

SOMBRAS SUELE VESTIR¹. LA INTELIGENCIA DEL MELODRAMA

JOSEP MARIA CATALÀ DOMÈNECH

Me temo que los teóricos nunca hemos prestado la debida atención al papel de los actores y actrices en el cine, más allá de las mitologías del *star system* o del inventario de los distintos métodos de interpretación. Hay una especie de brecha conceptual que separa el mundo de los intérpretes y el de las imágenes cinematográficas. En uno de esos mundos, los actores y las actrices son personas con sus biografías más o menos atormentadas o profesionales, fieles en mayor o menor medida a un determinado método de actuación. En el otro, aparecen como un elemento más de la complicada parafernalia que contribuye a la creación de una película. La escisión persiste cuando vemos que, a veces, se habla de un director que se pone al servicio de sus intérpretes, como si esta especial sensibilidad le llevara a limitarse a colocar la cámara frente a ellos para captar de la mejor manera posible sus actuaciones. O, por el contrario, cuando se supone que, como Hitchcock, esos actores no son más que marionetas al servicio de su especial puesta en escena.

Prestarle la debida atención al *cuerpo* actoral de las películas significa pensar sus figuras y su trabajo teóricamente. No escasean los manuales que exponen las diferentes técnicas de actuación, pero son pocos los acercamientos verdaderamente teóricos al fenómeno actoral en sí. James Naremore es autor de uno de los pocos libros que se dedica a hacer algo parecido. Por ello, el autor decide lanzar de entrada esta advertencia: «este es un libro —dice—, sobre el arte de la actuación fílmica, pero creo que será mejor dejar claro desde un principio que no voy a enseñar a nadie a ser un intérprete de éxito. Mi acercamiento es teórico, histórico y crítico, y escribo desde el punto de vista de un voyeur en la audiencia»² (Naremore, 1988: 1). Como Naremore, yo también quiero dejar claro desde un principio el alcance de mi propuesta, que ni siquiera pretende adscribirse a su línea teórica, aunque me interesa mucho resaltar lo que dice sobre el desplazamiento que este objeto de estudio ha experimentado. Según él, se ha traslada-

do desde el psicoanálisis a la semiótica, es decir, ha pasado de preocuparse por las causas a analizar los efectos. Mi intención no es, por lo tanto, examinar el trabajo de los intérpretes de las películas para desentrañar la fuente de su energía performativa ni para analizar los resultados objetivos de la misma. Me preocuparé más que nada por sus cuerpos como elementos visuales que aglutinan energías de carácter emocional. Para ello, me colocaré en una olvidada situación intermedia y lo haré para establecer una plataforma desde la que examinar un panorama mucho más amplio que tiene que ver con la forma melodramática.

Dejando, pues, al margen los planteamientos tradicionales sobre el fenómeno de la interpretación, muchos de ellos derivados del imaginario teatral, no deberíamos olvidar que son los actores y las actrices quienes catalizan esencialmente las emociones cinematográficas. Esto es decir mucho o no decir nada, depende de cuán lejos estemos dispuestos a llegar con la afirmación.

En primer lugar, ello significa colocar las emociones en un primer término del universo cinematográfico, lo cual puede que no sorprenda a nadie, puesto que todo el mundo sabe que no solo el cine sino todo el arte es emoción. Sin embargo, resulta significativo lo que dice Siri Hustvedt en uno de los capítulos de su último libro: «la idea de que la emoción es peligrosa, una cosa a controlar, sacrificar y subyugar, se ha mantenido tozudamente vigente en la cultura occidental. La mayoría de historiadores del arte experimenta la misma especie de asco por las emociones y prefieren escribir sobre formas, colores, influencias o contextos históricos» (Hustvedt, 2017: 34). De modo que nos encontraríamos ante una curiosa situación, según la cual los creadores promoverían emociones que luego serían olvidadas por los historiadores y analistas, quienes las evitarían como se oculta un vicio inconfesable.

Aún colea la diatriba organizada en dos tiempos por Jacques Rivette y Sergei Daney acerca de *Kapo* (Kapò, 1960) de Gillo Pontecorvo. Primero

Rivette y luego Daney no dudaron en tildar de abyecto el plano de la película de Pontecorvo en el que el director decide efectuar un ligero movimiento de *travelling* para encuadrar la figura de uno de los personajes que muere con los brazos extendidos sobre la alambrada de un campo de exterminio nazi. Sin entrar a considerar la oportunidad estética de ese ligero movimiento, lo cierto que tanto Rivette como Daney estaban reaccionando ante lo que consideraban una emoción impuesta a los espectadores.

Afirmaba Rivette en *Cahiers du Cinéma* que «aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo solo merece el más profundo desprecio» (Rivette, 1961: 37). Y Daney proseguía la discusión, después de confesar que no había visto la película de Pontecorvo, que solo conocía por los comentarios de Rivette: «si por casualidad repitiera la experiencia con estudiantes de ahora, no me preocuparía por saber si lo que les perturba es el *travelling*, sino más bien por saber si existe para ellos algún índice de abyección. Para ser franco, mucho me temo que no lo haya. Esto es señal no solo de que los *travellings* ya no tienen nada que ver con la moral sino de que el cine está demasiado débil para albergar semejante problemática» (Daney, 1992). Esta debilidad estético-moral que denunciaba Daney era cierta hace veinticinco años y lo es más ahora, pero me temo que a la misma contribuyó en alguna medida el puritanismo que destilaba una cierta crítica, muy reticente a contemplar el cine como un promotor de emociones. No creo que Rivette o Daney hubieran considerado abyecto, pongamos por caso, el *Cristo crucificado* de Velázquez por el cuidado puesto en el encuadre de la cruz, o *El descenso de la cruz* de Pontormo por la perfecta colocación de las figuras en el campo de la imagen. Hace relativamente poco, Santos Zunzunegui expuso con mucho acierto en *Cahiers du Cinéma España* esta contra-

dicción, refiriéndose al silencio de los mismos críticos ante los artilugios utilizados por Rossellini en sus películas: él se refiere expresamente a una escena de *Camarada* (Paisà, Roberto Rossellini, 1946) (Zunzunegui, 2011: 63), pero yo creo que incluso es más efectivo señalar el momento melodramático de la muerte de Pina (Anna Magnani) en *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, Roberto Rossellini, 1945). Si el *travelling* de *Kapo* era considerado abyecto por una crítica improvisadamente calvinista es porque se entrometía entre el espectador y la *realidad*, una idea cuyas bases las había puesto Bazin con su voluntad de hacer del cine un arte transparente. Daney: «en *Kapo* todavía era posible detestar a Pontecorvo por haber anulado a la ligera una distancia que habría tenido que “respetar”. El *travelling* era inmoral porque nos ponía, a él cineasta y a mí espectador, fuera de lugar. Un lugar en el cual yo no podía ni quería estar. Porque me “deportaba” de mi situación real de espectador como testigo para meterme a la fuerza dentro del cuadro» (Daney, 1992). Esto es exactamente lo que hacen las emociones relacionadas con la imagen: ponerte dentro de la imagen, ponerte en el lugar del otro. La esencia del cine ha sido siempre esta, ahora y en los años sesenta. Y si hay que plantear una distancia, esta se establece siempre desde el punto de partida de que primero hay que integrar para poder distanciarse. El fracaso, no tanto de las teorías de Brecht como de la interpretación vulgar de esas teorías y su aplicación precipitada, radica en este malentendido.

