

LOS RECORDOS DE UN GENERO MUTANTE

A propósito de
las variaciones del
melodrama: de
Sirk a Haynes con
Fassbinder de por
medio



Comparamos dos obras de generaciones y sensibilidades distintas: *Lo que el cielo nos da*, un clásico en technicolor de Douglas Sirk, estrenada en los cincuenta, y *Lejos del cielo*, película de Todd Haynes estrenada en el 2002. A propósito de ellas, comentamos también *La angustia corroe el alma*, cinta de los setenta del alemán Rainer Werner Fassbinder.

★ ISAACLEÓNFRÍAS

Qué ocurre con los géneros en el cine? ¿Nacen, crecen, se desarrollan y mueren? Con raíces literarias, teatrales, musicales u otras, no tienen siempre fechas de nacimiento precisas. Por ejemplo, son títulos de referencia *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*. Georges Méliès, 1902) para el fantástico o *El gran asalto al tren* (*The Great Train Robbery*. Edwin S. Porter, 1903) para el western; pero no son necesariamente los primeros en el origen genético de los que devendrán en dos grandes conformaciones narrativas. Más aún cuando, a inicios del siglo XX, todavía no se había concebido la noción de género en el cine ni las políticas industriales tempranas de las empresas nacientes habían diseñado o conceptualizado esas conformaciones¹. Tampoco hay fechas de deceso para los géneros cinematográficos. Sí,

¹ Los contenedores, o también repositorios, deben entenderse no en un sentido puramente estático, sino en dos vías: una acumulativa, en la medida en que las películas se integran a un acervo no físico y siempre tentativo que alimenta las referencias a las obras de cierto género; y otra virtual, concebida como potencial y conceptualmente subyacente. En esta segunda acepción es que actúan los influjos extrafílmicos que hemos mencionado.

en cambio, existen procesos de crecimiento, desarrollo y transformación. Algunos géneros tienen sus periodos de gloria —como la comedia física en el periodo silente—; otros, después de varias décadas de arraigo, declinan —como el western— o ingresan en periodos de hibernación —como la comedia musical²—. Las aventuras fantásticas de superhéroes se han potenciado de manera exponencial en las últimas décadas, así como otro tanto —aunque no en los volúmenes presupuestales y de público— el terror y los relatos de acción en general. Antes de mediados de los años setenta, no se advertía aún y esos géneros se alimentaban mayormente de pequeños presupuestos.

En el cine, en rigor, todos los géneros son potencialmente abiertos y mutantes; o, mejor dicho, lo son sus formas de

² ¿Cuál fue el primer musical? Supuestamente, fue *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*. Alan Crosland, 1927), muy precariamente, o *Melodías de Broadway* (*The Broadway Melody*. Harry Beaumont, 1929) de modo más completo, a inicios del sonoro. Sin embargo, hubo musicales en el periodo silente, aunque no tuviesen incorporada la música en la banda sonora de la película.

aplicación. Los géneros son como grandes contenedores de materiales narrativos que se van modificando o reciclando en contacto con la evolución tecnológica (la llegada del sonido, del color, la pantalla ancha, la imagen y la tecnología digitales, el *streaming*...), con otros géneros, con las políticas de programación, con el *feedback* permanente que se establece con los públicos, con los marcos político-sociales y las grandes controversias culturales³, la organización de la economía y el poder en el mundo. Se debe considerar que no es igual la tradición genérica en el emporio de Hollywood que la de los países europeos, la japonesa que la china o india, la rusa que la iraní. Asimismo, se debe tomar en cuenta que hay naciones que ingresan a la competencia internacional con aplicaciones relativamente diferenciadas, especialmente en los llamados géneros de acción, como Corea del Sur, o el terror en el Japón, muy relevantes en lo que va del nuevo siglo.

