artes populares (208).¹⁵⁸

En la primera parte de esta tesis mencionábamos junto con las voces de muchos autores —a las que agregamos ahora también la de Cawelti— la función estructuradora del relato y de la narrativa en la constitución de la sociedad: “Mi argumento, entonces, es que las historias de fórmula como la novela policíaca, el Western, la novela de seducción, la epopeya bíblica, y muchas otras, son estructuras de convenciones narrativas que conllevan una

¹⁵⁷ “I suggest that formulas are important because they represent syntheses of several important cultural functions which, in modern cultures have been taken over by the popular arts” (207).

¹⁵⁸ “In earlier more homogeneous cultures religious ritual performed the important function of articulating and reaffirming the primary cultural values. Today, with cultures composed of a multiplicity of differing religious groups the synthesis of values and their reaffirmation has become an increasingly important function of the mass media and the popular arts” (208).

variedad de funciones culturales de manera unificada" (209)¹⁵⁹ —dice Cawelti— , cuya definición de lo que es la fórmula nos viene como anillo al dedo para lo que proponemos en este apartado: "[...] principios para la elección de ciertas tramas, personajes y escenarios, los cuales poseen, además de su estructura narrativa básica, las dimensiones de juego y sueño ritual colectivo [...]" (209).¹⁶⁰

En este texto de Cawelti quedan sentados los vínculos que más nos interesan por ahora. De hecho, la premisa de que para analizar las fórmulas presentes en las producciones a estudiar hay que asumirlas como estructuras narrativas, identificar a qué clase pertenecen y abordarlas en su dimensión ritual se constituye en la enunciación de un "método" para nosotros:

Una vez que hemos comprendido la forma en que se estructuran fórmulas particulares podremos compararlas y además relacionarlas con las culturas que las utilizan. Por estos métodos siento que llegaremos a una nueva comprensión de los fenómenos de la literatura popular y nuevos conocimientos sobre los patrones de la cultura (209).¹⁶¹

En *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture* (1977), Cawelti puntualiza la definición de la fórmulas literarias de la siguiente

¹⁵⁹ "My argument, then, is that formula stories like the detective story, the Western, the seduction novel, the biblical epic, and many others are structures of narrative conventions which carry out a variety of cultural functions in a unified way"

¹⁶⁰ "[...] principles for the selection of certain plots, characters, and settings, which possess in addition to their basic narrative structure the dimensions of collective ritual game and dream" (209).

¹⁶¹ "Once we have understood the way in which particular formulas are structured we will be able to compare them, and also to relate them to the cultures which use them. By these methods I feel that we will arrive at a new understanding of the phenomena of popular literature and new insights into the patterns of culture" (209).

manera: “En general, una fórmula literaria es una estructura de convenciones narrativas o dramáticas empleadas en un gran número de obras individuales” (5).¹⁶²

Que el contenido formulaico es convencional, variable, histórico, sea cual fuere su uso, lo refrenda Cawelti: “Lo importante a tener en cuenta sobre este uso es que se refiere a los patrones de la convención, que son por lo general bastante específicos en una cultura y período determinados y no significan lo mismo fuera de este contexto específico” (5).¹⁶³ La trama, en cambio —como ya lo propusieron los formalistas rusos, con Propp a la cabeza—, puede ser transhistórica:

Estos patrones generales de trama no se limitan necesariamente a una cultura o período específico. En cambio, parecen representar los tipos de historias que, si bien no son universales en su atractivo, sin duda han sido populares en muchas culturas diferentes en muchos momentos diferentes. De hecho, son ejemplos de lo que algunos estudiosos han llamado arquetipos o modelos que son atractivos para muchas culturas diferentes (5).¹⁶⁴

¹⁶² “In general, a literary formula is a structure of narrative or dramatic conventions employed in a great number of individual works” (5).

¹⁶³ “The important thing to note about this usage is that it refers to patterns of convention which are usually quite specific to a particular culture and period and do not mean the same outside this specific context” (5).

¹⁶⁴ “These general plot patterns are not necessarily limited to a specific culture or period. Instead, they seem to represent story types that, if not universal in their appeal, have certainly been popular in many different cultures at many different times. In fact, they are examples of what some scholars have called archetypes or patterns that appeal in many different cultures (5).

Recapitulemos el acercamiento de Cawelti al funcionamiento de la fórmula antes de discutir un poco el parecido entre este concepto y el de género, con el fin de reafirmar nuestra decisión de pensar los cuerpos melodramáticos en el marco de los modos narrativos y gobernados por fórmulas:

Por lo tanto las fórmulas son formas en las que los temas y los estereotipos culturales específicos toman cuerpo en arquetipos de historias más universales. La razón por la que las fórmulas se construyen de esta manera es, creo, bastante sencilla. Ciertos arquetipos de historias particularmente cumplen con las necesidades del hombre en términos de disfrute y escape. [...] Pero para que estos patrones funcionen, deben materializarse en figuras, escenarios y situaciones que tengan significados apropiados para la cultura que los produce. (6).¹⁶⁵

Que fórmula y género no son la misma cosa, aunque su relación sea estrecha, no debería ser motivo de discusión, salvo por el equívoco en que se incurre al usarlas como sinónimos. Asumamos que las fórmulas, por su carácter arquetípico, colaboran en la conformación de un género sin que sean por ello excluyentes: “Una fórmula es una combinación o síntesis de una serie de convenciones culturales específicas con una forma de historia o arquetipo más universal” (6).¹⁶⁶ Cawelti sugiere que “La fórmula y el género se entienden mejor no como elementos que denotan dos cosas diferentes sino como

¹⁶⁵ “Thus formulas are ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes. The reason why formulas are constructed in this way is, I think, fairly straightforward. Certain story archetypes particularly fulfill man’s needs for enjoyment and escape. [...] But in order for these patterns to work, they must be embodied in figures, settings, and situations that have appropriate meanings for the culture which produces them” (6).

¹⁶⁶ “A formula is a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype” (6).

elementos que reflejan dos fases o aspectos de un complejo proceso de análisis literario" (7).¹⁶⁷ Esta separación del proceso en fases responde a razones metodológicas de evidente utilidad. Por otro lado, nos interesa el proceso por el cual aparecen nuevos géneros —y, claro está, nuevas fórmulas—. El ejemplo de cómo las fórmulas del Western no fueron consideradas como un género sino hasta el siglo XX nos deja ver de manera muy clara el proceso de desarrollo de un género popular cuyo inicio está vinculado a la literatura y, posteriormente, al cine, y cuya similitud con el caso del melodrama —cuando se lo aborda como género— es también evidente.

En nuestro caso —como intentaremos comprobar en lo que sigue—, las fórmulas pueden estar presentes en varios géneros, pues son ellas las que se relacionan de manera más directa con el modo expresivo. Su utilidad teórica es evidente si, como lo propone Cawelti, se trata de generalizar las características de un grupo de obras individuales con ciertas combinaciones de referentes culturales e historias con patrones arquetípicos: "Es útil principalmente como un medio para hacer inferencias históricas y culturales sobre las fantasías colectivas compartidas por grandes grupos de personas y para identificar las diferencias en estas fantasías entre culturas o períodos" (7).¹⁶⁸

A lo largo de estas páginas hemos sostenido que la continuidad temporal que ofrece la narrativa tiene en el cine una de sus más excelsas expresiones. La construcción del sentido de una narración depende, por lo menos, de dos factores: uno referido a las estrategias usadas en ella para disponer el orden

¹⁶⁷"Formula and genre might be best understood not as denoting two different things, but as reflecting two phases or aspects of a complex process of literary analysis"

¹⁶⁸ "In general, a literary formula is a structure of narrative or dramatic conventions employed in a great number of individual works" (5).

temporal y la situación espacial y otro referido a la tarea que realiza el lector/espectador en su encuentro con el material textual.

Los aspectos narrativos de la trama manipulan el tiempo de la historia de maneras específicas que en la narración clásica de Hollywood han sido definidas por David Bordwell (1997) bajo el concepto de *estilo*, caracterizado por tres niveles de generalidad que contribuyen en su conformación: los recursos (iluminación de tres puntos, montaje en continuidad, “música cinematográfica”, encuadre centrado, fundidos, entre otros); los sistemas (un sistema de lógica narrativa que depende de acontecimientos de la historia y de las relaciones causales y los paralelismos entre ellos; un sistema de tiempo cinematográfico; y un sistema de espacio cinematográfico) y las relaciones entre sistemas (la lógica narrativa, el tiempo y el espacio).

Nos acogemos a lo que propone Bordwell cuando dice que “[...] una película narrativa consta de tres sistemas: la lógica narrativa (definición de sucesos, relaciones causales y paralelismos entre los sucesos), la representación del tiempo (orden, duración, repetición) y la representación del espacio (composición, orientación, etcétera)” (13).

Como bien señala Bordwell, aunque no exista una “teoría exhaustiva del visionado de películas” (8), podemos hablar de que el filme —en nuestro caso, *el clásico*— propone una cierta manera, un *estilo* reconocible para el espectador. Bordwell hace hincapié en la siguiente idea de Gombrich: “Un estilo, al igual que una cultura o una opinión general, establece un horizonte de expectativas, una disposición mental, que registra desviaciones y modificaciones con una sensibilidad exagerada” (9). La disposición mental del espectador se consigue mediante el uso de esquemas cuya eficacia haya sido probada de tal manera que su lógica se impone y las tareas asignadas al espectador dan como resultado su comprensión de la película. El éxito del sistema clásico depende de

que el espectador realice esas operaciones que se esperan de él. El espectador puede realizarlas porque el conjunto del sistema tiene una lógica interna en la organización del estilo, la causalidad, el espacio y el tiempo, lógica de la que participamos todos, tanto los realizadores como los espectadores en un contexto histórico que se ha desarrollado y madurado en el cine de Hollywood. Las diferencias entre las solicitudes que les hace el *cine de atracciones* a los espectadores respecto del *cine clásico* son útiles aquí para reafirmar el carácter histórico del pacto ficcional que nos interesa:

[...] el cine de atracciones solicita activamente la atención del espectador mediante lo que muestra, a diferencia del cine clásico, que se concentra en contar una historia. Por esta razón, las películas hechas en los inicios del cine mantienen una unidad de encuadre o punto de vista que difiere sustancialmente del modo deliberadamente fragmentado aunque analíticamente cohesivo de la representación dominante más tardía (Keil, 2001: 9).¹⁶⁹

Es decir, que el *cine de atracciones* privilegia la autonomía del cuadro, el espacio delimitado por la cámara fija, mientras *el clásico* que nos ocupa ahora requiere que la cámara se mueva siguiendo la acción y reforzando la diégesis, es decir, que sean evidentes la continuidad temporal, la progresión narrativa y el énfasis en que la historia tiene un final.

Charlie Keil precisa el horizonte de expectativas de los espectadores del cine de atracciones y el clásico citando la idea de Noël Burch sobre la oposición entre ambos: “[...] mientras que las primeras películas refuerzan la

¹⁶⁹ “[...] the cinema of attractions actively solicits the spectator's attention through display, as opposed to the classical cinema, which concentrates on telling a story. For this reason, films from the earlier period maintain a unity of framing or viewpoint that differs substantially from the deliberately fragmented yet analytically cohesive mode of representation dominant later” (Keil, 2001: 9).

'exterioridad' de la posición del espectador, con el tiempo esto da paso a un espectador involucrado con la diégesis" (Keil, 2001: 9).¹⁷⁰

El estilo clásico de Hollywood es un paradigma entendido como "[...] una serie de elementos que pueden, de acuerdo con las reglas, sustituirse entre ellos (5)". Como sistema estético caracterizado por una serie de normas cuyas interrelaciones son complejas e inestables, la cinematografía clásica no se basa en fórmulas rígidas: "Pensar en el estilo clásico como en un paradigma nos ayuda a retener una idea de las opciones que tienen los realizadores dentro de la tradición. Al mismo tiempo, el estilo sigue siendo un sistema unificado, porque el paradigma ofrece alternativas limitadas" (Bordwell, 1997: 5).

En lo que sigue, por tanto, nos disponemos a presentar las tres películas del corpus, teniendo en cuenta las nociones anteriores: el manejo del tiempo-espacio en función del pacto ficcional que ellas proponen y su incidencia en la construcción narrativa.¹⁷¹

¹⁷⁰ "[...] while the earliest films reinforce the "exteriority" of the spectator's position, eventually this gives way to the envelopment of the viewer within the diégesis" (Keil, 2001: 9).

¹⁷¹ Las ideas de Cawelti también han contribuido al acercamiento que sigue: "Mi argumento, entonces, es que las historias de fórmula como la novela policíaca, el Western, la novela de seducción, la epopeya bíblica, y muchas otras, son estructuras de convenciones narrativas que conllevan una variedad de funciones culturales de manera unificada" (2004: 209).

[“My argument, then, is that formula stories like the detective story, the Western, the seduction novel, the biblical epic, and many others are structures of narrative conventions which carry out a variety of cultural functions in a unified way. We can best define these formulas as principles for the selection of certain plots, characters, and settings, which possess in addition to their basic narrative structure the dimensions of collective ritual game and dream”.]

Tres películas, tres elipsis, tres deseos

La historia de una película no resplandece ante nuestros ojos sin más ni más; como espectadores, debemos construirla según la trama, el material que en realidad tenemos frente a nosotros.

DAVID BORDWELL

Las tres películas que tenemos entre manos, *Una mujer de París* (Charles Chaplin, 1923)¹⁷², *El viento* (Viktor Sjöström, 1928)¹⁷³ e *Historias de Filadelfia* (Georges Cukor, 1940),¹⁷⁴ ilustran cada una a su manera el modo melodramático. Las hemos elegido para mostrar la idea de que aunque las películas —y otras formas del arte— nos cuenten algunas veces las mismas cosas, no lo hacen de la misma forma. Tienen otro rasgo en común: utilizan estrategias narrativas melodramáticas en las que las emociones *excesivas* son omitidas por medio de sofisticadas y polémicas elipsis. El lugar que las elipsis tienen en la narración bien podría resumirse diciendo que en ellas las tres heroínas se juegan su futuro, que luego sus vidas no volverán a ser las mismas y que alrededor de ellas se teje el drama del reconocimiento moderno.

¹⁷² *A woman of Paris* (Charles Chaplin, 1923)

¹⁷³ *The wind* (Viktor Sjöström, 1928)

¹⁷⁴ *The Philadelphia story* (Georges Cukor, 1940). Con respecto a la versión en castellano de este título, especulamos al señalar que el uso del plural (*Historias de Filadelfia*) puede deberse a la necesidad de evitar el equívoco con la palabra ‘historia’, pues de ser así, el título de la película aludiría a *la* historia de la ciudad de Filadelfia. Dada la diferencia en inglés entre las palabras ‘history’ y ‘story’, la decisión de usar el plural en castellano evita la confusión.

Entendemos ese drama del reconocimiento moderno como el deseo de legitimidad que la racionalidad instrumental impuso a cada individuo arrojado a la construcción de su destino con los recursos que tuviera a su alcance. Por ello, en lo que sigue, iremos tras la pista del deseo de las tres heroínas y sobre todo de los recursos narrativos desplegados en las tres películas para representar sus cuerpos atravesados por emociones que han sido calificadas como excesivas.

Los elementos mencionados por Jonh G. Cawelti al referirse al melodrama están presentes en las tres películas de diversas formas. Guardadas las diferencias que detallaremos al retomar cada caso particular, todas están gobernadas por “[...] la fantasía de un mundo que opera según los deseos de nuestro corazón” (1977: 45).¹⁷⁵ Como melodramas, su principal característica — según Cawelti— es la combinación de un número de acciones y ajustes orientados a la construcción de un mundo que corrobora los patrones tradicionales de la audiencia sobre lo justo y lo injusto, sobre el bien y el mal (45):

Una cosa que tienen en común estos por demás muy diferentes tipos de historias es la igualdad que tradicionalmente se ha entendido como el sello del melodrama: el drama de la intensificación de efectos (es decir, la música, ‘melos’), añadido a la obra para aumentar su poder emocional e intensificar su control sobre la audiencia. Por lo tanto, la idea del melodrama ha llegado a ser asociada con violencia y sensacionalismo —‘la trama gira en

¹⁷⁵ “[...] the fantasy of a world that operates according to our heart's desires [...]” (4). Agrega Cawelti: “[...] en contraste con los otros tipos de fórmulas que son fantasías de acciones o estados del ser particulares que se contraponen a algunos de nuestros miedos más profundos o se concentran en deseos particulares de victoria o amor o conocimiento.” [“[...] in contrast to the other formula types that are fantasies of particular actions or states of being that counter some of our deepest fears or concentrate on particular wishes for victory or love or knowledge.]

torno a intriga malévolas y acción violenta, mientras que la credibilidad tanto del personaje como de la trama se sacrifica para efectos violentos y oportunismo emocional (1977: 45).¹⁷⁶

Aquí proponemos como punto de partida que el melodrama es el reino de la fórmula. Conviven en él numerosos tipos, todos centrados en la fantasía moral de mostrar que el orden del mundo se basa en la justicia:

A medida que la historia de aventuras representa la fantasía del triunfo heroico sobre obstáculos insuperables y el misterio presenta la afirmación de orden racional sobre el secreto, el caos y la irracionalidad, el melodrama muestra cómo las complejas ambigüedades y tragedias del mundo revelan en última instancia la operación de un orden moral benévolo, orientado a lo humano. Debido a esto, los melodramas son por lo general bastante complicados en términos de trama y personajes; en lugar de identificarse con un único protagonista a través de su línea de acción, el melodrama los multiplica, y el punto de vista cambia continuamente con el fin de involucrarnos en un conjunto de destinos (1977: 46).¹⁷⁷

¹⁷⁶ "One thing possessed in common by these otherwise very different sorts of stories is the equality that has traditionally been understood as the hallmark of melodrama: the drama of intensified effects (i.e., music, "melos") added to the play to increase its emotional power and intensify its hold on the audience. Therefore, the idea of melodrama has come to be associated with violence and sensationalism — "the plot revolves around malevolent intrigue and violent action, while credibility both of character and plot is sacrificed for violent effect and emotional opportunism" (1977: 45)

¹⁷⁷ "As the adventure story plays out the fantasy of heroic triumph over insuperable obstacles and the mystery presents the assertion of rational order over secrecy, chaos, and irrationality, the melodrama shows how the complex ambiguities and tragedies of the world ultimately reveal the operation of a benevolent, humanly oriented moral order. Because of this, melodramas are usually rather complicated in plot and character; instead of identifying with a single protagonist through his line of action, the melodrama multiplies, and the point of view continually shifts in order to involve us in a complex of destinies (1977: 46).

Los finales de las tres películas que tenemos entre manos logran responder a las fórmulas de maneras creativas y a veces, nuevas, sin perder por ello la pertenencia al modo melodramático.

Las tres tienen en común el triunfo de la virtud en el final. Al referirse a *la virtud*, Brooks aclara que en el melodrama norteamericano a diferencia del francés clásico, la virginidad de la heroína no es un elemento definitivo en la construcción de la trama pues lo que está en juego es un sentimiento moral y no la “castidad técnica” de la heroína (1995: 32).¹⁷⁸ Tal es el caso de nuestras tres heroínas, todas al vaivén de conflictos morales cuya resolución tiene que ver con sus propias decisiones y no con la reivindicación del orden social establecido por la tradición, esquema que correspondería más bien a la tragedia en la que se da una reconciliación con un orden sagrado, no humano sino divino (Brooks, 1995: 32).

De maneras distintas, las tres películas conservan las estrategias narrativas del modo melodramático aunque por momentos sus estereotipos genéricos sean laxos. Tal es el caso de nuestro corpus en el que los finales no provocan como dice Peter Brooks, el surgimiento de una sociedad nueva en la que la pareja triunfante encuentra un espacio para vivir sin las ataduras que imponen las convenciones sociales, sino que se trata más bien de finales que proponen la reafirmación de sus valores.

Los finales son un territorio narrativo particularmente sensible. Como hemos mencionado en la primera parte de este texto, la clausura de las historias cinematográficas se constituyó, en una de las piezas clave en el proceso de transformación del *cine de atracciones* en *cine narrativo* que llamamos también

¹⁷⁸ Dejemos anotado que las reflexiones de Brooks en esta parte de su texto *The melodramatic imagination*, pensadas para la literatura, tienen plena vigencia en nuestra tarea de acercamiento al modo melodramático en el cine de los inicios.

cine clásico. Aunque la incorporación de un cierre le confirió a la narración fílmica el sentido de unidad, será en última instancia el espectador el encargado de reconstruir el sentido generado por el conjunto de relaciones que conforman el proceso narrativo. Las estrategias de regulación de las expectativas del público le permitirán identificar ciertas características y participar activamente en el pacto ficcional tal como lo formula Umberto Eco. Volveremos sobre este punto en las páginas siguientes.