Las bases del primer movimiento de este entramado que pone de relieve los fundamentos de una posible nueva dramaturgia emocional las podemos extraer de las ideas de Warburg. Explica al respecto el profesor argentino José Emilio Burucúa cómo el control progresivo de las pulsiones instintivas de miedo y agresión lleva a alcanzar el conocimiento y el dominio de lo real: «el proceso implicaba un acrecentamiento de la distancia física e intelectual entre el sujeto y su entorno, un ampliarse de la separación entre el pensamiento y el objeto, eso que

Warburg llamaba *Denkraum*, vale decir el “espacio del pensar”» (Burucúa, 2003: 27).

Se ha detectado una cierta ambigüedad en las distintas traducciones de la expresión *Denkraum*, puesto que, como indica acertadamente Federico Luis Ruvituso, se trata de un término que si bien «se lee generalmente siguiendo la traducción inglesa como “espacio del pensamiento” (*thought-space*), ha sido traducido, también, al castellano como “espacio para pensar”» (Ruvituso, 2014: 75). Se trata, como indica el autor, de una diferencia que parece insignificante pero no lo es. Puede que Warburg considerase realmente un acto fundacional de la civilización humana «la interposición de una distancia entre uno mismo y el mundo exterior» (Warburg, 2010: 3), pero lo cierto es que este fenómeno antropológico fue convirtiéndose paulatinamente en un instrumento de pensamiento que culminó en los paneles del *Atlas Mnemosyne*, donde aparece como espacio material donde desarrollar el pensamiento. De manera que podría decirse que se pasó de un *espacio del pensamiento* abstracto a un *espacio para pensar* concreto, validando así ambas traducciones del término original. Pero, si nos referimos específicamente al sustrato antropológico del fenómeno, habrá que tener en cuenta que, en determinadas circunstancias, este arcaico distanciamiento deja una marca en los cuerpos y sus representaciones. En estos casos, no es solo un espacio intelectual lo que aparece, sino que también lo hace una somatización visual equivalente.

Los actores y las actrices son el vehículo de las emociones cinematográficas, pero no en el vacío, ni fuera de la operación fílmica, sino en el interior de la misma, en el corazón del espacio visual que se crea para que esas emociones surtan efecto. Se trata de un lugar que es parejo al citado *espacio del pensar* o *espacio para pensar* que delimita Warburg, un espacio que surgió del enfriamiento de las emociones pulsionales, pero que el cine recupera como escenario de nuevas emociones relacionadas ahora con el pensamiento. La idea central de Martha C. Nussbaum es, precisamente

esta relación entre emociones y pensamiento, lo que ella denomina la inteligencia de las emociones (Nussbaum, 2008), y que también puede interpretarse como una fuerza pasional del pensamiento.

Esta situación *existencial* de los intérpretes en el interior de un espacio de pensamiento se produce por medio de la presencia del cuerpo. El flujo de las emociones, incluso aquel flujo que destila una estética pretendidamente impávida, es el ingrediente secreto de las operaciones cinematográficas, aquello que las reúne en una globalidad emocionada y significativa. De ser así, deberíamos reconsiderar nuestras ideas sobre el tan manido lenguaje cinematográfico y plantear lo fílmico a partir de una teoría de las emociones visuales en movimiento. Algo que solo dejaré esbozado en este artículo, donde el problema aparecerá como un hueco que se hará evidente después de mi reflexión y que por lo tanto reclamará ser rellenado.

Baste añadir ahora que las reflexiones sobre el denominado biopoder y la correspondiente biopolítica se han apresurado a llenar este vacío, pero lo han hecho en general contemplado el cuerpo fuera del correspondiente espacio de pensamiento, es decir, de los entornos visuales en los que aparece, los cuales al ser pensados se muestran también como espacios emocionales. Parece como si el cuerpo real y el cuerpo representado fueran lo mismo, con el agravante de pasar por alto el hecho de que el cuerpo representado lo es en un determinado *ambiente* visual que activa el inevitable contexto en el que el cuerpo real actúa. Curiosamente el cine de los orígenes delimitaba un tipo de espacio de la representación que reproducía visualmente este vacío epistemológico: «antes de que un estilo sincrético que combinaba diferentes tipos de representación subiera a la superficie en el cine en 1895, los films se basaban en un sistema de relaciones que provenía solo de las figuras, independientemente del espacio en el que habían sido filmadas, como si aquel fuera pura y simplemente anulado. La descripción del espacio permanecía esquemática, el campo de visión no estaba

claramente delineado y la cortina negra colgada en el fondo del set manifestaba no la creación de un lugar sino su ausencia» (Michaud, 1998: 47).

Cuando Didi-Huberman se refiere a una «revolución copernicana de la historia» efectuada por Walter Benjamin, consistente en «pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo a otro del pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico a la vez que material» (Didi-Huberman, 2000: 103), en realidad está apuntando al fenómeno que supone una *imagen* memorística en movimiento, es decir, una configuración visual compleja e inestable, de la que es necesario destacar la inestabilidad porque es susceptible de ser portadora de emociones. Didi-Huberman, siguiendo a Warburg, establece que «la imagen no es una imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas» (Didi-Huberman, 2000: 114). Estos intervalos visuales no son lugares vacíos donde aparecen las cosas fantasmagóricamente, sino espacios concretos donde se establecen relaciones internas susceptibles de crear a su vez relaciones externas a través del montaje, ya sea el cinematográfico o el correspondiente al que se efectuaba en los paneles de Warburg, que hoy en día, convenientemente digitalizados, incorporarían como factor expresivo la visualización de unos movimientos que antes habían sido solo mentales.

EL GIRO EMOCIONAL

Nos encontramos en un período de transición, al que Bernard Stiegler (2016) considera más concretamente como una era de disrupción. Es decir, aquel tiempo que separa el fin de una época y el comienzo de otra, cuando todavía no se han formado los nuevos significados y la forma correcta de comprenderlos. Esta situación nos coloca ante una serie de dilemas que no sabemos cómo resolver, acostumbrados como estamos a que, decantándonos por una de las partes de la alternativa, anulamos la posibilidad de la otra. Un ejemplo cru-

cial de este tipo de disyuntivas es el papel que las emociones juegan en la sociedad contemporánea y la forma que tenemos de comprenderlas. Los analistas políticos y sociales no cesan de quejarse de que la primacía, posmoderna dicen, de las emociones desbarata el andamiaje racional en el que se basaban los consensos y ello nos conduce, afirman, a una peligrosa deriva de la democracia. Tienen toda la razón, pero también es cierto que la introducción del factor emocional en nuestros procesos de pensamiento hace que este se vuelva mucho más sutil y, por lo tanto, más capaz de comprender los fenómenos que se producen en las sociedades complejas.

