



La Tigra (Camilo Luzuriaga, 1990)

La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016)¹

Galo Alfredo Torres

Universidad de Cuenca

Cuenca, Ecuador

galo.torres@ucuenca.edu.ec

Resumen

TÍTULO: La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016)

El melodrama es una de las formas narrativas más persistentes del cine latinoamericano, algo así como su marca de fábrica. Esto debido a razones de orden cultural muy precisas, entre las que destaca el discurso pasional del cristianismo, que, junto con el capitalismo, forman el núcleo central de la cultura de América Latina. El cine ecuatoriano no ha escapado es ese destino manifiesto. En películas de la más variada factura y estilo, producidas desde 1965 hasta nuestros días, es posible establecer la persistencia de elementos melodramáticos, incluso en filmes tan distantes a la expresión de dramas intimistas, de pareja o familiares, como es el cine político. Un hilo común las recorre: la canción popular con su incesante patetismo de alcoba, cantina y alcohol.

Palabras clave: Melodrama. Patetismo. Privado. Cine ecuatoriano. Música popular. Estructura dramática de un film.

Abstract

TITLE: The melodramatic face of Ecuadorian cinema (1965-2016)

Melodrama is one of the most persistent narrative forms of Latin American cinema. In a way it is Latin America's flagship product. This stems from very specific cultural reasons, fundamentally the crucial passionate Christian rhetoric, which together with capitalism constitutes the core of our culture. Ecuadorian cinema hasn't escaped from this fate. In movies of various styles, released from 1965 to the present day, it is possible to find melodramatic components even among movies that are not intimate or about

1 Este artículo es producto del proyecto de investigación "Poéticas cinematográficas nacionales y transnacionales del cine y audiovisuales del Ecuador", que fuera ejecutado bajo el auspicio del Departamento de Investigación de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca (Ecuador), durante el período marzo-julio 2015.

couples and family dramas like political movies. They all have a common thread: the popular sentimental song and its ever present bedroom, canteen and alcohol poignancy. Keywords: Melodrama. Poignancy. Intimate. Ecuadorian Cinema. Popular music. Dramatic film structure.

42

Si hay una forma ficcional o un género con mala fama, no solo en el cine sino en cualquier soporte narrativo, ese es el melodrama. Acusado de simplista, patético y hasta de populista, ha sufrido el anatema de ser la cara opuesta, empobrecida y liviana de la respetable tragedia, esta sí seria, elaborada, profunda y veraz con respecto a los designios del azar o del *fatum* humanos. La supuesta liviandad del melodrama le ha valido ser asociada al gusto más elemental y mayoritario de un público también básico y conformista, fatuo y atrapado en la rueda de las convenciones, al que se le vende fácil cualquier caricatura de realismo. Paradójicamente, ese exagerado relato de las pasiones persiste y retorna sin que las críticas le hagan mella. Es más, el cine probablemente sea, desde su nacimiento a finales del XIX, la morada predilecta de la sensiblería, luego de la desaparición del folletín, las entregas y el paso del melodrama por la radio y su aterrizaje en la tv. Casa predilecta porque el prestigio del cine y de ciertos (grandes) autores del melodrama no se compara con la episódica televisiva. Relato popular y de masas, el melodrama persiste, se multiplica y hace oídos sordos a los ataques de la crítica seria que la juzga desde las alturas de lógica del modelo de profundidad.

Tal capacidad de supervivencia autoriza pensar, entonces, que si una cultura tan pragmática como la norteamericana inventó el relato patético propiamente cinematográfico, a través de Griffith y sus películas hechas de "fórmulas toscamente melodramáticas",² sus vecinos del sur lo hayan adoptado y aclimatado tan óptimamente hasta convertirlo en el género continental *par excellence*, como sugiere Monsiváis.³ Consecuen-

2 Cine que rezuma lágrimas y sufrimiento femenino, jamás exento del matiz religioso, desde *El nacimiento de una nación* (1915), pasando por *Lirios rotos* (1919) y *Las dos tormentas* (1920), hasta esa cumbre sacrificial que es *Las dos huerfanitas* (1921). La redención final se hizo lenguaje cinematográfico en ese genial invento de "salvada al último minuto" de Griffith. Véase Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Editorial Lumen, [1989] 2000), 87.

3 Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000), 78.

temente, el cine ecuatoriano no tendría por qué quedarse fuera de la nacionalización de ese *pathos* excesivo y su arquetipo narrativo de la víctima femenina, bondadosa e ingenua, puesta en una situación de peligro por un o una traidora y mala, pero providencialmente salvada *in extremis* por el joven enamorado, que al final restituye la justicia, el triunfo de la virtud y el castigo del malvado, según el esquema dramático de *Las dos tormentas* (1920) de Griffith; un esquema al que habría que añadirle el principio con que evoluciona la ficción: la repetición y variaciones.

Lo que pretendemos en adelante es rastrear las huellas o trazos de lo melodramático en el cine ecuatoriano. Para tal efecto, iniciaremos estableciendo los componentes claves que definen a dicha forma o género, los que se habrían filtrado en películas muy disímiles, de varias décadas y autores, desde los años setenta hasta nuestros días. Y dado que se trata de un estudio de los componentes dramáticos que configuran el melodrama, buscaremos constantes en el guion literario o la historia contada: tipologías de personaje, acciones y situaciones, sin descuidar ciertos estilemas de la estructura narrativa extradiegética que apoyan al coro de las pasiones desbocadas, como la música o las canciones. No nos interesa circunscribir un "género" melodramático en nuestro cine, cosa por demás inviable en una cinematografía tan bisoña como la ecuatoriana, sino establecer la manera en que componentes del melodrama se han insertado, en diverso grado, en otras formas narrativas para dar productos fílmicos mixtos⁴ o no tan genéricamente puros. En esta etapa de formación y crecimiento de la cinematografía nacional, resulta oportuno aclarar el panorama o cartografiar las tendencias temáticas, dramáticas y visuales que van dominando los escenarios, analizar el melodrama y sus componentes es una opción, entre varias otras, para construir ese mapa.

