



Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Carrera de Cine

**EL DISTANCIAMIENTO MELODRAMÁTICO
EN EL CINE DE
RAINER WERNER FASSBINDER.**

Estudio de Caso en:

Las amargas lágrimas de Petra von Kant

(1972)

- Tesis de grado -

Alumna: Daniela Paz Díaz Ortiz

Profesor Guía: Udo Jacobsen

Septiembre, 2010

ÍNDICE

Agradecimientos	05
Introducción	06
Objetivos Generales	13
Objetivos Específicos	

CAPÍTULO PRIMERO
“Bertolt Brecht y el distanciamiento”

	Marco Teórico	
1.1	Bertolt Brecht y el Teatro Épico	15
1.2	Lo “Brechtiano”	
1.3	El Realismo	16
1.4	Teatro Épico	17
1.5	Distanciamiento	23
1.6	El Gesto	25
1.7	Brecht y su aplicación a otras artes: El cine.	26

CAPÍTULO SEGUNDO
“El Melodrama”

	Marco Teórico	
2.1	Introducción al Melodrama	32
2.2	La materia prima: Los sentimientos.	33
2.3	Hacia una definición del género melodramático en el cine.	34
2.4	Melodrama: Un género Femenino.	36
2.5	Algunos tipos de Melodramas	38
2.6	El women’s Film	39
2.7	Melodrama de “Autor”.	41
2.8	La Experiencia Masoquista	42

2.9	La presencia de la muerte y el tiempo.	44
2.10	La transitoria felicidad.	45
2.11	El “Final Feliz”	47
2.12	El personaje Melodramático.	
2.13	La Hamartia Aristotélica.	48
2.14	La Resignación	50
2.15	Lo Social y lo Individual	51
2.16	El deseo en Exceso	52
2.17	La Melancolía	54
2.18	La Pasividad frente al Duelo	56
2.19	El Exceso en contra del Naturalismo	57
2.20	La Identificación	58
2.21	Las Lágrimas	60
2.22	Lo Kitsch	61
2.23	La Metáfora	62
2.24	Estrategia Narrativa	65
2.25	El espacio Melodramático	66
2.26	La Forma del Drama	68
2.27	La Estructura Circular	70
2.28	Los Ritos del Melodrama	71
2.29	La Tensión del sujeto y el objeto	72
2.30	La Mirada en el Espejo	73
2.31	La Puesta en Escena Melodramática	75
2.32	Lo Visible y lo Oculto	76
2.33	La Música	77
2.34	Algunos Recursos	78
2.35	Douglas Sirk	79
2.36	Fassbinder y Sirk	80
2.37	Algunos elementos de la Escritura “Sirkiana”	82
2.38	Distancia/Distanciamiento	
2.39	Implicación/Extrañamiento	83
2.40	La Imagen Cliché/Estilización	84
2.41	Manierismo	86
2.42	La Escenografía de la Melancolía	87

2.43	El espejo como Metáfora	
2.44	La imitación	88
2.45	La forma	89
2.46	El “Espejo de la Pantalla”	90

CAPÍTULO TERCERO

Marco Histórico

3.1	La Primera Guerra Mundial y sus consecuencias	92
3.2	Alemania Paraíso de Expresionistas	94
3.3	Después del Horror de la Guerra	95
3.4	Rainer Werner Fassbinder y la Posguerra	96
3.5	Hacia el Nuevo Cine Alemán	97

CAPÍTULO CUARTO

Marco Metodológico

Metodología	101
Tipo de tesis	
Tipo de investigación	102
Análisis del filme	103

CAPÍTULO QUINTO: Análisis Fílmico

Desarrollo Análisis fílmico	104
Conclusiones	228
Referencias Bibliográficas	260
Referencias Filmográficas	263
Referencias Virtuales	264
Anexos	

*A mi familia; Magdalena, Patricio y Natalya,
Testigos de la tiranía de mis pasares,
Donde la pasión te domina,
Siempre con tanto amor.*

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación tiene por objetivo principal abordar el análisis y reflexión acerca del tema del distanciamiento melodramático en el cine del autor alemán Rainer Werner Fassbinder. Uno de los representantes más potentes del denominado Nuevo Cine Alemán. Se ha seleccionado como objeto de estudio la película *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* realizada por Fassbinder en Alemania, el año 1972. En cuanto a los objetivos específicos se plantea lo siguiente: Determinar cuales son las estrategias melodramáticas que se manifiestan en la película en análisis de Fassbinder. Determinar los efectos distanciadores presentes en la película citada.

El contexto general de la investigación abarcará un marco histórico y social relativo a la Alemania de Posguerra, principalmente desde un punto clave que marcará el inicio del Nuevo Cine Alemán: la firma y la congregación de variados cineastas alemanes, que originaron el Manifiesto de Oberhausen en el año de 1962.

Las áreas de la investigación se desarrollarán en los siguientes capítulos: Capítulo primero; El distanciamiento (Brecht y el teatro épico, sus objetivos y su aplicación en el cine). En el segundo capítulo se desarrollará el tema del género melodramático. El tercer capítulo estará dedicado de manera breve a modo de marco histórico; el momento histórico y social de la Alemania de posguerra, ya que es necesario tenerlo bajo consideración, dado que es un hecho generador clave en el nacimiento del Nuevo cine alemán, del cual Fassbinder sería uno de los más fuertes representantes. En el cuarto capítulo referido al Marco metodológico de la investigación; el cual plantea el tipo de análisis que se llevará a cabo para la película citada; El modelo de análisis del film propuesto por F. Casetti y de Chio.

Y ya en el quinto capítulo se dará abertura al análisis del objeto de estudio, allí podremos continuar hacia un análisis y una reflexión crítica acerca de la película citada, profundizando en base a la metodología propuesta en el capítulo cuatro, pero sobre todo llevando a cabo una reflexión acerca de los puntos establecidos en el marco teórico.

La visión panorámica del siguiente trabajo empieza por la comprensión general de uno de los fenómenos históricos que marcaron todo el orden de la humanidad y en especial dio pie para que nuevas vanguardias artísticas y sociales, nacieran como respuesta a un estado social en crisis y desesperación, específicamente hablamos del cine alemán de posguerra, el cual tuvo un origen casi inevitable, dando inicio al nuevo cine alemán, un cine reaccionario y de reflexión.

El brutal acontecimiento fue la guerra europea de 1914-1918, efecto de ella: la matanza de millones de seres humanos que puso termino al “Ideal de mundo decimonónico de mundo liberal burgués y que va a dejar...la desolación, el vacío, la pérdida de sentido de lo hasta ahí legitimado como promesa civilizatoria en nombre de la razón y el progreso humano” (Casullo, 1999: 68.)

La reacción más natural a este acontecimiento traumático, fue la emergencia de las vanguardias estéticas, como reacción y respuesta a un mundo burgués y una maquinaria de matanza humana, la cual aniquiló la vida de millones de seres humanos, sacudiendo la fe en la razón burguesa como promesa de llegada a una autonomía del individuo definitivamente libre. Todas las ilusiones se desmoronaron junto con la construcción humana expresada finalmente en escombros.

Las vanguardias y sus creadores establecieron nuevas visiones y por ello proponen en su trabajo la visión de una realidad distinta, una alternativa de crítica sobre el mundo y para el mundo, una herramienta que expresará la convulsión de una guerra que se contrastará con lo positivo de una revolución social, crítica y reflexiva, por lo cual las estrategias amnésicas quedarían anuladas. Además esta postura reaccionaria nos recuerda (así mismo lo hace la propia historia) la idea de que el Arte no debía presentarse ajeno a la vida o separado de esta, sino que el arte debía existir a través de la expresión de todas sus dimensiones; su presente, su realidad y las diversas subjetividades que se desprenden de él.

Sin duda el contexto histórico en el que los artistas y entre ellos los cineastas desenvuelven sus vidas y su quehacer, influirá en la manera en que se van a enfrentar al pensar y al hacer de sus obras fílmicas. Consideremos que a mediados de los años treinta, el cine en Alemania estaba en una etapa depresiva en cuanto a calidad

de la producción de sus obras, directores emblemáticos como Fritz Lang, decidieron exiliarse ya que el nazismo se intensificaba, otros autores en cambio permanecieron en tierras alemanas sin acceder a la ideología y su propaganda, aunque si se vieron afectadas sus creaciones en alguna forma y por último esta el grupo de cineastas que simpatizaron con las ideas nazis y se dedicaron a exaltar mediante el cine una “tendencia racial pura”, otras dispusieron temáticas de tendencia directamente antisemita, las cuales se convirtieron en obras libremente recomendadas por el gobierno por su tener un valor nacional, político y artístico.