Asumir la importancia general de las emociones en nuestras vidas y en la formación de las realidades sociales implica que no podamos demonizarlas sin más por el hecho de que también se utilicen perversamente. El dilema no solo es producto de la complejidad, sino que él mismo genera complejidad. El momento disruptivo en el que vivimos, y que Stiegler considera con razón negativo, produce a la vez la conciencia de lo complejo y nos empuja a encontrar las herramientas mentales adecuadas para gestionarlo. La complejidad resulta de la exigencia de pensar con la suficiente agudeza como para no arrojar, como hasta ahora, al bebé junto con el agua del baño.

Un ejemplo de la forma en la que el capitalismo afecta directamente a los cuerpos la encontramos en experiencias como las del activismo de las Plataformas de Afectados por la Hipoteca, en las actuaciones documentales que recogen en vídeo el testimonio de las personas implicadas. En esas grabaciones, queda constancia de cómo enferman los cuerpos y las relaciones establecidas entre ellos a causa de las actuaciones económicas³. Lo emocional es aquí un efecto de la situación y al mismo tiempo una herramienta del trabajo hermenéutico.

En los últimos años se ha producido un giro emocional del que se han hecho eco numerosas disciplinas, que van desde la geografía humana

y la arquitectura a la historia y la teoría política. Ante este despliegue, no podemos dejar de preguntarnos cómo es posible que algunas de estas especialidades hubieran podido desarrollarse hasta ahora sin tener en cuenta el factor emocional.

El historiador del arte Giovanni Careri dice preferir el término afecto por encima del más filosófico de pasión o el más romántico de emoción, ya que «describe una cualidad de la obra y al mismo tiempo su efecto [...]: por la mayor claridad en la expresión de los diferentes fenómenos por los cuales el sujeto “se ve afectado” o de los que es agente» (Careri, 2010: 12). Pero, hecha esta salvedad, yo creo que se pueden emplear indiscriminadamente cualquiera de estas acepciones, ya que entiendo que todas ellas están relacionadas con una determinada forma simbólica, la del melodrama.

LO MELODRAMÁTICO

Llevo algún tiempo postulando la idea de que el impulso vanguardista que ha caracterizado el arte moderno durante gran parte del siglo XX está agotado. Me he esforzado en explicar las causas a la vez éticas y estéticas que fundamentan esta opinión, pero quizá la radicalidad del aserto ha podido llevar a pensar que lo que estaba diciendo era que se trataba del impulso de la propia experimentación artística lo que se había consumido. Incluso puede que esta percepción haya calado aún más cuando he relacionado esta bancarrota de la vanguardia con un retorno contemporáneo del realismo (Català, 2009). Si esto es así, será que no me he explicado bien.

Las formas artísticas han continuado avanzando y la profusión de nuevas propuestas significativas en todos los medios sigue siendo impresionante (aunque también el número de obras intrascendentes ha aumentado), pero estas novedades, cuando son realmente válidas, ya no encuentran su energía en el simple juego de las formas, sino que estas se emplean como un instrumento epistemológico, como una manera de

discutir sobre la realidad. Atrás quedan la abstracción como finalidad, la ruptura por la ruptura, el experimento que se agota en sí mismo, la ausencia de pensamiento y, sobre todo, el rechazo de lo emocional, que era relegado a la guardería del kitsch junto con todo tipo de objetos de escasa entidad estética. El arte del presente tiende al realismo no porque sea necesariamente figurativo, sino porque se crea y se consume en torno a los problemas que plantea la realidad y sus formas. En resumidas cuentas, podemos decir que la estética vanguardista de la modernidad ha derivado hacia formas didáctico-reflexivas, de la que el mejor ejemplo actual son las instalaciones y el cine documental, este acompañado de sus principales extensiones, el *webdoc* y la realidad virtual. No son los únicos medios relevantes, pero en ellos las características de la posvanguardia se hacen patentes de manera más diáfana que en ningún otro.

ESTE REGRESO DEL REALISMO CON NUEVOS ROPAJES VIENE ACOMPAÑADO DE UN FLUJO EMOCIONAL, AQUEL QUE CORRESPONDE A LAS PROPIAS EMOCIONES ESTÉTICAS QUE AHORA VENCEN LA CENSURA QUE LAS HABÍA MANTENIDO REPRIMIDAS BAJO UNA CAPA DE FRÍO FORMALISMO, Y A LAS DERIVADAS DEL INCREMENTO AFECTIVO O PASIONAL A TRAVÉS DEL QUE SE EXPERIMENTAN LAS NUEVAS REPRESENTACIONES

Este regreso del realismo con nuevos ropajes viene acompañado de un flujo emocional, aquel que corresponde a las propias emociones estéticas que ahora vencen la censura que las había mantenido reprimidas bajo una capa de frío formalismo, y a las derivadas del incremento afectivo o pasional a través del que se experimentan las nuevas representaciones: lo que antes era esencialmente *frío*, ahora ha variado de polo y es *caliente* de

manera no menos básica. Si, por un lado, Jerome Neu afirma que «una lágrima es una cuestión intelectual» (Neu, 2000), por el otro Massumi indica que «si no lo comprendes, trata de sentirlo. Funciona» (Leys, 2011: 434). Son dos afirmaciones en sí mismas filosóficamente melodramáticas y por lo tanto también sintomáticas. Precisamente por ello requieren una necesaria reflexión.

La tradición neoclásica siempre ha considerado al melodrama un género menor, frente a la tragedia y al drama, desde su aparición como recurso de las compañías teatrales libres que en el siglo XVIII vieron cómo se prohibía el uso de la palabra en sus actuaciones callejeras. Ante esta interdicción, recurrieron al gesto, a la música y a la danza. La génesis del melodrama tiene diversas causas, pero lo cierto es que su incidencia social y estética se incrementa a lo largo del siglo XIX, en cuyas postrimerías acaba siendo una forma tremendamente popular del teatro. Sus exorbitantes puestas en escena conectarán a muchos niveles con la invención y desarrollo del espectáculo cinematográfico. El cine desplegará luego sus propias formas melodramáticas que culminarán en la delimitación de un género específico muy relacionado con el universo femenino. Si a finales del siglo XIX, el melodrama fue menospreciado por excesivamente popular, una vez incorporado al cine fue minusvalorado por demasiado sentimental y, por ello, también relacionado con lo *femenino*. Fue la propia teoría feminista la que reivindicó el interés y la intensidad del género melodramático, que pronto adquirió una merecida presencia en el ámbito de la teoría cinematográfica.