El melodrama es en verdad uno de los más arraigados en el cine de todos los tiempos y probablemente uno de los más elásticos, como que pertenece a una tradición que se arraiga en el pasado y tiene una larga ascendencia prefílmica, de una forma que no existe en otros géneros, más ligados a fuentes textuales cercanas (el western, la comedia musical, el terror) o contemporáneas (el criminal, la ciencia ficción, las aventuras fantásticas). Además, es el que permite, mejor que ningún otro, seguir la evolución de los modos de tratamiento de la pasión amorosa marcada por los signos de la adversidad y el infortunio. Entiéndase el melodrama como una de las grandes matrices de la ficción fílmica, tal como la comedia, la aventura, la épica histórica, el criminal o el fantástico,

³ Por ejemplo, la “batalla cultural” (*wokes* versus *antiwokes*) tan ventilada en estos últimos tiempos.

Foto:
Lejos del
cielo



Fuente: Arsenal



Fuente: Film Cred

con diversas modalidades y subgéneros que han coexistido al interior de las industrias de todas partes —en el cine y la televisión— y que han ido variando con el correr del tiempo. En la órbita peruana y latinoamericana, tuvieron especial relieve en el cine del siglo xx los melodramas *made in Hollywood* y aquellos que se fabricaron en los estudios de Argentina y, sobre todo, México.

Sin ánimo de explayarnos en una larga explicación del término, admitamos para efectos prácticos que el campo de acción del melodrama se sitúa en ámbitos familiares (de cualquier clase social), de modo preferente en relaciones de pareja ligadas a esos ámbitos, con protagonismo femenino habitual, intervención de situaciones providenciales, trama cargada de desdichas o amenazas a la ansiada felicidad y, por tanto, con un notorio peso de los afectos ligados a la ilusión romántica

Foto:
Lo que el cielo nos da

y al dolor de la pérdida⁴. Se ambienta principalmente en casas de familia, pequeñas comunidades o barrios, con duraciones cronológicas variables. El melodrama admite variantes y se cruza con frecuencia con otros géneros. No es, desde luego, el único que puede considerarse un hipergénero impuro, pero sí suele serlo en mayor medida incluso que otros, lo que es una enorme dificultad a la hora de establecer sus delimitaciones.

Para este pequeño ensayo, tomamos como referentes dos

⁴ “El aviso permanente de la muerte y el [paso del] tiempo se erige, quizá más que en cualquier otro género fílmico, en protagonista dramático y eje sobre el que gravita la mayor parte de los relatos. No sólo es una fórmula que los articula narrativamente, sino también la causa de ese derrumbamiento en la desdicha: la imposibilidad de recuperar el pasado, la nostalgia provocada por una juventud perdida, la melancolía estimulada por su paso, el recuerdo de un viejo amor” (Pérez Rubio, 2004, pp. 45-46).

relatos norteamericanos del género: *Lo que el cielo nos da* (*All That Heaven Allows*. Douglas Sirk, 1955) y *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*. Todd Haynes, 2002); y uno alemán: *La angustia corroe el alma* (*Angst essen Seele auf*. Rainer Werner Fassbinder, 1974). Por lo pronto, los dos primeros títulos se ubican en la modalidad, a veces considerada como un género aparte, de los *woman's films* hollywoodenses⁵. El primero

⁵ Las ideólogas feministas han instalado el término *woman's film* en referencia a las cintas hollywoodenses, mayormente del periodo clásico (desde Griffith) con historias de carácter sentimental y protagonismo de mujeres. Sin embargo, el término ya se utilizaba en referencia a los melodramas interpretados por actrices como Greta Garbo, Bette Davis, Barbara Stanwyck y otras. Cabe señalar que el término no se limita exclusivamente a ese periodo ni a la producción de Hollywood; sin embargo, en su acepción restringida, alude a esas representaciones donde el glamur de las estrellas dominaba el panorama visual y dramático. Otro tanto podríamos decir del melodrama



Fuente: The Criterion Collection

fue producido por Ross Hunter para la Universal Internacional, y el segundo, casi sesenta años más tarde, por Focus Features, una dependencia de la NBC/Universal, que opera como una productora independiente y que es la responsable de una parte de los títulos de mayor significación en la línea del cine de autor en Hollywood de estos tiempos⁶. Ya de por sí ese dato resulta significativo: mientras *Lo que el cielo nos da* pertenecía a una línea no especialmente diferenciada de la producción regular de la compañía a no ser la de una producción para público adulto, y al margen de los atributos estéticos que luego mencionaremos, *Lejos del cielo* es una propuesta diferenciada, “selecta”, con un nicho en

argentino de Libertad Lamarque o el mexicano de Marga López.

