
Lo “insólito” del melodrama mexicano: el ejemplo de *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013)

Françoise Heitz
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

RESUMEN. El artículo se centra en las características del primer largometraje de la mexicana Claudia Sainte-Luce, que permiten reinterpretar la noción del melodrama, un género ahora denostado, en claro contraste con el éxito del que gozó en el pasado del país. El que se ha dado por llamar “cine de lágrimas” no se contenta en este caso con jugar con estereotipos facilones adaptados del melodrama hollywoodiense o propios de la idiosincrasia mexicana. Tras recordar los códigos genéricos comúnmente asimilados en la época de oro del melodrama, se pasa a estudiar cómo se hallan transgredidos en la cinta tanto en lo tocante a los contenidos sociales como morales y estéticos. El artículo examina los obstáculos que tuvo que superar la directora mexicana en el *casting*, reflejo de una sociedad aún llena de prejuicios; se fija en cómo la sutileza del humor le permite escapar de los esquemas preestablecidos (protagonistas víctimas, estereotipados conflictos dramáticos, resolución final...), haciendo frente al desafío que representa el traslado a la pantalla de un elemento autobiográfico. El relato de un episodio personal, gracias a los toques propios de una comedia, llega a la superación del esquema trágico que a modo de falsa pista podía perfilarse al principio, sin que por ello aparezca degradada la forma melodramática.

PALABRAS CLAVES: códigos genéricos, transgresión, humor, lo autobiográfico

ABSTRACT. This article focuses on the formal features of Mexican movie director Claudia Sainte-Luce's first film, the analysis of which makes it possible to reinterpret the notion of melodrama: a genre now looked down on, while it was once the object of unparalleled enthusiasm in classic Mexican cinema. Referred to as a “cinema of tears,” melodrama, in this particular case, does not merely play with facile stereotypes borrowed from the Hollywood model, or specific to the Mexican context. After a reminder of the generic codes massively accepted during the golden age of melodrama, this essay considers how, in Sainte-Luce's film, those codes are transgressed from a social, moral and aesthetic point of view. The article examines the obstacles the female Mexican filmmaker had to face for the casting, which holds a mirror up to a still highly preju-

diced society. It analyses the way in which the subtle humour that pervades the film is a way of eschewing pre-established patterns in the treatment of a melodramatic theme (protagonists who are victims, stereotyped dramatic conflicts, final resolution...), while at the same time taking up the challenge of transposing on to the screen a story based on the filmmaker's autobiography. In *The Amazing Catfish*, thanks to touches of comedy, the telling of a personal episode succeeds in going beyond the (misleading) tragic pattern that could be perceived at the outset, without the melodramatic form appearing degraded.

KEYWORDS: Generic Codes, Transgression, Humour, Autobiographical Element

El melodrama tiene en el área de la cultura de élite una connotación peyorativa¹: fue denostado por la inflación de películas folletinescas y lacrimosas, que utilizaban resortes emotivos fáciles para conmover al público. En la introducción de su libro sobre el melodrama latinoamericano, Silvia Oroz recuerda de entrada que “el melodrama fue el género cinematográfico más amado por el público y más repudiado por la crítica y por los llamados públicos eruditos” (1995: 17). Se puede aducir en un primer momento que, tratándose de un cine de género, era fácil que los creadores encerrados en los esquemas propios de una cultura de masas que difícilmente admitía desvíos, y movidos por el ánimo de lucro frente a la demanda (en el sistema de los estudios que imperaba de diversa forma en la edad de oro del melodrama, tanto en Hollywood como en México o Argentina), utilizaran el mecanismo como mera repetición. Tal desventura les pudo ocurrir también a las películas del oeste, lo cual no implica en sí mismo una valoración negativa de cada género. Pero a la hora de analizar películas recientes habría que poner en tela de juicio la rigurosa adscripción genérica, fruto de una época muy precisa, la de los años cuarenta y cincuenta: ni los artistas actuales, que beben de todas las fuentes, ni los estudiosos que, tras un reencontro con la intertextualidad y su extensión a la intermedialidad, valoran la interdisciplinariedad, se conforman ahora con una categorización estrecha de los géneros cinematográficos, y dentro de ellos, del melodrama en particular.

En este artículo, pondremos un ejemplo reciente²: el del primer largometraje de la mexicana Claudia Sainte-Luce, *Los insólitos peces gato* (2013)³. Dentro del cine, arte de la mimesis por excelencia, examinaremos cómo funciona en la película esta dimensión acaso más “realista” (dicho sea con todas las precauciones posibles) que en otras obras melodramáticas. Nuestro propósito será ver cómo la película retoma arquetipos del género y descarta otros, en aras de la renovación y actualización. Estudiaremos en particular cómo logra articular

1 Hermann Herlinghaus menciona la “casi total marginalización del melodrama por el discurso filosófico y el discurso poético de la modernidad” (2002: 12). Además, en los años sesenta, fue rechazado por el mundo del cine por diferentes motivos, entre los cuales se puede señalar el advenimiento de otro enfoque, el de la política de autor.

2 Otra osadía: la de reunir el término de “melodrama” con el de “contemporáneo”: en su prefacio al libro de Françoise Zamour (2016), Christian Viviani recuerda el rechazo de los críticos a la hora de asociar tales términos, siendo connotado el melodrama con un matiz paseísta, adquiriendo nobleza tan solo cuando se trata de cineastas consagrados de los años cuarenta o cincuenta.

3 La película ha cosechado varios premios en festivales internacionales (Locarno, Gijón, Biarritz, La Habana, Mar del Plata).

elementos melodramáticos con otros, menos numerosos, venidos de la tragedia, hallándose superados éstos últimos por los visos cómicos que también tiene el film. Nos fijaremos en cómo la sutileza del humor le permite a Claudia Sainte-Luce escapar de los esquemas preestablecidos (dualidad entre buenos y malos sin ambigüedad posible⁴, protagonistas víctimas, estereotipados conflictos dramáticos, resolución final...). Además, examinaremos el insólito desafío que representa trasladar a la pantalla un elemento autobiográfico, pues la directora relata un episodio personal y relevante de su vida. La autoficción en la pantalla conduce a la catarsis en ambos sentidos: por parte del creador y por parte del receptor. Intentaremos evidenciar cómo la obra no se deja encasillar, logrando transgredir normas de distinta índole, aquí esencialmente morales, genéricas y estéticas.