Después de ese período de exaltación propagandística nazi, vino la caída del régimen y como consecuencia se formó en 1949 la República Federal Alemana, lo cual no significó un respiro para la decadencia artística del cine alemán, aunque a niveles de la industria cinematográfica si se dio un gran avance con la organización del Internacional Film AG, gracias a Erich Pommer y también los estudios Bavaria en la ciudad de Munich, con sedes en Hamburgo y Tempelhof.

Sin duda todo este contexto social y político, influía de tal manera que afectaba fuertemente los ánimos de los creadores fílmicos, pero un eficaz grupo de cineastas decidieron sacar fuerzas y revelarse contra sus propios estados de ánimo. El día 28 de febrero del año 1962, 26 realizadores publicaron el manifiesto de Oberhausen en la ciudad obrera del mismo nombre. Es a través de este manifiesto que nace con todas sus fuerzas el denominado: Nuevo cine alemán.

Parte de estos autores del nuevo cine alemán, comenzaron a llevar su realización de una manera más salvaje y revolucionaria, uno de los más rebeldes fue el propio Fassbinder. Los Estados Unidos generaron un interés especial en estos autores, debido a ese contexto adverso para la creación de sus películas y esa misma complejidad fue la que comenzó a darle características mucho más notorias y personales a las películas de los autores alemanes. A diferencia de la reacción internacional que fue de mucho interés, generado por situaciones históricas, basadas en revoluciones y rebeldes, que deben “nadar contra la corriente”, a nivel local la reacción fue muy contraria a lo que paso en Estados Unidos, una incomprensión del pueblo alemán que se expresaba en visible indiferencia.

He aquí una de las razones a nivel humano que son relevantes en el nacimiento de esta investigación, ya que como futuros cineastas, debemos aprovechar las desventajas y los pocos créditos que existen para desarrollar un cine industrializado en nuestro país, para concretar una realización mucho más accesible e independiente, en la cual se vayan replegando características únicas (y de creciente calidad por supuesto) que le otorguen a nuestro cine nacional chileno cualidades identitarias y de autor a la vez. Un cine de identidad propia, que no se agote frente a las limitantes sociales ni económicas, sino que al contrario se pueda convertir gracias a ello, en una especie de “cine guerrero” que implique un verdadero carácter, ideología y un cuerpo final, perteneciente a una fuerza individual, que se materializa a través de lo colectivo, para hacer imagen de la realidad colectiva humana (independientes de las formas, las técnicas o los lenguajes).

El nacimiento del Nuevo Cine Alemán plagó el ambiente cinematográfico de iniciativa y fortaleza, desarrollándose posteriormente una serie de iniciativas que reafirmaban la idea de este nuevo cine: festivales, encuentros, manifiestos, declaraciones de apoyo como la Declaración de Mannheim (1967), pese a que jamás se logró una evidente unidad entre los autores, cada uno terminó luchando por sí mismo, con sus propias temáticas y estilos, lo cual transformó a este nuevo cine, en un conjunto de creaciones muy heterogéneas, dando posibilidades infinitas a cada espectador, ya que cada uno se preocupó de hacer lo propio, creando notables diferencias de estilos y de temáticas. Esta suerte de heterogeneidad se transformará en una fuerte y ventajosa característica del nuevo cine alemán, además lo caracterizaría una mezcla de influencias inquietantes ya que se presentaba el estilo más clásico del primer cine alemán que algunos autores conservarían como parte de su estilo junto con propuestas que eran directamente de tipo trasgresor, las que se alejaban del pasado fílmico alemán.

En cuanto a temáticas y el estilo del Nuevo Cine Alemán, como ya señalamos se caracteriza por su extensa variedad, y van desde el tratamiento de los problemas típicos de los jóvenes, y como estos se van alienando frente al modelo social impuesto, generando problemas personales desde la incomunicación con su medio externo hasta la sumisión en una completa soledad de la cual no puede escapar, una mirada pesimista de la juventud. También se proponen excavar en el pasado y

los hechos de país para visualizar las consecuencias del presente, así como también un estudio de la sociedad en la etapa de la posguerra, una Alemania deprimida en búsqueda de una reconstrucción no solo material si no que también espiritual, desde una perspectiva de individuo y muchas veces desde una mirada femenina.

He seleccionado la película de Fassbinder *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1972), puesto que fue la primera película que descubrí del cineasta alemán, y la que gatilla el interés en el cineasta y en las reflexiones humanas y sociales que evoca en el espectador, no solo mediante un estilo muy singular sino que a través de una representación de la realidad que casi se hace insoportable. En su obra existen películas realmente perturbantes: *La Ansiedad de Verónica Voss* (1982), *Miedo al Miedo* (1975), *El amor es más frío que la muerte* (1969)- su primer largometraje-, *El mercader de las cuatro estaciones* (1972), *Todos nos llamamos Alí*, también conocida en otra traducción al español como *El miedo devora el alma* (1974), *La ley del más fuerte* (1974), o la misma casi inabordable para muchos *Querelle* (1982) sólo por mencionar algunas obras de su basta filmografía, que en su conjunto hay mucha heterogeneidad principalmente en su forma, pero tienen un común denominador: Fassbinder ama al ser humano, pese a la miseria o la decadencia que podemos ver en sus personajes y sus narraciones, el ama a sus personajes, y esto está expresado en la forma que tiene de expresar esta especie de “realismo artificioso del dolor”, porque ya sea en la forma de un travestí, una diseñadora de modas, una dueña de casa, un inmigrante, soldados, o cantantes de cabaret, todos estos personajes, sus personajes, hacen una metáfora exageradamente figurativa del alma humana, el miedo y sobre todo de la necesidad de ser amados, siempre en desesperación.

Esta investigación se gatilla además porque el autor se representa a si mismo en sus películas, reconociéndose a través de la práctica en el arte cinematográfico, Fassbinder no solo fue adicto a las drogas y los excesos (todo esto expresado en sus películas también), fue un adicto al trabajo y una temprana muerte fue el costo que debió pagar para dejar el legado de su obra, como si constantemente hubiese conocido su propio desenlace, y no dejar un solo instante para los vacíos, su propia vida plagada de un melodrama insaciable de imágenes crudas para un espectador inconformista. El mismo Fassbinder.

Su gran trabajo en la puesta en escena, es debido a una gran influencia del teatro, en donde hereda una preocupación por las formas que se transformarán en un sello personal, además genera una característica aún más autoral el hecho de que siempre trabajó con el mismo equipo humano para sus películas y concentrado desde siempre en los problemas sobre todo de la minorías sociales y marginados y en el poder que influenciaba las relaciones entre los seres humanos. Lo suyo era la provocación, por lo que se convirtió en uno de los autores más controversiales de las últimas décadas, no solo por los resultados plasmados en sus películas, sino que también por su vida personal, desde la cual creo (según antecedentes de las biografías y entrevistas publicadas acerca del autor) se generaban sus más audaces imágenes. Desde una mirada que penetra en la homosexualidad tanto masculina como femenina, la figura del emigrante, o las relaciones establecidas con el mundo de las drogas, es la mirada de un Fassbinder que nos otorga las historias de un melodrama intenso, que muchas veces se enfocaban en el amor.

El melodrama distanciado de Fassbinder, es un estilo que desarrollo a través de una interpretación personal después de descubrir y maravillarse con el trabajo del americano Douglas Sirk. En este segundo periodo Fassbinder cree en la idea de la necesidad de acercar el cine al público y de sobre todo acercarse a un cine más reflexivo. Destaco una frase del propio cineasta alemán, el cual es uno de los principales catalizadores de mi investigación, frase que revela a su vez una de las claves de esta investigación: el realismo artificioso en las obras del distanciamiento melodramático en el cine de Fassbinder.