Resulta curioso comprobar cómo un autor tan alejado de los presupuestos feministas contemporáneos como Marcel Jousse, al estudiar la antropología del gesto, ya se quejaba de una parecida apreciación sesgada. Establecía una diferencia esencial entre lo que denominaba «el medio experimental griego y el medio revelacionista palestino», acusando a los investigadores de privilegiar el primero en detrimento del segundo, y añadiendo

do que «habían simplemente guardado un cierto residuo afectivo —o desafectivo— proveniente de sus años de infancia y de las enseñanzas ofrecidas en ese momento de una forma, infantil, es decir, femenina» (Jousse, 1978: 332-333), que tendían a menospreciar.

Gombrich, al estudiar la expresión de las emociones en el arte, establece una diferenciación parecida entre estilos basados en una claridad pictográfica, simbólica, y lo que llama «estilo griego de evocación dramática» (Gombrich, 1993: 87). Se trata de establecer, en general, una diferenciación entre una expresión estática, contenida, y otra inestable: «sea como sea, el arte griego creó ciertamente mecanismos que compensan la ausencia de movimiento, no con la expresión simbólica, sino con la creación de imágenes de la máxima inestabilidad» (Gombrich, 1993: 79). Algunas de sus conclusiones son muy adecuadas para comprender el paso hacia una concepción melodramática de las gestualidades, puesto que afirma que «los críticos suelen tratar los problemas estéticos de este tipo usando las categorías de expresión “sincera” frente a la expresión “teatral”. No estoy seguro de que esto sea acertado. Lo retórico y lo anti-retórico, lo ritualista y lo anti-ritualista, son en cierto sentido convenciones» (Gombrich, 1993: 74).

La percepción crítica del melodrama, teatral o literario, no solo se vio tradicionalmente aquejada en su momento por su adscripción a una supuesta condición femenina, valorada negativamente por su relación con las emociones frente a la razón proverbialmente *masculina*, sino que también fue menospreciada por su aparente carácter popular, algo que es necesario asimismo matizar en pro de una concepción más amplia de su fenomenología. En realidad, como indica McConachie, «el melodrama fue omnipresente en la cultura americana [sic.] entre 1820 y 1870 [...] Diferentes tipos de melodrama apelaron a una diversidad de públicos, desde los hombres pertenecientes a las élites a los trabajadores urbanos y las mujeres de la clase empresarial [...] Todos estos americanos del siglo XIX

se tomaron el melodrama con la misma seriedad» (McConachie, 1992: 11). Por tanto, puede que fueran las élites intelectuales europeas las que contemplaron el melodrama como un género menor, igual que ocurrió con todo lo que provenía de la industria cultural estadounidense en sus inicios.

Pero mi interés no se centra ahora en la historia del melodrama, sino en algunas de sus facetas más determinantes. Por ejemplo, sería sin duda muy pertinente examinar las posibles conexiones que quizá existan entre las expresiones corporales ligadas al melodrama y la actitud teatral de las pacientes histéricas de Charcot, como se desprende de las fotografías y dibujos que este ordenó realizar de tales fenómenos. Puede que una corriente profunda conecte los cuerpos de los intérpretes teatrales del melodrama y el cuerpo de las histéricas y que esta corriente tenga que ver con la expresión cultural a distintos niveles de las emociones.

El siguiente paso implica una diseminación de lo melodramático más allá de las fronteras de un género determinado, ya sea cinematográfico, literario, teatral o musical. En el momento en el que se detecta la importancia de lo emocional en las realidades complejas, el melodrama deja de ser una forma estética concreta y se convierte en una forma simbólica, a través de la que se articulan numerosos modos de expresión y conocimiento.

Las emociones no son necesariamente melodramáticas, pero en cambio las tendencias realistas contemporáneas tienden a lo melodramático, es decir a lo pasional, a la plasmación exagerada de las formas y los afectos a ellas adscritos. Se diría que las formas de la realidad transitadas por las emociones se convierten en melodramáticas. La torsión que las pasiones imprimen en esas visualidades incrementa su expresividad, su capacidad comunicativa, la intensidad de su significado. Por lo tanto, debemos tomar en consideración no solo los cuerpos, sino el entorno igualmente expresivo de esos cuerpos, con lo que el concepto de cuerpo se expande inevitablemente, de forma especial en

las representaciones visuales. Si para Jousse «el hombre piensa con todo el cuerpo» (Jousse, 1978: 17), podríamos añadir que, desde la perspectiva melodramática contemporánea, el pensamiento del cuerpo se traslada al conjunto visual en el que este cuerpo se halla inscrito. Cuando Benjamin se refiere al desplazamiento de las obras de arte desde su lugar original a los museos con la consiguiente pérdida del *aura*, está incidiendo en una problemática similar a la que pretendo delimitar con mi propuesta de una dialéctica entre el cuerpo como focalizador de emociones y la extensión de esta emocionalidad corporeizada al entorno visual del mismo. Se trataría pues de un cuerpo extendido o una noción extendida del cuerpo que encontraría una cierta resonancia en la conocida idea de Warburg de que «Dios está en los detalles», de la que se derivaría lo que Michaud refiere como una prescripción metodológica que «significaría que la obra no es una totalidad cerrada, sino una yuxtaposición de elementos en tensión cuya interpretación no debe encubrir sino que incluso puede pretender revelar» (Michaud, 1998: 77). La diferencia podría residir en que, desde la perspectiva de la imagen entendida como cuerpo extendido de carácter melodramático, lo que une los detalles o fragmentos constitutivos del conjunto según Warburg es el gesto o flujo emocional.

LA FÓRMULA PATÉTICA

Aby Warburg se ha convertido actualmente en una referencia esencial para hablar de las formas estéticas y su relación con las fuerzas pasionales. Su concepto de *pathosformel* es básico para comprender algunos de los rasgos del melodrama y su actual alianza con el realismo. Son diversas las interpretaciones que se han hecho de este escurridizo concepto. Didi-Huberman, por ejemplo, lo entiende como una imagen relacionada con la disciplina histórica y que «debe ser pensada como “sintomatología del tiempo” capaz de interpretar conjuntamente las latencias (procesos plásticos) y

las crisis (procesos no plásticos)» (Didi-Huberman, 2002: 164). El tiempo, cuyo avance produce crisis, se visualiza a través de las *heridas* visuales que estas producen. Existe, por supuesto, una relación de causa y efecto entre la crisis y la erupción formal, pero es el tiempo el que presta la energía y el escenario, y el que en última instancia se presenta en escena a través de la doble faz de la fórmula patética. Esta se relaciona con un gesto, de manera que el término se puede traducir también, según indica Careri, como «fórmula gestual patética» (Careri, 2010). Estamos, pues, ante una imagen como gesto y un gesto como imagen, y en ambos casos, nos encontramos con la gestualidad como expresión de una crisis o fuerza emocional. Agamben lo expresa perfectamente cuando indica que en un concepto como el de *pathosformel* «no es posible distinguir entre forma y contenido ya que designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica» (Agamben, 2008: 129).