Marco transnacional: adscripción genérica y casos de transgresión

A contracorriente de las simplificaciones abusivas, el concepto de transgresión de la adscripción genérica se impuso desde un principio en algunas películas norteamericanas de un autor *avant-la-lettre*: en una secuencia emblemática de *The Kid* (Charlie Chaplin, 1921), en la que el director del orfanato interviene con la policía para tratar de arrebatarle a su padre adoptivo el niño abandonado, encontramos una denuncia social⁵, con una fuerte implicación emocional suscitada por la fotogenia del pequeño actor Jackie Coogan y la música sentimental que acompaña los momentos patéticos. Pero también surge una acumulación de diferentes recursos estilísticos, como lo burlesco de la huida por los tejados y la persecución por el policía, la imitación de las películas del oeste cuando salta a la carreta en el momento justo en que pasa por debajo del edificio, y el *happy end* de la secuencia que establece la síntesis. El genio de Chaplin consistió precisamente en mezclar risa y lágrimas, y conseguir que muchos momentos resultaran casi al mismo tiempo graciosos y patéticos.

Sin embargo, los melodramas hollywoodienses posteriores, cuyos adalides fueron numerosos, pero con mención especial para Douglas Sirk⁶, no siguen este mismo esquema. Hacen hincapié, a menudo, en el tema del amor imposible, resultado de normas morales burguesas establecidas por la sociedad del siglo XIX y aún vigentes en buena parte del siglo XX. Una película de George

4 Oroz, 1995: 43. "Cuando Eva ofrece a Adán el fruto prohibido, se acaban las maravillas del Edén, que no eran otra cosa que la ausencia de dualidad. Así la dualidad será vista a través de la idea judeocristiana del mundo como disonancia, en contraste con la armonía del Edén".

5 Ingrediente progresista, si pensamos en la producción europea y norteamericana, tanto teatral como cinematográfica. Pongamos el ejemplo de *Las dos huérfanas* (Ennery y Cormon, 1874), melodrama teatral popular con tanto éxito que fue posteriormente adaptado numerosas veces a la pantalla, desde la película de Griffith (*Orphans in the Storm*, 1921) a la de Maurice Tourneur (*Les Deux orphelines*, 1933) entre otras: en estas dos adaptaciones cinematográficas, la postura ideológica es muy conservadora y la Revolución francesa aparece como una catástrofe de dimensiones telúricas.

6 *Magnificent Obsession* (1954), *All that Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956), y *Imitation of Life* (1959).

Cukor marcó el paso del melodrama del teatro al cine: *Camille* (*Le roman de Marguerite Gautier*, 1936), adaptación de la famosa *Dame aux camélias* de Alexandre Dumas hijo (1848)⁷, en la cual Greta Garbo interpretaba a la desgraciada heroína, obligada a renunciar a su amado por haber llevado una vida de mujer ligera, cuando el joven pertenecía a una honorable familia.

Dentro de la tipología de las temáticas clasificadas por Jean-Loup Bourget (1985), la más frecuente, que acabamos de mencionar, pertenece a lo que él llama “situación tópica”⁸. Las producciones transnacionales ilustraron esta temática universal, en que destacan también, por poner sólo unos ejemplos, tanto la norteamericana *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), como las francesas *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945)⁹, *Orpheu Negro* (Marcel Camus, 1959, transposición del mito de Orfeo y Eurídice al carnaval de Río), la italiana *Le notti di Cabiria* (Federico Fellini, 1957), y más cerca de nosotros, en España, la mayor parte de la producción de Pedro Almodóvar a partir de 1987 (*La ley del deseo*)¹⁰, con multiplicidad de configuraciones narrativas y exposiciones estéticas¹¹.

En México, las mujeres interpretadas por María Félix rompen los códigos de manera diferente, ya que la figura mítica que se había forjado la actriz viene a interferir en la representación que se ofrece de la mujer. Tras el éxito de las películas *Doña Bárbara*¹² (Fernando de Fuentes, 1943) y *Doña Diabla* (Tito Davison, 1950), a ella la llamaron La Doña, y Guillermo Cabrera Infante recuerda con admiración en su capítulo titulado humorística y sugerentemente “Ave Félix” que “su carácter no le permitía jamás descender a la mera moza sumisa”¹³. De esta forma, hasta en el desenlace de *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), cuando la hija del rico hacendado rompe su collar de perlas y se pone el rebozo de una sirvienta para seguir a su hombre a la guerra revolucionaria como una soldadera, conserva un perfil que parecía coherente a ojos del público de aquel entonces, de la mujer dueña de su destino y no eterna víctima del machismo y de los prejuicios clasistas, como pasa en otros melodramas¹⁴.

Acerca de la figura de la mujer venida a menos, o sea la prostituta infeliz, fue Arturo Ripstein quien rompió todos los códigos del melodrama clásico, al igual que las normas sociales establecidas. En el film de Arcady Boytler (*La mujer del puerto*, 1934), la mujer se suicida tras enterarse de que acaba de acos-

7 La novela inspiró a Giuseppe Verdi *La Traviata*, ópera de 1853.

8 En francés, “cliché-situation”.

9 Con guión de Prévert y la actuación de Arletty y Jean-Louis Barrault.

10 Es de notar que el director español es el que va más lejos en la ruptura de la compartimentación imperante en el cine clásico (tragedia/melodrama/comedia), mezclando asimismo alta cultura con cultura de masas en sus “almodramas”.

11 Se podría citar también la obra maestra de F.W. Murnau, *Sunrise (Aurore)*, 1927), condena de la pasión bajo los rasgos de la mujer diabólica venida de la ciudad frente a la pureza angelical de la esposa que encarna los valores tradicionales del campo.