⁶ Es la productora de *Nosferatu* (Robert Eggers), *Cónclave* (Edward Berger), *El brutalista* (Brady Corbet) y *Anora* (Sean Baker), para ejemplificar con cuatro títulos recientes conocidos del 2024.

Foto:
*La angustia
corre el
alma*

festivales y salas de arte, aunque también con llegada a un segmento más amplio de espectadores que el de otros filmes de salas de arte. Aun así, es un título relativamente minoritario en estos tiempos de tanques, aunque con una cobertura que le permite llegar al circuito de las salas comerciales y al *streaming* de audiencia extendida como Netflix o Prime Video⁷.

Por otra parte, recordemos que en los años cincuenta seguían plenamente vigentes los dictados y las prohibiciones impuestos por el código Hays, el código de censura; pese a las transgresiones, más bien leves, que amagaban en contra de esas disposiciones

⁷ En los años cincuenta, seguía vigente en la producción y distribución de los estudios californianos una escueta separación entre películas para todos los públicos y para el segmento adulto. Es, justamente, la década en que la emergencia adolescente y juvenil empieza a poner en cuestión ese binarismo.

moralistas, los límites eran muy claros. En esa década, por ejemplo, la homosexualidad no se manifestaba como tal y el adulterio era siempre condenado o sancionado de alguna manera. Por ejemplo, los amores de F. Scott Fitzgerald (Gregory Peck) y Sheila Graham (Deborah Kerr) en *Mi amada infiel* (*Beloved Infidel*, Henry King, 1959) no hubiesen sido tolerados si es que la película no culminaba con el fallecimiento del protagonista⁸.

En *Lo que el cielo nos da* se relatan los amores de una viuda acomodada con un jardinero joven, blanco y atractivo, mientras que, en *Lejos del cielo*, no hay viuda, sino la esposa de un hombre que manifiesta su homosexualidad, la cual se

⁸ Al margen de que, en este caso, la película siga el relato autobiográfico de una persona real, Sheila Graham. Lo mismo hubiese ocurrido en el caso de una pareja inventada o de haberse cambiado los nombres y referencias personales y contextuales de los personajes.

siente atraída por un jardinero negro de mediana edad y de rasgos comunes. Los motivos de la sexualidad no binaria y de la atracción interracial no estaban presentes en *Lo que el cielo nos da* y tardarán todavía una cierta cantidad de años para que se incorporen a la temática habitual de la producción estándar, como ocurre en *Lejos del cielo*, aunque sin que esta cargue las tintas, pues no se propone como un melodrama transgresor o atrevido.

Asimismo, el periodo clásico sonoro, que va desde inicios de los años treinta hasta fines de los cincuenta y poco más, es el más fructuoso para el género en Hollywood. De allí proviene la cantera principal de títulos sobresalientes, de constantes y motivos propios. En cambio, en las últimas décadas hay un cierto desdibujamiento del género, al menos en la que está hecha para las pantallas grandes, no así en el cable o en el *streaming* donde el melodrama repunta con diversas formulaciones más “contaminadas” que antes por componentes de otras filiaciones genéricas.

Foto:
Secretos
de un
escándalo

que en los años cincuenta compuso un ciclo modélico de relatos sobre historias de amor desventuradas. Más aún, Haynes ha demostrado una inclinación por la estética sirkiana, además de *Lejos del cielo*, en *Carol* (2015) y a la vertiente del melodrama familiar, en la teleserie *Mildred Pierce* (2011)⁹ y en el filme *Secretos de un escándalo* (*May December*, 2023).