“Cuando muestro en la pantalla cómo las cosas pueden andar mal, quiero advertirle a la gente que debe cambiar su manera de vivir para que no les suceda a ellos”. Fassbinder (1988, p. 79 citado en Katz y Berling)

Todo parte desde la siguiente premisa:

Invocando a Sternberg y Sirk, Fassbinder decía que sólo el uso de artificios permite la irrupción de la verdad de los personajes. Intenté seguir este principio en mi trabajo de dirección: arrastrar al espectador dentro del mundo de ficción, y de este modo permitirle seguir a los personajes.

“El uso de artificios no es sinónimo de exuberancia. Para mí, en Gotas..., es una

manera frontal de ver la realidad e incluir al espectador". Ozon (2001, citado en Sánchez)

Thomas Elsaesser afirma que *"hay una distancia terrorífica, a veces grotesca, entre la puesta en escena subjetiva de los caracteres y la puesta en escena objetiva de la cámara"*, con el objetivo de hacer que inevitablemente el espectador reflexione sobre lo que se le presenta en la película, asegurando de que en ningún momento se deje llevar por sus emociones y sentimientos que en ella se expresan, lo que le da un papel realmente activo a la película. (2006, p. 15 citado en Morata)

Esta investigación tiene por objetivo principal revelar la forma en que el distanciamiento melodramático opera en el objeto de estudio, a través de que formas, estrategias o mecanismos se expresa la manera frontal de ver la realidad e incluir al espectador de la que se habla en la cita anterior.

Poder determinar porque el uso de una forma artificial, como logra Fassbinder esta "poesía del artificio", planteando finalmente una experiencia audiovisual inquietante, y cayendo de narices a una realidad fílmica que nos incita concretamente a la autorreflexión.

La realidad del cine de Fassbinder y en especial, pareciera mucho más amarga de lo que suele ser...los personajes a pesar de estar encerrados en esta realidad poco naturalista parecen no poder presentar forma alguna para poder escapar o escapar de la verdad fílmica que nos expone. Dilucidar como el lenguaje artificioso de Fassbinder, nos encierra en una permanente mirada que no busca implicar nuestras emociones (pero si lo logra muchas veces), a diferencia de otros autores que solo recurren al facilismo emocional sea por lo que sea, Fassbinder hace su cine como si quisiera darnos a comprender una "conciencia de la mentira" que está implicada en la naturaleza artificiosa de la creación de una película, para acercarnos a una irrupción de la realidad fílmica mucho más certera, concreta y sobre todo objetiva. Además estudiaremos lo que significa el distanciamiento, y el estilo artificioso en el objeto de estudio.

Las películas de Fassbinder, pueden llegar a ser más fuertes que la vida misma.

OBJETIVOS GENERALES

Análisis y reflexión acerca del distanciamiento melodramático en la película *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1972) de Rainer Werner Fassbinder.

Revelar la forma en que el distanciamiento melodramático opera en el objeto de estudio, a través de que formas, estrategias o mecanismos se expresa la realidad brutal manifestada en la película del análisis.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Determinar cuales son las estrategias melodramáticas que se manifiestan en la película en análisis de Fassbinder.

- ¿Cómo se configuran los personajes femeninos en la película?

- ¿Cómo la forma distanciada genera una respuesta más intensa de lo que podría generar una película realista?

- Determinar los efectos distanciadores en la película bajo estudio.

- Si Fassbinder es uno de los autores que crea ficciones para buscar o desenmascarar otra realidad, ¿cuál es ésta?

- ¿Cuales son las formas de interrupción (según la teoría “brechtiana”) aplicadas en la película del análisis.

- ¿Se podría hablar de un estilo o una estética de interrupciones constantes? ¿Qué se expresan en la forma?

- ¿De qué manera genera Fassbinder la actitud crítica reflexiva que tanto ansiaba Brecht para el arte en general?

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO PRIMERO

BERTOLT BRECHT Y EL DISTANCIAMIENTO

1.1 BERTOLT BRECHT Y EL TEATRO ÉPICO

Hayman (1985) señala que Eugen Bertolt Brecht (1898-1956), de nacionalidad alemana; es uno de los mas importantes dramaturgos y poetas del siglo XX. Ya que, propuso ideas rupturistas con respecto al lo que postulaba el teatro tradicional de la época. Su tratamiento único y de tipo distanciado acerca de los temas sociales ha sido influencia importante en la creación y en la producción teatral moderna.

A grandes rasgos, la labor revolucionaria que Brecht desarrollaría en el mundo teatral pone en evidencia, al igual que las artes nacidas al margen de las que ya están establecidas socialmente, la cualidad de ser las artes que narren de forma implacable la historia de la humanidad. El teatro de Brecht tiene como objetivo: De la denuncia, rompiendo los silencios sociales. El teatro brechtiano viaja por distintos lugares, entre diversos y pequeños públicos, con disposición a la reflexión, aprender y debatir acerca de la obra que han visto.

La revolución de su trabajo logra trascender los sistemas de comunicación, su revolución se amplía desde el texto, pasa por la actuación, la puesta en escena y sobre todo en la actitud del espectador.

1.2 LO “BRECHTIANO”

La relación que Brecht tenía con la filosofía marxista se expresa en la siguiente frase: “Cuando leí El capital de Marx, comprendí mis piezas” (Wizisla, 2007: 23). Lo que no quiere decir que Brecht haya tenido intenciones de llevar el marxismo a un lenguaje teatral. Su vínculo al marxismo tiene que ver con el planteamiento de que el arte tiene un carácter social ya que no solo tiene la labor de comentar y describir la sociedad, sino que también tiene la responsabilidad de poder transformarla.

La necesidad de transformación y pensamiento crítico de Brecht, en relación al mundo del teatro, se sitúan en una necesidad del teórico por la enseñanza; el acto de la divulgación. Esta necesidad lo lleva a desarrollar una técnica basada en una

actitud científica; la atención y el placer que experimenta el científico cuando hace el descubrimiento de algo que es nuevo. Los talentos no son espontáneos, se trata de una representación de la realidad, que para poder ser apreciada, los espectadores deben aprender a ver. Finalmente, quiere una forma nueva de ver un espectáculo de teatro.

1.3 EL REALISMO

Brecht (1970) señala que el naturalismo se encarga de hacer una simulación de un retrato exacto de la realidad, se rehúsa a enfrentar la realidad en su completa dimensión. El realismo en cambio tiene una búsqueda mucho más profunda, pretender ir más allá y lo logra, superando la idea de generar un retrato exacto de lo real.

Las personas deben penetrar en la realidad, pero para eso es necesario poder hacer reconocimiento de las leyes que rigen el curso del acontecimiento de la vida. Estas leyes no son visibles en una fotografía, ni tampoco lo son cuando el espectador presta sus ojos o el corazón a una persona que esta involucrada a esos procesos.

El realismo no es una imagen exacta de la realidad, como lo sería una fotografía. El arte realista se trata de interpretar la realidad. Para Brecht esta realidad es material dispuesto para la crítica, se necesita conocerla en profundidad, conocer las fuerzas y las contradicciones que operan en la realidad. Quien escribe historias realistas debe ser un escritor con la actitud de un científico, quien se dedica al estudio incansable de la materia, sus descubrimientos, conocimiento o conclusiones deberán ser dispuestas para un bien común social: el público.

Brecht (1970) considera que el arte tiene por deber contribuir a la sociedad para las transformaciones sociales, ya que el arte, al igual que sucede con la ciencia, tiene la facultad de poder provocar transformaciones sociales profundas. Los niveles de transformación pueden ser variados, desde un deseo de la transformación de las relaciones sociales, de clases sociales, pero también hay una transformación con el espectáculo teatral mismo, con solo verla. El espectador adquiere nuevos conocimientos a través de la obra teatral, Brecht se refiere a este hecho como un aprendizaje, lo que implica un cambio conductual en la persona. Este aprendizaje

de lo conocido requerirá idealmente una aplicación concreta en la vida del propio espectador.

Según Wekwerth (2004), Brecht trabaja con el realismo, para poder situar al espectador en su propia problemática, la que lo rodea, esta realidad necesita ser evidenciada, para permitir que el espectador pueda hacer acto de reconocimiento de la realidad y de el mismo inserto en ella, como un creador de su propio destino.

Para lograr el efecto de una mirada objetiva del espectador, utilizó una técnica denominada: el distanciamiento, fundamental elemento en la formulación del teatro épico.

1.4 TEATRO ÉPICO

Brecht (1970) postula que al hablar de teatro épico, quería significar un teatro que no fuera exactamente “dramático”, lleno de tensiones y conflictos; sino más bien lento, reflexivo, que otorgue tiempo para la meditación y la comparación.