12 Adaptación de la novela venezolana de Rómulo Gallegos (1929).

13 Cabrera Infante, 1997: 125. Añade un poco más abajo: “Parodiando a la Norma Desmond (Gloria Swanson) de *El ocaso de una estrella* [*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950] y viendo tantas estrellitas en la pequeña pantalla de la televisión hay que decir: ‘No es que la pantalla haya reducido a las estrellas. Es que antes las estrellas eran grandes’”.

14 Para no defraudar al público que quería un final feliz y no herir su sistema de valores, la mujer que declaró la guerra a los hombres se ablanda al final: en *Doña Diabla*, salva a su hija matando al malvado, y en *Doña Bárbara*, renuncia a la violencia y la persecución del hombre a quien ama su hija y que ella quería arrebatarle o destruir.

tarse con su propio hermano. En la versión de Ripstein de 1991, Marro y Perla transgreden el tabú fundando una familia incestuosa con dos hijos.

La temática del amor materno y la especificidad mexicana

Sin embargo, en cuanto a la producción mexicana de los años cuarenta y cincuenta, los géneros se impusieron con una separación drástica: la comedia y el melodrama, “o como el público las llamaba: ‘las películas para reír’ y ‘las películas para llorar’” (Oroz, 1995: 49). En estas últimas, una situación tópica frecuente era la del amor materno-filial, como ocurría en *Madre querida* (Juan Orol, 1935) que, según recuerda Julie Amiot (2002: 192), se suele considerar como el film que inauguró en México una larga serie de melodramas dedicados a la exaltación de la figura materna, abnegada y sufriente. *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944) constituye otro ejemplo emblemático, donde la madre soltera (Dolores del Río) renuncia al hijo para que éste pueda estudiar y así ascender socialmente. En otra película urbana del mismo director, *Víctimas del pecado* (1951), Violeta (Ninón Sevilla) recoge de la basura al bebé de su compañera, que ha sido obligada a tirarlo allí por su explotador. Este último matará al enamorado de la cabaretera, quien a su vez asesinará al criminal. En *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), el sacrificio de la rumbera no se efectúa a favor del hijo, sino de la hermana menor.

Las situaciones tópicas se correspondían con imágenes tópicas, efectos estilísticos que hacían uso de la iconografía católica: era habitual retomar la imagen de la *Pietà*¹⁵, la Virgen con el cuerpo de su hijo en brazos, medio dormido, como en *Las abandonadas*, o muerto como en *La Perla* (Heitz, 2007: 151). La Virgen María es la figura modelo que fundaba el arquetipo inquebrantable de la madre dispuesta a cualquier sacrificio por la felicidad de su hijo. La mujer pecadora se redime por el amor que le profesa a su hijo¹⁶. Así se entiende el escándalo que provocó la película de Luis Buñuel, *Los Olvidados* (1950), un retrato transgresor de este concepto del amor materno incondicional, retrato inaceptable por el público de aquel entonces, ya que presentaba a una madre dura, desprovista de toda ternura hacia su hijo Pedro, al que reprochaba que no trabajara ni llevase dinero a casa, y acababa denunciándole a la policía por un robo que no había cometido para que lo encerraran en un reformatorio. Tras el asesinato de Pedro por Jaibo, la madre sufre unos tardíos remordimientos y busca a su hijo: en un final desgarrador, pasa, sin saberlo, al lado de la mula que transporta el cadáver de Pedro en un saco, que Meche y su abuelo se dirigen a tirar al vertedero. Esta escena tan sobrecogedora en la que se alían el sentido griego del *fatum* y el pesimismo social fue recordada y homenajeada por Rodrigo Plá en su film *La Zona* (2007), donde el final actualizado es similar.

15 La escultura de Miguel Ángel que figura en la basílica de San Pedro constituye el modelo escultórico más logrado y renombrado de esta imagen.

16 A la inversa del esquema mexicano más frecuente (con la excepción de *La Perla*), es de notar que en el cine español de la era franquista, la redención de la madre podía pasar por el sacrificio del hijo, como ocurría en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950).

Además, el mismo director volvió a ejercer su sátira de una sociedad corrupta y sin piedad con *Un monstruo de mil cabezas* (2015), donde el binomio madre-hijo se ataca a las fuerzas privilegiadas del cuerpo médico y de la organización de la Seguridad Social, con unas imágenes que retoman la iconografía del melodrama tradicional, pero un melodrama actualizado y maduro.

El caso de *Los insólitos peces gato*

En México, el melodrama encuentra un terreno abonado, porque

la tradición de la cultura popular se asienta sobre la eterna confusión entre vida y melodrama, y la ilusión correspondiente de que el sufrimiento, para ser auténtico, tiene que ser compartido”, escribe Carlos Monsiváis (1992: 143)¹⁷.

Así que valga decir que *Los insólitos peces gato* va a contrapelo de esa tendencia, empezando por su estrafalario título, que remite a un episodio fugaz de la película: un pez dorado que la joven Claudia le regala al pequeño Armando se halla sumido en un acuario en compañía de su depredador, un gato, el famoso gato asiático fetiche, emblema *kitsch* y antropomorfo, que saluda agitando frenéticamente una pata móvil. Este plano surrealista que, más que explicar el título, lo ilustra, anuncia la convivencia de dos antagonistas: el pez y el gato se rozan y juegan juntos como la vida y la muerte. Se plantea el oxímoron: el melodrama será la historia de una muerte alegre. De este modo, el famoso esquema antitético del melodrama clásico, con tendencias simplificadoras y maniqueas (víctimas inocentes vs tremebundos verdugos), se halla aquí subvertido por otro binomio anclado en la cultura mexicana, el de la vida y la muerte, en un diálogo jocoso que ha sido teorizado por Octavio Paz (2009 [1950]: 194)¹⁸, y que es fiel a toda la iconografía popular anteriormente expuesta en los grabados de José Guadalupe Posada. Por otra parte, el simbolismo de la co-presencia del pez y del gato vale también para el personaje de Claudia. En efecto, al igual que los gatos, no le gusta el agua, y se encuentra mal por culpa del entorno en el que vive y de sus antecedentes familiares: es un personaje sin raíces y sin rumbo. En su recorrido iniciático, Claudia, que no sabe nadar y se aferra al flotador de Marta durante la secuencia de la excursión al mar, aprende a superar las dificultades y a apreciar la vida.