La presunción de la investigación es que la diferencia cultural, marcada por la herencia judeo-cristiana y su patrón narrativo del heroísmo ejemplarizante de la víctima sacrificial con triunfo final (el ciclo: caída, castigo, lágrimas, muerte y resurrección) estaría en la base del imaginario nacional, lo que condicionaría toda una cultura y sus formas de representación, acaso más visible, en términos de sonido e imagen, en la producti-

4 Esto significa que ya no es posible trabajar con la noción de género cinematográfico, compartimentación que consistió en separar y clasificar grupos de películas en atención a su dramaticidad, visualidad y sonoridad. Hoy la mezcla es la regla, por eso es tan fácil que elementos que en los años setenta u ochenta formaron parte de un género definido se filtren en otro.

va asociación entre la canción popular e imagen cinematográfica. Ha sido revelador, en esta dirección, constatar que películas como *Sin otoño, sin Primavera* (2012), de Iván Mora, *El facilitador* (2013), de Víctor Arrégui, y hasta la más reciente, *Sin muertos no hay carnaval* (2016), de Sebastián Cordero, incluyan en sus películas temas ligados al patetismo familiar o de pareja, sus fracturas y dolores, enfatizados por la letra y melodía de alguna canción popular. De aquí la sorpresa (y riesgo) de hipótesis como la que proponemos: la inserción de componentes melodramáticos incluso en películas tan opuestas como el cine político nacional y sus alegorías de la cosa pública.

El melodrama es juzgado, desde la dialéctica del *logos* vs. el *pathos*, como el doble simplificado y vergonzante de la tragedia, como patetismo que degrada el gran *pathos*, y por tanto, como "cementerio de las pasiones" o "universidad de las rupturas y reconciliaciones",⁵ debido a que las ficciones de este "dramón" (y sus sinónimos, *soap opera* o culebrón) estarían marcadas por lo sensiblero, la superficialidad y lo sensacionalista. Dicho patetismo estaría manifiesto en la exagerada expresión de las pasiones humanas, exceso que surgiría de la demasía situacional, o, como prefiere Mckee, por insuficiencia en la motivación de la acción dramática.⁶ En cualquier caso, el resultado es la banalización expresiva y la caricatura.

44

No siempre existió esta valoración negativa. Desde su nacimiento, allá en las cortes florentinas del siglo XVI como *drama per musica*, fue considerado como un género noble, tanto que fue capaz de inspirar en los siglos siguientes verdaderas obras mayores de la literatura y la ópera, allí están Balzac y Hugo, o Verdi y Wagner⁷ como constancia. En 1762, Laurant Garcins escribió el primer *Tratado del melodrama*. En el siglo XVIII surge la variante llamada *comédie larmoyante* francesa, centrada en temas pasionales moderados, ejemplarizantes en tanto virtud recompensada: fue la reacción sentimental contra el teatro de caracteres y abstracciones alegóricas⁸ que, de alguna forma, dividieron a la ficción en dramas de lo

5 Monsiváis, *Aires...*, 78.

6 Mckee, con su tajante pragmatismo, dice que una escena es melodramática cuando la causa no se corresponde con la acción, por ello, el "melodrama no es el resultado de un exceso de expresividad, sino un defecto de motivación"; véase Robert Mckee, *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (Barcelona: ALBAmanis, [1997] 2011), 440.

7 Michel Chion, *Cómo se escribe un guion* (Madrid: Cátedra, [1988] 2003), 65.

8 Gubern, *Historia...*, 241-246.

público o de lo privado. El melodrama doméstico surgió en el XIX íntimamente ligado a las tribulaciones sentimentales femeninas. Y en el camino hacia la radio, la televisión y el cine del siglo XX, llegó a gozar de tanta celebridad que incluso se dividió en subgéneros, lo que le permitió entrar en la gloriosa cultura de masas; fama y expansión que paralelamente habría venido acompañada de cierta depauperación dramática, que lo tiñó de un aura negativa, acusado de haberse convertido en simple escuela de la sensibilidad. El cine, nacido en las barracas de feria y destinado a ser el arte de las masas y la industria capitalista, devino el terreno más fértil para su pervivencia y relanzamiento. Y no solo en Griffith, sino en Chaplin,⁹ Keaton, Murnau, Monelli, Sirk, y en las cinematografías europeas y asiáticas, surgieron versiones autorales y nacionales de los abismos de pasión¹⁰ y el *kitsch* sentimental del patetismo, a la manera de *Las dos huerfanitas* (1921) y *Luces de la ciudad* (1930).

América Latina, desde los años treinta, el cine celebra sus primeras nupcias con la canción popular. La *chanchada*, el tango y la ranchera fundan la comedia musical, en la que se impusieron los nombres de Oscarito, Gardel y Negrete. En los cuarenta, la comedia musical se va a los burdeles y a los bajos fondos, y en México nace un verdadero género: el paradójico cine de cabaret; en el que la víctima es una noble muchacha que por un mal paso va a dar en un burdel, de donde es redimida por un noble hombre que la quiere bien: *Santa* (1932), de Antonio Moreno, y todas sus versiones y reversiones fue el modelo fundante.¹¹ Y allí, entre el humo, el alcohol y el cigarrillo, quien ponía la música era Agustín Lara y su piano. Por esos mismos años, el melodrama cinematográfico entra al que será su hábitat natural hasta el día de hoy: el hogar, a la sazón, convertido en el escenario del

9 Un buen ejemplo es *Luces de la ciudad* (1930): la heroína que vive con su abuelita, es pobre, vende flores y es ciega. Un típico personaje heredado de "la mujer en peligro" de Griffith. Pero, Chaplin amplía y desborda el melodrama con ese lado festivo que le aporta al filme la presencia del amnésico y fiestero nuevo amigo de Charlot.

10 *Abismos de pasión* (1953) es la versión melodramática que Buñuel hizo en México de *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brontë.