Sus personajes y tramas complejos se enmarcan y se embarcan en la lucha por construir sus modernos destinos individuales. A diferencia de la tragedia, el sufrimiento y la violencia melodramáticas son “pruebas” que los individuos deben afrontar y superar, de tal manera que, si no lo logran, si el héroe melodramático se encuentra con un final catastrófico, este será o bien un noble sacrificio justificado en un noble propósito o bien, un mal merecido (46). Esta descripción de las características del melodrama es una buena presentación temática para dos de nuestras películas, *Una mujer de París* (1923) y *El viento* (1928). Detengámonos un momento en estas dos antes de abordar la presentación de *Historias de Filadelfia* (1940).

El signo de la virtud: El viento

La intención más clara del melodrama es la intensificación de los efectos dramáticos que en el caso de *El viento* aparecen a nuestros ojos desde el comienzo de la cinta: la primera imagen que vemos tras la presentación del título, la productora, el productor y los protagonistas¹⁷⁹ es un cartel que pone: *Esta es la historia de una mujer que entró en los dominios del viento.*¹⁸⁰

No se trata, en sentido estricto, de un intertítulo; es más bien un subtítulo que resume la aventura que ha de enfrentar la protagonista. Es el encuentro de una mujer que busca un cambio en su vida, con un paisaje nuevo, agreste, desértico y ventoso. Metáfora del cuerpo melodramático femenino, el encuentro de Letty con el viento de Texas bien podría ser el de Marie St. Clair con la lujosa

¹⁷⁹ Sobre la importancia de los intertítulos en la narrativa clásica de Hollywood, véase *El cine clásico de Hollywood* (1997) de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Sataiger, particularmente el capítulo “The formulation of the classical style 1909-1918”. La idea central es que los créditos e incluso los logotipos de los estudios fungían como transiciones narrativas que se dirigían directamente al público: “En el período mudo, muchas películas no pasaban de esas indicaciones y se limitaban a presentar la secuencia de créditos sobre pantallas negras o fondos de diseño estandarizado (por ejemplo, telones, columnas o marcos). Algunas secuencias de créditos, no obstante, utilizaban ‘títulos artísticos’, cuyos diseños representaban elementos narrativos de relevancia. [...] Hacia 1920, este tipo de títulos artísticos era de uso común. Los tipos de letra también podían indicar el período o la localización de la historia, una práctica probablemente influida por los programas de las obras de teatro y los libros ilustrados: la narración transmitida como tipografía. En los años veinte, una secuencia de créditos podía aparecer sobre imágenes en movimiento [...] o podía ser de dibujos animados [...]. El cine sonoro canonizó esta estilizada ‘narrativización’ de la secuencia de créditos asignándole una serie de funciones” (28).

¹⁸⁰ This is the story of a woman who came into the domain of the winds.

vida en la ciudad de París o el de Tracy Lord con la asfixiante sociedad de Filadelfia.

La película comienza cuando Letty (Lillian Gish), después de dejar su casa en Virginia al quedar huérfana, se dirige al rancho de su primo Beverly (Edward Earle) en Texas. En el tren conoce a un comerciante de ganado, Wirt Roddy (Montagu Love) con quien entabla conversación y quien le advierte de los peligros del viento y las tormentas de arena que asolan la región y cuyo efecto pernicioso se ensaña especialmente con las mujeres. No sabemos las circunstancias de su viaje, pero intuimos que su vida anterior era la de una mujer humilde en un medio, en todo caso, favorable en comparación con el que debe afrontar al llegar a la que será su nueva casa.¹⁸¹ Una vez allí, las relaciones con Cora (Dorothy Cumming), la esposa de su primo, se complican por los celos de esta, lo que precipita su matrimonio con uno de sus pretendientes, un vaquero de la región llamado Lige (Lars Hanson) que no le interesa realmente. Letty y Wirt se encuentran en un baile de la región y queda claro que él se ha presentado allí para verla y proponerle que se marche con él, cosa que finalmente ella considera, pero que se frustra poco después cuando él le dice abiertamente que está casado. El matrimonio de Letty y Legi se precipita como única solución a la situación con Cora, la esposa de su primo. Por voluntad de Letty, el matrimonio no se consuma y Legi, decepcionado en sus planes amorosos, le promete que conseguirá el dinero para enviarla lejos de allí.

¹⁸¹ La película está basada en el libro del mismo nombre de Dorothy Scarborough publicado inicialmente de manera anónima en 1925. En su portada se lee: “¿Cómo podría una frágil y sensible mujer luchar contra el viento... un fantasma aún más terrible por ser invisible, que le gemía a través de lugares desiertos en la noche, llamándola como un amante demoniaco?” [How could a frail, sensitive woman fight the wind? [...] a ghost more terrible because invisible—that wailed to her across waste places in the night, calling to her like a demon lover?] El guión cinematográfico estuvo a cargo de Frances Marion.

Posteriormente, Letty recibe la visita de Wirt cuando estaba sola en casa durante una tormenta de arena. Está bastante perturbada por el viento y también —nos atrevemos a decir— tiene miedo de las intenciones del visitante, tanto que se desmaya en medio de un forcejeo con él mientras el viento la empuja. A la mañana siguiente, discuten violentamente cuando ella se niega a marcharse con él y entonces ella le dispara. Wirt muere y Letty sepulta su cadáver fuera de la casa, pero la fuerte tormenta lo deja al descubierto. Cuando Legi regresa a casa y Letty le confiesa su crimen, el viento cubre por fin el cadáver. Letty declara su amor a su esposo y decide quedarse con él y enfrentar juntos al viento.



Figura 1. *El viento*. Imagen del final. Letty y Lige abrazados. Ella entregada al amor de su esposo.



Figura 2. *El viento*. Imagen del final. Esta es una de las pocas imágenes en que la puerta de la casa está abierta y casi vemos el horizonte. Se representa aquí a Letty y Lige en el comienzo de su nueva vida juntos.

Dice David Bordwell que hay una diferencia reconocida por los teóricos cinematográficos entre el material narrativo de una película (los sucesos o acciones, la historia básica) y el modo en que este material está representado en la película (1997: 5).

La trama es la película que tenemos ante nosotros, mientras que la historia es nuestra construcción mental, una estructura de inferencias que hacemos según aspectos seleccionados de la trama (5).

En este sentido, la narración clásica de Hollywood, caracterizada por la causalidad de los personajes, procede de acuerdo con la premisa que propone Bordwell: “[...] causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos” (14); es decir, que Hollywood produjo —y produce— una forma dramática centrada en los rasgos personales y los objetivos del personaje, asignados según las

concepciones de los sexos propias de la época y las relaciones aceptadas entre ellos.¹⁸²

Es el caso de *El viento*, cuya trama amorosa se entrelaza con la lucha de Letty contra una fuerza natural: el viento, que se convierte en una metáfora de todo lo que hay de amenazante en su nueva vida. Este encuentro produce la manifestación de las emociones *excesivas* que hemos nombrado páginas atrás, con la particularidad de que una de las emociones más fuertes que se desatan en la trama queda representada bajo la forma de una elipsis cuya interpretación depende de las competencias del espectador.

Detengámonos un momento en este punto para considerar la hipótesis de que el texto construye un *lector modelo* y que se espera que este coopere en la construcción del sentido, al mejor estilo propuesto por Umberto Eco en *Lector in fabula* (1993).¹⁸³ Eco propone que el texto “[...] tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (73) y que esto es posible porque el texto está, por definición, incompleto hasta que no participa de un movimiento cooperativo por parte del lector. De manera totalmente intencional, el texto está repleto de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar: “[...] un texto

¹⁸² Este esquema clásico presente en las tres películas de nuestro corpus ha sido subvertido en algunas ocasiones, como lo señala Bordwell: “¿Cómo sería el cine narrativo sin la causalidad personalizada? Tenemos algunos ejemplos (en Miklós Jancsó, Ozu, Robert Bresson, las películas soviéticas de los años veinte) pero podemos buscar otros. *Avaricia* (*Greed*, 1924), de Erich von Stroheim, demuestra que un esquema causal naturalista es incompatible con el modelo clásico: los personajes no pueden alcanzar sus objetivos y la causalidad está en manos de la naturaleza y no de la gente” (Bordwell, 1997: 20)

¹⁸³ La primera edición de *Lector in fabula* es de 1979; nosotros consultamos la edición de Lumen de 1993.

es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...]” (76) de tal manera que deja al lector la iniciativa interpretativa: “Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (76). ¿Cómo logra el autor esta cooperación?

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que "conocimiento de los códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (80).

En *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996), Eco introduce una distinción entre *lector modelo* y *lector empírico* (16). Este último, dice, puede leer de maneras distintas sin que pueda imponérsele ninguna: “[...] usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual” (16). Según esto, en el melodrama de Hollywood estaríamos ante este tipo de espectadores, pero ¿podemos aplicar el concepto de *lector modelo* a los espectadores cinematográficos?

En *A brief romantic interlude* (1996), Richard Maltby aborda la película de Michael Curtiz *Casablanca* (1942) (particularmente la escena del beso entre Rick e Ilsa que sería la prueba de que han pasado la noche juntos aunque no los hayamos visto) desde la perspectiva del análisis textual y propone que Hollywood se especializó en crear dos tipos de espectadores: uno *sofisticado* y otro *inocente*. El *sofisticado* sería el espectador que “interpreta” —el lector de segundo nivel, según Eco—. El espectador *inocente* —en palabras de Maltby— siempre podrá argumentar que no hay pruebas de lo omitido: “Debido a que no hay un evento obvio, ya que la transición no contiene información sobre la

trama que sea obviamente relevante, el espectador 'inocente' puede entenderlo como si no existiera, como si no fuera una elipsis, como si, mejor dicho, no hubiera pasado nada" (438).¹⁸⁴ Por otro lado —dice Maltby—,

[...] toda la información que implica que algo ha sucedido solo está disponible para quienes son suficientemente 'sofisticados' (en otra terminología, los 'competentes') como para leer las convenciones a través de los cuales se presenta: bien sean las convenciones del simbolismo de la torre, o las convenciones de la presentación visual de la secuencia, o el papel convencional de los cigarrillos en el comportamiento sexual de los adultos. (438-439).¹⁸⁵

¿Inocente, sofisticado, empírico, modelo? ¿Son más o menos intercambiables estas categorías que definen una respuesta del lector/espectador frente a la propuesta que tiene delante?

Si, como afirma Agustín Zarzosa en *Sjöström's: The wind and the transcendental image* (2007), el cine clásico de Hollywood no construyó un espectador modelo, sino dos, encontramos en la elipsis un recurso muy efectivo para poner a prueba los límites de las convenciones sobre lo que puede esperarse de una película clásica de Hollywood:¹⁸⁶ "[...] un espectador inocente,

¹⁸⁴ "Because there is no obvious event, because the dissolve contains no obviously relevant plot information, the "innocent" viewer can understand it as if it were not there, as if it were not an ellipsis, as if, that is, nothing had happened" (438).

¹⁸⁵ "[...] all the information implying that something has happened is available only to those "sophisticated" (in another terminology, "competent") enough to read the conventions through which it is presented: either the of the tower's symbolism, or the conventions of the visual presentation of the sequence conventions, or the conventional role of cigarettes in adult sexual behavior" (438-9).

¹⁸⁶ En este sentido, recordemos las repercusiones del concepto de canon que opera también en el cine y que, para el caso, funciona con un mecanismo muy similar al del género. En *Rutas de la*

que sabe que ciertas cosas no suceden en Hollywood, y uno sofisticado, que construye una versión paralela imaginada que no está limitada por las normas morales”(36).¹⁸⁷

Christian Metz —en la introducción a las ediciones francesa y española del libro *Inside gaze: the fiction and spectator* de Francesco Casetti— llama la atención sobre el interés de Casetti en la enunciación fílmica. Tras recordar los caminos transitados por la reflexión sobre este tema desde los años setenta, Metz menciona el trabajo de Umberto Eco del que nos hemos valido para formular que, de alguna manera, el lector o el espectador no están por fuera del texto o del filme, sino, dentro (1998: xii). Queremos destacar que la búsqueda de Casetti en este libro resuena particularmente con nuestra insistencia en la construcción de una mirada, sea la occidental, la investigativa o la del espectador.

En el encuentro con el texto literario o fílmico, el concepto de pacto ficcional o comunicativo ha sido motivo de reflexión también para Casetti:

En concreto, mi último trabajo ha sido sobre la noción del “pacto comunicativo”. Mi interés es ver el texto como una propuesta que cumpla con ciertas expectativas, necesidades y competencias del espectador. Este encuentro da lugar a muchas formas de negociación: a nivel de percepción tenemos pistas textuales, de un lado, el cumplimiento de los

interpretación (2005), Wolfgang Iser se refiere a la dualidad inherente al canon en el contexto de lo que puede esperarse de un texto cuando, en virtud de su autoridad, se deja de prestar atención a “[...] lo que en realidad dice el texto en favor de lo que se supone que dice el texto [...]” (50). Al “decretar” un significado del texto, se condiciona la apropiación que podría hacer de él el lector.

¹⁸⁷ “[...] an innocent viewer, who knows that certain things do not happen in Hollywood, and a sophisticated one, who constructs a parallel imagined version not bound by moral regulations” (36).

procedimientos de interpretación, por el otro, a nivel cultural, tenemos un significado textual que choca con las interpretaciones sociales. Dentro de este marco, los textos manifiestan su plena relevancia así como su riqueza y variedad.” (1998: vii-viii).¹⁸⁸

Ahora bien, ¿en qué marco narrativo construyó el cine clásico de Hollywood sus modelos de espectador? Bordwell toma de Meir Sternberg una caracterización de la narración en tres escalas que repasaremos a continuación, con el fin de ayudarnos a entender cómo se construye el espectador en la narración clásica. La primera propone que “Una narración es *más o menos consciente de sí misma*: es decir, en mayor o menor grado demuestra su reconocimiento de estar presentando información a un público” (1997: 27). La segunda categoría dice que “[...] una narración es más o menos *conocedora*” (27) y para ello se vale de distintos tipos de narrador —omnisciente o personaje¹⁸⁹— que se expresan desde distintos puntos de vista. La tercera se refiere a que “[...] una narración es más o menos comunicativa lo que supone su disposición a compartir su conocimiento” (1997: 27). A modo de síntesis, Bordwell formula

¹⁸⁸ Specifically, my latest work has been on the notion of the “communicative pact”. I am concerned here to see the text as a proposal that meets certain expectations, needs, and competencies of the spectator. This meeting gives rise to many forms of negotiation: at the perceptual level we have textual cues, on the one hand, meeting interpretive procedures on the other; at the cultural level, we have textual meaning coming up against social interpretations. Within such a framework, texts manifest their full relevance as well as their richness and variety.

¹⁸⁹ Es interesante aquí volver al asunto de la importancia de los intertítulos a la hora de relacionar a los personajes con la jerarquía narrativa. Dice Kristin Thompson en *La formulación del estilo clásico, 1909-1928*: “Los intertítulos podían caracterizar brevemente a los personajes pero el grueso de la acción se desarrollaba en la pantomima. Como resultado, la película creó una narración omnisciente y objetiva, pasando ocasionalmente a los puntos de vista de los personajes [...]” (188).

cada categoría bajo la forma de una pregunta: “¿Hasta qué punto es consciente la narración de estar dirigiéndose a un público? ¿Cuánto sabe la narración? ¿Hasta qué punto está dispuesta la narración a decirnos lo que sabe?” (1997: 27).

Recapitulemos un poco el tipo de espectador que nos propone la elipsis narrativa que presenta *El viento* en el contexto de estas categorías. De manera similar a lo que Maltby descubre en *Casablanca*, la elipsis sobre los hechos sucedidos entre Letty y Wirt la noche antes de que ella le disparara puede interpretarse desde el punto de vista de un *espectador inocente*, pero también desde el de un *espectador sofisticado*: no sabemos a ciencia cierta qué sucedió entre ellos ni si lo que sucedió fue consentido o por la fuerza o si lo consentido obedeció al estado de perturbación en que ella se encontraba debido al viento. Pero como espectadores *sofisticados* o *modelos*, tenemos conocimiento sobre la mirada interesada que Wirt dirigía a Letty desde que coincidieron en el tren.



Figura 3. *El viento*. Wirt y Letty en el tren. Wirt aborda a Letty por primera vez en el tren en el que ella se dirige a casa de su primo en las afueras de Texas. Él se acerca a ella después de observarla durante un rato. Se muestra solícito y presto a ayudarla a cerrar la ventana y entablar conversación.

También en el encuentro casual posterior, su actitud hacia ella nos previno sobre la propuesta que finalmente le hizo hacia la mitad de la película, de fugarse con él (no es una propuesta de matrimonio porque él ya está casado).

El salto que introduce la elipsis en cuestión abre un amplio margen a nuestra interpretación de los hechos: ¿Y si no se tratase de un intento de violación? Sabemos que Letty estaba muy afectada por el viento, fuera de sí, podría decirse, a tal punto que en el momento más crítico del miedo durante la tormenta se desmayó, como hemos dicho, en los brazos del hombre, empujada por el viento; ¿qué sucedió a partir del momento del desmayo?



Figura 4. *El viento*. Wirt intenta abrazar a Letty. Ella se resiste. Forcejean.

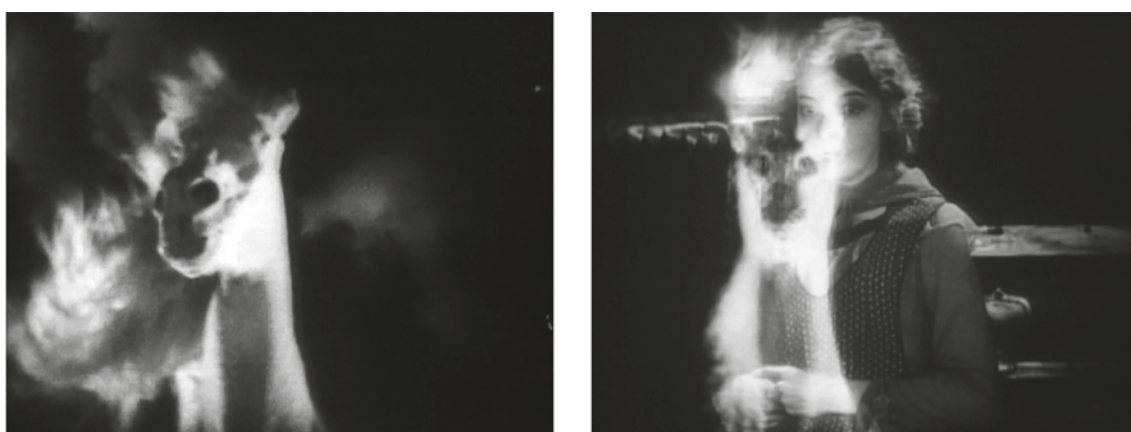


Figura 5. *El viento*. Letty ve el caballo blanco de la locura. Lo ve surcar el cielo durante el forcejeo con Wirt. Durante las primeras horas de la tormenta Letty va perdiendo el juicio de tal manera que cuando Wirt golpea la puerta y entra por la fuerza, Letty está fuera de sí.



Figura 6. *El viento*. Letty se desmaya. Letty intenta huir pero el viento la empuja en los brazos de Wirt que intenta abrazarla. Ella se desmaya durante el forcejeo... Esta situación da inicio a la elipsis.

Repasemos con Zarzosa la insistencia con que algunos críticos han negado que hubiera contacto sexual entre Letty y Wirt. Según ellos, se trataría, a lo sumo, de un intento de violación.

Al asegurar que Letty mata a Wirt porque este intenta violarla, los críticos franceses y estadounidenses han negado implícitamente la realización de un acto sexual. Georges Sadoul, por ejemplo, escribe: una noche, ella es atacada por un antiguo conocido (amor) que intenta violarla. Enloquecida de terror, ella lo mata. Jean Mitry y Roger Boussinot también establecen una conexión directa entre la supuesta tentativa de violación y el asesinato. (37).¹⁹⁰

En el mismo sentido que Zarzosa, Lea Jacobs señala las reacciones de la crítica tras la proyección del filme en *The decline of sentiment: American film in the*

¹⁹⁰ “By alleging that Letty kills Wirt because he attempts to rape her, French and American critics have implicitly denied that a sexual act takes place. Georges Sadoul, for instance, writes: One night, she is attacked by a former acquaintance (Love) who tries to rape her. Maddened by terror, she kills him. Jean Mitry and Roger Boussinot also establish a direct connection between the supposedly attempted rape and the murder” (37).