Para realizar esta primera película, Claudia Sainte-Luce recibió el apoyo de la guionista y directora argentina Paula Markovitch (Heitz & Pugibet, 2013), quien la animó a trasladar a la pantalla un episodio de su vida que la marcó profundamente. De joven, encontró a Marta, enferma de sida, quien le abrió

17 Los cánones del género se asentaron con *Santa*, novela de Federico Gamboa (1903), quien reivindicaba su filiación con la *Nana* de Émile Zola, mexicanizando el naturalismo francés. El libro conoció cuatro adaptaciones cinematográficas (1918, 1931, 1943 y 1968).

18 “El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos”.

las puertas de su casa y la acogió en el seno de su familia. La película refleja fielmente el pasado autobiográfico¹⁹: los personajes llevan el mismo nombre que sus modelos de la vida real, y la actriz que interpreta a Wendy, una de las hijas de Marta, había perdido a su madre y se identificaba plenamente con su personaje²⁰.

En el hospital, tras sufrir un ataque de apendicitis, Claudia (Ximena Ayala) encuentra a Marta (Lisa Owen), quien se ocupa sola de sus cuatro hijos. Claudia, aislada y desvalida, se instala en su casa y entabla con los miembros de la familia una relación privilegiada. Se trata, por tanto, de una historia de transmisión: aunque se sabe condenada, Marta desborda de vitalidad, de una alegría de vivir contagiosa, mientras que Claudia, joven pero abandonada a su suerte desde la infancia (circunstancias misteriosas que siguen el canon de los melodramas clásicos²¹, pero que, al contrario de lo que pasa en ellos, no se esclarecerán en el transcurso del relato fílmico), no tiene perspectivas y se abre gracias a Marta y los suyos, que hacen de familia de sustitución. Al principio, tras una comida surrealista en la extravagante familia de Marta, Claudia se entretiene con Armando, quien propone el juego de encontrar palabras que empiecen por "A". A Claudia se le ocurren "abandonar" y "ansiolítico"; sin embargo, pronto tomará el relevo de Alejandra, la hija mayor que debe hacerse cargo de la intención de la casa.

Ecós estéticos y renovación

Desde el principio, la directora quería mostrar a Claudia en ese interior lóbrego, oscuro y descuidado²². El ambiente evoca el arquetipo valorado de manera tan negativa, y que analiza Gilbert Durand, el de las tinieblas, donde "la perturbación repentina de los procesos racionales produce una impresión disfórica general" ([1969] 1995: 97). En un silencio agobiante en el que solo se escuchan los sonidos inquietantes del goteo de un grifo o de sirenas venidas de la calle, unos primerísimos planos muestran los dedos de Claudia arrancando nerviosamente los hilos de una trama. El dispositivo estético favorece la adscripción trágica del *incipit*: cual simbólica nueva Parca, Claudia no corta el hilo de su destino, pero sí se empeña en deshacer el tejido, sumida en una noche sepulcral, aunque no se trate de un encierro real sino simbólico. El espacio se asemeja a la estructura mental: "El inconsciente no se civiliza. Empuña la vela para bajar a la tumba"²³ (Bachelard: 36). Mediante otros primeros planos, vemos

19 Véanse los extras del DVD.

20 Véase la entrevista de la directora en los extras del DVD: "Le prohibí hablar de la vida personal".

21 Como en *The Kid*, película que comentábamos antes, pero en que, como en muchos dramas teatrales, se encontraba al final a la madre (anagnórisis), ya rica y en condiciones de ocuparse de su hijo.

22 El personaje de Claudia está en las antípodas del *glamour* de los rostros que llenaban la pantalla en los melodramas de Hollywood y México en los años cuarenta y cincuenta (los arquetípicos de Dolores del Río y María Félix, actrices ya mencionadas).

23 "L'inconscient ne se civilise pas. Il prend le bougeoir pour descendre au caveau" (traducción mía).

a Claudia alineando, en irrisorio juego de niña, unos *corn-flakes* de forma redonda y tan poco apetitosos como poco agraciado es su entorno. Recordemos lo que escribía Alexandre Astruc:

Sea realista o no, la puesta en escena es la preparación de un festín cuya cámara, cíclope moderno, es el único convidado; se nutre de todo lo que cae a la vista de su único ojo [...] y todo esto compone sin fin esa tinta de sombra y de luz que coagula y se distiende para escribir en la pantalla los movimientos del alma y del corazón. Escribir para el cine, es escribir con el vocabulario más rico que jamás ningún artista tuvo a su disposición. Es escribir con la pasta del mundo²⁴.

46

“Lo que cae a la vista” del ojo de la cámara, tras unas hormiguitas atraídas por los *corn-flakes* desparrramados, es un récord en hormigas aplastadas por los zapatos de Claudia: del primerísimo plano se pasa a uno de conjunto, y así nos percatamos de que la chica está caminando en equilibrio en el bordillo de un puente, y se mataría si se cayera. Roce con la muerte, no por una situación de crisis, tal como suele pasar al principio de los melodramas, sino por la puesta en escena del vacío, del abandono, de la soledad. Las primeras voces que se escuchan son las que emiten la radio, en el autobús cuando Claudia regresa de noche a su casa, tras su jornada de trabajo en el supermercado. Es una irrisoria entrevista de un cantante por una locutora, alegría de pacotilla en esa noche anónima y hostil de la gran urbe, donde el solo ser humano al que ve Claudia es su propio reflejo en el cristal del bus. Un ataque brusco de apendicitis le va a permitir entrar en contacto con otra gente y salir de su aislamiento.