La meditación y la reflexión, hacen referencia nuevamente a la cuestión del conocimiento. Este conocimiento puede ser también logrado a través de la emoción, porque el teatro épico no es de un tipo frío y sin emociones, ya que lo que Brecht problematiza es la orientación de las emociones que experimenta el espectador y de como poder trabajarlas. En breves palabras, pretende orientar la emoción del espectador hacia un producto de conocimiento.

“El teatro épico combate las emociones; pero no se puede separar la razón del sentimiento.” (Brecht, 1970: 136)

El teatro épico no combate las emociones, sino que las examina y no vacila en provocarlas. La separación entre razón y sentimiento debe atribuirse a la acción del teatro convencional que se empeña en anular la razón. Sus defensores denuncian cualquier intento de introducir algo de sentido común en la práctica teatral como un atentado contra los sentimientos (136 -137)

Benjamin (1998) señala que las emociones están condicionadas por los momentos históricos, ninguna emoción, comportamiento, están ajenas del contexto histórico, por ejemplo hablaba acerca del grotesco énfasis emocional del fascismo, que lo indujo a él mismo a enfatizar lo racional. En el teatro épico, el contexto histórico, el medio social, aparece por si solo. Lo contrario sucede en el teatro tradicional, en el cual el medio es generado en relación a los conflictos del héroe.

Lo épico para Brecht, no alude a un género literario, sino a la actitud crítica del narrador de la ficción. Cuenta la historia y comenta lo largo de la trama, pero no se identifica con ella. De esta manera, al lector o espectador se le permite observar y formar una opinión personal, manteniendo una distancia necesaria. Desde 1926 en adelante Brecht habla acerca del teatro épico, el cual se contrasta en especial con las tendencias del naturalismo y el movimiento expresionista de la época. Lo llama teatro de la era científica, el cual puede transmitir conocimientos prácticos, enseñando un pensamiento materialista capaz de ejercer una influencia sobre la realidad. El elemento clave del teatro épico es el distanciamiento comentado anteriormente y el cual se desarrollara más adelante.

El teatro épico tiene un carácter de tipo expositivo, narrativo y una de sus características más importantes es la presentación episódica en que se organiza la historia.

“El siguiente cuadro muestra las diferencias entre las formas dramáticas y épicas, para comprender como se expresa el distanciamiento brechtiano” (Oliva y Torres, 1997: 383)

Este esquema fue presentado por el mismo Brecht en el año 1931, aclarando que ambos estilos no se oponían en su totalidad, sino que se trataba de un asunto relativo al énfasis en diferentes aspectos.

Forma Dramática del teatro	Forma épica del teatro
- Se actúa. - Envuelve al espectador en la acción escénica. - Anula su capacidad de actuar. - Le hace experimentar sentimientos. - Vivencia. - El espectador es introducido en algo. - Sugestión. - Se preservan las sensaciones. - El espectador está dentro de la acción, simpatiza con los personajes. - Se supone que el hombre es conocido. - El hombre es inmutable. - Tensión esperando lo que vendrá. - Una escena existe por otra. - Acción creciente en intensidad. - Progreso lineal. - El curso de la acción es evolutivo. - El hombre como algo fijo. - El pensamiento determina al ser. - Sentimiento.	- Se narra. - El espectador es un observador, pero - Despierta su capacidad de actuar. - Le exige tomar decisiones. - Visión de mundo. - Es puesto frente a algo. - Argumento. - Se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones. - El espectador se enfrenta a lo que ve y lo estudia. - El hombre es objeto de investigación. - El hombre es mutable y puede cambiar las cosas. - Tensión en el proceso. - Cada escena en sí misma. - Montaje. - En curvas. - Bruscos saltos. - El hombre es un proceso. - El ser social determina el pensamiento. - Razonamiento.

(p.e. Tabla 1, 1997: 383)

Oliva y Torres (1997) encontraron que al revisar el cuadro comparativo queda en evidencia que uno de los aspectos fundamentales de la forma épica de Brecht es su relación con el espectador. Debido a aquello, la partida de esta nueva forma teatral tiene que ver con modificar la relación tradicional de la escena y el público. Para que provocarse esta nueva relación debe modificarse también la relación que tiene el texto con la representación, para que esto sea posible deben modificarse las relaciones que los actores establecen con el director. En pocas palabras, se trata de

un cambio revolucionario de toda la maquinaria de lo que implica hacer teatro.

La conciencia del espectador juega un papel primordial ya que debe saber que lo que va a presenciar es una representación de alguna acción, hecho o suceso, que bajo ninguna perspectiva se trata de presenciar una vivencia que esta ocurriendo en ese momento. Brecht es determinante al señalar que el teatro es teatro, lo que se observa es una representación de la realidad, la cual es narrada. El espectador debe dedicarse a observarla y no intentar vivenciarla.

Esta escena ya no representa a su público “las tablas que significan el mundo” (por tanto un espacio mágico), sino un lugar de exposición favorablemente situado. Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados, cuyas exigencias ha de satisfacer (Benjamin, 1998: 18)

Según Brecht (1970) lo esencial en este tipo de teatro, esta en la figura del espectador, quien tiene el conocimiento al asistir a una sala, de que estará presenciando la representación de un hecho, se le contara lo que sucedió. Para eso también debe saber que el propio actor es un narrador también.

El teatro épico crea una representación, pero no una en el sentido de las teorías naturalistas. Se trata de descubrir primero las situaciones, se trata de extrañarlas, según se explica en el estudio acerca de Brecht de Walter Benjamin (1998) El descubrimiento (extrañamiento) es realizable a través de la interrupción del proceso de la acción.

En el estudio de Benjamin (1998) acerca de la Interrupción en el teatro brechtiano, debe considerarse primero la introducción a la dramaturgia de su teatro no aristotélico, lo que no implica una relación competitiva entre ambas formas escénicas. Ha eliminado en su dramaturgia la catarsis propia de la forma Aristotélica, la que provocaba la liberación de las pasiones experimentadas por el espectador, a través del proceso de compenetración hacia el héroe del relato. El teatro épico no espera que el espectador logre la compenetración. El arte de la forma brechtiana, consiste en buscar las formas para provocar un asombro en el espectador, en vez de la com-

penetración con el héroe, el espectador aprende del asombro provocado por las situaciones en las que el héroe debe enfrentarse.

La característica esencial del teatro épico reside quizás en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes, sino discutirlos. Pero sería totalmente falso negar el valor afectivo del teatro épico. Semejante actitud equivaldría a afirmar, en un siglo como el nuestro, que el sentimiento está reñido con la ciencia. (Brecht, 1970: 37)

Otra característica del teatro épico, es que la importancia radica en las situaciones en la que está inmerso un individuo, más que en él mismo. No es el centro de la historia. No nace a partir del individuo la visión del mundo que lo rodea, el individuo es sometido a diversas situaciones a las cuales se enfrenta y la historia se desarrolla en base a su relación con otros personajes; es decir con otras conductas. Las situaciones van modificando su comportamiento.

Las situaciones determinan las relaciones humanas, no es el personaje (protagonista), tampoco origina a otros personajes, ni define las acciones dramáticas, ni la vida de los demás, etc. En ese sentido el espectador debe de saber de su posibilidad de modificar su propia realidad, en el fondo alterar la situación. Después de haberla visto en el espectáculo teatral.

El hecho de que las situaciones determinen la relación entre las personas, plantea la idea que el ser humano es un ser social, quien es un resultado del medio social, sin olvidar la capacidad humana de poder modificar su medio social, si así lo desea realmente. Es la actitud participativa y del deseo de la transformación del espacio social, la contra postura al teatro tradicional. El teatro épico de Brecht se revela contra el mundo que no puede ser cambiado, la predestinación de los individuos, la condición de lo inmutable, ideas que se encuentran en el teatro tradicional.

Junto a la importancia de la situación en el teatro épico, se presenta una estructura de tipo episódica que este teatro tiene, es decir que cada escena vive por si sola, conformando cada parte una pieza, una estructura general.