1920's (2008). Ninguna menciona la violación ni como intento ni como hecho cumplido.¹⁹¹

¹⁹¹ Retomamos la sinopsis de la película que presenta el American Film Institute en la que se omite de igual manera cualquier alusión a lo sucedido durante la noche: "Letty, una chica de Virginia, viaja en un tren con destino al rancho de su primo en las praderas del oeste; conoce a Roddy, que hace alusión a una propuesta de matrimonio. En el rancho, los niños y el marido de Cora se encariñan mucho con Letty, y ella se ve obligada a abandonar el rancho. Sin lugar a donde ir, decide aceptar la invitación implícita de Roddy para convertirse en su esposa. Cuando descubre que él está casado, ella se casa inmediatamente con Lige, un hijo tosco de la región de quien ella se había burlado antes. Mientras Lige se encuentra lejos en un rodeo de caballos salvajes, durante una tormenta de viento particularmente violenta, *Roddy entra a la fuerza a casa de Lige y pasa la noche con Letty, instándola a irse con él por la mañana*. Ella se niega, le dispara cuando él se hace más insistente, con mucho esfuerzo arrastra su cuerpo al exterior y lo entierra en la arena cambiante. Letty pasa un día de terror que se acerca a la locura; pero Lige regresa, y Letty decide que ya no desea volver a Virginia —enfrentarán el viento juntos." [Cursivas añadidas.]

[“Letty, a girl from Virginia, train bound for her cousin’s ranch in the western prairies, meets Roddy, who hints at a marriage proposal. At the ranch, Cora’s children and husband become too fond of Letty, and she is forced to leave. With nowhere to go, she decides to accept Roddy’s implied invitation to become his wife. When she discovers him already married, she hastily marries Lige, a roughhewn son of the soil at whom she had previously scoffed. While Lige is away for a round-up of wild horses during a particularly fierce windstorm, *Roddy forces his way into Lige’s home and stays the night with Letty, urging her to go with him in the morning*. She refuses, shoots him when he becomes insistent, laboriously drags his body outside, and buries it in the shifting sand. Letty spends a day of terror that approaches madness; but Lige returns, and Letty decides that she no longer wishes to return to Virginia--they will face the wind together” [cursiva añadida].]

Consultado en: American Film Institute. The wind.

<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=13353>

Las reacciones a *El viento* fueron displicentes en el mejor de los casos. *Variety* (7 de noviembre, 1928: 15) reconoció la excelencia técnica de la película, pero consideró que la historia era “veneno en términos de su exhibición”. Si bien no es de extrañar que a esta sombría historia se le haya adjudicado un prospecto oscuro, más interesante es la opinión expresada por cierto número de críticos de que la película era demasiado explícita en su evocación del paisaje amenazante. *Exceptional Photoplays* se quejó porque “su acorde atmosférico fue usado con demasiada frecuencia”. *The New York Times* (5 de noviembre de 1928) estuvo de acuerdo: ‘Victor Seastrom [Sjöström] hace un esfuerzo tal por asegurarse de que sus puntos sean comprendidos que uno anhela una sugerencia de sutileza. *Photoplay*, que alabó la actuación de Lillian Gish como Letty, adoptó un tono humorístico en la descripción del escenario: “Allí donde los hombres son hombres y el clima es clima”. (76).¹⁹²

En el contexto del cine de Hollywood, las elipsis son, como dice Linda Williams (2008), claramente sexuales: “La elipsis ocurre todo el tiempo en las películas, con frecuencia dentro de la misma escena, generalmente se logra mediante cortes individuales entre tomas. Sin embargo, las elipses son especialmente frecuentes en las representaciones posteriores de actos

¹⁹² “Reactions to *The Wind* were lukewarm at best. *Variety* (November 7, 1928: 15) acknowledged the film’s technical excellence but considered the story “poison for screen purposes.” While it is not surprising that this grim story would have been considered a dim prospect, more interesting is the opinion expressed by a number of reviewers that the film was too explicit in its evocation of the threatening landscape. *Exceptional Photoplays* complained: “Its atmospheric chord is twanged too often.” *The New York Times* (November 5, 1928) agreed, “Victor Seastrom [Sjöström] hammers home his points until one longs for just a suggestion of subtlety. *Photoplay*, which praised Lillian Gish’s performance as Letty, took a humorous tack in describing the setting: “Out where men are men and weather is weather” (76).

sexuales” (40).¹⁹³ Williams llama la atención sobre su uso, particularmente durante el período de censura dictaminado por el Código Hays, de tal manera que menciona también la película *Casablanca* como ejemplo. Sin embargo, queremos insistir en que, aunque nuestro caso es otro, se trata de todos modos de una omisión de carácter sexual.

Más allá de nuestras especulaciones, ¿cómo resolver la elipsis presente en *El viento*? ¿Qué importancia tiene saber con exactitud el motivo que lleva a Letty a asesinar a Wirt?

La elipsis que nos ocupa se resuelve de una manera crucial para nuestro argumento. Como espectadores, solo sabemos que Legi regresa a casa y encuentra a Letty sumida en el delirio por los últimos acontecimientos. Ante la confesión del asesinato de Wirt, la respuesta de Legi es elocuente: “El viento es un poderoso extraño. Si matas a un hombre haciendo justicia, siempre cubre su cadáver” (Sjöström, 1928).¹⁹⁴ La personificación del viento a lo largo de la cinta ha llegado a su culmen en la figura del caballo que surca el cielo en medio de la tormenta de arena y que nos remite a la historia que se cuenta al inicio acerca de las creencias de los injuns¹⁹⁵ sobre el viento del norte que, según Wirt, enloquece a las mujeres.

¹⁹³ “Ellipses happen all the time in movies, frequently within the same scene, usually accomplished by single cuts from shot to shot. But ellipses are especially frequent in later representations of sex acts” (40)

¹⁹⁴ “Wind’s mighty odd. If you kill a man in justice, it allers covers him up” (Sjöström, 1928).

¹⁹⁵ Sobre el uso de este término, Edward Buscombe, en una nota al inicio de su libro *‘Injuns!’: Native Americans in the movies* (2006), dice que a pesar del rechazo actual hacia la denominación de ‘Indians’ para los habitantes de América a la llegada de Cristóbal Colón, muchos de los descendientes de aquellos siguen usándolo para referirse a sí mismos. La decisión de darle esta



Figura 7. *El viento*. Letty bajo el influjo del viento. Está sola en casa, antes de que llegue Wirt. Sus ojos desorbitados, las manos crispadas, el gesto de desesperación en todo su rostro nos dejan ver la situación emocional en la que se encuentra debido al miedo que le despierta el viento. La arena de la tormenta va acorralándola. La expresión melodramática que acompaña toda la actuación de Letty es el paradigma del cuerpo quebrado por la emoción y el exceso.

palabra por título a su libro tiene que ver con la intención de mostrar la ficción que se ha creado alrededor del término, cuyo uso coloquial es bastante peyorativo.



Figura 8. *El viento*. Letty y Wirt discuten. A la mañana siguiente en medio de amenazas, ella le dispara.

Zarzosa en su texto llega a la conclusión de que las numerosas reconstrucciones de los hechos presentados (y sobre todo de los omitidos), que han dado lugar a versiones dispares sobre la elipsis en la película, permiten afirmar que la censura implícita ejercida por las convenciones de la época fue muy exitosa. Dice Zarzosa que, así las cosas, Maltby tiene razón al proponer que el cine clásico de Hollywood satisface por igual a los espectadores *inocentes* y a los *sofisticados*. Nuestra posición en este punto es que el recurso privilegiado del cine clásico respecto de los temas que dan lugar a la elipsis —aquellos cuyas emociones pueden resultar *excesivas*— es la ambigüedad que permite explicar un asesinato con una idea *melodramática*: que si algo sucedió entre Letty y Wirt —algo, digamos, según las convenciones de la época, indecoroso para ella—, la

culpa la tuvo el viento, causa y solución a la vez: un viento justiciero. Esta ambigüedad está presente también en la elipsis de la película *Historias de Filadelfia*, de la que hablaremos más adelante; y —aunque en unas circunstancias diferentes— queremos arriesgarnos a dar otra vuelta de tuerca.

Queremos considerar que en *El viento*, Letty pudo haber estado gobernada por una fuerza irrefrenable —*excesiva* en el sentido que le hemos conferido a ciertas emociones a lo largo de este texto— que la hubiera *perdido* en el sentido convencional de la época, pero que la hubiera afirmado en el reconocimiento de su deseo hacia Wirt, ese hombre con el que consideró incluso huir tras rechazar en el baile la propuesta matrimonial del que fuera finalmente su esposo.



Figura 9. *El viento*. Letty y Wirt en el baile. Ella rechaza a Sourdough y Legi, dos vaqueros de la región que le proponen matrimonio ese día.

Nos arriesgamos a pensarlo porque la actitud gozosa con que Letty recibe a Lige y le comunica que ya no se marcha, que está preparada para amarlo —aun acabando de asesinar a Wirt—, que ya no le teme al viento, es la actitud del cuerpo melodramático por excelencia, la de quien, por medio de un largo camino de injusticia e incomprensión, ha logrado salir adelante, ha encarnado ese drama vital moderno de saberse capaz de enfrentar la adversidad y tomar

las riendas de su destino y ha logrado por fin salir victorioso en el drama de la búsqueda de legitimidad, de reconocimiento. La propia expresión corporal del personaje de Letty nos pone sobre una pista cierta: las emociones, incluidas las excesivas, gobiernan su cuerpo. La lucha metafórica con el viento no es otra cosa que la expresión de la condición melodramática de ese cuerpo al vaivén de las pasiones. La película se regodea en algunas escenas en las que se enfocan solo los pies de los personajes, siempre barriendo la arena que se apodera de todo en la historia. Esas escenas en que se centra la mirada en los pies son los únicos pasajes en los que la película sugiere una vida rutinaria que presumimos más regulada en sus emociones. Aparte de estos pasajes, toda la película sigue la pista de Letty atormentada. ¿Qué es lo que atormenta ese cuerpo? Afirmamos que en ella el drama melodramático resulta victorioso porque lo vemos en el cuerpo.

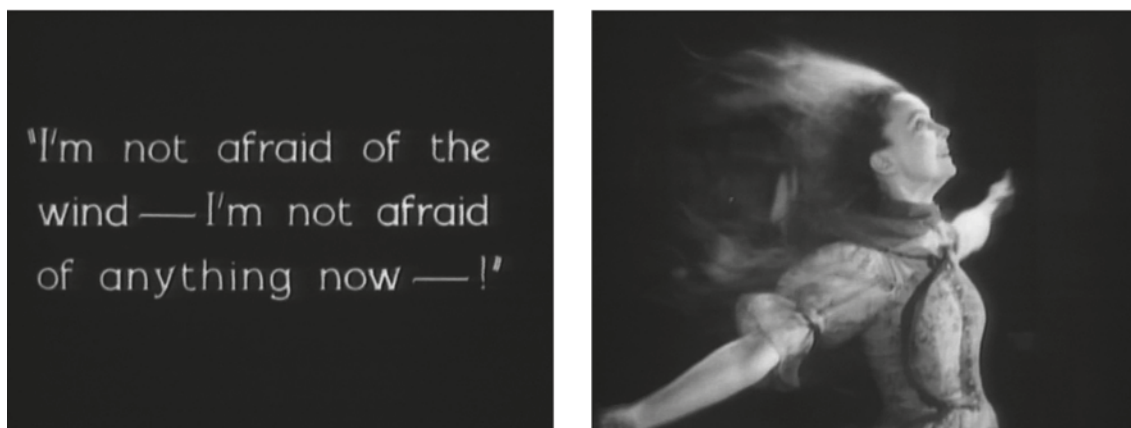


Figura 10. *El viento*. Letty recibe el viento de frente. Ya no le teme a nada.

Son variadas las especulaciones sobre los cambios en los finales en dos de nuestras películas, *El viento* y *Una mujer de París*. En el caso de la primera, se sabe que fueron consideradas varias alternativas. Lea Jacobs señala que en el guión que reposa en los archivos de la MGM aparece el mismo final de la

novela de Dorothy Scarborough en el cual el viento descubre una y otra vez el cadáver de Wirt ante lo cual, presa del pánico, Letty corre enloquecida, sin rumbo en medio de la tormenta y se pierde. Un comentario al margen del guión pondera la tragedia que narra la historia, la califica como de “primera calidad” y agrega que aunque podría ser muy efectiva al llevarla a la pantalla incluso comparable con *Avaricia*, no cree que tenga éxito en la taquilla (2008: 75). Jacobs afirma que por lo anterior, este final no fue seriamente considerado y que no aparece en ninguna de las versiones del guión de Frances Marion pues ella siempre prefirió el final del reencuentro de Lige y Letty, tal como efectivamente aparece en el filme.

Algunas variaciones que fueron consideradas, como el de la intervención de Legi para salvar a Letty de una estampida de caballos salvajes que la atacan, o que Wirt sobreviviera al disparo, no quedaron en la versión que conocemos. Si evaluamos la eficacia de los distintos finales alternativos, llama la atención que el elegido nos proponga la reconciliación entre los esposos casi sin mediar palabra. Este detalle como lo hemos mencionado antes, echa mano de una lógica melodramática sin tacha pues Legi se vale de la condición justiciera del viento para justificar las acciones de Letty.

Con todo y las dudas acerca del final más conveniente en términos comerciales, la película fue valorada positivamente por algunas publicaciones técnicas de la época por su excelencia técnica aunque nunca haya sido un éxito de taquilla y para algunos no haya pasado de ser una película “naturalista” recargada, dedicada a mostrar el paisaje —ventoso— de una manera amenazante. Esta percepción sobre la película es uno de los elementos que le permiten afirmar a Jacobs que se dio un cambio en el gusto de la época, hacia la segunda década del siglo XX, asunto que retomaremos al abordar la película de Chaplin, *Una mujer de París*.

La economía del deseo: una mujer de cualquier lugar

La búsqueda de una legibilidad moral que se encuentra escondida es clave para cualquier melodrama

LINDA WILLIAMS

Una mujer de París y *El viento* comparten una condición previa al cine sonoro y en la que descansa buena parte de la capacidad comunicativa de ambas: los gestos de los actores no solo cumplen la función de garantizar la comunicación entre los personajes, sin la cual no sería posible la diégesis, sino que en ocasiones estos gestos se dirigen a los espectadores. En otras palabras, en algunos momentos los espectadores sabemos más que los personajes acerca de la trama. Ello nos convierte también en espectadores *sofisticados*.

La historia de la película nos presenta a dos enamorados que planean dejar sus hogares familiares para establecerse juntos en la capital, París. Como veremos, él no llega a la estación del tren la noche en que van a emprender el viaje y ella sin saber el motivo, decide viajar sola, perdiéndose así todo contacto entre ellos.

Pero antes de proseguir con las elipsis que propone *Una mujer de París*, aprovechemos la pregunta de Casetti acerca de si el análisis del encuentro con el texto fílmico da lugar a un *espectador*, así, en singular, o si sería más apropiado hablar, según el enfoque de cada campo disciplinario y el tipo de investigación que cada uno propone, de *espectadores*, en plural:¹⁹⁶

¹⁹⁶ En las investigaciones —dice Casetti de manera esquemática— desde el punto de vista de la psicología interesada en la precepción y los procesos cognitivos, el espectador es el centro de la situación fílmica; en la sociología, interesada en las interacciones y los comportamientos, el espectador es uno de los agentes que configuran la institución cinematográfica; en el psicoanálisis, interesado en la analogía entre el cine y el sueño y en las experiencias fetichistas y

Una mirada a los diversos textos escritos sobre el cine confirmará que el espectador aparece y funciona como un punto nodal situado en la intersección de rutas numerosas, complejas y diversas. Este individuo está presente como testigo de posibles contradicciones en lugar de sujeto de consenso, un objeto de duda en lugar de un referente seguro, una pieza de un rompecabezas más que un diseño acabado. Y mientras que como críticos podemos con confianza manipular sus contornos, el espectador en última instancia existe como una figura más bien críptica (1998: 1).¹⁹⁷

En un texto de 1983, Casetti advierte que “A menudo la figura del espectador se aborda a partir de este supuesto: hay alguien que mira el filme” (51). Esta evidencia “[...] no sirve de mucho: el problema de todo discurso dirigido a los demás no es tanto el de ser oído como el de hacerse escuchar” (51), pues lo que es importante para el texto fílmico¹⁹⁸ no es tanto el ser mirado como el hacerse mirar (51). ¿Qué pasaría si, en vez de preguntarse por las circunstancias concretas de la recepción del filme, se centrara la indagación — como lo propone también Eco al decir que en general toda obra construye su

voyeristas, el espectador es un componente del aparato cinematográfico; en la economía, interesada en la circulación del producto como mercancía, el espectador se sitúa en la intersección entre la necesidad y el consumo; en la semiótica, interesada en el flujo comunicativo y las construcciones simbólicas, el espectador es el centro de la actividad decodificadora que permite construir el sentido de la obra (1988: 12-13).

¹⁹⁷ A glance through the various texts written about the cinema will confirm that the spectator appears and functions as a nodal point located at the intersection of numerous complex and diverse paths. This individual is present as a witness to potential contradictions rather than as a subject of consensus, an object of doubt rather than a secure referent, a piece of a puzzle rather than a finished design. And while as critics we may confidently manipulate his or her outlines, the spectator ultimately exists as a rather cryptic figure.

¹⁹⁸ Casetti distingue el filme del texto fílmico. El primero “[...] designa un objeto inerte, precisamente una simple película [...]” (1983: 51).

lector modelo— en las operaciones *textuales* que hacen posible que el filme construya el espectador?

Si, como afirma Casetti, se trata de reconocer la enunciación cinematográfica, ¿qué entendemos por tal? “[...] la enunciación es el acto por el cual las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine se usan para dar cuerpo y consistencia a un filme” (53). La interacción entre personajes, tiempo y espacio es regulada por recursos cinematográficos, algunos de los cuales estamos tratando aquí como recursos textuales y discursivos.

En este sentido, la elipsis de la escena de la estación en la que vemos a Marie St. Clair (Edna Purviance), una chica de provincia, a punto de abordar el tren con rumbo a París —sin su novio, Jean Millet (Carl Miller), un joven estudiante de arte,— nos obliga a interpretar la decisión que Marie ha tomado de dejar atrás su pasado, del que no sabemos mucho, salvo que la suya es una familia desgraciada, como pone uno de los intertítulos catafóricos del comienzo: “Marie St. Clair, una mujer del destino, víctima de un hogar infeliz”.¹⁹⁹

¹⁹⁹ “Marie St. Clair, a woman of fate – victim of an unhappy home” (Chaplin, 1923).



Figura 11. *Una mujer de París.* Marie llama por teléfono a Jean. Comienzo de la elipsis principal de la película. Esta secuencia muestra el momento en que Marie llama a Jean a su casa para saber por qué no ha llegado todavía a la estación. La comunicación telefónica queda truncada por la emergencia que vive Jean a causa de la muerte de su padre. Marie decide marcharse a París creyendo que Jean ha traicionado sus planes. Vemos a Marie acercarse al andén, vemos la luz del tren que se aproxima y la vemos caminar hacia el vagón y perderse en el fuera de campo. Comienza la elipsis.



Figura 12. *Una mujer de París.* Marie y Pierre en un restaurante parisino. Termina la elipsis. En la escena siguiente a la de la estación del tren, vemos a Marie ya instalada en París, en un lujoso restaurante con su nuevo amante.

Más adelante se sabe que Marie se instala en París y entra en relación con un hombre rico, Pierre Revel (Adolphe Menjou) que le provee lo necesario para vivir a cambio de mantener una relación amorosa sin matrimonio de por medio. De hecho, cuando Marie se entera por la prensa del compromiso de Pierre con una dama de la alta sociedad Parisina, él le propone continuar la relación entre los dos aunque esté casado con otra. Así, pues, Marie y Jean quedan separados y sin saber nada uno del otro hasta que un tiempo después ella lo encuentra por casualidad en el Barrio Latino, en donde Pierre se ha instalado con su madre en un pequeño estudio de pintor tras la muerte del padre. Retoman su amistad y su romance y ella le encarga un retrato.



Figura 13. *Una mujer de París*. Marie ante el retrato que ha pintado Jean. Este contraste entre la actual Marie y la del encargo resulta eficaz como recurso narrativo pues deja muy claro que en la mente de Pierre la antigua Marie es la que cuenta. Dos ideas se expresan en este retrato: al negarse a pensar en Marie tal como la tiene ahora ante sus ojos Pierre manifiesta un juicio moral sobre ella.

Reanudan sus planes de boda, pero ella escucha —sin ser vista— cuando Jean le dice a su madre en medio de una discusión que él le ha hecho a Marie la propuesta matrimonial en un momento de debilidad. Marie, decepcionada, continúa su relación con Pierre. Jean se arrepiente de lo dicho y va a buscarla mientras ella está con Pierre en un cabaret y, tras verla por última vez, se suicida.

Al ver el dolor de Marie ante el cadáver de Pierre, la madre se convence de su amor por él.



Figura 14. Marie y el cadáver de Jean



Figura 15. Marie, Jean y su madre.