Como tercer título complementario incluyo la película del alemán Rainer Werner Fassbinder, *La angustia corroe el alma* o *Todos los demás se llaman Alf*, porque tuvo como referente notorio a

⁹ *Mildred Pierce* (1945) es un melodrama de la Warner considerado entre los clásicos impercederos del género. Dirigido por Michael Curtiz, uno de los puntales de esa compañía, tuvo en rol protagónico a Joan Crawford y se estrenó en América como *El suplicio de una madre* (*Alma en suplicio* en España). La teleserie se inspira en la historia escrita por James M. Cain que sirvió de argumento al filme de Curtiz, pero no es tanto una relectura de la película de Curtiz, como sí lo es *Lejos del cielo* con relación a *Lo que el cielo nos da*.

Douglas Sirk, y especialmente a *Lo que el cielo nos da*. En términos de historia muestra claras diferencias: tiene una ubicación social subproletaria y cuenta la historia de amor de una alemana trabajadora de limpieza y un inmigrante musulmán en los años setenta y en la ciudad de Múnich. Es una producción muy económica, como solían ser las de Fassbinder en esos tiempos y no cuenta con figuras del aval protagónico de Rock Hudson, Jane Wyman o Julianne Moore. Fassbinder, un admirador de su compatriota Sirk, había escrito el conocido ensayo “Sobre seis películas de Douglas Sirk”, centrado en *Lo que el cielo nos da*, *Palabras al viento* (*Written on the Wind*, 1956), *Interludio* (*Interlude*, 1957), *Los diablos del aire* (*The Tarnished Angels*, 1957), *Tiempo de vivir y tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958) e *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*, 1959), seis de las piezas principales que componen el ciclo melodramático de Sirk en la Universal International, a las que habría que agregar *Sublime obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954) y *Pasión otoñal*

2

Para ofrecer elementos de juicio acerca de la manifestación de algunos cambios a los que se ven sometidos los modos de organización y audiovisualización narrativas, en este caso melodramáticos, nos interesa destacar sobre todo los giros que se producen en la puesta en escena. Por lo pronto, la que se cuenta en los dos títulos norteamericanos que hemos seleccionado no es la misma historia, pero sí presenta un argumento que tiene notorios parecidos entre ambas. Aun así, *Lejos del cielo* no pretende ser el *remake* de *Lo que el cielo nos da*, pese a que es ostensible la conexión que se establece con la película de Sirk, y el propio Todd Haynes no solo admite, sino que reconoce la deuda que mantiene con el alemán afincado en Los Ángeles



Fuente: *The French Daily News*

(*There's Always Tomorrow*, 1956) para completar el abanico de las mejores.

La de Sirk, hay que decirlo desde ya, no es una representación neta del clasicismo inicial norteamericano, pues la película se rodó en una época —los años cincuenta— de cierto enrarecimiento visual catalogado como manierista. Es el periodo de un clasicismo más bien avanzado o evolucionado. Hubiese sido muy útil a efectos de este pequeño ensayo considerar alguna película de John M. Stahl —u otra de los años treinta— como una representante cabal de un clasicismo con todas las de la ley, es decir, una formulación apegada a un tratamiento visual y narrativo comparativamente más llano, con una escenografía de estudio que en las películas de Stahl de esos años servía muy escuetamente de marco escénico. Más aún porque Stahl tuvo a su cargo la dirección de tres películas que fueron —estas sí— convertidas en *remakes* por Sirk en los años cincuenta: *Sublime obsesión*, *Interludio* e *Imitación de la vida*¹⁰. Sin embargo, ni Stahl ni ningún otro filmó una versión inicial de *Lo que el cielo nos da*; por eso, y ciñéndonos a la historia compartida por los títulos de nuestro ensayo, descartamos remitirnos al melodrama de los años treinta.

Lo que el cielo nos da pertenece a una etapa en la que la relativa limpieza estilística del melodrama romántico había sido reemplazada —aunque no en todas las películas del género— por un mayor intervencionismo visual, lo que en el caso de Douglas Sirk constituía una de

sus marcas de diferenciación y no solo en lo que al melodrama se refiere. Aun así, la estilización no contravenía sustancialmente un modo de narración lineal relativamente ortodoxo y dentro de las convenciones morales vigentes en la producción de los años cincuenta.