Es interesante, en este sentido, la idea correlativa de la imagen patética entendida como la plasmación de un gesto defensivo ante las amenazas del mundo. Dice Adi Efal al respecto: «la fórmula patética, que expresa el encuentro traumático entre el hombre y el mundo, es el resultado de una fijación visual, cuyo origen es un proceso de mimetización de algunas de las cualidades tolerables (biomorfas) de la fuerza amenazadora, que luego se petrifica y se fija como una imagen» (Efal, 2000: 221). Este tipo de visualización es, por lo tanto, una forma de la memoria ancestral, la formulación de un trauma atávico que se traslada a través del tiempo: «la fórmula patética arrastra consigo dos tipos de memoria: por un lado, transporta la memoria de un encuentro traumático con la forma amenazadora; y por el otro, recuerda el acto de fijación, defensivo, que la conciencia del receptor realiza en relación con este encuentro. En el curso del tiempo, la “fórmula patética” queda fijada como un producto cultural, que, conforme se desarrolla la historia, se muestra capaz de expresar determinados contenidos distintos» (Efal, 2000:

222). Como en el caso de los traumas psicológicos, según el psicoanálisis, estas fórmulas patéticas convertidas en imágenes, en gestos emocionados, están anclados en la memoria profunda, pero aparecen en la conciencia histórica para expresar y también, en cierta manera, anular una amenaza contemporánea.

De este conjunto de ideas que forman una constelación entorno al concepto de fórmula patética debemos conservar de momento tres cosas: su condición de gesto, entendido a la vez de manera literal y metafórica, es decir, como gesto del cuerpo y como expresión formal; y también esa idea según la cual la fórmula patética tiene su origen en la fijación visual del conjunto que constituyen una amenaza y la correlativa defensa frente a la misma. Finalmente, algo fundamental: el hecho de que se trata de la *cristalización* de un encuentro de emociones que pueden ser revividas a cada instante.

EL MELODRAMA COMO FÓRMULA PATÉTICA

Warburg establecía una relación lineal entre pasado y el presente por el que este, en su desarrollo temporal, ponía de manifiesto las *supervivencias* de ese pasado, las hacía surgir de ese aparente olvido. De este planteamiento parece deducirse que solo en un pasado ancestral se pudieran dar las condiciones por las que el sujeto trasladaba a una visualidad la dialéctica amenazante entre él y el mundo. Esta postura, equivalente a la del psicoanálisis con respecto al origen infantil de los traumas, supone una antropomofización de la disciplina histórica, que se comportaría como un sujeto. El concepto de alegoría, tal como lo describe Benjamin, implica, por el contrario, una actualización de esa teoría del trauma primordial. La imagen alegórica, para Benjamin, es la visualidad resultante de un encuentro actual entre distintas fuerzas, alguna de ellas temporales. Se relaciona con el sueño, pero un sueño que está más volcado

hacia el futuro que hacia el pasado. Si el símbolo es el signo de las ideas, afirma Benjamin, «la alegoría es una réplica de esas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo acompañando al tiempo en su discurrir» (Benjamin, 1990: 158).

La alegoría como gesto patético es equivalente a las formas melodramáticas actuales, que representan también convulsiones del presente. Recoge, como la imagen alegórica, formulaciones del pasado pero para crear nuevas visualidades. De hecho, la percepción originalmente negativa de la alegoría que expresa Benjamin cuando la considera fundada en una «metafísica melancólica de la falta» (Rampley, 2000: 27), puede fácilmente transmutarse en una apreciación más positiva si se la traslada al ámbito del moderno melodrama. Así cuando Rampley asegura que, según Benjamin, «la alegoría pierde cualquier sentido para los detalles al sustituir el símbolo intrínsecamente significativo por una lógica de formas cambiantes» (Rampley, 2000: 27), podemos entender que la totalidad de la forma melodramática, que en el cine o en el cómic puede extenderse más allá de un plano o una viñeta en concreto, recupera el sentido del detalle a través de la gestualidad que reúne las formas cambiantes en un gesto emocionalmente significativo. Debe tenerse en cuenta que, en este caso, Benjamin se refiere a una figura del lenguaje y que mi concepción del melodrama es visual. El paso del lenguaje a la imagen es en este sentido trascendental porque abre las puertas a una nueva fenomenología que recompone las formas de la retórica clásica.

La situación es ahora mucho más dinámica de como la planteaba Warburg, cuya concepción del tiempo era de carácter geológico. Por el contrario, Benjamin, consciente de la incidencia de la tecnología en la realidad, ya detectaba el proceso de aceleración que relacionaba dialécticamente el tiempo y el movimiento, expresado a través del concepto de imagen dialéctica. Como dice Agamben, «allí donde el sentido se suspende aparece

una imagen dialéctica. La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido» (Agamben, 2007: 31).

En la actualidad, tiempo y movimiento son equivalentes, se expresan mutuamente. Y, por consiguiente, el patetismo, en forma de melodramatización de la realidad, es un proceso en constante desarrollo por el que los mecanismos de crisis y resolución se suceden ininterrumpidamente. Para Warburg, los traumas esenciales se encontraban en el pasado, de modo que el presente no hacía sino producir síntomas de esas situaciones antiguas. Por el contrario, ahora, el melodrama como gestor de pasiones expresa traumas contemporáneos, a veces mediante formalidades antiguas.

El melodrama es exageración de los gestos y los conceptos correlativos. Si puede decirse que hubo, en algún momento, una filosofía expresionista, como la hubo romántica, ahora deberíamos considerar la posibilidad de una filosofía melodramática, es decir, de un pensamiento melodramático, expresado a través de las formas y el movimiento.

El concepto de *exageración* debe ser considerado aquí cuidadosamente, puesto que la palabra tiene connotaciones negativas. Exagerar significa en este contexto poner de manifiesto superlativamente. Es decir, un movimiento opuesto pero correlativo e igualmente intenso al de profundizar: si hemos desarrollado un pensamiento en profundidad, las imágenes actuales en movimiento nos proporcionan la oportunidad de efectuar un movimiento de elevación, hacia la superficie y más allá. No se trata de procurar que aflore lo profundo, un método tradicional que podríamos equiparar al proceder de la minería, sino de todo lo contrario: de levantar *montañas*. Por ello, podemos decir ahora que no horadamos la ontología en busca de esencias, sino que construimos ontologías para desarrollar *esencias*. Hay una diferencia, sin embargo, entre ambos procedimientos y ambas formas de la esencia: lo que el minero encuentra en las

profundidades de la tierra, ya estaba allí antes de su llegada y, por lo tanto, su acción no hace más que ponerlo de manifiesto. Lleva a la superficie ese material primario. Sin embargo, en la nueva situación mental, las *esencias* constantemente creadas, como picos de una geología en movimiento que no cesa de transformarse, no son nunca definitivamente esenciales, si se me permite la contradicción.