En la última escena, Marie y la madre de Pierre viven juntas en el campo y se ocupan de cuidar a unos niños huérfanos. Marie y Pierre no vuelven a verse, pero se cruzan alguna vez en la carretera cerca de la casa de Marie, sin reconocerse, mientras él pasa en automóvil.



Figura 16. *Una mujer de París*. Escena final. Pierre le dice a su amigo que no sabe qué ha sido de Marie, mientras ella regresa por la misma carretera hacia la casa en la que vive con cuatro niños huérfanos; se cruzan, pero no se ven.

Detengámonos un momento en la definición de Marie como una mujer del destino. ¿Se nos pone al tanto, como espectadores, en la primera escena, del pasado de Marie marcado por la fatalidad? ¿Es la fatalidad posterior —la de su vida en París, el suicidio de Jean, la indiferencia de Pierre— la que nos anuncia esta *etiqueta*? ¿A cuál de los muchos desastres melodramáticos que veremos en la película se refiere? Nos acogemos a lo que propone Marcia Landy en 1923: *Movies and the changing body of cinema* (2009) respecto de que el estereotipo de la *mujer caída* en la ciudad del pecado no corresponde al personaje de Marie St. Clair, que está muy lejos de ser un retrato de la condición de la mujer casta e inocente que se *pierde* de manera trágica al verse sometida a un mundo hostil, rapaz y violento (101).

También la clasificación de la película como *comedia sofisticada* (Jacobs y Comiskey, 2012: 104) pone en duda tanta fatalidad y resulta interesante en nuestro estudio al mostrar una vez más lo melodramático como estrategia narrativa que puede estar presente en diversos géneros. Veamos este punto en detalle.

Lea Jacobs —en otro texto que ya hemos mencionado: *The decline of sentiment: American film in the 1920's* (2008)— rastrea las influencias entre la cultura literaria de la época y el cine de Hollywood y menciona los cambios en la subjetividad que en la primera parte de esta investigación asociamos con ciertas apropiaciones de la modernidad en relación con el consumo. Jacobs considera necesario encuadrar esta idea más allá de lo que algunos historiadores han formulado como un desarrollo del estereotipo femenino de la estrella de cine que derivó en la *flapper*, asociada también con la permisividad sexual reflejada en las películas y reforzada por ellas (1). Lo que le interesa a esta autora es más bien mostrar que “[...] se produjo un cambio en el gusto

manifestado en la crítica y la técnica cinematográfica a través de un amplio espectro de géneros” (2).

La oposición que establece entre los filmes considerados *sofisticados* y los considerados *sentimentales*²⁰⁰ o *pasados de moda* llama nuestra atención. Los primeros se mueven en los límites de la censura y los segundos son conservadores y están ligados a los valores convencionales. Vemos en esta investigación de Jacobs una posible relación entre la intención clasificatoria de los filmes y el tipo de espectador al que estaban dirigidos. *Sofisticados e inocentes* son los nombres que hemos dado a los espectadores contruidos a través de las estrategias narrativas empleadas en las películas. En otras palabras, afirmamos que los cambios en el gusto que rastrea Jacobs pudieron verse reflejados en el tipo de espectador que participa en la construcción del sentido del filme.

Hemos señalado también que las elipsis en *El viento y Una mujer de París* —y en *Historias de Filadelfia*, como veremos— requieren el trabajo colaborativo del espectador y que son precisamente los sentimientos excesivos —aquellos que se cargan de contenido erótico o sexual— los que con más frecuencia se omiten

²⁰⁰ Jacobs introduce la diferencia entre la literatura de los sentimientos, lo sentimental y el melodrama: Para evitar malentendidos quizás debería hacer hincapié en que este libro tiene que ver con el sentimiento y el sentimentalismo, no con el melodrama. Las dos cosas no son lo mismo, a pesar de que muchos melodramas son sentimentales. La literatura del sentimiento es anterior al melodrama, y hay tradiciones melodramáticas que no son sentimentales —de hecho, como Steve Neale lo ha señalado, los comentaristas de la década de 1920 asociaban el melodrama más con el sensacionalismo que con el sentimiento.” (2008: 277). [To forestall misunderstandings I should perhaps emphasize that this book is concerned with sentiment and sentimentality, not with melodrama. The two things are not the same, despite the fact that many melodramas are sentimental. The literature of sentiment predates melodrama, and there are melodramatic traditions that are not sentimental—indeed, as Steve Neale has pointed out, 1920s commentators associated melodrama more with sensationalism than with sentiment]

bajo la forma de la elipsis. ¿Cuáles espectadores los ven así? Refiriéndose a las producciones de los años veinte que critica la revista *Variety*, Jacobs dice: “Naïve audiences were also thought to be attached to a highly moralistic, if not overtly religious, tone, qualities deemed old-fashioned by *Variety* as early as 1921” (80).

Pero volvamos a la *comedia sofisticada*. ¿Podríamos definirla como aquella dirigida a un espectador *sofisticado*? ¿A qué se refiere la designación de *comedia sofisticada* y cómo relacionarla con *Una mujer de París*? En el mismo sentido de nuestra pregunta en las páginas anteriores, dice Jacobs que el subtítulo al que nos hemos referido (“Una mujer del destino”) indica que no se la debe etiquetar como comedia. Más aun, la película provee una primera información indispensable para el pacto ficcional que propone: “Con el fin de evitar cualquier malentendido, quiero aclarar que no aparezco en esta imagen. Es el primer drama serio escrito y dirigido por mí.” (92)²⁰¹

Reconocida como auténtica innovación genérica, *Una mujer de París* alteró la manera de hacer comedia. En palabras de Jacobs:

Mientras que esta película es difícil de catalogar en un género, y su tono es solo parcialmente cómico, estableció nuevas estrategias para la adaptación de la farsa teatral al medio del cine mudo y allanó el camino para la amoralidad cínica y la presentación no enfática de chistes característicos de películas como *The Marriage Circle*, *Forbidden Paradise* y *So This Is Paris*. *A Woman of Paris* fue en general bien recibida por los

²⁰¹ “In order to avoid any misunderstanding, I wish to announce that I do not appear in this picture. It is the first serious drama written and directed by myself.”

intelectuales y considerada como influyente por directores tan diferentes como Lubitsch, Eisenstein, y Ozu.” (91)²⁰²

Con pasajes dramáticos, casi trágicos, la trama se vale del modo melodramático en los asuntos relacionados con Jean: “[...] la conexión perdida en la estación del tren, la pelea con su madre y su propia ambivalencia sobre Marie, que conducen a la decepción final en el amor y el suicidio” (Jacobs, 2008: 93).²⁰³



Figura 17. *Una mujer de París.* Suicidio de Jean.

²⁰² “While this film is difficult to place generically, and is only partly comic in tone, it established new strategies for adapting theatrical farce to the medium of silent film and paved the way for the cynical amorality and nonemphatic presentation of jokes characteristic of films such as *The Marriage Circle*, *Forbidden Paradise*, and *So This Is Paris*. *A woman of Paris* was generally well received by intellectuals and was deemed influential by directors as different as Lubitsch, Eisenstein, and Ozu.”

²⁰³ “[...] the missed connection at the railroad station, the quarrel with his mother, and his own ambivalence about Marie, leading to his final disappointment in love and suicide”

En este sentido, el personaje de Jean sí está al vaivén del destino y sucumbe en la adversidad. Pero las escenas de la vida de Marie y Pierre son cómicas,²⁰⁴ pese al perfil de villano de este, que, como señala Jacobs, es bastante atípico. Landy lo caracteriza como una sofisticada y hedonista figura dedicado al disfrute gastronómico y sexual (2009: 103).

Vemos en *Una mujer de París* expresiones muy complejas de la búsqueda de legitimidad y reconocimiento, pues no se trata solo de la “redención” que de Marie nos ofrece el desenlace, al dedicarse junto a la madre de Jean a cuidar niños huérfanos. Aunque su vida inicial al llegar a la ciudad queda cifrada en la elipsis, queremos insistir en que esa primera decisión de viajar sola y hacerse la amante de un adinerado conquistador corresponde a la búsqueda de reconocimiento no solo a los ojos de Jean —a quien vuelve a encontrar de forma fortuita—, sino frente a sí misma como encarnación de una nueva forma de subjetividad que le permite *construir su propio destino*.

El contenido de esa construcción es llamativo: hacerse la amante de un hombre rico no parece ser un paso adelante en la búsqueda de la independencia y la autonomía; sin embargo, consideramos que responde a otras necesidades, entre ellas, el ascenso social y al acceso a comodidades y experiencias que en su vida rural le estaban vedadas, las que, evaluadas en el contexto de los inicios del siglo XX, eran muestras suficientemente explícitas de rebeldía y desobediencia. Las mujeres como Marie aparecidas en el cine de la época recibieron la etiqueta de *mujeres caídas* en el sentido dado a la expresión en la tradición literaria y, particularmente, para referirse a las prostitutas.²⁰⁵

²⁰⁴ Jacobs recoge varios ejemplos, entre ellos, el de la escena en el restaurante, que mencionaremos más adelante.

²⁰⁵ Sobre el tema de la mujer caída o perdida, véase Russell Campbell *Fallen woman: Prostitute narratives in the cinema* (2000).

En *Woman and film: Both sides of the camera* (1990), Ann Kaplan describe al personaje femenino de *La dama de las camelias* (1936) llevado al cine por Georges Cukor. Marguerite Gautier es, tanto en el libro de Dumas como en la película de Cukor, una “mujer ligera”, una cortesana. En el análisis de la relación entre las mujeres “descarriadas” y la sociedad, Kaplan señala que la emergencia del tema en la narrativa de mediados del siglo XIX no es accidental, pues tras la revolución industrial, la sociedad entera cambió:

[...] una clase industrial burguesa materialista e impasible estaba firmemente establecida en Francia y Gran Bretaña, lo que implicaba una solidificación de la familia nuclear y el convertir los roles sexuales en algo rígido. El materialismo extremo, junto con la rigidez, produjo una reacción en los “hijos” de los nuevos magnates de la industria, dedicándose a la vida artística como una forma de rebelarse contra sus padres. Al héroe de Rousseau en *La nueva Eloísa* (1761) más tarde se le dio, en el *Werther* de Goethe (1774), la forma que se repetiría en muchos textos románticos, como los de Balzac, Stendhal y Flaubert. En Inglaterra, el héroe de Byron, desarrollado a partir de la figura de Satán concebida por Milton, era una versión más atractiva y masculina del tipo, mientras que en Alemania a principios del siglo XX, el hijo artístico del industrial burgués es tratado quizás con mayor sensibilidad por Thomas Mann. Estos hijos llegaron a las grandes ciudades para llevar una vida despreocupada, creando su arte, jugando con las mujeres, bebiendo, divirtiéndose; así comenzó la vida bohemia, descrita por Henri Murger y caracterizada por su irresponsabilidad –los hombres vivían sin esposas ni hijos, libres de ir y venir a su antojo. (38)²⁰⁶ (38).

²⁰⁶ [...] a stolid, materialistic, bourgeois industrial class was firmly established in France and Britain, entailing a solidification of the nuclear family and a rigidifying of sex roles. The extreme materialism, together with the rigidity, produced a reaction in the “sons” of the new industrial magnates who turned to the artistic life as a way of rebelling against their fathers. Rousseau’s hero in *La Nouvelle Héloïse* (1761) was later given, in Goethe’s *Werther* (1774), the form that would be repeated in many Romantic texts, such as those by Balzac, Stendhal and Flaubert. In England the Byronic hero, developed from Milton’s figure of Satan, was a more glamorous and

Así las cosas, la *bohemia* era un modo de vida en el que este tipo de relaciones representaba más bien un rito de paso, una fase previa al establecimiento personal y social dentro de las convenciones. Guardadas las diferencias, Marie entraría en la categoría de aquellas mujeres cuya relación con hombres como Pierre no era mal vista. Jacobs retoma un fragmento de *Una mujer de París* que ilustra bastante bien la condición de Marie:

Dos parejas hacen su entrada y se sientan a cenar: una mujer de edad avanzada ricamente vestida con un hombre joven y guapo, seguidos por Pierre y Marie. Después de sentarse el hombre joven le pregunta a su acompañante por Pierre y ella le dice que es “el soltero más rico de París.” En respuesta a la pregunta de Marie Pierre le dice que la mujer de edad avanzada es “una de las solteronas más ricas de París.” En respuesta a la pregunta de Marie sobre quién es el hombre que la acompaña, hay un primer plano de Menjou, que se encoge de hombros deliberadamente y luego sonrío. El contraste entre estas dos parejas claramente beneficia a Pierre: una solterona que mantiene a un hombre joven y guapo es algo ridículo, mientras que un soltero rico con su joven amante es mirado con admiración, incluso aprobación moral en algunos casos. Por otra parte, el paralelo entre la posición del joven y la de Marie socava la dimensión potencialmente “trágica” de su posición como mujer venida a menos. El gigoló masculino sin nombre solo puede ser visto como algo cómico, y esto determina el tono de cómo a su vez hemos de entender la posición de Marie.” (2008: 93).²⁰⁷

masculine version of the type, while in Germany at the start of the twentieth century, the artistic son of the bourgeois industrialist is perhaps most sensitively treated by Thomas Mann. These sons flocked to the big cities to lead a carefree life, creating their art, playing with women, drinking, having fun; thus began the Bohemian life, described by Henri Murger and characterized by its irresponsibility—the men lived without wives and children, free to come and go as they wished

²⁰⁷ “Two couples make an entrance and are seated for dinner: a richly dressed elderly woman with a handsome young man, followed by Pierre and Marie. After they are seated the young man asks his companion about Pierre and is told that he is “the richest bachelor in Paris.” In

Rebeldía y desobediencia hemos dicho algunas líneas atrás para referirnos a la decisión de Marie de utilizar sus capacidades y atractivo sexual para conseguir sus medios de vida en la ciudad. Marcia Landy dice que la película de Chaplin no solo da testimonio de sus innovaciones como director, sino que también construye un personaje femenino que desafía las convenciones del siglo XIX sobre la feminidad al dar vida a una protagonista que pone en duda las expectativas propias del estereotipo de la mujer sufriente y posteriormente redimida.

Pero volvamos al sentido de *reconocimiento* que el personaje de Marie busca y obtiene en la película. Disentimos de lo que afirma Lea Jacobs cuando dice que no hay escenas en ese sentido en el filme y que ninguno de los personajes —excepto Jean— se consume en el arrepentimiento (94).

Al detenernos en el proceso emocional de los personajes, se aprecia cómo este aparece intencionalmente contenido y, en algunas ocasiones, barnizado de cinismo o de falsa indiferencia, recursos privilegiados de Charles Chaplin para mostrar la hipocresía de la sociedad. Un sutil equilibrio entre los gestos melodramáticos y la contención sentimental permea todo el filme, de tal manera que es el espectador *sofisticado* el que dota de contenido melodramático aquellos gestos y acciones que la cámara nos oculta.

response to Marie's question Pierre tells her the elderly woman is "one of the richest old maids in Paris." In response to her question "who's the man with her?" there is a close-up of Menjou, who pointedly shrugs, then smiles. The contrast between these two couples clearly works to Pierre's advantage: an old maid supporting a handsome young man is ridiculous, whereas a rich bachelor with his young mistress is viewed with admiration, if not moral approbation. Moreover, the parallel between the young man's position and Marie's undermines the potentially "tragic" dimension of her position as fallen woman. The nameless male gigolo cannot be viewed as anything but comic, and this sets the tone for how we are to understand Marie's position as well".

Tal como lo señala Paulino Viota (2004), “Este medio tono, esta sordina en las emociones es seguramente la característica más audaz, más innovadora, de *Una mujer de París*” (6). Los recursos técnicos para conseguirlo quedan a la vista. Dice Viota:

[Chaplin] Ha comprendido mejor que nadie que, en el cine, la distancia y el ángulo de la cámara y la organización de los planos con el montaje permiten prescindir de la proyección de la voz y la amplificación del gesto inherentes a la lejanía del actor de teatro. Chaplin encuentra sobre todo los planos cercanos: los planos medios del busto de una persona; o los que en Europa se llaman “americanos” y en América “two shots”, los planos hasta las rodillas, idóneos para tener en campo a dos personas que dialogan. Esas distancias, Chaplin se da cuenta, son las propias de la gran mayoría de nuestras relaciones, distancias humanas a las que estamos acostumbrados a vernos. Son distancias no exageradas que se corresponden con esos personajes hechos de pequeños detalles, de reacciones mínimas o disimuladas, de ironía tolerante y madura en Pierre; personajes sin precedentes en el cine, pero cuya forma de actuar reconocemos en nuestra experiencia. (7).

Detengámonos un momento más en el manejo de las emociones en la película *Una mujer de París*. La contención que hemos mencionado antes puede abordarse desde varios puntos de vista, algunos prácticamente opuestos, pero lo que queremos proponer aquí es que tal vez se trate de una falsa oposición y que tal contención es posible precisamente por el papel atribuido al espectador, de quien se espera que en ejercicio del pacto ficcional —la *sofisticación*— complete lo que tan hábilmente se omite. Veamos este punto en detalle: la posición de Paulino Viota en el sentido de la creación del actor de cine —que deja atrás la tradición del teatro— se ve muy claramente en su análisis de la situación en la que Marie se entera del compromiso matrimonial de Pierre con una dama de la alta sociedad.²⁰⁸ La reacción de Marie es el disimulo delante de

²⁰⁸ “Marie está filmada en plano medio, de la manera más sencilla, como la vería alguien que estuviera sentado junto a las tres amigas. Al ver a Fifi (off a la derecha) se preocupa y mira a

sus amigas: “El cine alcanza su madurez, el personaje ya no exhibe su emoción, sino que la oculta” (2004: 10) —dice Viota, y le atribuye a esta situación una gran importancia en el desarrollo y uso del lenguaje cinematográfico.

Paulette (off a la izquierda), como queriendo relacionarla con lo que ve en el rostro de Fifi. En plano general, Fifi le da el periódico y luego pasamos a un plano medio, similar al de antes, pero con un significativo cambio de ángulo que ahora deja ver al fondo la cama, quizás aludiendo a la relación de Marie y Pierre. Marie mira el periódico, sonrío, como ante una sorpresa sin importancia, y se inclina para dejarlo, se recuesta en el respaldo y enciende con manos seguras un cigarrillo, mira hacia el periódico, sonrío de nuevo, lo recoge y le echa un vistazo más detenido, sonrío otra vez mientras lo vuelve a dejar delante, de nuevo se reclina, muy dueña de sí misma, y mira alternativamente a Fifi y Paulette (off a cada lado), *Así es la vida*, comenta, y sacude la ceniza del cigarrillo, como desprendiéndose de lo que no vale nada. Siguen planos de Fifi y Paulette que se levantan para irse, Marie las acompaña. Cuando se queda sola, en plano general, Marie recoge el periódico, se sienta y ahora no oculta su emoción llevándose la mano a la boca mientras lo lee” (10).



Figura 18. *Una mujer de París*. Una de las escenas de contención emocional. Marie oculta ante sus amigas el desconsuelo y la angustia que le produce la noticia del compromiso de su amante.

Situémonos ahora en la posición contraria: no se trata solo de que la emoción aparezca contenida con recursos cinematográficos, pues lo que hemos sostenido en las páginas anteriores es que el modo melodramático es una respuesta a la contención social y cultural de ciertos sentimientos. Dicho de otro modo: no sería un paso adelante que el cine participe también de esa negación de las emociones; por el contrario: lo que la película *Una mujer de París* logra, a

nuestro juicio, es abordar una suerte de lógica social en la que los sentimientos son negados. Chaplin lo muestra, lo crítica y lo comenta, pero, además, construye un personaje femenino atípico cuya contención explora el espectro emocional, lo expande, va en otra dirección, tal como lo señala Landy: En *A Woman of Paris*, las audiencias —particularmente femeninas— podían ver cómo era posible mantener la dignidad, la elegancia y la fuerza incluso ante limitaciones de clase social combinadas con la dominación masculina despótica y persistente (119).²⁰⁹

El encuentro de Marie y Pierre, una vez se entera ella de la noticia del compromiso matrimonial de este, lo comenta Landy en el sentido que proponemos: distanciada del melodrama convencional, la actuación de los dos personajes prescinde de gestos excesivos o contorsiones corporales o faciales. Por medio del desplazamiento del lenguaje melodramático del cuerpo a los objetos, Chaplin muestra el control físico de las emociones de Pierre y Marie al mismo tiempo que describe los sentimientos con la cámara sin detenerse en el abatimiento de ella y sin que tenga lugar ninguna confrontación exaltada.