11 Joel del Río, comentando la primera versión de *Santa* (1932) de Antonio Moreno, señala que su modelo argumental llegó al cine mexicano para cumplir la paradoja de reforzar la moral católica y a la vez encender la chispa de deseo, porque justamente retrata mujeres pecaminosas y tentadoras; y añadiríamos que mostraba al sorprendido espectador/fiel ese lugar de todas las mitologías eróticas: el burdel. Véase: Joel de Río, "Santa (y otras pecadoras) del cine mexicano), en *Los cines del América Latina. Parte 1*, dir. coord. de Édgar Soberón Torchia, (San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, 2012), 62-67.

desborde de pasiones y dolores, pero siempre con moraleja, redención final y *happy ending*. Para el caso, hay tres joyas de la corona, arquetipos de lo que será el subgénero familiar para las décadas venideras, tanto en televisión como en el cine: las mejicanas *Cuando los hijos se van* (1941), *Nosotros los pobres* (1948), y la argentina *Dios se lo pague* (1948).¹²

Pero ¿qué es el melodrama? Como varios conceptos de la teoría del cine, el de melodrama ha estado y sigue estando sometido al riesgo de la dispersión semántica. Parecería que su faz se define mejor por contraste con su opuesto, la catástrofe trágica y su *pathos* elevado y digno, verdadera cumbre de la poesía, capaz de "mostrarnos el aspecto terrible de la vida" (Schopenhauer), de presentar "el enigma humano es su delgadez esencial" (Barthes), cuyas fuentes serían los avatares del destino, la voluntad o las circunstancias humanas, que afectan tanto al rey como al ser humano común (Miller). Ante esta visión elevadísima del oscuro destino humano el espectador, como ya decía Aristóteles, debe transformar el temor y la compasión en una virtud (Barthes).¹³ De esta manera la tragedia sí sería capaz de dar cuenta de la realidad, sería una ficción más realista dado su elevado índice de veracidad.

46

Contrariamente, el melodrama y sus variaciones se caracterizarían por su irrealismo e impostura, en tanto drama estereotipado que mal imita a la noble tragedia, porque esquematiza o "construye una realidad falsificada o subvertida,"¹⁴ y porque apela al exceso y el desenfreno del espíritu de sacrificio.¹⁵ La simplificación e hipérbole dramáticas, para colmo, son subrayadas con música de fondo a fin de inflamar aún más "el sentido de ese padecimiento pleno".¹⁶ La disminución de su coeficiente de veracidad y sus desbordes sensibleros convertirían al melodrama en una "casi tragedia", digna del gusto popular, acostumbrado a lo estereotipado y al lugar

12 El cierre de esta película no puede ser más sugerente acerca de la manera en que el relato cristiano impregna el melodrama y lo convierte en instrumento de prédica: la pareja rezando al pie del altar y entregando una fortuna como limosna. Y el referente otra vez es Griffith; con la siguiente advertencia comienza *Las dos tormentas*: "Si hay algo en esta historia que ponga en el corazón de los hombres el sufrimiento que causa nuestro egoísmo, quizá no haya sido en vano"; esto luego de lamentar la poligamia y la tendencia a la infidelidad del hombre-animal.

13 Schopenhauer, Miller y Barthes citados por Manuel Hermelo y Tereza Arijón, *Teoría y práctica de la tragedia* (Buenos Aires: pato-en-la-cara, 2012), 41-47.

14 Xavier Robles, *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 151.

15 Monsiváis, *Aires...* 67.

16 Eduardo A. Russo, *Diccionario de cine* (Buenos Aires: Paidós, 1998), 155.

común. Esta tragedia popular estaría entonces atrapada en cierto patetismo monocorde: el ejemplarizante destino abismal, las forzadas causalidades y casualidades, el sufrimiento extremo de la víctima (casi siempre una mujer), pero con redención final y su inocencia recuperada, o mejor, final feliz surgido de bruscos cambios de fortuna (la Providencia) que posibilitan el regreso al orden. Otro síntoma nefasto de su *kitsch* sentimental consistiría en el formulismo conflictivo del bien y el mal, maniqueísmo simplón que lo distanciaría de las reglas compositivas del drama serio y la tragedia, que operan con la ambigüedad, sin moraleja, la contradicción y la no redención.

El ensayista mexicano Carlos Monsiváis propone como tesis explicativa del *kitsch* pasional la base cultural judeo-cristiana que atraviesa todo un continente y que estaría sustentada en la pervivencia del melodrama como "divulgación laica del cristianismo"¹⁷ y sus fundamentos dogmáticos y teológicos (el valle de lágrimas, las recompensas del ascetismo o el castigo). En efecto, el melodrama coloca al alcance del público popular las emociones amorosas y las catástrofes hogareñas que le son más próximas, con la ventaja de que el verlas ficcionalizadas le permitan sufrir de costado y le aseguren una expiación sin consecuencias;¹⁸ dicho de otro modo, se trata de una estética del dolor cuyo plan catártico funciona bajo el principio de "tanto dolor ajeno alivia el propio."¹⁹ Y es que el modelo dramático novotestamentario de la víctima sacrificial que sufre hasta lo indecible por culpas ajenas y conmueve hasta las lágrimas hasta finalmente obtener una victoria moral sobre sus antagonistas malvados (la resurrección), estaría pesando como arquetipo narrativo de repetición con variaciones en un subcontinente eminentemente católico, cuya lección central es, dice Monsiváis: "el gozo por el espíritu de sacrificio como entendimiento de lo real."²⁰ La repetición con variación de la pasión cristológica explicaría la expansión o filtración de la pasión extrema en toda forma narrativa, cuyo

17 Si *Intolerancia* (1916) de Griffith tiene la gracia de haber sido la película que cierra el cine primitivo y abre el clasicismo, lo hace al amparo del relato e imaginario cristianos: la cuna que mece la Virgen María, plano que regresa como un *leit-motiv* durante toda el metraje de la película, es revelador, amén de la aparición del mismo Cristo como mediador entre la intolerancia y el amor.