Como en todo melodrama de estirpe, la casa familiar constituye el centro gravitacional del relato y se extiende hacia el jardín adyacente, igualmente significativo. Este no solo funciona como espacio de asociación de personajes, sino que marca una separación con fuerte carga simbólica de clases sociales; a ello se suma el contrapunto verde de los colores cálidos presentes en el interior de la residencia. Los colores pueblerinos, por su parte, contrastan con los del interior de la casa y otros ambientes cerrados. Las ventanas y sus marcos son puntos de observación y también de desunión y extrañamiento; son los indicadores de la mirada privilegiada, así como del lugar de encierro, de esa suerte de internado emocional en el que vive Cary Scott (Jane Wyman). A las composiciones en torno a marcos y ventanas se añaden los contrastes de luz y los ángulos inusuales, las tonalidades musicales y las variaciones cromáticas, como modos de sugerir los temblores íntimos provocados por una relación prohibida. Sirk no violenta ni mucho menos los códigos del clasicismo, pues sabe cómo enrarecerlos sin hacerlos estallar. De este modo, incorpora el manierismo de manera relativamente discreta, aunque elocuente para quienes saben verlo.

No es que los signos del género, salvo aquellos asociados al color, no estuviesen presentes en las películas de Stahl, Borzage o McCarey, pero lo estaban de un modo más sutil y leve, si se quiere. Habría que remitirse al Sternberg de *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*,

1932) o al Max Ophüls de *La mujer de todos* (*La signora di tutti*, 1934) o *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, 1946) para apreciar la acentuación de los procedimientos expresivos aplicados a historias melodramáticas en esos tiempos.

Ahora bien, si ya *Lo que el cielo nos da* era manierista, *Lejos del cielo* lo es de manera reforzada e intensificada. El *travelling* descendente inicial, que precedía al inicio de la acción en la película de Sirk, es ahora más pronunciado; el cromatismo es más restallante; la movilidad de la cámara cubre una extensión mayor, aunque sin prisas ni sobresaltos; la duración de los planos se extiende en promedio, pero también aumentan los cortes y las elipsis temporales; la fisonomía de la protagonista adquiere una figuración más vistosa y llamativa por el color del cabello, el vestuario y el atractivo erótico sin duda mayor en Julianne Moore que en la pudorosa ama de casa que representa Jane Wyman. Es decir, se redobra la apuesta en favor de una sobresignificación expresiva.

Todd Haynes, por ejemplo, magnifica una de las señales de identidad del estilo sirkiano: el uso de los espejos. En *Lejos del cielo* hay, incluso, un espejo delante de otro, un modo indirecto de aludir a la operación de intertextualidad fílmica que activa el referente de *Lo que el cielo nos da*. Por otra parte, la película corresponde ya al nuevo siglo y a una etapa en que la exposición de motivos antes prohibidos o sujetos a censuras perentorias, como la homosexualidad, el adulterio o las relaciones sentimentales interraciales, forma parte de la normalidad establecida en las pantallas. También se integra a esa normalidad una cierta cuota manierista, tan extendida que ya casi no se hace notar como tal, es decir, casi tan normalizada como la exposición de asuntos controvertidos que antes eran excluidos.

¹⁰ Cabe precisar que, así como no existen aplicaciones puras de los modelos de género, tampoco las hay del patrón estético que llamamos clásico. Por eso, tómese como una realización más próxima a un clasicismo decantado y afirmado en la era más prolífica de los estudios, y con escasos componentes añadidos, si los tiene, a la puesta en escena de cintas a cargo de Stahl.