Al asistir al teatro el espectador espera y tiene conciencia de que lo que verá será una representación, para esto lo más adecuado según Brecht (1970) es hacer evidencia de todo lo que la componga. Erradicando la idea la “cuarta pared”, pudiendo quedar a la vista luces, materiales tal cual son, sin disfraces. Así puede ver la representación con mayor claridad, nada se le presenta como una ilusión, así podrá tener su propia postura frente a la obra teatral, para poder acceder a la posibilidad de pensar y de criticar al personaje. Como se menciona anteriormente, nunca identificándose con el personaje, ya que el espectador así nunca sabría la magnitud real de los errores que cometen los seres humanos.

Todo lo que conformaba el teatro épico fue pensando en detalle, por ejemplo: El decorado también tiene su función determinada, puede confirmar o contradecir los hechos. Adquiriendo una postura respecto a los hechos, por lo que no es indiferente.

En resumen el teatro épico tiene las siguientes características, es un teatro que se basa en la narración de los hechos, para esto se presenta en una estructura de tipo episódica, usando diversos recursos como la literalización, el efecto de distanciamiento (se explicará el concepto más adelante), la enfatización del gestus y la modificación en el trabajo del actor también.

La forma episódica es adjudicada por algunos autores a una forma propia de nuestros tiempos modernos, muy contingente en cuanto al avance comunicacional tecnológico de los medios.

Las formas del teatro épico corresponden a las nuevas formas técnicas, al cine y a la radio. Esta en la cumbre de la técnica. En el cine se ha impuesto ya más y más el principio según el cual debe serle al público posible en cada momento “engancharse” y que, por tanto, hay que evitar supuestos embrollados, así como cada parte debe poseer, junto a su valor en cuando al conjunto, otro propio, episódico: todo lo cual se ha hecho estricta necesidad en la radio frente a un publico que enciende y apaga su receptos a cada momento caprichosamente. El teatro épico trae a la escena idéntico logro. Por principio, no hay en él nadie que llegue demasiado tarde. (Benjamin, 1998: 22)

La forma episódica facilita la narración según Brecht (1970) ya que lo que, cambian son las situaciones, y el espectador se enfrenta a ellas, por eso cada episodio tiene un valor propio, aunque sea parte de una estructural central. Para determinar cada episodio, Brecht uso la Literalización.

1.5 DISTANCIAMIENTO

La definición de distanciamiento será:

Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al propio tiempo como algo ajeno o distante. El teatro antiguo y medieval distanciaba a las personajes con mascarar de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy, efectos musicales y mímicos. Estos efectos impiden sin duda la identificación y, sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación. (Oliva y Torres, 1994: 382 – 383)

El efecto del distanciamiento seria lo contrario al efecto de realidad, su opuesto. El teórico francés Patrice Pavis, define al efecto del extrañamiento o distanciamiento de la siguiente manera:

“El efecto extrañamiento, muestra, cita y critica un elemento de la representación; lo “desconstruye” lo coloca a distancia al presentarlo bajo un aspecto inhabitual y al hacer una referencia explicita a su carácter artificial y artístico (procedimiento)” (1998: 156)

Zamorano (2008) señala que el distanciamiento de Brecht, es apreciable de forma didáctica en la obra de teatro Seis personajes en busca de un autor de Luigi Pirandello, en la cual los personajes actúan como títeres, en búsqueda de un director teatral que les permita poder representar un papel. Presentada esta idea, el espectador no logra identificarse con los personajes por medios de las emociones, sino que lo hace por la razón, el análisis y la reflexión.

Brecht (1970) se pregunta en sus Escritos sobre teatro, con que elementos podría reemplazar el binomio clásico del miedo y la compasión, el que busca provocar la catarsis aristotélica, pues él afirma que es posible posicionar el ansia del conocimiento, sustituyendo al miedo, y en lugar de la compasión; el deseo de ayudar. Para provocar el distanciamiento y no la identificación del espectador frente al relato.

Los elementos usados para la literalización de los episodios: el uso de la técnica de proyección, los carteles, los narradores, las canciones, tiene como objeto eliminar la idea de la cuarta pared y encarar una postura personal del público. Son efectos para lograr el distanciamiento, porque provocan la interrupción en los procesos del espectador y como ya se mencionó es esta la base que debe existir para lograr un espectador distanciado.

La interrupción según Brecht es lo que más logra con éxito el efecto, ya que a través de ella se enfatiza el gesto de los personajes. Ciertamente hay casos en los que los elementos o recursos para lograr esta interrupción pueden estar presentes o no.

En cuanto el espectador entra al teatro: observa las escenas y las situaciones de los personajes, pero para poder mirar bien, según Brecht; es decir para poder ver el cuadro realmente: el espectador se aleja (actitud distanciada, que no le permite identificarse, compenetrarse), tampoco se le permite llevar alguna emoción hacia la catarsis, (como ya se dijo aquí si pueden haber emociones también), solo que el teatro épico la encamina hacia el conocimiento. El espectador mira la escena y puede comparar y observar la realidad. Por lo que las respuestas son de él mismo.

Los elementos que se utilicen para la interrupción de las acciones en el espectador, tiene como objetivo lograr una particularización del gesto, que se logre descontextualizar. Para que desde la perspectiva del espectador estas acciones sean extrañas, no conocidas; en el fondo es transformar lo ordinario en algo que lo sorprenda, ese es el objetivo del efecto del distanciamiento en el teatro de Brecht. En el caso de la música, esta puede tener una función muy distanciadora con respecto a la acción, por la extrañeza provocada en el espectador. El mejor ejemplo sería que una persona que está a punto de morir cantara acerca de su propia

muerte. Esto genera la actitud crítica, que no se conforma con la comprensión de quien le mira.

1.6 EL GESTO

Hemos dicho que el objetivo de la interrupción, provocada por el distanciamiento (que se puede lograr por variadas técnicas que se especificarán más adelante), por medio de la descontextualización del gesto.

La definición de gesto para Brecht según (Fillingham, 1998) es la actitud subyacente de un personaje. Aquello que lo distingue como ser humano, cada uno tendría el suyo propio, es lo que a la vez los delata en sus comportamientos. El gesto no se refiere a una mímica determinada usada por el actor. El gesto el resumen es la síntesis de características de ciertos tipos de comportamientos; pudiendo ser expresión física o verbal. Pues ambas formas van ligadas una con la otra, si lo que se tiene como objetivo es una representación profunda de la realidad.

El gesto tiene como origen la realidad misma, precisamente en el medio ambiente. Dado su origen, cada época ha generado diferentes gestos, siempre se mantiene contingente por así decirlo, por lo que es completamente definido y conclusivo.

Wekwerth (2004) indica que el gestus es la expresión mímica y gestic de las relaciones humanas, que involucran a las personas unas con otras en un determinado contexto de época histórico. El gesto clarifica aspectos de la representación, ya que exterioriza las emociones de los personajes de formas más nítidas y da fuerza a la actitud y el discurso.

“Hacer que los gestos puedan ser citados” (Benjamin, 1998: 37), es algo que Brecht consideraba fundamental para ejecutar el teatro épico. El actor debe ser capaz de darle espacio a sus gesticulaciones al igual que lo hace con las palabras. Se trata de un tipo de teatro, que por definición es un teatro gestual, ya solo no se interrumpe al espectador en sus procesos, sino que mientras más frecuente sea la interrupción para el que actúa, mejor recibirá el espectador su gesto. El gesto al igual que la interrupción son la “base de la cita”, ya que citar un texto implica interrumpir su

contexto.

Considerando que el gesto se define en primer lugar por la misma realidad. Tiene un principio y fin definidos, pero como la realidad es parte de la historia, y esta misma esta sujeta a cambios profundos, el gesto también usa esta lógica, por lo que es completamente mutable.

1.7 BRECHT Y SU APLICACIÓN A OTRAS ARTES: EL CINE.

Según Robert Stam (2001), en Teorías del cine. La teoría cinematográfica de izquierdas en Europa y el tercer mundo, (años sesenta y setenta), hizo continuación del legado crítico acerca de la discusión estética que Brecht había abierto en los años treinta, quien elaboró una crítica marxista del modelo dramático del teatro tradicional establecido y también del cine de Hollywood.

El crítico teatral Bernard Dort escribe un ensayo denominado Hacia una crítica brechtiana del cine, enfocado a la crítica de Brecht al arte cinematográfico, situaría a la política en un eje central para la discusión. Pues bien la discusión de Brecht, influye a nivel teórico en el mundo del cine en autores como Peter Wollen o Jean-Louis Comolli, pero también en variados cineastas del mundo; Godard, Welles, Rocha, Oshima, Duras, al mismo Fassbinder, entre otros.