En efecto, en el hospital, descubre sorprendentemente a lo que va a ser su familia adoptiva: su cama está junto a la de Marta, separada por una simple cortina. Al principio, Claudia no sabe qué mal aqueja a Marta. Pero los planos evidencian la oposición inicial: mientras que el cuerpo de Claudia es de una rigidez cadavérica y enfatiza el encierro psíquico hasta la pérdida de identidad (el barrote de su cama le tapa la cara a la altura de los ojos), en plano corto se ve a Marta quien le dirige una señal a su vecina, con un *smiley* que le dibujó Armando en el índice y que agita como silencioso mensaje de esperanza, igual que el gato del acuario.

Después del sombrío preludeo cuya estética remite a lo trágico en su tratamiento cinematográfico, el film se va transformando, adquiriendo por momentos los colores de la comedia, y la estética del decorado evoluciona a la par que el personaje de Claudia. Así, la nueva “Alicia” amedrentada no se encuentra sen-

24 Astruc, citado por Château, 2006: 127. “Réaliste ou non, la mise en scène de cinéma est la préparation d’un festin dont la caméra, cyclope moderne, est le seul convive ; elle se nourrit de tout ce qui tombe sous son œil unique [...] et tout cela compose inlassablement cette encre d’ombre et de lumière qui coagule et se distend pour écrire sur l’écran les mouvements de l’âme et du cœur. Écrire pour le cinéma, écrire des films, c’est écrire avec le vocabulaire le plus riche qu’aucun artiste n’ait eu jusqu’ici à sa disposition. C’est écrire avec la pâte du monde” (traducción mía).

tada en la mesa del país de las maravillas entre un conejo y un lirón, sino con una familia bulliciosa, donde a pesar del caos aparente, todos parecen encontrar su sitio. Los hijos son de tres padres distintos, y con este detalle, el cine se muestra como reflejo de la evolución de las sociedades occidentales, alejado de las preocupaciones moralizantes y convencionalismos que habían imperado en el melodrama clásico, el cual respondía, como toda producción de la cultura de masas, a valores patriarcales y judeocristianos. Como señala Brooks (2011 [1976]: 21), la recompensa se atribuye al final a la virtud²⁵, pero huelga decir que la virtud ha cambiado de sentido y de rostro, ya que no es el fruto de imperativos sociales como en el melodrama clásico (renunciar al casamiento cuando se es de un medio inferior o una mujer de mala vida), sólo es bondad y en el caso de Marta, capacidad para amar y comprender, hacer de la mayéutica un *habitus* cotidiano, logrando que cada uno dé lo mejor de sí mismo.

El físico de los personajes contribuye al eclecticismo: una Wendy bulímica (nombre que evoca de manera cómica su antitética homónima, la compañera de Peter Pan que se fuga con él volando ligera por los aires) se opone a la flaca y “anoréxica” Mariana, la severa y ansiosa Ale a un encantador Armando que aún tiene la gracia de la infancia. La estética de la comedia se hace patente cuando emprenden una excursión a la playa, momento en el que el “escarabajo” amarillo se encuentra atascado con pasajeros y objetos éstrafalarios, con el toque surrealista del acuario ya mencionado. Estos planos no dejan de recordar a *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton, 2006), comedia norteamericana, al par que *road-movie* familiar, que tuvo un buen éxito de público. Las secuencias documentan, con un sugerente detallismo antropológico, la vida actual de la gran urbe: transportes tristes, supermercados con clientas que son adesios groseros, pero poco a poco, los más sombríos lugares o no-lugares, según la definición de Marc Augé (1992), adquieren colorismo, como en la lotería de Navidad a la que Claudia lleva a Mariana y Armando.

La transgresión de las situaciones tópicas

Así, la fotografía conserva hasta el final una luz solar y se realiza púdicamente una elipsis de la muerte de Marta: por cierto, no vemos que provoque lágrimas, al contrario de lo que pasa en el melodrama clásico. Sainte-Luce huye del “modo del exceso”, la representación paroxística, y la voluntad de “decirlo todo” que según Brooks (2010: 12) sería una característica fundamental del modo melodramático. Es otro plano el que sustituye primero la representación de la muerte, el de un entierro lúdico en la playa donde adolescentes y jóvenes retoman los juegos de la niñez. De esta forma, la madre sólo puede ser enterada “bajo la arena”²⁶, y a orillas del mar: en francés, hay juego de paronomasia entre mar (*mer*) y madre (*mère*).

25 En una perspectiva cristiana, si esta recompensa no ocurre en vida, se espera en el más allá.

26 Como diría François Ozon: me refiero a la película dramática del director francés *Sous le sable* (2000), con Charlotte Rampling y Bruno Cremer.

Otro momento de sustitución se sitúa *post mortem*, y consiste en un “testamento” muy *sui generis*, bajo forma de consejos maternos dirigidos por Marta a sus hijos, de pie frente a la cámara, que responde al deseo de autenticidad de un intercambio, fuera ya del pacto de verosimilitud habitual, pues la voz en *off*, de ultratumba, parece asombrosamente presente, creando un “tiempo recobrado” proustiano. Estos consejos maternos no dejan, por otra parte, de instaurar, de cierta manera, un orden familiar recobrado, si bien se distingue profundamente del orden regido por las normas patriarcales que imperan en el melodrama clásico, en México y en cinematografías de otros países, como ya señalamos anteriormente. Estos consejos maternos huyen de los discursos grandilocuentes, y alternan consejos prácticos y triviales (renovar el seguro del auto, sacar el bote de la basura...) con otros más trascendentes y alentadores, como los dirigidos a Wendy para mantener a raya la depresión (“Los domingos por la tarde no son tan feos como crees”). Además de los elementos formales ya señalados, esta trivialización del “testamento” materno es el primer elemento transgresor, en tanto que abolición de toda retórica grandilocuente. Pero hay un segundo elemento relevante, cuando al final se dirige a Claudia: “Yo no sé en qué momento te tuve, pero seguro que fue con un hombre guapísimo”. Esta anagnórisis simbólica formulada de manera humorística invierte todos los códigos melodramáticos. En *Las abandonadas*, el discurso del abogado que conseguía salvar a la que era su madre sin saberlo él nunca, era un panegírico de la figura estereotipada de la Madre en general, y la palabra era confiscatoria de toda libertad verdadera de la infeliz madre de la diégesis, condenándola para siempre a guardar su secreto. Con el discurso de la modernidad, aquí el de Sainte-Luce, se acabó la palabra confiscatoria: es la propia madre la que se expresa desde la tumba, y de manera sorpresiva, totalmente desdramatizada. Por si fuera poco, se destruye el viejo topos de “la voz de la sangre”, instaurando la apoteosis del sentimiento materno no exclusivo, sino extensivo, que autorizan los cambios radicales de los códigos morales en la sociedad y la libertad total que se otorga este nuevo modelo de “mujer-madre” mexicana.