Este nuevo pensamiento de las alturas precisa de un impulso energético para poder alterar la superficie de lo real y propulsarla hacia lo alto. Esta energía proviene de lo emocional, ligado a un movimiento que es a la vez de la imagen y del espíritu, de un espíritu convertido en imagen y una imagen que transporta el espíritu hacia nuevas y palpitantes cumbres cuya conquista se expresa siempre a través de gestualidades visuales de carácter melodramático.

LA ACTUACIÓN MELODRAMÁTICA

El actor cinematográfico existe principalmente entre dos mundos: el de la ficción, como en el teatro, y el de la tecnología generadora de la visualización de su cuerpo. Los intérpretes, a través de sus cuerpos, son el principal sostén del mundo ficticio, el cual se encarna en ellos. La escena o el escenario que los rodea se focaliza en su persona. Pero en el mundo de la tecnología, el sostén principal es la cámara o lo que podríamos denominar la forma-cámara, es decir, la construcción de la realidad a partir de una focalización tecnológica cuyo emblema es la cámara foto-cinematográfica de la que los intérpretes se hallan prisioneros como un insecto en una gota de ámbar. En el teatro, el gesto es introspectivo, el cuerpo atrae hacia sí el paisaje escénico que le rodea y que se filtra a través de su actuación. Por el contrario, desde la aparición del cine, pero aún más intensamente a partir de las imágenes digitales, el gesto batalla con el entorno, lo expande o lo contrae y por lo tanto lo determina a través de sus posturas y movimientos. El actor

en estas circunstancias es cada vez más extrovertido, más patético. Más melodramático. Lo cual no quiere decir que en el cine actual no pueda existir la contención. El melodrama es una tendencia entre otras, pero a la vez se convierte en una forma simbólica mediante la que es posible interpretar los otros estilos, incluso los circunspectos.

Es cierta la idea que concibe la forma de interpretar de los actores en el cine anterior al sonoro como una herencia teatral —enraizada, por cierto, en el melodrama— y también como una necesidad de expresar con el cuerpo lo que correspondería a las palabras. Todo ello, que proviene de la tradición melodramática clásica, supone también una novedad, la que implica la construcción de gestualidades nuevas en consonancia con la posición del cuerpo de los actores y actrices en situaciones cada vez más cristalizadas en una imagen. El patetismo de esos gestos puede rastrearse hasta el melodrama teatral y, siguiendo a Warburg, más allá, hacia las profundidades de la cultura, pero a la vez implica una proyección hacia el futuro, hacia el nuevo mundo de las imágenes. En este sentido, las formas de interpretar, es decir, las formaciones del cuerpo en las películas constituyen obvias imágenes dialécticas de carácter emocional. Es algo que algunos cineastas del metraje encontrado, como Peter Delpue en *Diva dolorosa* (1999) o *Lyrical Nitrate* (1991), supieron detectar acertadamente.

La llegada del sonoro parece como si enfriara esta serie de floraciones, pero en realidad no hizo más que desviarlas hacia una focalización en el detalle, de los rostros o los objetos en el primer plano, y la conversión de los distintos planos y las escenas en *detalles* expresivos del conjunto de la película. Este movimiento quedó, sin embargo, oculto por el proceso de naturalización, en realidad más aparente que verdadero, de los primeros años del cine sonoro, que sin embargo pronto regresó a una esencial forma expresionista, melodramática, primero a través del *Film Noir* y luego mediante el propio género del melodrama.

En todos estos casos, es necesario tener presente el movimiento. Hay que analizar las visualidades fílmicas a través del factor de un movimiento que confiere a las imágenes un *pathos* particular. Es necesario distanciarse de la concepción naturalista del movimiento, que lo diluye en el ser de las cosas en el tiempo, y detectar otro valor del mismo, el de su capacidad para transformar las cosas. Esto es algo que la digitalización hará evidente, pero es preciso retrotraer la idea hasta los orígenes del cine para comprender una de las características de este que casi nunca ha sido correctamente interpretada.

EL SUJETO MELODRAMÁTICO

Es posible reconstruir pues la historia del cine filtrándola a través de la perspectiva de la forma melodramática y, al hacerlo, las formulaciones vanguardistas, ya sean específicamente cinematográficas o relativas al arte en general, cobrarán también un nuevo significado: aquel que pone de manifiesto en las mismas una corriente subterránea que las lleva a desembocar en las citadas formas didáctico-reflexivas de carácter emocional que caracterizan la cultura audiovisual contemporánea. Pero creo que puede ser mucho más efectivo, dadas las limitaciones de este escrito, ir directamente a un tipo de cine que por medio de sus drásticas transformaciones actuales expresa de forma muy directa el fenómeno que estoy delimitando. Me refiero al cine documental.

En otros escritos ya he expuesto mis planteamientos acerca de que el documental contemporáneo, a partir del trascendental giro subjetivo que modificó la esencia de su corriente clásica, ha experimentado una serie de otros giros que han ido desplegando diversas posibilidades inéditas de este cine de lo real, las cuales no han hecho más que poner de manifiesto nuevas capas de la realidad. Son tres los giros esenciales: el giro reflexivo, representado por el film-ensayo; el giro emocional del que un posible documental melodramático se-

ría el estandarte; y finalmente un giro imaginario que comprendería las extensiones de la forma documental hacia la novela gráfica, la animación, la interactividad, Internet y la realidad virtual. De estas tres vías, se derivarían otras posibilidades. No existen las formas puras y, por ello, pueden detectarse rastros de lo reflexivo, lo melodramático, lo subjetivo y lo imaginario en la práctica totalidad de los documentales contemporáneos.

NO EXISTEN LAS FORMAS PURAS Y, POR ELLO, PUEDEN DETECTARSE RASTROS DE LO REFLEXIVO, LO MELODRAMÁTICO, LO SUBJETIVO Y LO IMAGINARIO EN LA PRÁCTICA TOTALIDAD DE LOS DOCUMENTALES CONTEMPORÁNEOS

Conviene que nos concentremos, pues, en el giro melodramático con el fin de utilizarlo como escenario de una serie de articulaciones formales que expresan de manera muy diversa pero igualmente incisiva el exceso que supone la estética del melodrama. Y puesto que el sujeto constituye el núcleo de este movimiento, podemos concluir que el giro subjetivo se encuentra en la raíz del modo melodramático documental. Por ello, habría que examinar de cerca la manera en que los cineastas del documental subjetivo representan los cuerpos, ya sean los ajenos —en el documental biográfico—, o el propio en los autorretratos y los diarios fílmicos. Es decir, cómo el sujeto aparece encarnado en estos films, teniendo en cuenta que lo hace como elemento determinante de un entorno en el que esa figura es el eje formal. En este contexto, se desvanece la diferencia entre los actores profesionales de una ficción y los personajes *reales* de un documental. Ambos se ven arrastrados por una misma corriente melodramática.