18 Monsiváis, *Aires...* 78.

19 Carlos Monsiváis, "Se sufre pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites), en Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, *A través de espejo: el cine mexicano y su público* (México: Ediciones El milagro, 1994), 114.

20 Monsiváis, ... 67.

paradigma sería justamente el melodrama latinoamericano.²¹

Otro de los rasgos mayores del melodrama como forma narrativa es su inestabilidad o cierto don de adaptación. Su devenir constituye una manifestación que se va "conformando con matrices y préstamos, algunos de muy larga historia en la vida cultural."²² La inestabilidad le permite ser permeado y, a la vez, permear otro tipo de relatos. Esto explicaría el hecho de que en este cine de las pasiones podamos incluso encontrar sub-géneros como *el melodrama grave o profundo* (heredero de la tragedia) y sus derivaciones religiosa, épica, histórica, pasional, social, rural, urbana o política; *el melodrama* propiamente dicho o *ligero* y sus variaciones *romántico, juvenil, deportivo*.²³ La tipología prueba igualmente su capacidad de multiplicarse, crecer e injertarse en otros dominios, incluso en los más alejados de su alegorismo privado, como el cine político.

Si el melodrama nació como drama musicalizado, el cine, en tanto audiovisual, le iba a ofrecer toda su aptitud sonora para dramatizar los afectos a partir de la sinergia entre imagen narrativa y sonido. Pero, melo y sonido tenían ya un largo concertaje, por ello, la universalización del drama de sacrificios y el exceso sentimental fue facilitada por otra poderosa veta, común a toda cultura y geografía: la canción popular, verdadero fondo de pasiones desgarradas y desgraciadas, cuyas melodías reavivan el goce doloroso de pérdidas y perfidias (en la que la culpable y la redentora es siempre una mujer), y que se escuchan mejor si llega con la ebriedad y la noche; "la canción ranchera es un melodrama comprimido" sentencia Monsiváis.²⁴ Las letras de las canciones fueron claves en la dramática del viejo melodrama, puesto que junto con otras formas musicales cumplían la función de "marcar los momentos solemnes o los cómicos, para caracterizar al traidor y preparar la entrada de la víctima, para cargar la tensión

48

21 Cuatro mitos de la cultura judeo-cristiana habrían estado en la base del melodrama fundacional de los años treinta: el amor, la pasión, el incesto y la mujer; que para la época "tenían un valor cultural hegemónico". Véase: Silvia Oroz. 2012. "La "época de oro" del cine latinoamericano: el momento nacionalista". En Edgar Soberón Torchia, Dir. y Coord. *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1, 1890-1969*, pp. 55.

22 Silvia Oroz. "La «época de oro» del cine latinoamericano: el momento nacionalista", en *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1, 1890-1969*, dir. y coord. Edgar Soberón Torchia (San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, 2012) 61.

23 Robles, *La oruga*... 155.

24 Monsiváis, *Aires*... 60.

o relajarla."²⁵ La radionovela, la telenovela y el cine explotarán estos recursos dramáticos de la música y las canciones, ya que todos los géneros y subgéneros de la canción popular aportan su propia dramática de melodías salidas *straight from the heart* que van directo a él. Muchas películas de América Latina han lucrado de ese fondo *larmoyante* (*hay golpes que el destino da sin compasión*) para incrementar la plusvalía de su más vieja vocación: la explosión/expresión sentimental. De la ranchera al tango, de este al pasillo y del pasillo a la balada, hay un hilo tendido que conduce directo al cine latinoamericano y, consecuentemente, al ecuatoriano. Así, Jinsop (1959-2012), el famoso y ya desaparecido cantante coreano-ecuatoriano de baladas de los setenta y ochenta, logró poner sus canciones en tres películas nacionales: *Crónicas* (2004), de Sebastián Cordero; *Sin otoño, sin primavera* (2012), de Iván Mora y *El facilitador* (2013), de Víctor Arregui.

En términos estructurales y de estricta dramática, el melodrama, para abordar el sufrimiento sacrificial, tiene que cumplir con ciertas reglas compositivas y desarrollar conflictos-tipo, acciones-tipo, situaciones-tipo y personajes-tipo. Michel Chion, detalla esa tipología: drama familiar, un objeto relacionado con la niñez del héroe o heroína, enfrentamiento entre clases sociales, cambio brusco de condición de los personajes (con ocasionales cambios de nombre), maldad y bondad absoluta de héroes y antagonistas, sacrificio básicamente femenino, la escena final de redención por vía de la revelación de un dato oculto (anagnórisis), que puede o no conocer el espectador ([1988] 2003, 65). Jesús Martín-Barbero propone cuatro sentimientos básicos que movilizarían el melodrama: miedo, entusiasmo, lástima y risa; a los que corresponderían otras tantas situaciones y sensaciones (compartidas por el personaje víctima y el espectador): terribles, excitantes, tiernas y burlescas; las que serían vividas en la ficción por cuatro funciones: la Víctima, el Traidor, el Justiciero y el Bobo. Para el autor colombiano, entusiasta del melodrama por ser parte esencial de nuestra matriz cultural, dicha tematización y caracterización hablarían de la *intensidad y complejidad* de una forma narrativa que reuniría en sí elementos de la novela negra, de la epopeya, la tragedia y la comedia, para contar historias del barrio y la familia, espacios paradigmáticos de la gesta sentimental latinoamericana.²⁶

25 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía (Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1985, 155)