Por otra parte, no hay ningún entierro, el último deseo de Marta fue que sus cenizas se esparcieran por toda la ciudad para que sus hijos se acordasen de ella por doquier. Esto da lugar a unos planos bastante alegres de cada uno de los hijos sacudiendo el contenido de la urna por la ventanilla del escarabajo. La estética tópica del melodrama clásico se halla de esta forma subvertida, pasando de un prólogo con iluminación, decorado y connotación simbólica que remiten a lo trágico, hasta momentos dramáticos entreverados de efectos humorísticos.

Evocábamos al principio el tema casi omnipresente del amor imposible en el melodrama. Recordemos por ejemplo el final de *Now Voyager* (Irving Rapper, 1942)²⁷, cuando Bette Davis le dice a Paul Henreid: “No pidamos la luna, tenemos las estrellas”. Queda descartado tanto este “término medio” del que se nutre la película de Rapper como la pasión arrasadora y destructora del falso western *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)²⁸. Es mucho más: se trata de amor mater-

27 En español: *La extraña pasajera*.

28 *Duelo al sol*, protagonizado por Jennifer Jones, Joseph Cotten y Gregory Peck.

no-filial y en ningún momento del que une a una pareja. Se consagra la ausencia del padre²⁹, resistiéndose así a la norma patriarcal: se modifica de esta forma el esquema edípico presente en melodramas clásicos, donde el padre aparece como un patriarca castrador, y esto tanto en melodramas hollywoodienses como *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955), o *East of Eden* (Elia Kazan, 1955) como en mexicanos: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943). Por una parte, sigue el esquema de las innumerables madres solas de los melodramas mexicanos de la edad de oro, pero por otro lado, no deja de ser un reflejo sociológico de cierta realidad mexicana actual (Heitz, 2012: 255-267). La última figura masculina, la última pareja de Marta, sólo le dejó el sida como herencia, pero ella no siente ni odio ni rencor para con él³⁰. El hombre queda ausente del relato fílmico, y el mal no se encarna en la figura de un personaje, sino por medio de una entidad abstracta: la enfermedad. Así la responsabilidad parece recaer más bien en la sociedad, incapaz de curar la epidemia, el mal que se apodera del cuerpo como hiciera antaño el personaje del traidor. La dramaturgia es la de la admiración heroica provocada en el espectador por la conducta de la protagonista, propia del melodrama: Marta aceptó lo que le deparó la suerte y conserva dignidad y entereza frente a la muerte. Paradigma moderno de esa virtud que mencionábamos, se dedica a vivir el *Carpe diem*, los fugaces instantes de felicidad que aún le toca vivir con los suyos. Tratándose de amor materno, encontramos aquí la transfiguración del tópico que podemos denominar "complejo del pelícano", siguiendo la leyenda inmortalizada por el poema de Alfred de Musset, según la cual el pájaro que no puede proporcionar alimento a sus crías las nutre con sus propias entrañas³¹. Tal figura fue interpretada por múltiples actrices y puesta en escena en numerosos relatos fílmicos: su reactivación incesante muestra la perennidad del arquetipo (*Beautiful*, Alejandro González Iñárritu, 2010)³². Pero Marta no se sacrifica por sus hijos, sino que encuentra alegría en el acto de dar. Es así como ayuda a Claudia a encontrar su vía, ofreciendo un modelo de solidaridad al proporcionarle consejos para ser actriz.

De este modo, el personaje materno de la película de Claudia Sainte-Luce no se presta a heroización alguna del sacrificio, al contrario de las madres encarnadas en los melodramas mexicanos clásicos; se ha comentado más arriba el escándalo que había producido la película de Luis Buñuel *Los Olvidados*, por su

29 Ausencia del hombre, habría que añadir: en el hospital donde la examinan, Claudia, eludiendo responder directamente a la pregunta de la fecha de su última relación sexual, afirma tajantemente que no puede estar embarazada.

30 Se puede medir el contraste con la novela de la periodista feminista Lydia Cacho, *Muérdete el corazón* (2006).

31 Musset, 1959 [1840]: 58. "Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage / Dans les brouillards du soir retourne à ses roseaux / [...] Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ; / En vain il a des mers fouillé la profondeur: l'Océan était vide et la plage déserte ; / Pour toute nourriture il apporte son cœur."

32 En esta película ambientada en Barcelona y protagonizada por Javier Bardem, el cineasta mexicano invierte el paradigma de la madre que se sacrifica por su hija, atribuyendo este papel al padre. Fuera de México, valga también el ejemplo de *Mildred Pierce*, film llamado en España *Alma en suplicio* (Michael Curtiz, 1945), protagonizado por Joan Crawford. La historia, basada en la novela homónima de James M. Cain, dio lugar a una miniserie televisiva norteamericana dirigida por Todd Haynes (2011).

transgresión innovadora: aparte de la brutalidad de la mostración, el escándalo de la madre insensible frente al amor de su hijo, interpretada por los mexicanos como un ataque a los valores nacionales³³.