La escena en que el padre de Jean muere, tras una discusión entre ellos, utiliza también este recurso de la ocultación emocional de una manera que, siendo melodramática, combina perfectamente la contención de los sentimientos con lo que el cuerpo y los objetos puede expresar. No se trata de un cuerpo cinematográfico cualquiera; se trata de un cuerpo melodramático que se quiebra bajo el peso *excesivo* de la emoción. Los personajes lloran dando la espalda a la cámara y toda la escena transcurre bajo la constante condición de

²⁰⁹ “In *A Woman of Paris*, audiences—particularly female audiences—could see how it was possible to maintain dignity, poise, and strength even in the face of social class constraints allied to overbearing and persistent male dominance”.

exhibir el horror en sus caras, brevemente, y el dolor *excesivo* en sus cuerpos vistos desde atrás.



Figura 19. *Una mujer de París*. Escena de la muerte del padre de Jean.

Terminemos este acercamiento a *Una mujer de París* con dos observaciones más. En la primera queremos retomar la idea que da título a este apartado, *Una mujer de cualquier lugar*, para ampliar el marco en el que, en estricto sentido histórico, lo que sucede en la película corresponde a una ciudad como París en

las primeras décadas del siglo XX y a una sociedad como la parisina. Se ha interpretado que la decisión del director y guionista Charles Chaplin de situar la acción narrativa allí obedeció a una estrategia para evadir la mención directa de una sociedad tan pacata y mojigata como la norteamericana, donde, dicho sea de paso, no solo fue objeto de censura, sino que también fue exhibida con un título diferente al de la versión europea: *Opinión pública*.

Proponemos que la *mujer caída* no es de ningún lugar y es de todos al mismo tiempo; es la mujer *sola* que menciona Landy: la que encarna una nueva manera de lo femenino. Cuerpo melodramático que —como veremos al abordar la película *Historias de Filadelfia* y como ya mencionamos al hablar de *El viento*— asume el deseo de la misma manera en que asume la ambigüedad respecto de las figuras masculinas con las que mantiene relaciones amorosas o de conveniencia.

La segunda observación abarca igualmente a las otras dos películas del corpus que hemos mencionado en relación con la censura que podría recaer sobre cualquier producto cinematográfico que muestre estos cuerpos melodramáticos sin repudio y sin condena. Sin ser “moralizantes”, las tres películas abordan los límites morales de esos cuerpos femeninos. Lea Jacobs lo dice de una manera bastante precisa cuando se refiere a la censura como una fuerza positiva que ayudó a configurar la forma y la narración fílmica (1991: 23). Censura y elipsis se encuentran en la formulación que venimos desarrollando: se prohíbe cualquier alusión sexual o de deseo femenino y, en consecuencia, se perfecciona la estrategia narrativa que los insinúa bajo la forma de la omisión o el salto temporal, de tal manera que sea el espectador —comprometido con el pacto ficcional que el modo melodramático propone— quien coopere en la construcción del sentido rellenando los espacios en blanco en los que, por lo general, sí tienen lugar las emociones *excesivas* y sí se hacen

carne los *cuerpos melodramáticos*. La paradoja que retomaremos al abordar la película *Historias de Filadelfia* cobra aquí, desde ahora, todo su valor: el modo melodramático, en su afán de decirlo todo, se reserva la construcción del sentido y la deja en manos del espectador *sofisticado*.

La fácil virtud: Historias de Filadelfia

Tienes mucho talento, una cara bonita y un cuerpo disciplinado que te obedece.
Tienes cuanto debe poseer una mujer encantadora... Menos lo esencial: un corazón comprensivo. Y sin eso daría lo mismo que fueras de bronce.

Sr. Lord, en: *Historias de Filadelfia ¿falta formato?*

En *Historias de Filadelfia* (1940),²¹⁰ el drama del reconocimiento toma otras formas. El contexto de la película, el cine sonoro, difiere por supuesto del de las dos películas anteriores. Otra diferencia que nos interesa mostrar es que su rótulo de *comedia* introduce de inmediato la pregunta acerca del *modo melodramático* empleado en ella. Por ello, *Historias de Filadelfia* resulta también un buen ejemplo de la idea que nos ha acompañado a lo largo de estas páginas, aquella de que puede usarse el *modo melodramático* en cualquier género; el resultado es que la película es difícil de clasificar porque juega de manera abierta e intencionada con los elementos del drama mientras le hace guiños al *slapstick*.

²¹⁰ Basada en una obra de teatro del mismo nombre y de gran éxito en Broadway. Estrenada en 1938, se trata de una pieza en la que Philip Barry “retrata” de forma satírica un pasaje de la vida de una familia norteamericana de clase alta de Filadelfia enfrentada a la intromisión de unos reporteros de una revista de sociedad en sus asuntos privados y cuya protagonista femenina se caracteriza por no encajar del todo en las convenciones sociales. En el año 1940 la actriz Katharine Hepburn que protagonizaba la pieza teatral, se hace con los derechos cinematográficos y los negocia con la Metro Goldwyn Mayer a fin de filmar una versión para el cine. Posteriormente, en el año 1956 se hizo una versión musical bajo el nombre *High Society* dirigida por Charles Walters en la que se suaviza el tono satírico y se varía totalmente el elenco.

Precisamente, así es como comienza y como termina la película, al estilo del *slapstick*: en la primera escena, palabras más, palabras menos, una decidida Tracy Lord (Katharine Hepburn) rompe de manera desafiante un palo de golf de su hasta entonces marido, C. K. Dexter Haven (Cary Grant) mientras este abandona la casa familiar con sus maletas. En respuesta, el marido avanza, llama su atención, amenaza con darle un puño en la cara y, en lugar de eso, la tira al suelo de un manotazo. Así nos enteramos, mientras la película va ganando en intensidad dramática con algunas pinceladas de comedia, de su ruptura y de que dos años después se anuncia la boda de ella con George Kittredge (John Howard) en el diario local.

Nos enteramos también de que el nuevo novio es muy rico (y está haciéndose importante) y de que ella es hija de una importante familia de la ciudad. Por otro lado, un reportero con ambiciones literarias que ha publicado ya un libro, Macaulay Mike Connor (James Stewart), y una fotógrafa, Elizabeth Imbrie (Ruth Hussey), de una revista sensacionalista llamada *Spy* se preparan para cubrir el acontecimiento social asediando a sus protagonistas en la propia casa de la novia, donde se celebrará la boda, con el fin de publicar una historia sobre el evento. Para entrar allí necesitarán la ayuda del exmarido, quien ha regresado de Buenos Aires, donde, al parecer, trabaja para la revista *Spy* desde hace dos años y, en venganza, los hará pasar por amigos del hermano de Tracy Lord. Dexter, el exmarido, logrará chantajear a la familia para que acceda al reportaje, que se titulará “Un día con una novia de sociedad”, con la amenaza de publicar un artículo sobre la aventura del padre de Tracy con una bailarina de Nueva York.

Los fingimientos para que los reporteros no descubran las minucias de las relaciones familiares se prodigan en confusiones de personajes y situaciones, en medio de diálogos rápidos, que van desde las ironías sobre el pasado cuáquero

de Filadelfia hasta el ajuste de cuentas de la pareja divorciada en presencia de *Mike Connor*, pasando por el desvelamiento de los personajes — particularmente Tracy Lord, en toda su miseria, sus miedos y su humanidad —: frontera sutil entre comedia y drama que queremos ver como melodrama; ¿por qué?

Tracy Lord es una mujer joven, rica, sofisticada e independiente de carácter, que no parece ser el modelo de hija que el señor Lord hubiera querido tener, debido a su actitud altiva y su dureza de corazón, como se ve en el siguiente diálogo entre ella y sus padres. El padre le recrimina su tono al hablar, la firmeza de sus opiniones, su intransigencia:

- TRACY: Of course, inasmuch as you let us in for it in the first place.
- MR. LORD: Oh, do keep that note out of your voice, Tracy. It's very unattractive.
- TRACY: Oh? How does your dancer friend talk? Or does she purr?
- MARGARET: Tracy!
- MR. LORD: Oh, it's quite all right, Margaret.
- TRACY: Sweet and low, I suppose. Dulcet, very lady-like. You've got a heck of a nerve to come back here in your best-head-of-the-family manner and make stands and strike attitudes and criticize my fiancée and give orders and mess things up generally...
- MARGARET: Stop it instantly!
- TRACY: I can't help it. It's sickening. As if he'd done nothing at all!
- MR. LORD: Which happens to be the truth.
- MARGARET: Anyway, it's not your affair, Tracy, if it concerns anyone. Well actually, I don't know whom it concerns except your father.
- MR. LORD: That's very wise of you, Margaret. What most wives fail to realize is that their husband's philandering has nothing whatever to do with them.
- TRACY: Oh? Then, what has it to do with?
- MR. LORD: A reluctance to grow old, I think. I suppose the best mainstay a man can have as he gets along in years is a daughter - the right kind of daughter.
- TRACY: How sweet!

MR. LORD: No, no. I'm talking seriously about something I've thought over thoroughly. I've had to. I think a devoted young girl gives a man the illusion that youth is still his.

TRACY: Very important, I suppose.

MR. LORD: Oh, very, very. Because without her, he might be inclined to go out in search of his youth. And that's just as important to him as it is to any woman. But with a girl of his own full of warmth for him, full of foolish, unquestioning, uncritical affection -

TRACY: None of which I've got -

MR. LORD: None. You have a good mind, a pretty face, a disciplined body that does what you tell it to. You have everything it takes to make a lovely woman except the one essential - an understanding heart. And without that, you might just as well be made of bronze.

TRACY: That's an awful thing to say to anyone.

MR. LORD: Yes, it is indeed.

TRACY: So, I'm to blame for Tina Mara, am I?

MR. LORD: To a certain extent, I expect you are.

TRACY: You coward.

MR. LORD: No. But better that than a prig or a perennial spinster, however many marriages.

MARGARET: Seth, that's too much.

MR. LORD: I'm afraid it's not enough, Margaret. I'm afraid nothing is.

TRACY: What, what did you say I was?

MR. LORD: Do you want me to repeat it?

TRACY: 'A prig and a...' You mean, you think I think I'm some kind of a goddess or something?

MR. LORD: If your ego wants it that way, yes. Also, you've been talking like a jealous woman.

TRACY: 'A...' What's the matter with everyone all at once, anyhow?

Este es el contexto en el que ocurrirá la elipsis que queremos destacar. Vulnerada por la conversación con su padre, Tracy pasa la noche bebiendo champán y vino durante la fiesta que ofrece su tío en la víspera de la boda.

Detengámonos un momento en este diálogo. ¿Qué es lo que vulnera de tal modo a Tracy? Su padre le echa en cara que no sea cierto tipo de mujer. Ha conversado durante el día con Connor y cada uno se ha dirigido al otro con sinceridad, de tal manera que se ha creado entre ellos un halo de intimidad reforzado por la atracción que se demuestran mutuamente. Ante él se ha mostrado de otra manera, su mirada parece reconciliarla con lo femenino. Pero lo que no puede pasar desapercibido para nosotros es que ella sugiere que él oculta sus emociones de manera similar a como lo hace ella. Es paradójico este diálogo en el que se le recrimina precisamente su contención emocional. Las convenciones cuentan con el desborde emocional de las mujeres. Si esto no sucede, se las juzga y critica pero parece que esta contención las hace fuertes. En el encuentro de Mike y Tracy aquella tarde, ella no necesitó esconder sus emociones. Sugerimos que encontró una manera de ser femenina que no era ni la diosa de bronce ni la mujer vulnerada por sus emociones.



Figura 20. *Historias de Filadelfia*. Tracy y Mike en la biblioteca de la ciudad. Ella ha ido a buscar el libro que él publicó hace unos años y está leyéndolo. Conversan fluidamente de asuntos personales. Ella afirma que los dos tienen mucho en común en cuanto al manejo de sus emociones y la imagen de dureza en la que ambos esconden su alma sensible.

Volvamos ahora al argumento de la película. Tras varias vueltas, entre chantajes, Connor amenaza con publicar una historia acerca de su jefe que le acarreará el despido la revista *Spy*, con lo cual se espera que se anime a continuar su carrera de escritor. Connor y Tracy se encuentran solos y pasados de copas en la casa de la familia Lord. Los dos están viviendo un momento de transformación en sus vidas a raíz de su encuentro.



Figura 21. *Historias de Filadelfia*. Mike y Tracy bebiendo champán. Han pasado la noche embriagándose en la seducción. Siguen conversando y coqueteando hasta el amanecer en la mansión de los Lord.

Como veremos en el diálogo que sigue, hay un tono de seducción en las palabras de uno y otro. Recriminaciones mutuas que no hacen otra cosa que acercarlos. Los dos se dan cuenta de que es difícil conseguir esta intensidad en la conversación, esta franqueza:

- TRACY: You're just a mass of prejudices, aren't you? You're so much thought and so little feeling, Professor.
- CONNOR: I am, am I?
- TRACY: Yes, you am, are you. Your intolerance infuriates me! I should think that, of all people, a writer would need tolerance. That fact is you'll never, you can't be a first-rate writer or a first-rate human being...until you've learned to have some small regard for human fra... Aren't the geraniums pretty, Professor? Is it not a handsome day...that begins, Professor?
- CONNOR: Lay off that "Professor."
- TRACY: Yes, Professor.
- CONNOR: You've got all the arrogance of your class, all right.
- TRACY: How... what have classes to do with it? What do they matter except for the people in them? George comes from the so-called lower class; Dexter from the upper. Well? Mac, the night watchman, is a prince among men; Uncle Willie is a pincher. Upper and lower, my eye. I'll take the lower, thanks.
- CONNOR: If you can't get a drawing room.
- TRACY: What do you mean by that?
- CONNOR: My mistake.
- TRACY: You're insulting!
- CONNOR: I'm sorry.
- TRACY: Oh, don't apologize!
- CONNOR: Who's apologizing? I never knew such a man. You wouldn't be likely to, not from where you sit.
- TRACY: Talk about arrogance.
- CONNOR: Tracy.
- TRACY: What do you want?
- CONNOR: You're wonderful. There's magnificence in you, Tracy.
- TRACY: Now I'm getting self-conscious. It's funny, I...Mike...
- CONNOR: Yeah?
- TRACY: I don't know. Go up, I guess. It's late.

CONNOR: A magnificence that comes out of your eyes and your voice...in the way you stand there, in the way you walk. You're lit from within, Tracy. You've got fires banked down in your hearth fires and holocausts!

TRACY: I don't seem to you made of bronze?

CONNOR: No. You're made out of flesh and blood. That's the blank, unholy surprise of it. You're the golden girl, Tracy...full of life and warmth and delight. What goes on? You got tears in your eyes.

TRACY: Shut up. Shut up. Oh, Mike, keep talking. Keep talking. Talk, will you?

CONNOR: No, no, I've...I've stopped.

TRACY: Why? Has your mind taken hold again, dear Professor?

CONNOR: Well, it's a good thing, don't you agree?

TRACY: No, Professor.

CONNOR: Lay off that "Professor" stuff! Do you hear me?

TRACY: Yes, Professor.

CONNOR: That's all I am to you?

TRACY: Of course, Professor.

CONNOR: Are you sure?

TRACY: Why, yes, of course...
 [Mike's forceful, passionate kiss stops her next word. She happily takes the melodramatic kiss and afterwards exclaims softly: "Golly." She takes a breath and kisses him a second time. Then, she stands in his arms, her cheek against his chest, overwhelmed and amazed at herself and starting to shake: "Golly, Moses."]

TRACY: Golly Moses!

CONNOR: Tracy.

TRACY: Let me tell you something. I've got the shakes.

CONNOR: It can't be anything like love, can it?

TRACY: No, no, it mustn't be. It can't.

CONNOR: Would it be inconvenient?

TRACY: Terribly. Anyway, I know it isn't. Mike, we're out of our minds.

CONNOR: Right into our hearts.

TRACY: That ought to have music.

CONNOR: It does, doesn't it?

TRACY: It's as if my insteps were melting away. —Have I got feet of clay?

CONNOR: Tracy.

TRACY: It's not far to the pool. It's in the birch grove.
TRACY: It'll be lovely now.
CONNOR: Tracy, you're tremendous.
TRACY: Put me in your pocket, Mike.



Figura 22. *Historias de Filadelfia*. La secuencia en el jardín. La secuencia en el jardín termina con la escapada de Tracy y Mike. Con esto se da inicio a la elipsis pues los personajes desaparecen ante nuestros ojos corriendo alegremente hacia la piscina.

Los cuerpos melodramáticos aparecen en este diálogo de forma similar: Tracy, tal como dijimos acerca del diálogo anterior, encuentra una manera de ser femenina y seductora. La emoción excesiva toma posesión de esos cuerpos, particularmente el femenino y el personaje de Tracy parece construido para que la acompañemos a vivir esa experiencia como si el contenido que le precede fuera solo un rodeo necesario que nos permitirá verla *brillar y resplandecer*. También la mirada de Mike es cautivadora: le gusta lo que ve y quiere correr el riesgo del exceso.

En la película *El viento* introducíamos la pregunta por la liberación de Letty. Queremos sugerir ahora que también Tracy se libera del agobiante peso de contener las emociones: los besos de Mike y la escena entera deberían tener para ella música de fondo. Y la tienen, dice Mike ¿no la escuchas? –pregunta–.

Tracy siente como si sus pies se derritieran, como si *fuera de barro*. Tracy se entrega a las emociones excesivas y se convierte en una mujer vulnerable o sería mejor decir, una mujer que atiende su deseo.

La paradoja que anunciamos unas páginas atrás está servida: el melodrama está dispuesto a mostrar todas las emociones, pero se reserva la elipsis para aquellas *excesivas*, sobre todo si tienen que ver con el deseo —erótico o sexual—, particularmente el femenino. ¿Qué es lo que ha resultado liberador para Tracy Lord en su encuentro con Mike Connor? La redención no ha venido solo para Tracy; también su marido —que ha dejado la bebida, el periodista escritor, el padre de Tracy— ha comprendido algo fundamental que cambiará sus vidas. El final feliz, que retomaremos luego, consiste en que los personajes, al igual que las protagonistas de *El viento* y *Una mujer de París*, han pasado las pruebas necesarias para salir victoriosos en el drama del reconocimiento.

Es llamativa la implicación de las carreras cinematográficas de las estrellas de Hollywood que aparecen en el filme a la hora de entender y analizar la película que, en nuestro caso, resulta muy útil por la forma particular que tomó la imagen de lo femenino alrededor de la figura de Katharine Hepburn dentro y fuera de la pantalla.

El liderazgo personal de la actriz en el proyecto de producción de la cinta ocupa casi tanto espacio en los análisis como su actuación y la configuración de su personaje. Tanto se mezclan biografía y personaje que pareciera que cualquier acercamiento a la película se centrara en buena medida en la lógica del sistema de las estrellas de Hollywood que llamamos *estrellato*. Esta suerte de transvase entre la vida personal y la de los personajes en la pantalla, entre la heroína ficcional y la actriz reconocida por algunos de los rasgos atribuidos a Tracy Lord, nos pone en el terreno del relato de un cuerpo real que dota de contenido literal el cuerpo que vemos en la pantalla.