Si tuviéramos que escoger un único documental para poner de manifiesto la tendencia melodramática en estado puro, no cabe duda de que el

film de Jonathan Caouette *Tarnation* (2003) sería aún la referencia inevitable, casi tópica, puesto que es el ejemplo más evidente de lo que estamos hablando: de la melodramatización a través de configuraciones audiovisuales llevadas al exceso y de la exposición extrema de los personajes a través de fórmulas claramente patéticas.

De disponer de más espacio, también me hubiera gustado explorar la forma en que algunas fotografías construyen sus autorretratos, desde Claude Cahun a Cindy Sherman, ya que en esta especialísima corriente se encuentran las raíces de la melodramatización de la imagen contemporánea, especialmente por lo que se refiere a la exteriorización del mundo interior sobre el cuerpo. Como dice de forma acertada Katy Cline, «mientras que Sherman propone múltiples roles, Cahun postula múltiples yos» (Kline, 1998: 79). No es de extrañar que esta forma de extrovertir la introspección fuera relegada por las corrientes vanguardistas tradicionales, hasta que la pulsión del realismo se ha hecho incontenible. A esta lista habría que añadir los juegos de espejos de Florence Henri y de Ilse Bing. La combinación de la fotografía y los espejos crea un espacio visual de carácter reflexivo en el que las formas complejas de la subjetividad encuentran vías privilegiadas de expresión. Tampoco es de extrañar que en esta tendencia las mujeres tengan un papel privilegiado.

En la actualidad, dos casos son especialmente significativos: el de Francesca Woodman y el de Vivian Maier, ambas descubiertas como artistas después de su muerte, lo que hace que la forma melodramática alcance incluso a sus respectivas biografías, más aún si consideramos que Francesca se suicidó a los veintitrés años y que Vivian trabajó toda su vida como niñera. No solo su obra fotográfica es determinante para establecer las coordenadas del fenómeno que pretendo delimitar, aunque sea someramente. Para ello, también hay que acudir a sendos documentales que examinan su vida y su obra. Me refiero a *The Woodmans*

(Scott Willis, 2010) y *Finding Vivian Maier* (John Maloof y Charlie Siskel, 2014).

Francesca Woodman tendía a fotografiarse como si su cuerpo fuera una aparición fantasmal, mientras que una de las características de los autorretratos de Vivian Maier era que se representaba a través de su sombra proyectada sobre el suelo o sobre los objetos, o bien por medio de su cuerpo reflejado en espejos o cristales. Ambas obras apuntan, pues, hacia la fantasmagoría. Los cuerpos aparecen en las imágenes de Maier elípticamente, en el reflejo o en la sombra. En el caso de Woodman, son cuerpos huidizos, auténticas apariciones casi oníricas. Una característica que aún se hace más evidente en las filmaciones que hizo de sus performances.

EL CUERPO Y EL PAISAJE

Existe una soterrada tendencia del documental más reciente hacia el onirismo. Se trata de una propensión agazapada en el seno de la propia clandestinidad del documental melodramático.

La lista de los documentales que pueden ser considerados oníricos empieza a ser muy extensa, lo que incrementa aún más la nómina del melodrama documental con el que está relacionado. Se detecta en cineastas del archivo como Gustav Deutsch, Mike Holboom o Matthias Muller. Está presente en la mayoría de documentales de Sokurov y en muchos de los films de Guy Maddin. Lo onírico y fantasmagórico se trasluce en la forma en que el pasado aparece superpuesto en el presente en *The Decay of Fiction* de Pat O'Neil (2002), un recurso que también utiliza Samuel Alarcón en *La ciudad de los signos* (2009). Se manifiesta, mezclado con el melodrama en sí, en la intrigante *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín. Y onírica es la voz susurrante de Godard, especialmente en *Histoire(s) de Cinéma* (1988-1998), una entonación que utilizan también otros documentalistas contemporáneos como Travis Wilkerson en su *Machine Gun or Typewriter* (2015).

Me detengo a proponer ejemplos de esta vena onírica del documental, no solo porque es una formulación aún más recóndita que la del propio melodrama, sino también porque a través de ella se visualiza el significado de lo que podríamos denominar la imagen-emoción. Se trata del conjunto visual que forman los cuerpos y su entorno visual, unidos por una gestualidad melodramática de carácter global. Pero no siempre el cuerpo debe estar presente en las imágenes-emoción, sino que existen también los paisajes melodramáticos en los que el cuerpo no aparece. Por ejemplo, las visiones que nos muestra Herzog en films como *Fata Morgana* (1970), *Lectionen in Finisternis* (1992) o *The White Diamond* (2004), que son claramente oníricas y en gran medida alucinatorias.

¿Qué significado puede tener esta pulsión onírica superpuesta a la mirada documental? Se diría que es una forma de emocionar los objetos y los cuerpos o de envolverlos con una capa, un gesto emocional que determine la mirada sobre los mismos, tanto la de los cineastas como la de los espectadores. Lo onírico crea un paisaje al unificar sentimentalmente los elementos de la imagen. Pero, por mucho que cada documentalista haya escogido ese tono particular como una cuestión de estilo personal, no cabe duda de que la reiteración en el acto implica algo más profundo, un síntoma de una determinada predisposición social, una respuesta quizá a un malestar contemporáneo.

Al contrario de lo que podría parecer, este onirismo documentalista no está conectado con la nostalgia, que es una forma simple y lineal de relacionarse con el paso del tiempo, sino con la melancolía, que implica la complejidad estructural y emocional del cruce de temporalidades en el sujeto: una emoción dialéctica susceptible de convertirse en imagen dialéctica. Lo que hacen los cineastas que se decantan por onirizar sus perspectivas es crear paisajes melancólicos en los que se mezcla la memoria y la historia. Esta tendencia puede prolongarse en algunas formas del docu-

mental expandido, especialmente en las imágenes inmersivas de la realidad virtual.

No todas las producciones de este nuevo medio son oníricas, ni mucho menos, pero en prácticamente todas ellas la experiencia para el usuario es parecida a la de introducirse en un sueño. Ocurre en la producción del Máster de documental creativo de la UAB *La vampira del Raval* (2016), donde la mezcla de melodrama y onirismo es la base de la experiencia, o en productos tan distintos como *Notes on Blindness* (2016) o *A Walk Through Dementia* (2016), en los que la experiencia vicaria de determinadas dolencias destila unas formas desfamiliarizadas de lo real y provoca determinados grados de angustia.

En estos dispositivos la experiencia del cuerpo aparece en primera persona, al margen de otros cuerpos-sujeto que puedan formar parte del paisaje envolvente. La gestualidad melodramática se concentra en una membrana que une los sentidos con la globalidad del panorama, se funden con él.

La condición aparentemente furtiva del giro melodramático y sus derivaciones no debe entenderse como la consecuencia de una búsqueda marginalidad o de la escasa importancia de sus producciones. Proviene, por el contrario, de una situación curiosa, cuyo trasfondo es epistemológico.