Fuente: The Criterion Collection

Con todo, *Lejos del cielo*, desde la mirada de un director de hoy, visita y revisa una obra hecha cincuenta años antes, así como mantiene la ubicación cronológica del relato —los años cincuenta— y, por cierto, el clima social imperante en la comunidad de Hartford (Connecticut) en la que se ubica, con la presión que ejerce esa comunidad en la vida de los vecinos. ¿*Remake* encubierto? Sin duda. Estamos ante una relectura con un fuerte componente disociador, lo que hace que el efecto inicial que la película produce sea el de una obra anticuada o demodé, de una elección a destiempo. No obstante, ni anticuada ni demodé. Tampoco es nostálgica, como no lo son los otros melodramas de Haynes. Es una aproximación en nada estridente o desmesurada, que reduce la cuota emotiva que tenían los melodramas de Sirk, y que procede por la vía, no tanto de la hipérbole o la desmesura, sino de una amplificación dosificada. Un *revival* del melodrama romántico desde una

Foto: *Imitación de la vida*, melodrama de los años treinta de John M. Stahl

formalización que no es ni puede ser la misma de antes y para un público que tampoco es el de hace cincuenta años. También, en los melodramas de Sirk, los desbordes, cuando los había, estaban graduados. La cuota del clasicismo se hacía presente y ponía sus límites.

Lo cierto, y *Lejos del cielo* viene a demostrarlo una vez más, es que el melodrama no es inmutable; cambia y se transforma, así como cambian las estéticas y sus entresijos.

3

La angustia corroe el alma, producida fuera de los estudios de Hollywood y en medio de la ruta filmográfica intensa y ascendente de Fassbinder, es una derivación germana y a la vez muy personal de ese tronco melodramático sin componentes embellecedores. Esta afirmación no implica alguna carga despectiva hacia los otros dos filmes, los cuales se erigen como representantes de una estética —o varias— afincada en una noción de belleza plástica de facciones distinguidas o

elegantes¹¹. Fassbinder crea un melodrama con personajes marginales y una resolución de apariencia tosca. No lo hace así porque fuera siempre su estilo, ni porque tuviera que llegar a los últimos años de su carrera para contar con mayores

¹¹ Fassbinder hace deliberadamente un melodrama de apariencia visualmente desaliñada y en ambientes de escasos recursos, que no son los escenarios habituales en la tradición del melodrama fílmico norteamericano. Estiliza el color y compone los encuadres, pero de un modo completamente diferente al de la plástica, por variable que fuese, de la tradición del melodrama de Hollywood. Este se edificó sobre un concepto de cierta elegancia o, al menos, dignidad visual, en la que pusieron una importante cuota camarógrafos y diseñadores de escenarios y de vestuario. Lo dicho no excluye que se encuentren, por ejemplo, en los melodramas de Sirk (y en muchos otros) adornos, objetos, vestuario o diseños de interiores estéticamente dudosos, si se les juzga desde una preceptiva exigente. No olvidar que el melodrama del siglo xx no está afincado (salvo muy parcialmente) en ambientes aristocráticos o de clases altas, sino en los de la clase media o incluso debajo de ella.



Fuente: Beverly Press

recursos, refinamiento visual y protagonismo femenino potenciado, —como las figuras de Hanna Schygulla, Barbara Sukowa, Rosel Zech—¹² para acceder a una visualización más vistosa, aunque siempre *kitsch*, pues con presupuestos escasos y en un solo ambiente interior había compuesto antes, por ejemplo, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972). Además, filmada en dos semanas, Fassbinder estaba rodando, al mismo tiempo que *La angustia corroe el alma*, otras dos películas de mayor presupuesto y ambientadas en el pasado con un énfasis plástico ausente en la película comentada: *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest*, 1974) y *Martha* (1974), en una inequívoca

¹² Hay una progresión de Hanna Schygulla, atractiva pero algo desaliñada de sus inicios con Fassbinder, a los personajes gradualmente más sofisticados que fue interpretando a continuación.

demostración de la bulimia cinematográfica del realizador.