La actriz entró y salió varias veces, en la década del treinta y buena parte de la del cuarenta, de los estudios cinematográficos que controlaban la producción, mientras alternaba su participación en el cine con las actuaciones teatrales particularmente en Broadway. Al respecto, señala Charlie Keil (2011) que la fórmula narrativa empleada en la película traza un paralelo entre la diva —que atraviesa un período de crisis— y el personaje:

[...] si Tracy/Hepburn debe ser venerada por su singularidad, cualquier reverencia debe estar acompañada por el reconocimiento de que tal singularidad ha llevado a la catástrofe, de lo contrario Tracy/Hepburn no necesitaría pedir el perdón de su familia/fans. En este caso, el texto lleva deliberadamente al deslizamiento inevitable entre el personaje y la actriz: se nos anima a ver a Tracy como una versión de Hepburn, la casta diosa cuyo marcado desprecio por los simples mortales nos habla de un grave defecto de carácter que solo el más duro de los espejos revelará adecuadamente. Tracy recibe su merecido principalmente debido al daño causado por sus altos estándares, su incapacidad para mostrar una preocupación adecuada cuando otros han fracasado en sus responsabilidades morales. Al tener que rendir cuentas por lo mujeriego de su padre y la embriaguez de su ex-marido, debe llegar a darse cuenta que la humanidad implica un reconocimiento de la fragilidad humana, incluyendo la suya. Expresado en estos términos, el mensaje de *Historias de Filadelfia* no parece tan desagradable como lo hace ver su representación en pantalla. Los personajes lanzan sus golpes a los defectos de Tracy con tal entusiasmo que su caída llega a parecerse a un deporte sangriento. Por otra parte, el comportamiento de Tracy se entiende como particularmente perjudicial debido a su efecto adverso en las figuras masculinas en su vida. Aquí, la renuencia de Tracy para ofrecer reverencias a los hombres confirma sus limitaciones como mujer, en marcado contraste con la validación que la negación de Linda Seton de los valores de su padre recibe en *Holiday* (198).²¹¹

²¹¹ “[...] if Tracy/Hepburn is to be revered for her singularity, any reverence must be accompanied by the acknowledgment that such singularity has invited catastrophe, otherwise Tracy/Hepburn would not be in a position to require the forgiveness of her family/her fans. In this instance, the text deliberately invites the inevitable slippage between the role and the

De igual manera, dejando de lado el caso de Hepburn, la selección de los actores masculinos fue definitiva también en la construcción de los personajes que encarnan los roles de galanes y héroes, como lo propone Stanley Cavell en *Pursuits of happiness* (1981):

Quizás la diferencia más obvia en *Historias de Filadelfia* (1940) de George Cukor, comparada con sus pares en el género de la comedia de enredo matrimonial, es que tiene dos héroes, dos hombres principales que son honorables y lo suficientemente agradables para que la felicidad al final nos haga felices. (135).²¹²

Es decir, tenemos dos hombres en igualdad de condiciones para acceder al amor de la heroína. Hasta aquí hablamos de los personajes; sin embargo, en lo que sigue, Cavell se refiere a ellos por los nombres de los actores y no podemos

actress: we are encouraged to see Tracy as a version of Hepburn, the chaste goddess whose marked disdain for mere mortals bespeaks a serious character flaw that only the harshest of mirrors will properly reveal. Tracy receives her comeuppance primarily because of the damage her high standards have occasioned, her inability to show proper concern when others have faltered in their moral responsibilities. Held accountable for her father's philandering and her ex-husband's drunkenness, she must come to realize that humanity involves a recognition of human frailty, including her own. Stated in these terms, the message of *The Philadelphia Story* doesn't seem nearly as objectionable as it does via its enactment onscreen. Characters land their body blows to Tracy's flaws with such relish that her toppling comes to resemble blood sport. Moreover, Tracy's behavior registers as particularly damaging because of its adverse effect on the male figures in her life. Here, Tracy's reluctance to offer obeisance to men confirms her limitations as a woman, in striking contrast to the validation Linda Seton's refusal of her father's values receives in *Holiday*."

²¹² "Perhaps the most obvious difference of George Cukor's *The Philadelphia story* (1940) from its companion members in the genre of remarriage is that it has two heroes, two leading men who are honorable and likable enough for the happiness at the end to make us happy" (135).

dejar de señalar que deja la sensación de que está hablando de lo que realmente representa cada uno en el mundillo del cine:

¿Qué tiene Cary Grant que no tiene James Stewart? ¿Cuál es la diferencia relevante entre ellos? Un nivel de respuesta sería decir que Stewart es de la clase social incorrecta, y dicha respuesta no es tan falsa como oscura, necesita ser explicada. (135).²¹³

Volvamos ahora a la cuestión de las formas de lo femenino que la película propone. Cavell afirma que en la *comedia de enredo matrimonial* se muestra un nuevo *tipo* de mujer, un nuevo *tipo* de ser humano:

De este modo puede la película, en el género en cuestión, declarar su participación en la creación de la mujer, una declaración de que su apetito por presentar un cierto tipo de mujer de cierta manera en la pantalla —su poder o su destino para determinar lo que le ocurre a estas mujeres en la película— es lo que permite la materialización de estas estructuras narrativas como uno de los más altos logros en el arte cinematográfico. Esto es algo que he querido decir al sugerir que en el género de la comedia de enredo matrimonial de nuevo el cine ha encontrado uno de sus grandes temas. (140).²¹⁴

Coincidimos con Cavell en que el personaje de Tracy encarna una manera nueva de presentar lo femenino, una nueva mujer: ¿Es de piedra, de bronce o

²¹³ “What has Cary Grant got that James Stewart hasn't got? What is the relevant difference between them? One level of answer would be to say that Stewart is of the wrong social class, and that answer is not so much false as obscure, itself in need of explanation” (135).

²¹⁴ “Thus does film, in the genre under consideration, declare its participation in the creation of the woman, a declaration that its appetite for presenting a certain kind of woman a certain way on the screen—its power, or its fate, to determine what becomes of these women on film—is what permits the realization of these narrative structures as among the highest achievements in the art of film. This is something I have meant by suggesting that in the genre of remarriage film has found one of its great subjects” (140).

de carne y hueso esta nueva mujer, la heroína? Recordemos la escena del diálogo retomado antes en la que Tracy declara sentir que sus pies se derriten *como si fueran de barro* y que esto sucede justo cuando reconoce las emociones excesivas que la llevan a escapar con Mike hacia la piscina y pasar allí el resto de la noche. Se trata pues de una heroína que, según Cavell, aparece simbólicamente “cargada” por Mike en la escena que, al regreso de la piscina pone fin a la elipsis. Su forma de llevarla en brazos —ebria por el licor, el amor y la vigilia— hacia la cama, al amanecer, se lee como una suerte de resurrección: ha muerto la diosa de piedra o bronce y ha renacido la mujer de carne y hueso; y todos los que presencian este regreso “triumfal” proceden a interpretar lo ocurrido durante esas horas en que Mike y Tracy han desaparecido de su vista —y de la nuestra—, particularmente la protagonista, que todavía tiene en sus manos la decisión de recordar o no lo sucedido en función de lo que será tanto su futuro inmediato como su futuro en general:

La interpretación de George, como lo dirá al día siguiente, no requirió mucha imaginación, a lo que Tracy responderá: “No, solo una imaginación de un tipo particular”. Dinah tiene quizás una interpretación similar; Mike tiene otra, habla del vino golpeándola mientras ella cae al agua. Es un asunto de si Dexter tiene una interpretación que compita con exactitud; parece esencial, más bien, que el interés que lo guía está en esperar ver cuál será la interpretación de Tracy, que es básicamente ver cómo recordará ella el evento, si es que lo recuerda. (141).²¹⁵

²¹⁵ “George's interpretation, as he will say the next day, didn't take much imagination, to which Tracy will answer, "No. Just an imagination of a particular kind." Dinah has perhaps a similar interpretation; Mike has another, he speaks of the wine hitting her as she hit the water. It is a question whether Dexter has a competing interpretation exactly; it seems essential, rather, that his guiding interest is in waiting to see what Tracy's interpretation will be, which comes to seeing how and whether she will remember the event” (141).

Dicho de otro modo, todo el futuro de Tracy —la de carne y hueso, no la diosa— se ha *jugado* en la elipsis que venimos mencionando; sin embargo, ¿cómo no ver en el personaje de Tracy en *Historias de Filadelfia* una rebeldía castigada? ¿No será su conversión en una *mujer real*, una derrota en el plano de lo femenino que solo se consolida en relación con la supremacía patriarcal?

Cavell no llama la atención sobre la elipsis, sino sobre la escena que le sigue:

El momento es en cualquier caso crucial, mostrado en su superficie por ser la única toma de la película en la que todos y solo estos cuatro están en el mismo encuadre, la mujer y sus tres pretendientes (la combinación adecuada para un cuento de hadas). Y en cierto modo, es el momento más cómico de la película, preparada por Dexter quien intenta que George se vaya antes de ver lo que se viene; intensificada por el momento en que Mike deja de cantar y, a continuación, heroicamente, comienza a cantar de nuevo, con plena conciencia de la situación; y coronada por el saludo triple de Tracy: “Hola, Dexter; hola, George; hola, Mikey” (“Hello, Dexter; Hello, George; Hallo, Mikey”). Pero este es también uno de los dos momentos más ansiosos, que plantea inevitablemente la cuestión del futuro para la mujer, de lo que ella hará. Aísla el hecho de que, incluso cuando hay un festival por delante, marca el ejercicio de la elección y del cambio, y la elección y el cambio puede ser dolorosos, tan dolorosos como ser creado, llegando a ser quien eres, y como llegar a ser uno en el matrimonio. (141).²¹⁶

²¹⁶ “The moment is in any case a crucial one, shown on its surface by its being the only shot in the film in which all and only these four are framed together, the woman and her three suitors (the right combination for a fairy tale). And in some ways it is the most comic moment in the film, prepared for by Dexter's trying to get George to leave before he sees what's coming; intensified by Mike's stopping singing and then, heroically, starting to sing again, in full consciousness of the situation; and capped by Tracy's threefold greeting: "Hello, Dexter; Hullo, George; Hallo, Mikey." But this is also one of the two most anxious moments, posing inescapably the question of tomorrow for the woman, of what she is going to do. It isolates the fact that even where there is a festival ahead, it marks the exercise of choice and of change, and



Figura 23. *Historias de Filadelfia*. Mike y Tracy regresan de la piscina. Termina la elipsis. Esta es la próxima vez que vemos a Mike y Tracy después de su fuga hacia la piscina. La interpretación de lo que haya sucedido en el intervalo entre la escena anterior y esta queda en manos del espectador.

Aunque el argumento de Cavell es parcialmente acertado en concordancia con sus fines, distinguimos en nuestro caso otra vertiente centrada en que es en la omisión en donde recae la posibilidad del renacimiento de Tracy. Como *lectores sofisticados*, se nos pide que comprendamos la elipsis, que la dotemos de contenido, que entremos en el diálogo que los propios personajes proponen cuando discuten acerca de lo que pudo haber pasado en ese lapso fuera de cámara. Que accedamos a ver a Tracy como una mujer que ha reconocido su

the choice and change may be painful, as painful as becoming created, becoming the one you are, and as becoming one in marriage" (141).

deseo, aunque la situación se parezca tanto a la de quien descubre algo importante a través de un *filtro*.

La última imagen de *Historias de Filadelfia* es la fotografía de la boda tomada por Sidney Kidd. Tanto el gesto del fotógrafo como el de los personajes que allí aparecen echan mano nuevamente del *slapstick* que mencionamos al comienzo y, en este caso, nos arriesgamos a pensar que el espíritu libertario que campea en la película —así se encarna en una mujer caprichosa que parece madurar y reconocer en los otros sus propias miserias— permanece en esta última imagen en la que parece tratarse de una boda entre tres.



Figura 24. *Historias de Filadelfia*. La boda fotografiada por S. Kidd.

El drama del reconocimiento aquí se tornó glamoroso y tomó la forma de una exploración —amorosa, erótica, sexual— que le permitió a la heroína escoger según su deseo, un deseo que estimamos consumado. En este sentido, la sugerencia es bastante escandalosa para la época, pero posible en el contexto de Hollywood gracias a que se trataba de una mujer divorciada. La película construyó así el *lector modelo* que se merecía.

También Cavell se refiere a lo que la narrativa de la película nos exige:

Nuestro género hace hincapié en el misterio del matrimonio al constatar que ni la ley ni la sexualidad (ni, por implicación, la progenie) son suficientes para asegurar el verdadero matrimonio y al sugerir que lo que ofrece legitimidad es la disposición mutua para casarse de nuevo, por una especie de reafirmación continua, y una en la que el aislamiento de la pareja del resto de la sociedad está generalmente marcado; forman por así decirlo un mundo en otro lugar. El espíritu de la comedia en estas películas depende de nuestra voluntad de considerar la posibilidad de un mundo así, uno en el que los sueños buenos se hacen realidad. (142).

Cerramos el recorrido por las tres películas con las reflexiones de Cavell teniendo en cuenta que habla de *Historias de Filadelfia*, aunque sentimos que sus palabras podrían referirse a cualquier película, a la experiencia de cualquier espectador, de cualquier lector modelo *inocente* o *sofisticado* o al proceso mismo de percepción que lleva a Cavell a afirmar que, al final de la película, nos preguntamos por el estatus ontológico de lo que hemos visto, inmersos —como estamos— en la ilusión narrativa.

Es precisamente en esa situación, ante el final que propone, que queremos referirnos a esta película. Sin especulaciones, pero igualmente mítico (de reconocimiento melodramático), paradigma de la comedia de enredo, con un éxito paralelo al de la obra teatral, ha sido fuente de otro tipo de mito, ya no el de los finales amañados, perdidos o editados que se les atribuyeron a películas como *El viento* y *Una mujer de París*, sino el del culto a la personalidad que promovió el sistema de los estudios de Hollywood.

Tres elipsis, tres deseos, tres maneras de lo femenino, tres cuerpos melodramáticos que han dado sentido a nuestra búsqueda y que nos han mostrado no solo las ambigüedades modernas sino también los sofisticados mecanismos de contención emocional sobre los deseos, ciertos deseos excesivos.

Conclusiones

No se espera de los críticos, como se espera de los poetas, que nos ayuden a hallar sentido a nuestra vida. Les corresponde tan solo intentar la hazaña menor de hallarles sentido a las formas en que intentamos hallar sentido a nuestra vida

FRANK KERMODE

En las páginas anteriores propusimos un acercamiento a los finales de cada una de las películas elegidas: *El viento* (Victor Sjöström, 1928), *Una mujer de París* (Charles Chaplin, 1923) e *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940); y en esa línea reconocemos la connotación de *clausura* que este apartado puede tener tras el trayecto hasta aquí recorrido, que entendemos también, a la manera de la clausura narrativa, como una necesidad de construir el sentido de la tarea investigativa. Es hora, por tanto, de *cerrar* aquí y allá, —cierres metodológicos, por un lado y biográficos, por otro—, de retornar a las promesas que enunciamos al inicio y bosquejar nuevos caminos.

Llegamos a este punto construyendo una mirada —digamos metodológica— que, como señalamos en la introducción, no es otra cosa que el ejercicio doble de *mirar con distancia* sabiendo que al hacerlo —como lo propone Starobinski— el que mira es mirado. Del mismo modo en que el espectador de cine no está fuera —como hemos dicho páginas atrás—, el observador está

inmerso en la realidad observada. Su observación no solo puede modificar lo observado, sino que los límites entre ambos se tornan tan borrosos y fecundos que podemos afirmar que también el observador produce realidad.

En este sentido, algunos cuerpos fílmicos femeninos del cine de la primera mitad del siglo XX han sido objeto de nuestro acercamiento, y hemos reconocido en ellos tanto las marcas del *exceso* como las de la contención emocional. Los hemos mirado en el conjunto de las estrategias narrativas empleadas en cada una de las películas abordadas y hemos conectado la expresión corporal de las emociones —*excesiva* o contenida— con las búsquedas y necesidades de la época. Nuestra hipótesis de partida era que el melodrama, particularmente el cinematográfico de la primera mitad del siglo XX, opera como una suerte de fórmula moderna basada en el modo melodramático. De este manera nos hemos movido tras la huella melodramática que han dejado esos cuerpos y hemos comprobado que su encuentro con el modelo moderno, en el contexto técnico y cultural de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, los hizo *cuerpos melodramáticos*.

Una primera confluencia entre el acercamiento conceptual al tema del melodrama —que hemos asociado al desborde en la expresión de las emociones y los sentimientos— y la mirada comparatista —caracterizada por un cierto desborde disciplinario— llama nuestra atención. Hemos echado mano en el proceso tanto de las herramientas comparatistas como de los conceptos de la teoría literaria y cinematográfica, la historia y la crítica, de tal manera que hemos reconocido la complejidad de un objeto de estudio en el que se mezclan distintos campos y métodos.

Una segunda convergencia ha venido de la mano del carácter histórico de los conceptos más importantes del trabajo: visión, percepción sensorial (sensorium), narrativa, canon, género y cuerpo. Suponer que los conceptos que

nos interesaban cambian en el tiempo nos ha sido de mucha utilidad en el acercamiento a lo que denominamos a lo largo del trabajo la *ficción de la vida moderna*. Con esta idea en mente, propusimos que el cine lograba captar el nuevo ritmo de la vida de manera privilegiada en su doble condición de productor y creador de nuevas *maneras de ver*.

Las fuentes y los recursos del exceso

Es en el marco de la modernidad como los conceptos antes mencionados han tomado vida para nosotros. Dicho de otro modo: la modernidad ha sido su fuente inagotable. Su carácter mutable, ambiguo, paradójico y efímero queda muy bien resumido en la afirmación de Marshall Berman según la cual la modernidad es múltiple. Que no se pueda entrar dos veces en la misma modernidad (1989: 142) habla de manera elocuente de su tendencia a hacer que todo sea nuevo. El resultado entonces —según Berman— es que la vida moderna no se deja agarrar fácilmente, de tal manera que, contando con esa condición escurridiza, hemos optado por acercarnos a ella en sus manifestaciones narrativas, inspirados en la idea del fragmento de Frank Kermode (2000) que aparece al inicio de estas conclusiones. Esta es nuestra manera de contribuir en la tarea de hallar el sentido de las formas en que damos sentido a nuestras vidas.

En la primera parte de esta investigación —en el apartado titulado *Modernidad y narración*—, hemos propuesto dos grandes temas. El primero establece que el tiempo se hace tiempo humano en el relato y que, por ello, la narración es condición constitutiva de lo humano. El segundo se ha centrado en esa cualidad narrativa en el caso específico del cine, una de las manifestaciones del modelo moderno. Damos por sentado en ese contexto que uno de los materiales privilegiados del cine es la dosificación de la emoción que, en este

caso, pasa por las nuevas regulaciones que la racionalidad instrumental moderna impone a los individuos y, por supuesto, a las masas. Establecer los modos de narrar de la modernidad, caracterizar esos modos como ficciones melodramáticas e identificar el papel del modo melodramático en la construcción de los cuerpos modernos —previo análisis del melodrama como género y como modo narrativo— fueron nuestros objetivos en esa primera parte.

La modernidad conlleva *nuevas emociones* que ella misma se ha encargado de clasificar como excesivas. No es que la contención emocional y las regulaciones en la expresión de los sentimientos sean exclusivas de la modernidad, sino que ha sido la deriva moderna la que ha introducido fuertes transformaciones en la subjetividad mientras que, de manera simultánea, se ha dado un proceso de nuevas regulaciones y contenciones emocionales que corresponden a las necesidades de la racionalidad capitalista. Tanto la incorporación de una noción del tiempo ligada a la productividad económica como la nueva lógica en la apreciación de las posiciones corporales, la mirada, la contemplación y el reposo adquieren nuevos matices que dan cuenta de inéditas relaciones entre esos cuerpos modernos y el espacio de la ciudad.

Es bajo estas nuevas condiciones como surgen otros géneros narrativos ligados a la experiencia de la vida urbana con su velocidad, con su descarga de estímulos sensoriales, de señales que leer, de emociones que procesar y de cuerpos que atraer y repeler. El modo melodramático que apreciamos en las narrativas textuales y en las audiovisuales se vale entonces de sus propios recursos narrativos para contar las multiplicidades de la vida moderna.

Del repertorio de manifestaciones que la modernidad ha dejado a nuestro alcance como material histórico, hemos puesto la mirada en algunas producciones cinematográficas de la primera mitad del siglo XX para hurgar en

la constitución de una imaginación melodramática en la que ya aparecen claramente la contención y el desborde emocional, los dos al mismo tiempo. De esta manera, la conexión entre el género —cinematográfico o no— y el modo narrativo melodramático cobra sentido para nosotros en el marco de la fórmula utilizada para presentar las relaciones entre el cuerpo y las emociones en las tres películas.

Una pregunta tácita acompaña toda la primera parte: ¿cuál es el entorno en el que surgen los cuerpos modernos? Por ello, hemos propuesto que esta concreción del cuerpo moderno obedece a una *matriz cultural* que se alimenta de una suerte de retórica del exceso cuyos límites narrativos descansan en la propia tradición occidental caracterizada por silenciar los cuerpos y sus emociones a fuerza de exponerlos de manera discursiva: hablan de ellos las ciencias sociales y las humanas, pero escasamente desde el punto de vista de la subjetividad o la experiencia. El cine, en particular, asume la tarea de mostrar un cuerpo que es rápidamente catalogado de *excesivo* —ausente de la teoría, encarnado en todas partes, nos dice Bryan Turner.

Pero no todas las emociones están ausentes o silenciadas en las narrativas modernas. De hecho, su manifestación forma parte de ciertas formas genéricas, entre ellas, el melodrama. Son los cuerpos femeninos, particularmente, los depositarios de una cierta retórica del exceso, derivada por completo de una búsqueda de orden moral en la que las fuerzas del bien logren salir vencedoras frente al desorden o el caos. Tal es el caso de las historias sobre seducción, abandono o inocencia perdida. Si, como bien lo señala Peter Brooks, la virtud triunfante puede identificarse como el asunto central del melodrama, podemos agregar que, en concordancia con ese predominio temático de búsqueda moral, el modo melodramático se sirve de ciertos recursos narrativos. Como veremos, estos no son otra cosa que estrategias formulaicas por medio de las cuales se

regula el contrato ficcional que las obras proponen y que, por extensión, asociamos con una forma de la imaginación moderna que denominamos, con Peter Brooks, *imaginación melodramática*.

En la segunda parte nos propusimos examinar las fórmulas de construcción de los *cuerpos melodramáticos* en las películas *El viento*, *Una mujer de París* e *Historias de Filadelfia*. Con esta idea en mente, identificamos la particularidad de las fórmulas melodramáticas y su capacidad para expresar las vicisitudes de la experiencia moderna a finales del siglo XIX y principios del XX como también para presentar posiciones críticas —Mulvey diría “subversivas”, mientras que Gledhill las pone en duda por considerar que las películas melodramáticas son más bien “conservadoras”.