26 Martín Barbero, *De los medios...* 157.

El espectador ecuatoriano ha sido moldeado por la sensibilidad melodramática ya sea folletinesca, radial, televisiva y cinematográfica, aunque el mayor peso específico, por supuesto, esté de parte de la televisión y su tradición de culebrones. Consecuentemente, ha interiorizado tramas-tipo, movimientos y situaciones estereotipadas y ha aprendido a disfrutarlas, al hilo del placer de su repetición. Si nos atenemos a la historiografía cinematográfica, el cine ecuatoriano de ficción, en términos de producción, ha mantenido íntima relación con el melodrama, básicamente mexicano, por vía de la coproducción.²⁷ Así, el ciclo de películas que se produjeron en el país en las décadas de los sesenta y setenta constituyeron el puente entre Ecuador y México, es decir, con una de las grandes escuelas del melodrama cinematográfico de América Latina: *Romance en Ecuador* (1965), de Felipe Cazals; *El derecho de los pobres* (1973), de René Cardona; *Nuestro juramento* (1981), de Alfredo Gurrola, son filmes en las que, a dosis variables, el modelo melodramático se anuncia ya desde los títulos y se concreta en el conflicto de clases, en la pobreza como la gran malvada, en romances contrariados pero que terminan en el altar, un malo o unos malos que asoman en cualquier variedad, la paz del hogar siempre amenazada, y por cierto, todo sazonado con fútbol y canciones. En dichas películas se aprovechó la celebridad de figuras como el baladista mexicano Enrique Guzmán, el futbolista Alberto Spencer y el comediante Ernesto Albán, quienes previsiblemente cumplieron las funciones del cómico y el bueno.

En aquel ciclo, Julio Jaramillo hace una breve aparición y suma el pasillo a la banda sonora del cine del corazón. Pero, además, a dos años de su muerte aparece su primer (y hasta la fecha único) *biopic* cinematográfico, *Nuestro juramento (Julio Jaramillo)*, con guion de Miguel Donoso Pareja²⁸ y Pepe Jaramillo Laurido. Estos detalles explican que la película esté narrada como una sucesión *flash-backs* o imágenes-recuerdo (tempo subjetivo) de un J. J. que desde su lecho de agonía recuerda su pasado, ese

27 Otra de las influencias claves fue el *melodrama musical* indú de los años sesenta y setenta, que de *Madre india* (1957), *Chanda el niño y la gitana* (1969) y la paradigmática *Jocker* (1970), dejaron profunda huella en el espectador ecuatoriano. Pero hay dos elementos de Bollywood que nunca copió ni copiará el melodrama latinoamericano: la danza y el baile; y derivado de este, un solapado erotismo; recuérdese la lúbrica escena de *Chanda, el niño y la gitana* en que la Padmini toma un baño.

28 Es evidente que el escritor aportó mucho a una película bastante digna, que tiene varios recursos y momentos de lo más sorprendentes y modernos para un melodrama: *travellings*, profundidad de campo, claroscuro, elipsis, *flash-forward*, *montage-séquence* (para sugerir la muerte del cantante) y las imágenes-recuerdo: destacable la composición de aquella escena en que la novia burguesa recuerda su primera serenata y el sentimental interpreta *Nuestro juramento*.

pasado que arranca con los emblemas del melodrama latinoamericano: la infancia, la madre, el barrio y los amigos, y luego continúa con la previsible y única contradicción que aqueja a un héroe demasiado positivo: la infidelidad, lo que acaso proporciona más intensidad a su triunfo sobre la adversidad y la pobreza. Con esta película, el pasillo ecuatoriano entra con pie firme en la tradición melodramática del cine.

En los años ochenta, la década dorada del cortometraje nacional (de *Los hieleros del Chimborazo* [1980] a *Chacón Maravilla* [1982] de Camilo Luzuriaga), dos películas acaparan el recetario pasional: *Dos para el camino* (1981), de Jaime Cuesta, y *La Tigra* (1989), de Camilo Luzuriaga. La primera es una heroica película de viajes, bastante turística, pero heroica al fin, porque en esos años hacer una película en Ecuador con fondos propios era una quimera. Basta recordar que Jaime Cuesta y Cía. cargaron su equipo de rodaje y lo llevaron por los caminos (todavía polvorientos) del país. Lo que deseamos subrayar es el aroma melo que impregna a esta particular mezcla de comedia y cine de viajes: se defiende con bellos paisajes, romance y canciones, y no solo en la banda sonora, sino también en la diégesis, las que anuncian el final feliz del amor consumado.

Alejo Carpentier afirmó que "la realidad es que algunos de los escritores que más admiramos jamás tuvieron miedo al melodrama... Ni Sábato ni Onetti temieron al melodrama. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaucho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero".²⁹ Aclaremos que el narrador cubano identifica el melodrama con el mal gusto, lo excesivo, lo tremebundo y hasta lo sangriento. De aquí que no sea desatinado señalar rasgos melodramáticos en *La Tigra*, en el cuento del narrador guayaquileño José de la Cuadra (1903-1941) y mucho más en la libre adaptación que hiciera en 1989 Camilo Luzuriaga, película que recompensa su indigenismo atrasado con abismos de pasión, erotismo excesivo y a la vez contenido, resultado de la eterna lucha entre el deseo y el ideal ascético cristiano. Por supuesto, no se nos escapa que estamos, otra vez, en la ficción ecuatoriana, frente a la construcción de una mirada masculina del mundo femenino (del novelista, del guionista, del director y los narradores); y ese erotismo con trauma (culpa y castigo) delata el aroma melodramático que circula por la

²⁹ Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003), 199.

historia de una mujer-jefe-eros, sacrificada y que sacrifica, donde el cuerpo erótico es finalmente sometido a libertad condicional: el exceso carnal de una mujer se paga con la castidad de otra. En esta película está quizá la escena modelo del melodrama cinematográfico latinoamericano: las pasiones contrariadas que se cantan con guitarra y alcohol en una cantina; el fantasma de Agustín Lara ronda por allí. El final juega con esa doble lanza en la que melodrama se quiere tragedia: un sacrificio para una redención.

Como vamos constatando, el melodrama es invencible e invasivo, verdadero bicho de siete cabezas; consecuentemente se lo puede hallar allí donde menos se lo espera. ¿Melodrama en el cine político? *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), de Camilo Luzuriaga, no es solo una película política que alegoriza la militancia izquierdista de los setenta y sus desencantos, es también una película de amores y de amores trágicos (el de Galo y Margaramaría), y es a la vez un filme melodramático. Ciertamente, en la metadiégesis que crea la película (la novela que ficcionaliza el personaje-escritor) hay una relación pasional igualmente imposible porque resulta de una infidelidad narrada en clave de culebrón y mostrada en una televisión de la casa familiar: la crisis matrimonial de Rosana y el Cretino (su esposo) cuya puesta en escena tiene el tratamiento de la exageración gestual (tremebunda) connatural al melodrama televisivo más ordinario. Por supuesto, Luzuriaga critica esto por vía de la parodia.