Dado que no existe una corriente estética de realismo melodramático expresamente asumida por artistas o documentalistas, es necesario partir de determinadas herramientas de análisis para concretar la existencia, más o menos velada, de estos rasgos y sus consecuencias. Por otro lado, si no se dispone de esos dispositivos conceptuales, es muy probable que las características melodramáticas y su relación con un nuevo realismo pasen desapercibidas o se adjudiquen a la variación de formas ya conocidas. Esta situación revela el carácter sintomático de la forma melodramática a la que convierte en un episodio contemporáneo de la fórmula patética. ■

NOTAS

- 1 Título tomado de un cuento del escritor argentino José Bianco.
- 2 Traducción del autor de la cita original: «This is a book about the art of film acting, but I had better make clear from the outset that it will not teach anyone how to become a successful performer. My approach is theoretical, historical, and critical, and I write from the point of view of a voyeur in the audience».
- 3 Le debo esta idea al documentalista y profesor de la UB Jacobo Sucari. La experiencia se encuentra reseñada en: <http://plataformadsp.org/category/trabajo-con-colectivos/pah/>.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2007). *Ninfas*. València: Pre-Textos.
- (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Careri, G. (2010). *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata, dai Carracci a Tiepolo*. Milan: Il Saggiatore (edición Kindle).
- Català, J. M. (2009). *Pasión y Conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra.
- Daney, S. (1992). El travelling de Kapo. *Trafic*, 4. Recuperado de <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/442-el-travelling-de-kapo>.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. París: Les Éditions de Minuit.
- (2002). *Limage survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit.
- Efal, A. (2000). Warburg's Pathos Formula in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts. *Assaph-Studies in Art History*, 5, 221-238.
- Gombrich, E. H. (1993). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza forma.

- Hustvedt, S. (2017). *La dona que mira els homes que miren a les dones. Assajos sobre feminisme, art i ciencia*. Barcelona: Edicions 62.
- Jousse, M. (1978). *L'Anthropologie du Geste*. París: Gallimard.
- Kline, K. (1998). In or Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman. En W. Chadwick (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-representation* (pp. 66-81). Cambridge: the MIT Press..
- Leys, R. (2011). The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry*, 37(3), 434-472.
- McConache, B. A. (1992). *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870. Studies in Theatre History and Culture*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Michaud, P. A. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Éditions Macula.
- Naremore, J. (1988). *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Neu, J. (2000). *A Tear Is an Intellectual Thing. The Meanings of Emotion*. Nueva York: Oxford University Press.
- Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- Rampley, M. (2000). *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Rivette, J. (1961). De la abyección. *Cahiers du cinéma*, 120. Recuperado de <https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/04/de-la-abyeccion-rivette.pdf>.
- Ruvituso, F. L. (2014). La distancia que acerca. Hacia un espacio para pensar las imágenes. *Arte e Investigación*, 10, 74-80.
- Stiegler, B. (2016). *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou?* París: Éditions les liens qui libèrent.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mmemosyne*. Madrid: Akal.
- Zunzunegui, S. (2011). El travelling de Paisà. *Cahiers du Cinéma España*, 51, 63.

SOMBRAS SUELE VESTIR. LA INTELIGENCIA DEL MELODRAMA

Resumen

Uno de los rasgos más estacados de la cultura contemporánea es el retorno del factor emocional a un primer término. Ello implica una exacerbación de las emociones que puede equipararse a la forma melodramática. Más allá de la tradición expresada en distintos medios antes de desembocar en el cine, el melodrama es ahora el dispositivo que nos permite descubrir la función esencial de los afectos en las expresiones audiovisuales, donde el cuerpo en movimiento es su vehículo esencial. El melodrama se ha convertido pues en una forma simbólica. En este sentido, el documental contemporáneo se muestra, a partir de su giro subjetivo, como el mejor laboratorio para observar la prolongación posmoderna del concepto de fórmula patética que Aby Warburg acuñó para estudiar las imágenes de la emoción a lo largo de la historia. A partir del cuerpo, el gesto melodramático expande su significado hasta abarcar todo el campo de la imagen convertida en paisaje emocional.

Palabras clave

Melodrama; gestos; interpretes; cuerpos; documental melodramático y onírico; vanguardia; fórmula patética; emociones.

Autor

Josep Maria Català es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universitat Autònoma de Barcelona, de cuya Facultat de Ciències de la Comunicació ha sido decano (2010-2016). Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Autònoma de Barcelona, ha sido docente en instituciones internacionales como la Universidad Autónoma de Guadalajara y la San Francisco State University. A lo largo de su trayectoria investigadora ha participado en numerosos congresos y publicado diversos textos académicos, así como capítulos de libros y libros en los que desarrolla sus principales líneas de investigación, como *El murmullo de las imágenes* (Shangrila, 2012) *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (Universidad del País Vasco, 2010), *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Bellaterra, 2005) o *La gran espiral. Capitalismo y paranoia* (Sans Soleil, 2016). Contacto: jmcatala46@gmail.com

Referencia de este artículo

Català Domènech, J. M. (2018). Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 13-28.

SHADOW PLAY. THE INTELLIGENCE OF MELODRAMA

Abstract

One of the most outstanding features of contemporary culture is the comeback of the emotional factor to the foreground. This implies an exacerbation of the emotions that can be comparable to melodrama. Beyond the tradition expressed in different media that eventually flowed into cinema, melodrama is now the device that permits us to discover the essential function that affections play in visual expressions, to which the body in motion is their essential vehicle. Melodrama has turned, then, into a symbolic form. In this sense, the contemporary documentary presents itself as the best lab to observe the postmodern prolongation of Aby Warburg's pathosformel, a concept enunciated to study images of emotion throughout History. Based on the body, the melodramatic gesture expands its meaning up to encompass all the field of the image transformed in an emotional landscape.

Key Words

Melodrama; Gesture; Performers; Bodies; Melodramatic and Oneiric Documentary; Vanguard; Pathosformel; Emotions.

Author

Josep Maria Català is Professor of Audiovisual Communication and former dean (2010-2016) of the Facultat de Ciències de la Comunicació at Universitat Autònoma in Barcelona. Doctor in Communication Sciences from Universitat Autònoma in Barcelona, has taught in international institutions such as Universidad Autónoma de Guadalajara and San Francisco State University. Throughout his career he has taken part in numerous conferences and has published several academic texts as well as book chapters and volumes in which he carries out his main lines of research, such as *El murmullo de las imágenes* (Shangrila, 2012) *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (Universidad del País Vasco, 2010), *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Bellaterra, 2005) o *La gran espiral. Capitalismo y paranoia* (Sans Soleil, 2016). Contact: jmcatala46@gmail.com

Article reference

Català Domènech, J. M. (2018). Shadow Play. The Intelligence of Melodrama. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 13-28.

Edita / Published by



Licencia / License



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