En este sentido, el concepto de exceso fue uno de los grandes hallazgos de la investigación, pues al comenzarla no tenía el lugar central que adquirió hacia la segunda parte. El análisis de los recursos formulaicos empleados en la narrativa melodramática, particularmente en las tres películas mencionadas, sacó a la luz que lo que hacía melodramáticas sus narrativas era la expresión de cierto tipo de emociones. Dicho de otro modo, la aparición de las emociones y sentimientos individuales —de una cierta retórica del exceso, producto de las dificultades y dilemas morales a los que se ven abocados los personajes del melodrama y aun de la comedia— no fue motivo de censura hacia las películas de la época, aunque sí de desprecio por parte de algunos sectores de la crítica cinematográfica que las catalogaron —muy peyorativamente— como “cine de lágrimas”, “cine de mujeres” o “películas lloronas”. Esa exageración sentimental fue, digamos, tolerada y convenientemente aprovechada por la naciente industria cinematográfica. Pero a lo que nos referimos en este punto es al hecho de que esa retórica del exceso, ese querer decirlo todo, esa desborde emocional, también tiene sus límites. No en vano se denominaron como *géneros*

del cuerpo aquellos que convocan la identificación emocional o corporal de los espectadores con los actores en la pantalla.

Lo que fue perseguido —y las películas comentadas dan fe de ello— no fue pues la retórica del exceso en general, sino la expresión de ciertas emociones femeninas, particularmente las relacionadas con la realización del deseo —erótico, sexual o de otro tipo— cuya calificación de excesivas requirió de un recurso narrativo que permitiera *dar a entender* el deseo, *sin decirlo*.

Dos son *los recursos empleados para narrar el exceso* en los casos que nos ocuparon: la elipsis y el pacto ficcional. La primera permitió al cine de los inicios abordar el complicado tema del deseo femenino, postura que —debemos decir— lo sitúa en una perspectiva arriesgada y vanguardista. Presente en las tres películas de maneras muy distintas, la omisión se convierte en el corazón mismo de la narración.

El segundo recurso narrativo del exceso va de la mano del primero y descansa en el pacto ficcional que proponen las obras a sus espectadores. En el apartado que titulamos *Tres películas, tres elipsis, tres deseos*, afirmamos que las fórmulas melodramáticas pueden estar presentes en cualquier género narrativo. En este sentido, aunque reconocemos que las convenciones genéricas cinematográficas son determinantes al momento de establecerse el pacto ficcional, no consideramos un obstáculo el uso de recursos narrativos como el modo melodramático que el espectador sabrá resignificar, independientemente de la clasificación genérica.

El pacto ficcional que solicita la cooperación activa del espectador en la construcción del sentido de la obra opera de manera similar en las películas *El viento* e *Historias de Filadelfia*, pues en ellas se trata de interpretar la elipsis que define los destinos de la historia y de las heroínas. Por ello, en el apartado *El signo de la virtud*, afirmamos que en la película *El viento* es razonable la duda

acerca de lo que pudo pasar entre los personajes principales durante la noche de la tormenta, sucesos que, como hemos dicho, están apenas insinuados. Sin embargo, aunque la duda sea razonable —pues la reacción de la mujer a la mañana siguiente es tan extrema que toma la pistola del hombre y lo asesina—, optamos por recrear la situación narrativa —tal como se espera de un *espectador sofisticado*— para sugerir que esos sucesos podrían relacionarse con el deseo de Letty hacia el visitante. De ser así, el final cobraría un nuevo sentido: la mujer *se ganó a sí misma* reconociendo su deseo cuando, a los ojos del mundo, *se estaba perdiendo* al “entregarse” a un hombre que no era su esposo.

Consideramos típicamente moderno el camino recorrido por la heroína desde su virginal propósito de contraer matrimonio por conveniencia junto con su negativa a consumar ese matrimonio hasta la experiencia dramática que le permite reconocer el deseo. La paradoja de que su encuentro con el intruso la devuelva a los brazos del esposo es melodramática y se dibuja en toda su elocuencia de manera gestual, como podemos verlo en el carácter justiciero de la reacción de él al enterarse del asesinato, su aceptación de la situación sin explicaciones, su entusiasmo por la futura vida juntos.

En *Historias de Filadelfia*, en cambio, las relaciones entre los personajes dependen por entero de la conversación, y no se trata solo de las diferencias entre el lenguaje cinematográfico del cine mudo y el sonoro. En el apartado “*La fácil virtud*”: *Historias de Filadelfia*, señalamos que se trata más bien de que, en general, los sentimientos son tema de conversación, sobre todo cuando son socialmente aceptados por hallarse en los marcos convencionales. Pero cuando se trata de sentimientos excesivos en el sentido que venimos dándole al término, es la elipsis la encargada de sugerir sin nombrar. Y el recurso de la elipsis se lleva a su punto máximo al permitir que sean los personajes mismos quienes especulen sobre la omisión, que muestren sus dudas sobre lo que pudo

haber pasado y que, incluso —en este caso, al amparo del alcohol— digan haberlo olvidado por completo. El espectador sofisticado también cumple aquí su tarea de hacerse a una “versión” de los hechos omitidos dotando de contenido la elipsis sobre las varias horas del encuentro de Mike y Tracy, pasados de copas, en la piscina. Para nuestros propósitos, se trata en este caso también de la ocultación de una emoción excesiva relacionada con el deseo de Tracy.

Finalmente, en el apartado *La economía del deseo: Una mujer de cualquier lugar* proponemos que el recurso empleado para producir la elipsis es más complejo. Se trata en realidad de un conjunto de tomas fuera de cámara por medio del cual se garantiza la dosificación de la información que recibe el espectador en un contexto en el que este sabe más que los personajes. La contención emocional que vemos allí ha sido considerada como un atributo del cine, pero tiene para nosotros un valor adicional pues representa una toma de posición crítica del guionista y director, lograda por el desarrollo de los recursos cinematográficos que Chaplin lleva a cabo.

Hemos querido presentar las tres películas como ilustración del *exceso en acción* porque la idea inicial de que el melodrama necesitaba una reivindicación merecía una reconsideración a la luz de la condición performativa del cine, de su capacidad de reflejar las turbulencias modernas, pero también a su capacidad de producirlas. Como bien lo dice Edgar Morin, ver lo conocido, pero con otros ojos, reconocerse en la imagen.

Abundantes piezas cinematográficas han utilizado recursos narrativos melodramáticos, aunque algunas no hayan recibido la etiqueta genérica del melodrama. Vemos en la necesidad de *etiquetar*, como ya dijimos, una respuesta obvia a los vaivenes de la industria cinematográfica, pero es innegable que la organización y el contenido de esas etiquetas nos da cuenta también de la

mentalidad de la época, de sus aprecio y sus desprecios. De tal manera que el lugar ocupado por el melodrama —que consideramos, al igual que el cine, uno de los productos típicamente modernos— es paradójico. Una paradoja más: se desprecia el melodrama, se lo considera producto de baja calidad dirigido a las masas, particularmente a las mujeres, pero es uno de los retratos más logrados de la nueva visión del mundo que la modernidad propone y que los dispositivos tecnológicos usados permiten.

En vez de seleccionar el corpus de acuerdo con la clasificación genérica de las películas, nos decantamos sencillamente por películas ligadas a la experiencia personal cuyos personajes femeninos encarnaran, a nuestro juicio, transformaciones en la manera de expresar y representar las emociones. El resultado fue que las heroínas de las tres películas elegidas tenían un rasgo en común: eran ejemplos de cuerpos melodramáticos femeninos movidos por valores modernos (individualismo, búsqueda de legitimidad y reconocimiento, ambigüedad o conflictos morales) e impulsados por el deseo en actitud de desafío hacia las convenciones de su época.

El acercamiento a los tres directores (Victor Sjöström, Charles Chaplin, George Cukor) nos ofreció su mirada —masculina— combinada con la de las mujeres que lideraron o influenciaron las decisiones tomadas en torno a la realización de las películas. En el caso de *El viento*, Dorothy Scarborough, la autora de la novela que inspiró la película, y Frances Marion, la guionista, jugaron con las ambigüedades de la elipsis de una manera que consideramos reivindicativa. Al reconstruir la situación comunicativa de la película, encontramos una narradora omnisciente que se vale de la brutal fuerza del viento —que hace de él un personaje— para darnos a conocer la situación de Letty, su estado emocional, lo que la atormenta.

De manera similar, como hemos mencionado antes, la implicación de Katharine Hepburn en la realización de *Historias de Filadelfia* nos pone frente a una mirada personal y distanciada de las convenciones de lo femenino. Vemos en la película la intención de convertir en tema la discusión en torno a la idea de lo que se espera de una mujer como Tracy Lordm, en contraste con lo que ella es y con lo que le interesa ser. El guión —y la realización— no terminan de decidirse por una posición radicalmente opuesta a las convenciones. Ese es precisamente el lugar que tiene la elipsis en su estrategia narrativa: dejar la duda en manos del espectador, una vez concluida la exposición de las versiones de los personajes, incluida la propia protagonista, enterados de la zambullida en la piscina de Tracy y Mike.

El caso de *Una mujer de París* es otro. La construcción del personaje parece haber tenido en Peggy Hopkins Joyce y Pola Negri las fuentes directas de inspiración, mujeres calificadas como “cazafortunas” o “cortesanas” de la época, calificación que nos pone en el terreno de los límites precisos en que se movían las mujeres en aquella sociedad. No eran menos precisos esos límites en el mundo de la producción y la realización cinematográficas. No es que la película llame la atención por contar el drama de Marie en su carrera de amante de un millonario parisino. Es la ausencia de juicio moral del personaje sobre sí misma lo que llama la atención y lo que denota la posición crítica de Chaplin — lo que hemos defendido—. Sin embargo, sí hay juicios morales en la película: las posiciones y reacciones del padre y la madre de Pierre, la masajista, las amigas de Marie, los amigos de Pierre condenan a Marie. Reinan en la película tanto la elipsis central como el fuera de campo, de tal manera que la censura moral recae a menudo en los personajes que rodean a Marie o en las situaciones en las que se ironiza de manera crítica la hipocresía social del medio en que viven los protagonistas.

A lo largo de la argumentación aquí propuesta, mantuvimos un ojo en el modo melodramático y el otro en el propio sentido de mirar. En el ejercicio de la sofisticación que las películas nos proponían como espectadores, fue necesario adoptar el hábito de despojarnos de la mirada habitual sobre las censuras de la época. Por ello, consideramos que el logro más importante de la presente investigación ha sido la práctica cotidiana de desnaturalizar la mirada con que nos acercábamos al corpus con el fin de devolverle su sentido histórico a los valores que las películas proponían, tarea sin la cual la aproximación carecería del marco referencial indispensable para reconstruir la elipsis que las tres películas privilegiaron como estrategia narrativa del exceso.

Podemos en este punto retomar a Agustín Zarzosa para afirmar que las investigaciones futuras tienen un buen camino por delante bajo la premisa de que la forma narrativa melodramática está presente en períodos históricos anteriores y posteriores a la época concreta de su surgimiento. Pero lo que más nos interesa destacar respecto de su argumento es la idea de que las narrativas modernas se basan en el sufrimiento de los hombres y mujeres modernos. Es el contenido de esas narrativas lo que nos parece típicamente moderno: en el contexto de un mundo desacralizado, esos hombres y mujeres se ven obligados a legitimar su derecho a la ciudad, al trabajo, al consumo, al amor, a tener un cuerpo y ser un cuerpo melodramático: un cuerpo deseante. En este sentido, las narrativas que tenemos entre manos pueden ofrecer resistencia a las convenciones y comportarse como potencias transformadoras y como narrativas capaces de poner en duda el orden social.

Por todas partes se lee que Katharine Hepburn afirmó alguna vez que, si hubiera seguido todas las reglas, no habría llegado a ninguna parte. En otras ocasiones, la cita se le atribuye a Marilyn Monroe... Pareciera entonces que las reglas se oponían a su deseo de *llegar a alguna parte*. Es ese deseo el que para nosotros es el motor de la modernidad y el que, en buena medida, da contenido al modo melodramático de narrar.

Bajo variadas formas, vemos el modo melodramático en plena vigencia, acompañando las tareas relacionadas con el deseo. No se trata para nosotros, como lo propone Zarzosa, de ver en el sufrimiento el único motivo narrativo. Son los sentimientos y las emociones que mueven la experiencia los que nos parecen constantes en *lo melodramático*. Ellos aparecen narrados de diversas maneras, moldeados por la época y, en ese sentido, son construcciones sociales plenamente históricas.

La tarea investigativa, como la creativa, suelen ir acompañadas de emociones excesivas. Así ha sido para nosotros. A lo largo de la escritura de este texto, con una mirada melodramática, hemos visto en ella la búsqueda de legitimidad típicamente moderna que nos ha acercado a Marie, Letty y Tracy. Solo nos gustaría, para terminar, que las pasiones de hombres y de mujeres como ellas —como nosotras— pudieran ser llamadas por su nombre.

Referencias

- Adrián Escudero, J. (2007). El cuerpo y sus representaciones. *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, 38-39, 141-147.
- Altman, R. (Spring, 1984). A semantic/syntactic approach to film genre. *Cinema Journal*, 23(3).
- ____ (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2008). *A theory of narrative*. Nueva York: Columbia University Press.
- Auerbach, J. (2007). *Body shots: Early cinema's incarnations*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Aumont, J. y Marie, M.. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- ____ Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bagni, P. (1998). Competencias del género. *Anuario Filosófico*, 31, 409-429.
- Balides, C. (1993). Scenarios of exposure in the practice of everyday life: Women in the cinema of attraction. *Screen*, 34(1): 19-37.
- Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

- Baudry, J. (1975) Le dispositif. *Communications*, 23, *Psychanalyse et Cinéma*.
 Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348
- Bauman, Z. (2011). Modernidad y ambivalencia. En J. Berian (compilador). *Las consecuencias perversas de la modernidad* (pp. 73-119). Barcelona: Anthropos.
- Bean, J. M. y Negra, D. (2002). *A feminist reader in early cinema*. Londres: Duke University Press.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos* (15-57). Madrid: Taurus.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1997). *Film art: An introduction*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Thompson, K. y Staiger, J. (1997a). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Brigs A. y Burke, P. (2002). *De Gutemberg a internet: Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Brown, T. (2016). *Spectacle in "classical" cinemas: Musicality and historicity in the 1930s*. Nueva York: Routledge.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin: Escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Burch, N. (1999). ¿Un modo de representación primitivo? En *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Cátedra.

- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*.
Barcelona: Biblioteca de bolsillo.
- Buscombe, E. (2006). *'Injuns!': Native Americans in the movies*. Londres: Reaktion Books.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2006). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Campbell, R. (nov. 1999-mar. 2000). Fallen woman: Prostitute narratives in the cinema. En *Screening the Past*, Issue 8.
- Carmona, L. M. (2004). *Los 100 mejores melodramas de la historia del cine*. Madrid: Capitel.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Nueva York: Routledge.
- ____ (1999). Film, emotion and genre. En Plantinga, C. y Smith, G. M. (eds.). *Passionate views* (pp. 21-47). Baltimore: Johns Hopkins university press.
- ____ (2008). *The philosophy of motion pictures*. Londres: Blackwell.
- ____ (2010). Movies: The moral emotions, and sympathy. *Midwest Studies in Philosophy*, 34(1), 1-19.
- Casetti, F. (1983). Les yeux dans les yeux. En Simon, J.-P. y Vernet, M. *Communications*, 38, *Enonciation et cinéma* (pp. 78-97).
- ____ (1998). *Inside gaze: The film fiction and the spectator*. Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2008). *Eye of the century: Film, experience, modernity*. Nueva York: Columbia.
- ____ y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- Cavell, S. (1981). *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*.
Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (1996). *Contesting tears: The Hollywood melodrama of the unknown woman*.
Chicago: The University of Chicago Press.
- ____ (1999). *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cawelti, J. G. (1977). *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ____ (2001). The concept of formula in the study of popular literature. En *Popular culture: Production and consumption* (pp. 203-209). Oxford: Blackwell.
- Charney, L. y Schwartz, V. R. (eds.). (1995). *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press.
- Chateauvert, J. (2002). The fiery gaze: A modest proposal for a better seeing. En Bachman, G. y Slater, T. (dirs.) *American silent film: Discovering marginalized voices* (pp. 70-93). Champaign: Southern Illinois University Press.
- Chion, M. (1991). El arte de los sonidos fijados. Cuenca: Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Clúa Ginés, I. (2004). *Género e identidad en la obra narrativa de Gabriel Miró*. Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cooter, R. (2010). The turn of the body: History and the politics of the corporeal. *Arbor*, 186(743): 393-405. doi: 10.3989/arbor.2010.743n1204
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Currie, G. (1995). *Image and mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1980). La loi du genre. En *Parages*. París: Galilée.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

- Elsaesser, T. (1987). Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama. En Gledhill, C. (ed.). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. Londres: British Film Institute.
- ____ (2011). Reexaminando el cine de atracciones: Cambios epistémicos, realineamientos diegéticos y el retorno del Rube en los medios digitales. *Revista Imagofagia*, 3.
- ____ y Hagener, M. (2015). *Film theory: An introduction through the senses*. Nueva York: Routledge.
- Falzon, C. (2002). *Philosophy goes to the movies*. Nueva York: Taylor and Francis.
- Fischer, L. (otoño, 1979). The lady vanishes: Women, magic and the movies. *Film Quarterly (Archive)*, 33(1) pp. 30-40.
- Flint, K. (2000). *The Victorians and the visual imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Florin, B. (2013). Conquering nature: The wind. En *Transition and transformation: Victor Sjöström in Hollywood 1923-1930* (pp. 79-98). Amsterdam: University Press.
- Foucault, M. (1974). Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir. En *Dits et écrits*. (t. 2). París: Gallimard.
- ____ (1992). *El orden del discurso*. (Alberto González Troyano, trad.). Buenos Aires: Tusquets.
- ____ (2003). *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fowler, A. (1988). Género y canon literario. En Garrido Gallardo, M. Á. (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco.
- Frank, A. (1991). For a sociology of the body: An analytical review. En Featherstone, M., Hepworth, M. y Turner, B. (eds.). *The body: Social process and cultural theory* (pp. 36-102). Londres: Sage.

- Frisby, D. (1986). *Fragments of modernity: Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Nueva York: Routledge.
- Garrido Gallardo, M. A. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco.
- Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2007). Del "cine primitivo" a la "cinematografía-atracción". *Secuencias: Revista de historia de cine*, 26, 10-28. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2913988>
- ____ y Gunning, T. (1989). Le cinéma des premiers temps: Un défi à l'histoire du cinéma. En Aumont, J. (dir.). *Histoire du cinéma: Nouvelles approches* (pp. 49-63). París: Publications de la Sorbonne.
- ____ y Gunning, T. (2006). Early cinema as a challenge to film history. En Strauven, W. (ed.). *The cinema of attractions reloaded* (365-380). Amsterdam: University Press.
- Gaut, B.. (2010). *A philosophy of cinematic art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gledhill, C. (1991). *Stardom: Industry of desire*. London: Routledge.
- ____ (2000). *Rethinking genre*. En Gledhill C. y Williams, M. (eds.). *Reinventing Film Studies* (pp. 221-243). London: Arnold,
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Gunning, T. (1986). The cinema of attraction: Early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle*, 8(3, 4), 63-70.