52

La década de los noventa cierra con *Ratas, rateros y ratones* (1999), película a la que le cabe el honor de ser la bisagra que cierra un ciclo (paupérrimo en términos de producción nacional, a 110 años de la invención del cine) y abre otro (de despegue y estabilización en la producción nacional). Su apariencia externa de realismo sucio y miserabilismo tremendista no oculta el hecho de que está atravesado por los viejos resortes del melodrama: los problemas de clase y familia, o mejor, de los parientes pobres y los parientes ricos; de padres e hijos, de primos y sus amores de fábula contrariada, y, por supuesto, de la enfermedad. *El leit-motiv* de la "familia" es la constante y no falta el color nacional: fútbol y pasillo. Es más, en el fragor de tanta violencia visual y dramática, el filme se permite unas pausas de ternura: un amanecido ebrio que escucha un pasillo en su carro y el primo malo que alimenta a la abuela parapléjica (casi una lágrima por la caridad cristiana).

La primera década del siglo XX va a ser generosa en producciones nacionales, década que la podemos dividir en dos períodos, separados por

la creación de la Ley de Cine y el Consejo Nacional de Cine (1995-1996), es decir, un primer quinquenio de películas que se produjeron sin dineros del Estado, y un segundo, en el que los fondos concursables fluyen e influyen en la producción. Mas, en lo tocante a la persistencia de estilemas melodramáticos, es evidente que la estela se mantiene en las películas de toda la década, si nos atenemos al patrón de los conflictos de pareja o familiares con redención o simulacros de tragedia, es decir, del *kitsch* y lo *patético* ejemplarizante. En todas ellas es infaltable, de frente o de costado, la dramatización de fábulas contrariadas de pareja o crisis de familia, a las que se suma el alcohol, canciones, lágrimas, datos ocultos que una vez revelados operan la redención (y propician el final feliz). Patria, familia y amor pueden muy bien ser las divisas del cine nacional recortado sobre un fondo que no por laico es menos sensible a la penetración del discurso religioso. ¿Qué más melodramático que gastarse un viaje por tierra para ir a impedir el matrimonio de un examante? (*Qué tan lejos*, 2006, de Tania Hermida). Pero el auténtico ejemplar del discurso patético es *Retazos de vida* (2009), de Viviana Cordero, que ya desde el nombre reclama pertenencia al verdadero *motto* nacional: *porque hay golpes que el destino da sin compasión*; y no está lejos una película de tres años antes: *Esas no son penas* (2006) de Anahí Hoenesein y Daniel Andrade, en la que la enfermedad hace el pivote sobre el que giran los dramas individuales o colectivos. Sintomáticamente, los personajes principales de esa película son mujeres.

El bicho tiene más de siete cabezas. Incluso las películas de Víctor Arregui, considerado el más político de los directores nacionales, desde *Fuera de juego* (2002) a *El facilitador* (2013), no puede eludir el temblor de las pasiones familiares y de pareja. En *El facilitador*, básicamente una alegoría de la corrupción política, hay una suerte de telenovela dentro de la película: niña rica que se enamora de muchacho pobre; la señorita bien, además, padece las consecuencias de un trauma del pasado, por una madre (víctima ausente) y un padre (victimario presente); por descontado que al final ocurrirá la revelación/redención. Esta película tampoco se permite dejar de lado otro de los motivos que atormentan al imaginario nacional: el de las clases sociales, sus diferencias y distancias; la respuesta que la película plantea empalma a la perfección con otro de los mecanismos del melodrama más esquemático: los ricos son los malos y los pobres son los buenos. Para subrayar el exceso hay otro elemento: la nada veraz toma de consciencia política de la atormentada señorita. Por cierto, esta no es la única película

en la que el delicado tema de la frustración/resentimiento arribista o paternalista se expresa en la ficción. Antes, ya estaba en *Ratas, ratones y rateros*, aunque allí la conexión no ocurría solo por vía filial (de los primos pobres y los primos ricos), sino algo en lo que Cordero va a persistir hasta el presente: juntar al burgués y al lumpen por vía delincencial.

No estaríamos errados al asegurar que una de las señas particulares del melodrama nacional hasta ahora es la abrumadora presencia de escenas desarrolladas en interiores, escenas que alegorizan el hogar ecuatoriano: en ellas es infaltable el triángulo edípico (papá, mamá e hijo), sus abismos y caídas, resueltos con el final feliz o más o menos feliz. Véase por ejemplo la colección de historias de *Cuando me toque a mí* (2008), de Víctor Arregui, en la que incluso el tema de la homosexualidad atraviesa un giro lagrimoso. Por supuesto, es justo decir que varias de las películas comentadas están jalonadas por otros elementos que quizá, por su peso específico en los guiones, las acerquen a otros géneros, como el cine de *gangsters*, cine juvenil, cine político, cine de viajes, *thriller* y sus mezclas; pero la veta melodramática está allí, insidiosa, incesante. Así, cumbre de la madre coraje y el sacrificio es *La llamada* (2012), de David Nieto, imparable es su maquinaria de sufrimiento. Y en *el Pescador* (2012), de Sebastián Cordero, aparente cine de *gangsters*, hay giros melo: el origen desconocido del héroe y la búsqueda del padre, amén de la pobreza y la ingenuidad del pícaro.