El yo en la pantalla: exégesis de un problema

50

Al contrario de los melodramas mexicanos clásicos, donde la enunciación se efectúa sin enunciador aparente, la cinta de Sainte-Luce es un relato autobiográfico. El problema del yo en la pantalla se explica en la entrevista de la cineasta que figura en los extras del DVD: ella no quiso desempeñar el papel de Claudia, ya que se consideraba demasiado mayor para ello, pero tal decisión tiene otra implicación que la de hacer verosímil la figura icónica del personaje. Esa elección le permite, según la expresión de Francis Vanoye (2006: 111), escapar del “poder mortífero del doble”. Sólo conocemos la implicación de la directora en la historia por las entrevistas que dio, y de esta forma el componente autobiográfico le confiere un valor afectivo añadido al relato fílmico. Pero el dispositivo no es el de una enunciación “personal”, si nos permitimos un juego de palabras con el título del libro de Christian Metz (1991). En ningún momento la realizadora se autoproclama por una voz en *off* que diría “yo”. El “pacto autobiográfico”, por retomar la expresión acuñada por Philippe Lejeune, no se establece de manera directa, solo se recompone por lo extrafílmico, lo que el espectador sabe de sus vivencias. Tan sólo se conservan algunas marcas discretas de autenticación al conservar los personajes de la autoficción los nombres de las personas de la vida real. De esta manera, la película opera una diseminación de la subjetividad, importando más la mirada que se posa sobre Marta, indisociable de la mirada humanista y alegre con la que ella ve el mundo. La figura formal frecuente del campo / contracampo deja sitio a veces para un encuadre de las dos mujeres cómplices reunidas en el mismo plano, como cuando están sentadas frente al mar.

Como demuestra Francis Vanoye, al contrario de la empresa narcísica,

la autobiográfica apunta hacia la reapropiación por el sujeto del mundo, del tiempo, de los acontecimientos. [...] Por otra parte, la autobiografía plantea los problemas de la mentira y la autenticidad, de la memoria y del olvido, de lo que se muestra y de lo que se esconde, de las trampas del yo y de la autoficción (2006: 108)³⁴.

La película se adueña de los acontecimientos de un país y una época. El sida aún aparecía, a la hora de rodar la película en México, como un tabú, y la

33 Entre otros numerosos testimonios, véase el del propio Buñuel en sus memorias. Buñuel, 1993: 235.

34 “L’entreprise autobiographique tend à la réappropriation par le sujet du Monde, du Temps, des événements. [...] Par ailleurs, l’autobiographie pose les questions du mensonge et de l’authenticité, de la mémoire et de l’oubli, de ce qu’on montre et de ce qu’on cache, des ruses du moi et de l’autofiction” (traducción mía).

directora explica los obstáculos que tuvo que superar en el *casting*, reflejo de una sociedad aún llena de prejuicios. En efecto, muchas actrices rechazaron el papel porque trataba del sida, una enfermedad vergonzosa según ellas. Fiel a la historia que había conocido y rechazando el conformismo social, Sainte-Luce se negó a cambiar lo que fuera (algunas voces sugerían por ejemplo que Marta se viera afectada por un cáncer). La empresa autobiográfica pone en juego una meditación sobre el tiempo y las relaciones entre historia individual e historia colectiva: desde la evolución de las costumbres (familia recompuesta) hasta la epidemia del sida, pasando por la indiferencia de un mundo urbano deshumanizado, la película avanza a través de toques ligeros, sin emitir juicio, conformándose con enseñar lo que ve una Claudia de ojos muy abiertos y que espera del mundo otra cosa que el encierro. La figura del otro está en el centro de la mutación de la mirada (Richer-Rossi, 2013). La dignidad del otro es un tema que había abordado sin tapujos David Lynch con *Elephant Man* en 1980. El cine tiene también como misión, entre otras cosas, el despertar de las conciencias.

Por lo demás, el otro no sólo es otro por ser monstruoso o extranjero; muchas películas recientes se hacen eco de la soledad y la violencia engendradas por nuestras sociedades patógenas, como por ejemplo en México *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012). El encuentro improbable con un ser solar es una tabla de salvación que no todos tienen la suerte de conocer.

En cuanto a la segunda parte de la cita de Vanoye: “la autobiografía plantea los problemas de la mentira y la autenticidad, [...] de lo que se muestra y de lo que se esconde”, vemos cómo al contestar las preguntas de Marta en el hospital, Claudia miente y se inventa una madre avariciosa y represiva, pero después confiesa haber vivido sin padres. Así que la violación del espacio de la inocencia, propia de la dramaturgia melodramática, era una falsa pista. No sabremos más en esta película púdica, que pretende rendir homenaje a la vitalidad y la esperanza que transmitía Marta y no exponer con complacencia los detalles de una autobiografía infeliz. Lo autobiográfico se esfuma tras el episodio fundador del encuentro con Marta, la madre de sustitución. Por cierto, muchos estudiosos insistieron en que no existe un verdadero equivalente fílmico de la autobiografía, ya que ésta se descompone en dos elementos prácticamente irreconciliables que son la persona filmada, visible en la pantalla, y la persona que filmó, totalmente disimulada tras el objetivo. Por eso mismo los directores que exponen más elementos autobiográficos en sus películas buscan actores o actrices que sean un poco su *alter ego*³⁵.

Para Claudia, el renacer que supone su encuentro con Marta no dura mucho antes de la separación, sonando como eco al poema de Borges, quien fue nombrado director de la Biblioteca Nacional justo cuando se volvió ciego por completo. El discreto lirismo de “El poema de los dones”³⁶ recalca lo patético

35 Acordémonos de Federico Fellini y Marcello Mastroianni o de François Truffaut y Jean-Pierre Léaud.

36 Borges, 1972 [1960]: 71. (“Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche”).

de la casi coincidencia temporal entre el don que se recibe y la pérdida del bien apenas descubierto.

En la sencillez de su estructura narrativa lineal, la película invierte el arquetipo del melodrama, donde a veces, como en el cine negro, la situación diegética inicial se explica por medio de un *flash-back*. Entre otros, el ejemplo de *The Barefoot Contessa* (Joseph Mankiewicz, 1954) es emblemático. Al empezar por la secuencia del cementerio, la película anuncia desde el principio su desenlace trágico. No sucede nada semejante aquí: al contrario, la profunda depresión que acecha a la joven se metamorfoseará en alegría de vivir merced a una mujer *in artículo mortis*: paradójica figura del reencanto por el mundo diegético.