- ____ (1995a). Crazy machines in the garden of forking paths. En Brunovska Karnick, K. Jenkins, H. (eds.). *Classical Hollywood comedy*. Nueva York: Routledge.
- ____ (1995b). Tracing the individual body: Photography, detectives, and early cinema. En Charney, L. y Schwartz, V. R. (eds.). *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press.
- ____ (enero, 1997). *In your face: Physiognomy, photography, and the gnostic mission of early film*. *Modernism/modernity* 4(1), 1-29.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En Samuel, R. (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 93-112.
- ____ (1996). *Modernity: An introduction to modern societies*. Malden (MA): Blackwell.
- Harris, N. (1973). *Humbug: The art of P. T. Barnum*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hogan, P. C. (2003). *The mind and its stories: Narrative universals and human emotion*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jacobs, L. (1991). *The wages of sin: Censorship and the fallen woman film, 1928-1942*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press.
- ____ (2008). *The decline of sentiment: American film in the 1920's*. Berkeley: University of California Press.
- ____ y Comiskey, A. (2012). Hollywood's conception of its audience in the 1920s. En Neale, S. *The classical Hollywood reader* (pp. 94-109). Nueva York: Routledge.
- Jolles, A. (1972). *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Kaplan, A. (1990). *Woman and film: Both sides of the camera*. Nueva York: Taylor & Francis Routledge.
- Keating, P. (2012). Prologue: Emotional curves and linear narratives. *The Velvet Light Trap* 58 (pp. 4-15). Texas: University of Texas Press.
- Keil, C. (2001). *Early American cinema in transition: Story, style and filmmaking, 1907-1913*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- ____ (2011). Cary Grant and Katharine Hepburn: Domesticated mavericks. En Griffin, S. (ed.) *What dreams were made of: Movie stars of the 1940s*. Nueva York: Rutgers University Press.
- Kermode, F. (1998). El control institucional de la interpretación. En Sullà, E. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.
- ____ (2000). *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2004). *Pleasure and change: The aesthetics of canon*. Oxford: Oxford University Press.
- ____ (2011). *Forms of attention*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kern, S. (2003). *The culture of time and space, 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press.
- Klinger, B. (1994). *Melodrama and meaning: History, culture, and the films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kracauer, S. (1996). *History of the German film*.
- Kumar, K. (1988). *The rise of modern society: Aspects of the social and political development of the West*. Oxford: Blackwell.
- Landy, M. (2009). 1923: Movies and the changing body of cinema. En Fischer, L. (ed.). *American cinema of the 1920s: Themes and variations* (pp. 95-119). Newbrunswick: Rutgers University Press.

- Laqueur, T. y Gallagher, C. (1987). *The making of the modern body: Sexuality and society in the nineteenth century*. Berkeley: University of California Press.
- Lázaro Carreter, F. (1986). *Estudios de poética*. Madrid: Taurus.
- Le Breton. (2002a). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- ____ (2002b). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Lutz, T. (2002). Men's tears and the role of melodrama. En Shamir, M. y Travis, J. *Boys don't cry: Rethinking narratives of masculinity and emotion in the U.S* (pp.185-204). Nueva York: Columbia University Press.
- Maltby, R. (1996). A brief romantic interlude. En Bordwell, D. y Carroll, N. (eds.). *Post-theory: Reconstructing film studies* (pp. 434-459). Madison: University of Wisconsin Press
- Metz, C. (1998). Crossing Over the Alps and the Pyrenees. En Casetti, F. *Inside gaze: The fiction and spectator* Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (2001). *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mullarkey, J. (2009). *Refractions of reality: Philosophy and the moving image*. Nueva York: Palgrave Mcmillian.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16(3), 6-18.
Recuperado de: <http://screen.oxfordjournals.org/content/16/3.toc>
- Musser, C. (1991a). *Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
- ____ (1991b). Rethinking early cinema: Cinema of attractions and narrativity. *The Yale Journal of Criticism*, 7(2), 203. Recuperado de:
<http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1300923004?accountid=1529>

- ____ (otoño, 2004). Historiographic method and the study of early cinema. *Cinema Journal* 44(1), 101-07.
- Ndalianis, A. (2012). *The horror sensorium: Media and the senses*. Jefferson: McFarland.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Plantinga. (1999). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. Los Ángeles: University of California Press.
- Pollock, G. (1988) Modernity and the spaces of femininity. En *Vision and difference. Femininity, feminism and the history of art* (pp. 50-90). Londres y Nueva York: Routledge.
- Porter, R. (1996). Historia del cuerpo. En Burke, P. (ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Richter, A. G.
(2005). *Home on the rails: Women, the railroad, and the rise of public domesticity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ricoeur, P. (1983a). *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Andrés Bello.
- ____ (1983b). Un filósofo fuera de toda sospecha. Entrevista a Paul Ricoeur. (Ida Vitale, trad.). *Revista Universidad de México*, 28.
- (2002). *Del texto a la acción*. México: Fondo de cultura económica.
- ____ (2004). *Tiempo y narración 1*. Madrid: Cristiandad.
- Robles Tardío, R. (2008). *Episodios de la abstracción del arte a ritmo de tren*. Madrid: Universidad Complutense.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press.

- ____ (2002). Parallax historiography: The flâneuse as cyberfeminist. En Bean, J. M. y Negra, D. (eds.). *A feminist reader in early cinema*. Durham: Duke University Press.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. Nueva York: Random House.
- Schivelbusch, W. (1998). *Disenchanted night: The industrialization of light in the nineteenth century* (A. Davies, trad.). Berkeley: University of California Press.
- ____ (2014). *The railway journey: The industrialization of time and space in the 19th century*. Berkeley: University of California Press.
- Sennet, R. (1997). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización*. Madrid: Alianza.
- Shilling, C. (2003). *The body and social theory*. Londres: Sage.
- Simmel, G. (primavera, 2005). La metrópolis y la vida mental. En *Bifurcaciones*, 4. Recuperado de: www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm
- Singer, B. (1995). Manhattan nickelodeons: New data on audiences and exhibitors. *Cinema Journal*, 34(3), 5-35. Recuperado de: <http://doi.org/10.2307/1225743>
- ____ (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Nueva York: Columbia University Press.
- Smith, M. (1995). *Engaging characters*. Oxford: Oxford University Press.
- Soley-Beltran, P. (2007). Una introducción a la sociología del cuerpo. En Torras, M. (ed.). *Cuerpo e identidad*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 247-260.
- Starobinski, J. (1961). *L'oeil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. París: Gallimard
- Strauven, W. (2006). *The cinema of attraction reloaded*. Amsterdam: University Press.

- Solomon-Gadeau, A. (Invierno, 1989). The Legs of the Countess. *October*, Vol. 39, pp. 65-108. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/778313?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents
- Sullà, E. (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En Garrido Gallardo, M. A. (ed.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31-48). Madrid: Arco.
- Torras, M. (2004). Cuerpos, géneros, tecnologías. *Lectora. Revista de mujeres y textualidad*, núm. 10. Barcelona: Centre Dona i Literatura; Universitat de Barcelona.
- ____ (2008). *Encarnac(c)iones. Teoría de los cuerpos*. Barcelona: UOC.
- Turner, B. S. (1989). *El cuerpo y la sociedad: Exploraciones en teoría social*. México: Fondo de cultura económica.
- ____ (1994). Los avances recientes en la teoría del cuerpo. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 6, 11-39.
- ____ (2012). *Routledge handbook of body studies*. Nueva York: Routledge.
- Turner, G. (1999). *Film as a social practice*. Londres: Routledge.
- Vicinus, M. (1981). Helpless and Unfriended: Nineteenth-Century Domestic Melodrama', *New Literary History*, 13 (127-43).
- Viota, P. (2004). *Una mujer de París*. Conferencia. Granada.
- Welke, B. Y. (2001). *Recasting American liberty: Gender, race, law and the railroad revolution, 1865-1920*. Cambridge: University Press.
- Williams, L. (invierno, 1981). Film body: An implantation of perversions. En *Ciné-Tracts. A journal of film and cultural studies*, volume 3, number 4, (pp. 19-36).
- ____ (1989). *Hard core: Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

- ____ (summer, 1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (pp. 2-13). Los Ángeles: University of California Press.
- ____ (1998). Melodram revised. En Browne N. *Refiguring American film genres: History and theory*. Berkeley: University of California Press. Berkeley: University of California Press.
- ____ (2008). *Screening sex*. Londres: Duke university press.
- Wilson, E. (1992). The Invisible Flâneur. *New Left Review* 191 (pp. 90-110).
- Wolf, J. (1990). *Feminine sentences: essays on women and culture*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Zarzosa, A. (2007). *Sjöström's: The wind and the transcendental image*. En *Colloquy text theory critique* 13 (35-50). Victoria: Monash University.
- ____ (primavera, 2010). *Melodrama and the modes of the world*. En *Discourse*, 32(2), (pp. 236-255). Detroit (MI): Wayne State University Press.
- ____ (2013). *Refiguring melodrama in film and television: Captive affects, elastic sufferings, vicarious objects*. Plymouth: Lexington Books.

Referencias cinematográficas

- Chaplin, Ch. (productor) y Ch. Chaplin, Ch. (director). (1929). *Una mujer de París*. [Película]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions / Regent.
- Mankiewicz, J. L. (productor) y G. Cukor, G. (director). (1940). *Historias de Filadelfia*. [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Mayer, L. B. (productor) y V. Sjöström, V. (director). (1926). *El viento*. [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Bibliografía recomendada

- Corbin, A. (ed.). (2005). *Historia del cuerpo II: De la revolución francesa a la Gran Guerra*. Madrid: Taurus.

- Courtine, J. J., Corbin, A. y Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo III: Las mutaciones de la mirada: El siglo XX*. (A. Martorell y M. Rubio, trads.). Madrid: Santillana.
- Elias, N. (2000). *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Feher, M., Naddaff, R. y Tazi, N. (1991). *Fragments for a history of the human body*. Nueva York: Zone.
- Godelier, M., Panoff, M. (comps.). (1998). *La production du corps: Approches anthropologiques et historiques*. Amsterdam: Éditions des Archives Contemporaines;
- Laqueur, Th. (1994). *La construcción del sexo*. Madrid: Cátedra.
- Le Goff, J., Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la edad media*. Barcelona: Paidós.
- Mauss, M. (1973). Techniques of the Body. *Economy and Society*, 2(1) pp. 70-88.
- ___ (1991). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Prost, A. (1991). La vida privada en el siglo XX. En Duby, G. y Ariès, P. (dirs.). *Historia de la vida privada*. (volumen 9). Madrid: Taurus.
- Thomasset, C. y Jacquart, D. (1985). *Sexualité et savoir au moyen âge*. París: PUF.
- Welton, D. (ed.) (1999). *The body: Classical and contemporary readings*. Oxford: Blackwell.

Materiales en línea

Melodrama Research Group. [Internet]. Recuperado de:

<https://blogs.kent.ac.uk/melodramaresearchgroup/tag/matt-buckley/>

Referencias fílmicas

American Mutoscope & Biograph. (1904). *A windy day on the roof* (AM and B. Estados Unidos, 1904).

Edison Manufacturing Company. (1901). *What demoralized the barber shop* (Edison, 1901). Estados Unidos.

Edison, (1903). *Gay shoe clerk*. (Edison, 1903)

Porter, E. S. (1901). *What happened on twenty-third street*. Estados Unidos. (Edwin S. Porter, 1901)

Wallis, H. B. (1942). *Casablanca*. Estados Unidos. (Michael Curtiz, 1942)

Anexos

Fichas técnicas de las películas del corpus

En el desarrollo de la segunda parte de esta tesis nos hemos aproximado a las estrategias narrativas empleadas en cada una de las películas y hemos explicado en detalle que uno de los recursos narrativos que está presente en ellas es la elipsis cuya interpretación depende de la situación comunicativa y de las condiciones de producción y recepción de las obras. Las censuras y convenciones sociales hicieron que las elipsis que nos ocuparon en esta tesis fueran interpretadas de distinta manera. Las sinopsis que originalmente se consignaban en las fichas técnicas consultadas no daban cuenta de esas diferencias, razón por la cual decidimos omitirlas y presentar las polémicas derivadas de ellas en el cuerpo del texto.

Presentamos a continuación la ficha técnica de cada una de las películas utilizadas según la información del American Film Institute.

Fuente

American Film Institute. (2016). [Internet]. <http://www.afi.com>

Una mujer de París

(A Woman of Paris, Charles Chaplin, 1923)

a woman of paris charles chaplin



Title: A Woman of Paris
Director: Charles Chaplin (Dir)
Release Date: 1 Oct 1923
Duration (in feet): ca 7,500
Duration (in reels): 8
Cast
Edna Purviance (Marie St. Clair)
Adolphe Menjou (Pierre Revel)
Carl Miller (Jean Millet)
Lydia Knott (His mother)
Charles French (His father)
Clarence Geldert (Marie's father)
Betty Morrissey (Fifi, Marie's friend)
Malvina Polo (Paulette, Marie's friend)
Karl Gutman (The Orchestra Conductor)
Nellie Bly Baker (Masseuse)
Henry Bergman (Maître d'hôtel)
Harry Northrup (Valet)
Charles Chaplin (Station porter)
Production Company: United Artists Corp.
Director: Charles Chaplin (Dir)
Eddie Sutherland (Asst dir)
Producer: Charles Chaplin (Prod)

Writer:	Charles Chaplin	(Wrt)
Photography:	Rollie Totheroh	(Dir of photog)
	Jack Wilson	(Dir of photog)
Art Direction:	Arthur Stibolt	(Art dir)
Film Editor:	Monta Bell	(Ed dir)
Production Misc:	Jean De Limur	(Res)
	Harry	(D'arrast)
	Alfred Reeves	(Bus mgr)
Country:	United States	
Language:	English	
Copyright Claimant	Copyright Date	Copyright Number
United Artists	17/10/1923 DD/MM/YYYY	LP19504
Physical Properties:	b&w:	
	Si:	
Genre:	Romance	
Subjects (Major):	Artists	
	Mistresses	
	Paris (France)	
	Socialites	
	Suicide	
Note:	The working titles of this film were Public Opinion and Destiny.	
Bibliographic Sources:	Date	Page
Film Daily	7 Oct 1923	p. 5.
New York Times	2 Oct 1923	p. 7.
Variety	27 Sep 1923	p. 25.

El viento

(The Wind, Viktor Sjöström, 1928)



Director: Victor Seastrom (Dir)

Release Date: 23 Nov 1928

Duration (in mins): 70

Duration (in feet): 6,721

Duration (in reels): 8

Cast

Lillian Gish (Letty)

Lars Hanson (Lige)

Montagu Love (Roddy)

Dorothy Cumming (Cora)

Edward Earle (Beverly)

William Orlamond (Sourdough)

Cora's children: Laon Ramon
Carmencita Johnson
Billy Kent Schaefer

Production Company: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.)

Distribution Company: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp. (Loew's Inc.)

Director: Victor Seastrom (Dir)
Harold S. Bucquet (Asst dir)

Writer: Frances Marion (Scen)
John Colton (Titles)

Photography: John Arnold (Cam)

Film Editor: Conrad A. Nervig (Film ed)

Set Decoration: Cedric Gibbons (Set dec)
Edward Withers (Set dec)

Costumes: André-ani (Ward)

Country: United States

Language: English

Music

Songs: "Love Brought the Sunshine," words by Herman Ruby and Dave Dreyer, music by William Axt and David Mendoza.

Composer: William Axt
Dave Dreyer
David Mendoza
Herman Ruby

Source Text: Based on the novel *The Wind* by Dorothy Scarborough (New York & London, 1925).

Authors: Dorothy Scarborough

Copyright Claimant	Copyright Date	Copyright Number
Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp.		10/11/1928
	LP25816	

Physical Properties: Sd, also Si: Talking seq and sd eff by Movietone
b&w:

Genre: Melodrama

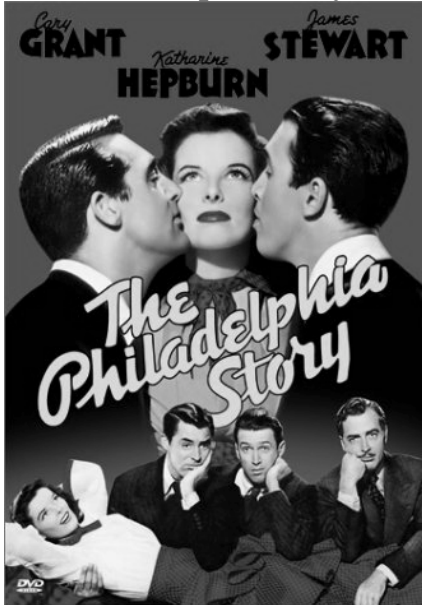
Subjects (Major): Cousins
Drudges
Seduction
Virginians
Winds

Note: Originally, the film's ending followed the novel's: Letty, driven insane, wanders off into the desert. According to modern sources, studio officials required a happy ending, however, before the film's release.

Bibliographic Sources:	Date	Page
Film Daily	11 Nov 1928	p. 4.
New York Times	5 Nov 1928	p. 26.
Photoplay	1 Nov 1928	p. 52.
Variety	7 Nov 1928.	

Historias de Filadelfia

(The Philadelphia Story, Georges Cukor, 1940)



Director: George Cukor (Dir)
Release Date: 17 Jan 1941
Premiere Information: New York opening: week of 27 Dec 1940
Production Date: early Jul--14 Aug 1940
Duration (in mins): 112
Duration (in reels): 12

Cast

Cary Grant	(C. K. Dexter Haven)
Katharine Hepburn	(Tracy Lord)
James Stewart	(Macaulay [Mike] Connor)
Ruth Hussey	(Elizabeth Imbrie)
John Howard	(George Kittredge)
Roland Young	(Uncle Willie)
John Halliday	(Seth Lord)
Mary Nash	(Margaret Lord)
Virginia Weidler	(Dinah Lord)
Henry Daniell	(Sidney Kidd)
Lionel Pape	(Edward)
Rex Evans	(Thomas)
Russ Clark	(John)
Hilda Plowright	(Librarian)
Lita Chevret	(Manicurist)
Lee Phelps	(Bartender)

David Clyde (Mac)
 Claude King (Willie's butler)
 Robert de Bruce (Dr. Parsons)
 Veda Buckland (Elsie)
 Dorothy Fay (Mainliner)
 Florine McKinney (Mainliner)
 Helene Whitney (Mainliner)
 Hillary Brooke (Mainliner)
Production Company: Metro-Goldwyn-Mayer Corp. (Loew's Inc.)
Distribution Company: Loew's Inc.
Director: George Cukor (Dir)
 Edward Woehler (Asst dir)
Producer: Joseph L. Mankiewicz (Prod)
Writer: Donald Ogden Stewart (Scr)
 Waldo Salt (Contr wrt)
Photography: Joseph Ruttenberg (Dir of photog)
Art Direction: Cedric Gibbons (Art dir)
 Wade B. Rubottom (Art dir assoc)
Film Editor: Frank Sullivan (Film Ed)
Set Decoration: Edwin B. Willis (Set dec)
Costumes: Adrian (Gowns)
Music: Franz Waxman (Mus score)
Sound: Douglas Shearer (Rec dir)
Make Up: Sydney Guilaroff (Hair styles)
Production Misc: Keith Weeks (Prod mgr)
Country: United States
Source Text: Based on the play The Philadelphia Story by Philip Barry (New York, 28 Mar 1939).
Authors: Philip Barry
Copyright Claimant **Copyright Date** **Copyright Number** **Passed By**
NBR:
 Loew's Inc. 28/11/1940 LP10102 Yes
PCA NO: 6594
Physical Properties: b&w:
 Sd: Western Electric Sound System
Genre: Romantic comedy
Subjects (Major): Divorce
 Reporters
 Snobs and snobbishness
 Socialites
 Transformation

Subjects (Minor): Weddings
Alcoholics
Ambition
Drunkenness
Engagements
Fathers and daughters
Infidelity
Parties
Philadelphia (PA)
Publishers and publishing
Scandal
Sportsmen
Yellow journalism

Note

According to a news item in HR , Clark Gable was originally to have played the role of C. K. Dexter Haven. Another item in HR states that the film was completed five days under schedule. The Var review notes that in order to avoid competition with the stage play, M-G-M agreed not to put the film into general release until Jan 1941, although it was screened at selected theaters in Dec 1940. Hepburn revised the role she starred in on Broadway. James Stewart won an Academy Award for Best Actor and Donald Ogden Stewart won the award for Best Screenplay for their work on this film. The film also received the following Academy Award nominations: Best Picture, Best Actress (Katharine Hepburn), Best Supporting Actress (Ruth Hussey) and Best Direction (George Cukor).

In an interview, Cukor confirms that Katharine Hepburn, who was considered "box office poison" at the time, had purchased the screen rights to the play, which was written with her in mind, in hopes of reviving her flagging film career. As hoped, the film's success revitalized Hepburn's standing in Hollywood. According to modern sources, because she had purchased the screen rights before the play opened, she was able to choose her director and co-stars. In 1942, the Lux Radio Theatre presented Philip Barry's play featuring

the film's stars, and in 1943, presented another version starring Robert Taylor, Loretta Young and Robert Young. In 1956, Charles Walter directed Grace Kelly, Bing Crosby and Frank Sinatra in *High Society*, M-G-M's musical version of the Barry play.

Bibliographic Sources:	Date	Page
Daily Variety	5 Dec 40	p. 3.
Film Daily	26 Nov 40	p. 7.
Hollywood Reporter	17 Apr 40	p. 4.
Hollywood Reporter	13 Jun 40	p. 8.
Hollywood Reporter	5 Jul 40	pp. 12-13.
Hollywood Reporter	14 Aug 40	p. 7.
Hollywood Reporter	4 Dec 40	p. 3.
Hollywood Reporter	10 Dec 40	p. 1.
Life	6 Jan 41	pp. 31-32.
Motion Picture Herald	30 Nov 40	p. 36.
New York Times	27 Dec 40	p. 22.
Variety	27 Nov 40	p. 16.

Fuente

American Film Institute. (2016). [Internet]. <http://www.afi.com>