54

La única película que juega, ironiza y parodia el melodrama por vía de un gozoso *ménage à trois* es *Blak Mama* (2010), de Miguel Alvear y Patricio Andrade; sutilmente, al triángulo amoroso central, la película le va a sumar la presencia de dioses (olímpicos y cristianos) hasta llevarlos a una irreverente orgía: clímax de la irrisión y parodia burlesca de todo convencionalismo sentimental: exceso barroco, por supuesto. Y la única película que enfrenta el melodrama, lo desarrolla y lo exhibe frontalmente es *Sin Otoño, sin primavera* (la declaración de parte y adhesión está en subtítulo de la película: *Una baladita punk*); pero la gracia del filme es que lo hace con una compleja envoltura formal o armadura estilística; y tanto despliegue del estilo para contar las aventuras de un grupo de amigos y amantes que inevitablemente desencadenan desventuras (de dúos o tríos). La nostalgia ronda por todas partes, mezclada con la infidelidad, la enfermedad, los desengaños, además de intentos de conectar con la política (alusión a la corrupción) y un secreto bien guardado como imagen fundacional de la niñez. El sentimental Jinsop y sus canciones, como para subrayar los asuntos del corazón, están en la banda sonora.

En *La imagen-movimiento* ([1983]1994) Gilles Deleuze habla de la crisis del cine clásico (imagen-acción) y la entrada del cine en general (y del norteamericano en particular) en un nuevo régimen de *imágenes dispersivas* luego de la Segunda Guerra Mundial. Para el autor francés, uno de los rasgos de esa nueva imagen es la discontinuidad de unos relatos que se hacen a partir de la "toma de consciencia de los tópicos" o noticieros (los eventos sensacionalistas que imponen los media) y la "denuncia del complot" (los juegos del poder y sus perversiones a todo nivel, tan del gusto mediático) y al que nunca le faltan "cancioncillas" ([1983] 1994, 288-292). Deleuze se pregunta: ¿cómo puede el cine denunciar la tenebrosa organización de los tópicos, cuando participa en su fabricación y en su propagación tanto como las revistas y la televisión? Estimo que es posible, sin mayor forzamiento, trasladar la caracterización y cuestionamiento de Deleuze a buena parte de películas ecuatorianas de estos años, en las que podemos detectar una creciente filtración de tópicos tomados de la prensa roja y los noticieros sensacionalistas, que precisamente encajan muy bien con la tradición del melodrama. Se dirá que es una tradición lícita hacerlo, pues la lista de guiones salidos de la crónica roja y del escándalo político es larga y considerable en cualquier cinematografía, y que su lugar de cultivo predilecto ha sido precisamente el melodrama filmico, en lo que tiene de tremendista y excesivo. En efecto, los tópicos y complots funcionan cuando se los discute y complejiza a la luz de la paradoja o la contradicción y no a la del maniqueísmo, pues es sabido el peligroso sesgo que esta vía puede tomar: mezclar tópicos y escándalo político con canciones lleva al exhibicionismo, el efectismo de la pornomiseria; así se impone el escándalo y la forma cinematográfica aparece como vasalla. Y decimos esto porque algunas de nuestras películas se parecen demasiado al noticiero, en tanto prolongaciones de crímenes horrendos y escándalos mayúsculos que moldean los media nacionales.

Los ejemplos capitales de lo anterior van de *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012), de Javier Andrade, a *Sin muertos no hay carnaval* (2016), de Sebastián Cordero; exotismo miserabilista que dramatiza los tópicos y el complot nacionales, de la corrosión familiar y hasta la corrupción política, pero repitiendo la lógica de la víctima y el victimario, el tremendismo y el plano de sangre, lo que les impide proponerse como aproximadas exploraciones al alma criminal o de sea constante antropológica que es la del hijo que ha perdido la gracia: el tema de las adicciones no es tratado como

drama psicológico/sociológico sino jurídico/delincuencial o mediático. Y esta imposibilidad de plantearse psicologías y sociologías (por vía de la ficción) se la sustituye con el golpe de efecto y el sensacionalismo: carne golpeada y sangre (muy en la línea de la iconología cristológica); de allí la potenciación de la violencia simbólica llevada al exceso del exceso, cuyo paradigma en las dos películas es el parricidio, matar al padre, acaso la cifra máxima de infortunio catastrófico y del trazado general del melodrama de fabricación nacional. Resulta por demás llamativo que en dos filmes el cine ecuatoriano haya alcanzado una de las cimas de la historia de la ficción, el motivo dramático de "matar al padre", el que en cualquier tradición narrativa de ficción, de Sófocles a Pabst³⁰ o Pasolini, demanda una enorme experiencia, elaboración poética y expresiva para manejarla y justificarla dramáticamente (como dice McKee). ¿Cómo explicar este exceso? Desde la teoría del melodrama, hay que recordar que las figuras centrales son la madre y la mujer amada; al contrario, la figura paterna, en el mejor de los casos, es la ausente, y en el peor, la del culpable y malvado; y en las dos películas, la lógica es que el hijo se redime, pero sacrificando al padre. Otra explicación, quizá la más plausible: los guionistas nacionales no pueden salir del imán de la prensa roja, es decir, de los tópicos.

56

Se habrá notado que Monsiváis es despiadado con el conservadurismo simplista y judeo-cristiano del melodrama y sus derivados, con la defensa y postulación de ciertos valores en tanto teología elemental secularizada: "el amor a la patria, a la madre, a la familia, a los hijos, a la honra y la identidad personal."³¹ La actitud de Carpentier es más bien prestigian-te, cuando dice que Flaubert, Zola, Chejov, Pirandello y hasta Faulkner son algunos de los escritores que "jamás tuvieron miedo al melodrama."³² En las antípodas de Monsiváis, Jesús Martín-Barbero argumenta que "el melodrama sigue constituyendo un terreno precioso para estudiar la no contemporaneidad y los mestizajes de que estamos hechos."³³ En todo

30 En *Lulú* (La caja de Pandora, 1929), cuando todo parece indicar que el hijo va a matar al padre, el guionista, Ladislao Vajda, introduce un giro inesperado y hace que sea Lulú la que dispare. ¿Por qué tanto pudor? Acaso porque los modernos sabían que la ficción no es tierra de nadie y la muerte es un concepto harto difícil de manejar dramáticamente. Eso es lo que los posmodernos ignoran, por eso banalizan tanto la muerte, el asesinato y el cuerpo herido: para ellos todo parece ser cuestión de maquillaje, utilería y juego de planos.