La conclusión de la película es que el final no obedece al *fatum* antiguo de la tragedia ni al fatalismo, marca degradada propia del melodrama, sino que es como si fuera un principio para cada uno de los personajes que le sobrevive a Marta, pero no a la manera convencional del *happy end* de las cintas de los años cuarenta. De este modo, escapa al discurso sobre la desdicha, eje temático del melodrama.

Frente al dilema del esquema antitético: conflicto dentro del héroe o de la heroína (propio de la tragedia) y escenificación de los conflictos entre los seres humanos (propia del melodrama)³⁷, *Los insólitos peces gato* empieza de manera tramposa por la falsa pista de lo trágico. En todo caso, la estética puede evocar la tragedia más que el contenido diegético, ya que el “conflicto” interior de Claudia no merece precisamente este nombre, a no ser que se trate de la tentación del suicidio, fugazmente evocada por el plano del puente (en este caso sería el dilema de Hamlet: “to be or not to be”). La película documenta a continuación conflictos familiares surgidos entre los hermanos a raíz del vaivén de la madre entre casa y hospital. Conecta también con realidad e imaginario colectivos en torno al sida (en una representación de la esfera íntima más que de la pública), componentes matizados por el humor de situaciones creadas por la personalidad insólita de la enferma. Se supera así la representación binaria de oposiciones maniqueas, dando un sentido positivo de la vida y de la muerte, y rehuendo también de la victimización de lo femenino, característica del melodrama mexicano clásico. Huyendo de todo exceso, se trata de un reencuentro discreto con cierto realismo, por el contenido autobiográfico. La protagonista, doble de la directora, representa sin embargo el esquema melodramático de la caída / expulsión (aquí más bien abandono) para terminar con la redención. Se presenta por tanto como un melodrama de los tiempos modernos, que escapa a cualquier intento de clasificación, ya que se halla tan alejado del polo clásico del melodrama (mexicano u hollywoodiense) como del otro, pesimista, que nació

37 Herlinghaus: 13-14: “¿no favorece la tragedia el conflicto *dentro* del hombre, el gesto distintivo del genio solitario expuesto al *fatum* de los dioses o de la ley? ¿Y no escenifica el melodrama los conflictos *entre* los hombres, y entre los hombres y las cosas en medio de lo ordinario de las convenciones?” / “Es necesario distinguir el melodrama del modelo clásico de la tragedia cuya estética tiende hacia una purificación de los afectos para expulsar el caos de la vida y la política: paradigma que ha sido reformulado en relación con un nuevo espíritu trágico vinculado a la condición del sujeto moderno frente al dominio de la ley en la sociedad burguesa”. Véase también a Bourget citando a Heilman (1994: 12).

como reacción ante este último a partir de Luis Buñuel. En esta capacidad renovadora tal vez se encuentre el espíritu del melodrama contemporáneo.

Obras citadas

- AMIOT, Julie (2002): « Citation et détournement du mélodrame classique: une trajectoire cinématographique entre *Madre querida* (Juan Orol, 1935) et *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) ». *Citation et détournement*. GRIMH/GRIMIA 3. Université Lumière-Lyon 2 : 187-198.
- AUGÉ, Marc (1992) : *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil.
- BACHELARD, Gaston (1994) [1957]: *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrige / PUF.
- BORGES, Jorge Luis (1972) [1960]: *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOURGET, Jean-Loup (1985) : *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock.
- BROOKS, Peter (2010) [1976] : *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès* [Traduction par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar]. Paris : Classiques Garnier.
- BUÑUEL, Luis (1993): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés. [Paris : Robert Laffont, 1982].
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1997): *Cine o sardina*. Madrid: Alfaguara.
- CACHO, Lydia (2006): *Muérdete el corazón*. Barcelona: Plaza & Janés.
- CHÂTEAU, Dominique (2006) : *Esthétique du cinéma*. Paris : Colin.
- DURAND, Gilbert (1995) [1969] : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- HEITZ, Françoise (2007) : « Une tragédie antique dans le Mexique indigène: *La perla* d'Emilio Indio Fernández (1945) », in Antoine Fraile (dir.), *Les Arts dans le monde hispanique*. Angers : Presses de l'Université d'Angers : 141-152.
- HEITZ, Françoise (2012) : « De *El abrazo partido* (*Le Fils d'Elías*, Daniel Burman, 2003) à *Abel* (Diego Luna, 2010): « le père adopté ? », in Catherine Orsini-Saillet & Alexandra Palau (dir.), *Hispanística XX*. 29 « Identité / Altérité (Culture hispanique aux xx^e-xxi^e siècles) » : 255-267.
- HEITZ, Françoise & PUGIBET, Véronique (2013) : « Entretiens de Biarritz ». *Savoirs En Prisme*. 2, « Normes, Marges, Transgressions ». Fionn Bennett & Florence Dumora (dir.), <https://savoirsenprisme.com> (consultation 21.01.2017)
- HERLINGHAUS, Hermann (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- METZ, Christian (1991): *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- MONSIVÁIS, Carlos (1992) : « Mythologies ». *Le cinéma mexicain*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Paris : Centre Georges Pompidou, Cinéma / Pluriel: 143-153.
- MUSSET, Alfred de (1959) [1840] : « La Nuit de mai ». *Poésies nouvelles*. Paris: Classiques Larousse, 58.
- OROZ, Silvia (1995): *Melodrama: el cine de lágrimas de América latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. [Rio de Janeiro, Brasil: Rio Fundo Editora LTDA, 1992].
- PAZ, Octavio (2009), [1950]: *El Laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.
- RICHER-ROSSI, Françoise (dir.) (2013): *L'Autre et ses représentations au cinéma (Idéologies et discours)*. Paris : L'Harmattan.
- VANOYE, Francis (2006) : « Le narcissique et l'autobiographique », in Jean-Pierre Esquenazi & André Gardies (dir.), *Le Je à l'écran*. Paris : L'Harmattan.

ZAMOUR, Françoise (2016) : *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain : une fabrique de peuples*.
Rennes : PUR.