La angustia corroe el alma es ligeramente un melodrama en versión subproletaria, ajena al universo social pudiente, pero en absoluto reñido con una clara estilización, por distinta que sea de la que ostentan en línea progresiva los filmes de Sirk y Haynes que comentamos. Véase la recurrencia de puertas, quicios y escaleras en los escasos escenarios representados: el café en el que se reúnen los emigrados marroquíes, el restaurante, las habitaciones. Otro tanto se halla en el cromatismo apoyado en rojos y amarillos, el cual es heredado de las fuentes plásticas sirkianas y, por lo tanto, funciona como revelador de la pasión amorosa que, en este caso, vincula a la viuda Emmi (Brigitte Mira) con el marroquí Alí (El Hedi ben Salem), veinte años menor que ella, y como efervescencia

Foto:
Lejos del cielo

racista que se suscita en torno a la relación de una pareja de solitarios, menos expuesta *a priori* al juicio de la comunidad social. Es un racismo similar y a la vez distinto al de *Lejos del cielo*, porque no se asocia a un asunto de clase y posición social, sino a un sustrato xenofóbico.

Mientras que *Lo que el cielo nos da* y *Lejos del cielo* mantienen un vínculo respetuoso con el modelo genérico tradicional de Hollywood, *La angustia corroe el alma* puede verse comparativamente como si John Cassavetes la hubiese filmado desde los predios independientes del sistema de estudios de su país, si nos imaginamos una producción norteamericana que elige un poco al azar a Cassavetes por ser un realizador “fuera del sistema” y nada más que eso¹³. Eso no excluye que

¹³ Por cierto, hay fuertes aristas melodramáticas en la obra de Cassavetes, y no solo en *Una mujer*

La angustia corroe el alma, por ponderado que sea el enfoque, constituya la historia de amor más conmovedora de la obra de Fassbinder y la única, en rigor, a la que se puede calificar con ese adjetivo. Es casi un precedente de los amores proletarios o subproletarios, bastante más hoscos y esquivos en la filmografía de Aki Kaurismäki. Es conmovedora, pese a no tener el menor latiguillo sentimental y menos sensiblero.

Como Todd Haynes, Fassbinder hace un melodrama a conciencia y desde una perspectiva que no es la de Sirk. Y no es que este último no hiciera sus melodramas desde

bajo la influencia (*A Woman Under the Influence*, 1974) y *Opening Night* (1977). No obstante, ese es ahora un tema aparte y la referencia vale solo en los términos del símil que he mencionado, pues en un caso hipotético Cassavetes hubiese abordado esa historia de otra manera, no desde un cierto distanciamiento, tal como hace Fassbinder, sino más bien desde un mayor involucramiento o frenesí dramáticos.

una clara comprensión del género, si nos atenemos a sus respuestas en el valioso libro de entrevistas de John Halliday. Sin embargo, los hizo en un momento en que la tradición del género, tal como se concebía en la industria, seguía vigente, por más que la elaboración de Sirk pueda verse hoy como vemos el trabajo que hicieron en el musical, Minnelli y Donen-Kelly; en el western, Anthony Mann y Budd Boetticher; o en ese pequeño crisol de géneros que solía visitar Hitchcock. Es decir, con la incorporación de signos que no borraban la relativa estabilidad previa, pero la enturbiaban en una cierta medida (Halliday, 2002).

En cambio, Fassbinder filma desde una mayor lejanía —geográfica y cronológica— y con la libertad de un independiente en el periodo de apertura del cine alemán, y Haynes lo hace con mucha mayor distancia temporal y

con las prerrogativas de un realizador que dispone de una cuota de libertad estilística antes más limitada. Sin embargo, no solo es eso, sino que ambos asumen el melodrama cuando ha dejado de ser el género identificable durante al menos más de cuarenta años, si incluimos una parte del periodo silente y los años iniciales de la década de 1960. Es decir, era el tiempo en que el melodrama se hacía un género mucho más lábil y cambiante y no respondía más a las viejas prácticas de filmación ni al mismo contexto histórico. De algún modo, son melodramas sin filiación genérica o, al menos, atípicos, irregulares o excéntricos, lo que no se podría decir de los melodramas de Sirk. ◻

Referencias

- Halliday, J. (2002). *Douglas Sirk por Douglas Sirk*. Paidós Ibérica.
 Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Paidós Ibérica.