Stam considera que el tema de Brecht y el cine tienen variadas consideraciones, ya que el propio Brecht hacia uso del cine en sus propuestas teatrales, ejemplo de ello en su obra Madre Coraje, en donde habían imágenes de la película Octubre de Sergei M. Eisenstein; también porque la obra de Brecht a sido influenciada por el cine, Chaplin por ejemplo. También su trabajo realizado en el cine: Kuhle Wampe (1932) y Hangmen also die (1943), sus guiones no publicados para cine también y las adaptaciones para cine de su obra, como lo hicieron Pabst y Cavalcanti, entre otros.

Dada la importancia y la amplitud de la discusión abierta por Brecht, Stam menciona la relevancia de la repercusión estética de Brecht en el mundo del cine.

En los distintos ensayos recopilados en Brecht on Theater, Brecht señala ciertos objetivos generales para el teatro, igualmente aplicables al cine. Dichos objetivos pueden sintetizarse como sigue:

1. La creación de un espectador activo, que se oponga a los “zombies” ensoñadoramente pasivos que el teatro burgués engendra o los autómatas que marchaban a paso de ganso en los espectáculos nazis.

2. El rechazo del voyeurismo y de la “convención de la cuarta pared”.

3. La noción del llegar a ser más que el ser popular, eso es, la transformación del deseo espectacular y no su satisfacción.

4. El rechazo de la dicotomía entretenimiento = Educación, dicotomía que da por sentado que el entretenimiento es inútil y que la educación no ofrece placer alguno.

5. La crítica a los abusos de la empatía y el pathos.

6. El rechazo de una estética totalizadora en la que todas las “pistas” se presten a potenciar un sentimiento único y abrumador.

7. La crítica del esquema Destino, Fascinación, Catarsis típico de la tragedia aristotélica, en favor de la representación de gente corriente que crea su propia historia.

8. El arte como llamada a la acción, en la que se lleve al espectador no a contemplar el mundo sino a cambiarlo.

9. El personaje como contradicción, como escenario en que se encarnan las contradicciones sociales.

10. La inmanencia del significado, donde el espectador debe elucidar el significado del juego de voces contradictorias del texto.

11. La división del público, en función de su clase por ejemplo.

12. La transformación de las relaciones de producción, es decir la crítica no solo del sistema en general sino de los aparatos que producen y distribuyen cultura.

13. La visualización de la red causal, en espectáculos, que sean realistas no estilísticamente sino en términos de representación social.

14. Efectos de alienación, *Verfremdungseffect*, que descondicionen al espectador y “extrañen” el mundo social en el que vive, liberando a los fenómenos socialmente condicionados del “sello de familiaridad” y revelando que no son, simplemente “naturales”.

15. El entretenimiento, el teatro entendido como arte crítico y a la vez divertido, análogo en ciertos aspectos a los placeres del deporte y el circo.

Además de estos objetivos generales, Brecht también propuso técnicas específicas para alcanzarlos, técnicas que hasta cierto punto pueden aplicarse al cine. Son las siguientes:

1. Fractura del *mythos*, eso es, un “teatro de interrupciones” anti orgánico y anti aristotélico basado en sketches, como el music hall o el vodevil.

2. El rechazo de héroes, estrellas y de la dramaturgia que construye héroes mediante la iluminación, la puesta en escena y el montaje, por ejemplo la figura de Hitler, construido como héroe, en *El triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl.

3. La des psicologización de un arte más interesado en esquemas colectivos de comportamiento que en los matices de la conciencia individual.

4. El *gestus*, la expresión mimética y gestual de las relaciones sociales entre los habitantes de un periodo determinado.

5. Interpelación directa al espectador: en el teatro hay que dirigirse directamente al público, y en el cine, personajes, narradores, e incluso cámaras se han de dirigir directamente a público.

6. Efectos de tableau, fácilmente trasladadas al cine en forma de imágenes congeladas.

7. Interpretación distanciada: distanciamiento entre el actor y su papel, entre el actor y el espectador.

8. La interpretación como cita: un estilo de interpretación distanciado, como si el actor estuviese hablando en tercera persona o en pasado.

9. Separación radical de elementos, es decir, una técnica estructurante que enfrente las escenas entre si y las pistas: música, dialogo, letras de canciones, también entre si, de modo que se desacrediten mutuamente en vez de reforzarse recíprocamente.

10. Multimedia, la mutua alienación de las “artes hermanas” y los medios paralelos de expresión.

11. Reflexibilidad, técnica que permite al arte revelar los principios de su propia construcción.

Peter Wollen estuvo muy influido por Brecht en sus formulaciones del “contracine”. El esquema de Wollen trazaba los contrastes entre el cine convencional y el contracine (cuyo mejor ejemplo es el cine de Godard) a partir de siete rasgos binarios:

1. Intransitividad narrativa frente a transitividad narrativa, ruptura sistemática del flujo de la narración.
2. Extrañamiento frente a identificación, (mediante técnicas brechtianas de

interpretación, disyunción sonido imagen, interpelación directa al público, etc.)

3. Evidenciación frente a transparencia, (atraer sistemáticamente la atención hacia el proceso de construcción del significado).

4. Diégesis múltiple frente a diégesis única.

5. Apertura frente a la clausura, (en vez de unificar la visión del autor, abrirse a un territorio intertextual).

6. Displacer frente a placer, (la experiencia fílmica concebida como un tipo de producción, consumo efectuado en colaboración).

7. Realidad frente a ficción, (revelar las mistificaciones que acarrear las ficciones fílmicas). (Stam, 2001, 176-178)

CAPÍTULO SEGUNDO
EL MELODRAMA

2.1 INTRODUCCIÓN AL MELODRAMA

En el libro *El cine Melodramático*, el autor Pablo Pérez Rubio (2004), relata que nada de lo humano es ajeno al melodrama, hablamos de un “género de géneros” por que contagia e influencia a otros a través de sus mecanismos dramáticos, por lo que según él sería más adecuado hablar de lo melodramático que del melodrama. El mundo de los sentimientos, en una narración de lo subjetivo, es uno de los rasgos de la edad contemporánea con la que nace el género. En los rastros de la tragedia griega, la cual siempre muy ligada a los destinos de las polis (sociedades), están muy presentes en el melodrama; en muchas ocasiones esas heridas que son colectivas con la consiguiente presencia de la catarsis revelan un entramado social igualmente afectado.

Los mecanismos melodramáticos se inspiran en la tragedia helena y la mezcla de música y drama (le denomina el nombre durante el renacimiento), pero la configuración del género se establece como una heredera del romanticismo, sin este movimiento, según dice el autor, no se entenderían muchos de los frutos del espíritu de la era contemporánea.

La configuración de los personajes melodramáticos, ha sido desarrollada gracias al descubrimiento de la subjetividad moderna, una lucha constante entre los impulsos interiores y la sociedad.

En los primeros pasos del cinematógrafo, el cual influenciado por la cultura decimonónica de la cual pudo originarse, estaba “empapado del éter melodramático”, folletinesco muchas veces. Fue tal su presencia que llegó a instaurarse como rasgo académico, lo cual provoca una pérdida de su potencial dramático al producirse su serialización. Al mismo tiempo esa herencia grecorromana fue pieza para el modelo institucional de cine narrativo, ya que David W. Griffith convertiría esa herencia en un rasgo que identificaría su propuesta cinematográfica, la cual inspirada por Dickens, quien a su vez estaba influido por el melodrama. Esta herencia continua presente en la mayor parte del cine realizado en nuestros tiempos actuales. Autores como Stiller, Pabst, Clarence Brown, Erich Von Stroheim, fueron aquellos autores que hicieron progresar los años del melodrama cinematográfico en

el mundo del cine silente.

Es en el contexto Hollywoodense donde el melodrama se desarrollará con vigor, planteado a través de la mirada clásica de autores como: Frank Borzage, John Stahl. En los años treinta y cuarenta, de forma no regular, John Ford se dedicó a cultivar y aplicar los esquemas melodramáticos en sus películas, independientes del género al que perteneciera cada obra, marcando a través de su obra aquella época dorada del cine. Pero es en la época de los cincuenta en donde la expresión manierista llevaría al género a su máximo esplendor en la industria fílmica norteamericana. El máximo expositor del género sería Douglas Sirk, juntos a otros autores como Delmer Daves, Nicholas Ray, Henry King y en especial Vicente Minnelli. Dada la importancia para el género melodramático en el área cinematográfica, más adelante se profundizará acerca de la obra cinematográfica Sirkiana. Principalmente acerca de los elementos distintivos de su cine.