31 Monsiváis, *Se sufre...* 125.

32 Carpentier, *Los pasos...* 199.

33 Jesús Martín-Barbero, *De los medios...* 311.

caso, como sostiene Silvia Oroz sobre el viejo melodrama, resulta innegable que dicho complejo narrativo sea "la metáfora de un continente y sus procesos histórico-culturales."³⁴ El melodrama constituye, entonces, nuestra segunda naturaleza. Es cierto que su praxis y su teoría forman un manojo de tensiones que se tornan más tirantes todavía cuando se lo analiza desde la óptica binaria del modelo de profundidad (*pathos* vs. *patético*), del maniqueísmo, la pureza genérica y el alegorismo/psicologismo.

Sin embargo, habría que preguntarse si tales debates y polarizaciones siguen siendo efectivos en este entresiglo, cuando resulta evidente que el melodrama contemporáneo, y específicamente el cinematográfico, ha sufrido tan profundas mutaciones, básicamente porque se ha mezclado con otros géneros, y en ese juego de préstamos y donaciones su faz se ha vuelto borrosa. Consecuentemente, lo que hoy hemos podido rastrear en la mayoría de películas analizadas son solo algunos elementos del núcleo duro de lo que fuera el melodrama en el siglo XIX y XX. Y sin embargo, desdibujados y mezclados, los giros sacrificiales extremos, de la familia o la pareja, la redención/condenación final, la lección de vida, se mantienen y reaparecen, a pesar de lo muy enmascarados que estén. Y esto también por una razón de orden cultural: el melodrama, su sensiblería, patetismo y *kitsch* se asientan sobre el terreno fértil que le ofrece una cultura marcada por lo judeo-cristiano: hemos crecido adorando un cuerpo sangriento y crucificado y, para colmo, si bien en el plano simbólico, cada domingo bebemos su sangre. De aquí se desprende su conservadurismo acrítico, en el sentido que una película con rasgos de melodrama inevitablemente rezuma moral. Su razón ejemplarizante y aleccionadora (consecuente con la pastoral católica) enuncia que toda salida de norma se castiga y exige la vuelta al orden moral; la restitución de valores consagrados como eternos e inmutables: dios, patria, familia y propiedad/herencia. Así el discurso moral y el mediático forman una pareja invencible.

¿Realmente ocurre esto en el cine del Ecuador contemporáneo, dicho laico y liberal? Ciertamente resulta difícil señalar alusiones religiosas directas en las películas ecuatorianas analizadas, que al contrario era el patrón común en el viejo melodrama, en los que cada familia en desgracia tenía su propio jesuita. Giorgio Agamben, en la línea de Foucault y su teoría de la "confesión" como fundamento del "poder pastoral", ha mostrado

34 Silvia Oroz, "La «época de oro»... 55.

las maneras sutiles, pero efectivas mediante las que el relato cristiano y su "liturgia" han moldeado la cultura occidental, en que la praxis litúrgica y ceremonial ha penetrado incluso en el arte del performance contemporáneo.³⁵ Es aquí donde coinciden con el mexicano Carlos Monsiváis, quien es más específico acerca de la forma en que el modelo dramático novotesamentario ha moldeado al viejo melodrama y sigue filtrándose, creemos, en el actual. Esto lo probaría el hecho de que como regla general en el melodrama y sus sucedáneos lo que se castiga o contra lo que se moraliza y se alecciona es los pecados de la carne y el deseo que afecta necesariamente a la pareja y a la familia.

Si, en efecto, en el cine nacional ese filón moralizante puede estar atenuado o disimulado, lo que delata su heredad pastoral, es justamente su poca carnalidad y reseco erotismo. Como en mucho cine contemporáneo, el peso específico/ficticio de los cuerpos ha bajado³⁶ o se ha volcado hacia el gesto sacrificial de raíz cristiana que predica o regodea en el castigo del cuerpo. Esto explicaría el sesgo de violencia extrema que va tomando la imagen del cine nacional, es decir, el lado sangriento y tremebundo del melodrama cuando se mezcla con el tópico y el complot. De esta manera, el espectador actual, anestesiado por la sobredosis de golpes y sangre, no puede salir de ese espectáculo posmoderno cuyo emblema es la banalización del dolor y la muerte. Y de esta manera también, la mezcla de canciones y desventuras amorosas con los tópicos de la cosa pública, cuyo resultado es un maniqueísmo evangelizador, ofrece recetas antes que brindar la posibilidad de abrir las respuestas y liberar reflexiones.

35 Giorgio Agamben, *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2012), 46.

36 Esto es claro en el cine generado infográficamente: los cuerpos son más irreales o menos materiales porque han entrado en el terreno de la excepcionalidad sobrehumana o, más bien, de la caricatura y del cómic: los cuerpos de mucho cine actual, dichos realistas tienen la ingravidez sensorio-motriz de un dibujo animado, por ello es que la verdadera animación hoy está en el cine de no-animación y efectos especiales.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2012.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Cátedra, [1988] 2003.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, [1983] 1994.
- Del Río, Joel. Joel de Río. "Santa (y otras pecadoras) del cine mexicano". En *Los cines del América Latina. Parte 1*. Dirección y coordinación de Édgar Soberón Torchia, 62-67. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, 2012.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, [1989] 2000.
- Hermelo, Manuel y Tereza Arijón. *Teoría y práctica de la tragedia*. Buenos Aires: pato-en-la-cara, 2012.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a la mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1985.
- Monsiváis, Carlos. "Se sufre, pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites)". En Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, *A través de espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El milagro, 1994.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Oroz, Silvia. "La «época de oro» del cine latinoamericano: el momento nacionalista". En *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1, 1890-1969*. Dirección y coordinación de Édgar Soberón Torchia, 49-67. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV, 2012.
- Robles, Xavier. *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós, 1998.