Pero no sólo los directores Hollywoodenses aportaron con fuerza al melodrama, junto con su mirada personal, también lo hicieron autores de otras cinematografías. Lo cual enriqueció el crecimiento del género a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, estos autores reformularon las formas de expresión a partir de un molde flexible; Luis Buñuel en el caso mexicano, Ozu y Mizoguchi en Japón, Almodóvar desde España y Fassbinder desde Alemania, por mencionar algunos.

Lo relevante de la existencia de lo melodramático es que mientras sigan existiendo heridas en el ser humano, seguirá viviendo este género, ya que gracias a ello se genera y se alimenta. Es un género que se ha especializado en hacer sondeos profundos acerca de la búsqueda de la felicidad del ser humano, tiene una larga vida por eso mismo.

2.2 LA MATERIA PRIMA: LOS SENTIMIENTOS

El melodrama se alimenta con la materia de los sentimientos (Pérez, 2004) cuando se habla de este género, nos referimos a heridas y cicatrices, de traumas y de purificaciones, de la soledad y del reencuentro, además de los miedos que acechan

al ser humano, aunque sean estas perturbaciones no lleguen a afectar al más allá (como lo serían los miedos trascendentes en el cine fantástico), sino al más acá. En el melodrama los sentimientos aparecen retratados como la mayor fuente de placer y a la vez la del dolor que atraviesa por la experiencia de vivir el amor bajo todas sus formas, y por supuesto el desamor, el sacrificio, la renuncia, el narcisismo, envejecer, la infidelidad, la amistad, los temores de la soledad de la muerte, la melancolía, la nostalgia, el pasado, lo irrevocable de la vida, el dolor de una pérdida, la paternidad, las frustraciones, pero sobre todo el deseo.

Se describen personajes atiborrados de deseo, por lo que las acciones describe los avatares que estos sujetos deseantes deben vivir, pero el relato melodramático del personaje deseante esta caracterizado por el exceso y la desmesura en todos sus grados, ya que confiere toda su capacidad semántica a la conversión en texto narrativo (teatral, narrativo, literario, cinematográfico, televisivo...pero no poético) de esos sentimientos y la hacen desembocar en personajes dolientes, ensimismados, maltratados.

El melodrama representa al sufrimiento, aunque también haya en el espacio, para la plenitud, la felicidad, con un carácter efímero, es por ello que es el género que más se ha esforzado en escrutar de forma peligrosa el alma humana.

2.3 HACIA UNA DEFINICIÓN DEL GÉNERO MELODRAMÁTICO EN EL CINE

En su origen el melodrama era un pieza teatral con música (Pérez, 2004); después se asoció a un texto plagado de efectos pictóricos (el pictorial mode of narration con que se vinculo el género a lo largo del siglo XIX) y sonoros; para terminar; se instaló en el cine y la televisión, con su peculiar forma de ecléctica combinación de imagen dinámica, palabra escrita y oral, gestos y movimientos, música y decorado. Técnica-mente el cine solventa los problemas de la escena y las limitaciones verbales de la novela, en su búsqueda común de configurar la imaginación melodramática, por lo que según el autor podría entenderse al cine como su heredero natural, como una especie de culminación lógica de este proceso evolutivo.

En el texto canónico sobre el género El melodrama Hollywoodense del año 1985

del francés Jean-Loup Bourget, se ofrece una definición del mismo atendiendo sus contenidos originales, luego asimilados por el cine; explica que estilísticamente, el melodrama (cuya etimología es: drama con música) es una mezcla de palabras, de gestos, de efectos especiales. Se trataría de un espectáculo y la puesta en escena es fundamental en él. Considerando esta definición en términos cinematográficos haría correspondencia más a los parámetros del musical que del melodrama. Bourget continúa en su desplazamiento a lo cinematográfico; definiendo como melodrama a toda película hollywoodense que presente las siguientes características: un personaje víctima (con frecuencia la figura de la mujer, un niño, o un enfermo); una intriga que reúne peripecias providenciales o catastróficas y no un simple juego de circunstancias realistas y por fin un tratamiento que acentúa el patetismo y el sentimentalismo (provocando que el espectador comparta el punto de vista de la víctima), o ya sea en la violencia de las peripecias, bien lo más frecuente, alternativamente en ambos elementos, con las rupturas que todo ello significa.

La definición de Bourget se actualiza con la de Peter Brooks en *La imaginación Melodramática: Balzac, Henry James, Melodrama y el modelo del exceso* (1976), quien define al melodrama teatral con unas connotaciones principales que serían la indulgencia de fuerte emocionalismo; la esquematización y la polarización moral; formas de ser, situaciones y acciones extremas; villanía manifiesta; persecución de la riqueza y recompensa final de la virtud; expresión inflamada y extravagante; tramas oscuras, suspense y una peripecia que quite el aliento al espectador.

En el melodrama se dan cita las más variadas disciplinas culturales populares de los dos últimos siglos; el teatro, la pantomima, la música, la literatura, el cine, la televisión, la fotonovela, el cómic, las canciones populares (tango, bolero, canción ligera) y la radio.

Es relevante señalar según lo que dice Pérez Rubio (2004) que la palabra melodrama muchas veces (en Inglaterra, desde la época Victoriana) era considerada como algo antipático y solía ir acompañada de apelativos despectivos, incluso de ha incorporado al registro del habla coloquial con esa misma intención, en contexto como, a modo de ejemplo: “no te pongas melodramática” o “me armo un verdadero melodrama”. Ambos ejemplos aluden al exceso de lo sentimental y al abuso que se

le hace a lo afectivo, en disminución del uso de la razón, la cordura o la sensatez.

James L. Smith en su ensayo de 1937, denominado *Melodrama*, afirma concluyendo que este género es probablemente la palabra más sucia que un crítico teatral podría utilizar, continua afirmando los prejuicios existentes hacia el melodrama, en los cuales se dice que a través de el, se hace una falsificación de la vida, de que sus personajes no son más que muñecos, sus acciones absurdas, carentes de sentido, de que sus cualidades escénicas eran meros efectos teatrales, que su lenguaje es burdo y grotesco y por supuesto exagerado, que poseía una poética naif y presentaba escapismos infantiles.

2.4 MELODRAMA: UN GÉNERO FEMENINO

Pérez (2004) postula que en el mundo cinematográfico las opiniones despectivas hacia el género del melodrama, se relacionan con su condición de género destinado al público femenino, de la misma manera que bajo una política de exhibición basada en programa dobles, están orientados implícitamente hacia un público masculino géneros como el western, el bélico, el cine de gánsters, o el de aventuras. Es por esta razón que tras años de desprecio intelectual hacia el género, ha sido recuperado últimamente gracias a los análisis feministas, que según Eva Parrondo-Coppel, en su libro *Feminidad y mascarada en Lo que el viento se llevó y Jezabel*, de 1996, no sólo se debe a que las protagonistas de estos filmes son mujeres (refiriéndose a los filmes del título de su libro, pero que según Pérez Rubio pueden ser aplicados a tantos otros filmes del género) y el deseo y el punto de vista que desarrolla la narración están dominados por una mujer, sino que también genera interés, ya que eran películas producidas para atraer al público femenino, pues se trataban de películas que abordan problemáticas propias de una mujer.

En este contexto el melodrama era el principal factor para las llamadas películas *Women's pictures*, las cuales tenían como objetivo generar verdaderos lagrimones, así también las *weepies*, sin olvidar que a finales del siglo XVIII las primeras manifestaciones del género en Francia fueron planteadas en un supuesto y según el autor denigrante: *genre larmoyant*, traducido al español; género lacrimógeno.

Es cierto que una de las principales características del personaje melodramático, es la pasividad con que recibe, asume y soporta el sufrimiento, ha sido asociada en forma tradicional a la figura de la mujer, en confrontación al héroe dotado de atributos en el género épico) ello había conducido a la identificación con uno seres a los que el relato conduce por territorios de aceptación y resignación. También es cierto que con cierta ironía se llegó a afirmar que las heroínas de Hollywood clásico, los prototipos impuestos por Joan Crawford, Greta Garbo, Marlene Dietrich, sufrían con glamour.

Claramente el melodrama femenino iría progresando, derivando hacia el cine negro o a su variante de psicología criminal, y esto no se trata de un exclusivo género del cine de Hollywood, como bien lo ejemplifica las llamadas tsuma-mono japonesas, de películas creadas por el japonés Kenji Mizoguchi, quien retrataba a esposas que sufrían las humillaciones a causa de maridos con comportamientos violentos, que practicaban el adulterio, y seres de tipo egoísta; el final feliz en estas películas, es reemplazado por un suicidio purificador que se relaciona a la cultura zen.

La cotidianización de lo melodramático en el orden social, fue posible ya que se había producido en el transcurso del siglo XVIII al siguiente una revolución estética que terminaría valorando por primera vez ingredientes como el exceso, lo sentimental, lo pasional, lo irracional, aspectos que habían sido rechazados, concientemente censurados, desde el Renacimiento a favor de una mirada artística basada en lo armónico, el pudor y el poder la razón. El melodrama será un resultado de la propia revolución burguesa impulsada por el primer Romanticismo, también es el resultado de la adaptación de la tragedia al nuevo contexto social determinado por el brote de la burguesía. A favor de esta libertad creadora, el mundo de las pasiones dejara de estar tan reglamentado por los modelos impuestos por la tragedia o el drama, en donde los personajes generalmente en el ámbito de lo mítico-divino o a las clases más nobles, mostraban su integridad ocultando sus vulnerabilidades humanas.

En la actualidad lo melodramático ha alcanzado notoria presencia en la programación televisiva, materializado con los talk shows en los cuales se convierte el drama per-

sonal de un individuo en un espectáculo, diversidad de formulas que trabajan con la realidad, programas llamados Reality shows, que hacen de lo melodramático un ingrediente principal. Se podría decir incluso que en la actualidad lo que los medios de comunicación ofrecen, más que información es verdadero melodrama, así Pérez Rubio (2004) afirma en su libro que lo melodramático vendría a conformar “el mayor sistema de expresión” de nuestro tiempo.

2.5 ALGUNOS TIPOS DE MELODRAMAS

Podría decirse que el melodrama en estado más puro y genuino (Pérez, 2004) es aquel que otorga toda su fuerza dramática a un pathos desmesurado e identificatorio, que se desploma en un doloroso camino de pruebas para el protagonista y que busca, ansioso un insatisfactorio (pero emocionalmente eficaz) final feliz que consiga la cicatrización ilusoria de la herida original. El melodrama de la pasión por el contrario narra los efectos de un deseo (habitualmente situado en el terreno familiar), este deseo es desbordado y desequilibrado, socialmente imposible, sentenciado al fracaso por un destino nefasto y próximo en consecuencia a un desarrollo muy oscuro y a un desenlace infeliz, casi siempre en forma de muerte violenta de uno o varios personajes. Asignado al melodrama romántico, el cual presenta rasgos cercanos a la tragedia, por la presencia destructiva de fuerzas exógenas, también por el carácter transitorio de una felicidad (la consumación del deseo) que es efímera, y por la intervención final de una catarsis que restablezca el orden y la armonía que fueron rotos por brutalidad de un sentimiento aniquilador.

2.6 EL WOMEN'S FILM

Se determinan la presencia de cuatro subgrupos dentro del cine de mujeres, según Mary Ann Doane (1987), que surgieron en los Estados Unidos a lo largo de los años treinta y cuarenta: el filme sobre la mujer que es paciente, el melodrama de corte maternal, la historia de un amor imposible y el filme de paranoia, pero en muchas ocasiones aparecen mezclados estos subgéneros. Como lectura general este tipo de cine, para la autora, es documento de una época de crisis de la subjetividad en torno a la figura de la mujer, a su vez traza unas particulares líneas entre el texto y el espectador, que le aproximan a una experiencia de carácter masoquista, a pesar de que se trata de filmes organizados y dirigidos hacia una mirada masculina heterosexual. A pesar de ellos muchas mujeres se sentían identificadas con este tipo de heroínas, ya que en ellas reconocían sus propias vivencias, y podían encontrar en el discurso fílmico un motivo para la reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad, y quizás también poder encontrar ciertas vías que les permitiesen encontrar respuestas.

Una de los filmes más representativos de toda la atmósfera de todos estos grupos temáticos, probablemente sea *Stella Dallas* de King Vidor, del año 1937. Este filme esta articulado como un melodrama maternal al poner en evidencia las renunciias y los sacrificios que implica para la mujer el convertirse en madre.

El prototipo de la mujer pasiva y resignada que se sacrifica por amor, tiene diversos perfiles, que van desde la pecadora que debe pagar su culpa por medio de la renuncia, hasta la mujer que es abnegada aceptando su destino por imposiciones de tipo social: *Anna Christie*, *Inspiración*, *Hacia las alturas*, la misma *Stella Dallas* o *Romance* (Romance, Clarence Brown, 1930), estos filmes son weepies de los años treinta y cuarenta que se construyeron en base al sufrimiento de una mujer que desea.

Otras veces las heroínas de los women's filmes se presentan como seres solitarios y sufrientes (generalmente determinado por causas socio ambientales), pero carente de todo aire neurótico o amargado. Ejemplo es el personaje de Charlotte Vale, interpretado por Bette Davis, en el filme *La extraña pasajera* (Now Voyager, Irving

Rapper, 1942) quien asume su condición de soltera con elogiada dignidad.

En otra dirección están los melodramas del *women alone* (Pérez, 2004) aquellos en los que la ausencia de la figura patriarcal obligaba a la mujer a asumir ambos papeles. Esta situación se presenta en filmes conocidos de Douglas Sirk como *Obsesión*, *Imitación a la vida* y *Sólo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955), en este tipo de películas los personajes femeninos tienen un carácter de tipo neurótico en donde intentan asumir papeles que les corresponden al marido ausente, para poder constituir una unidad familiar completa, incluso se auto convence a sí misma que no necesita un hombre a su lado. Sobre esa idea se basan muchos melodramas de los años cincuenta, algunos de ellos explícitamente dirigidos hacia el público femenino. En todos estos filmes por lo general, en donde la ausencia patriarcal es el motor que hace andar el filme, y la aparición en él de un hombre, como posible sustituto de la figura ausente provoca el conflicto principal del filme, en estos filmes se expresa la idea de que socialmente es imposible, tal cual está establecido, que una mujer viva sin un hombre. Pues no hay que olvidar que si el melodrama funciona como un espejo de los deseos más nebulosos y secretos del alma humana, ese espejo está adaptado y condicionado a las preguntas y necesidades de cada tiempo histórico, de cada contexto nuevo y responde a nuevas estructuras, así mismo lo indicaba David Kehr (1983), acerca de lo que llamo como *New Male Melodrama*, en donde la situación de la ausencia patriarcal, se invertía, y ahora en los filmes (entre las décadas de los setenta y ochenta en Hollywood) se presentaba con el espíritu del *weepie*, a un hombre separado o viudo de clase media que debía hacerse cargo de su profesión, su familia y su hogar.

Considerando lo anterior, se podría decir finalmente que el melodrama, (una señal más de sus contracciones internas) solo ha mutado para permanecer igual al disponerse a defender el statu quo, y este para el melodrama americano se define con la familia como núcleo y la pareja compuesta por un hombre y una mujer. En los años treinta y cuarenta, el statu quo, se enfrentaba contra la pobreza, la guerra y las enfermedades, así como en los años ochenta debía ser defendido contra el flagelo del divorcio, la homosexualidad, el feminismo, entre otros temas.

2.7 MELODRAMA DE “AUTOR”

Según explica Pérez Rubio (2004), no faltan los estudiosos que al abordar el análisis de una obra melodramática de cineastas que consideran de manera indiscutible como autores; hacen referencias a sus obras melodramáticas como si se tratase de obras con un cierto grado de superioridad; suele decirse que los autores han subvertido o invertido el material inicial, de que lo han trasladado a su “terreno personal” de autor, construyendo una poética personal o incluso se refieren a que “han dirigido algo más que un melodrama”. Lo que se infiere es que si este melodrama no estuviese realizado por alguien con la categoría de autor, la realización sería algo mucho menor.

Muchos cinéfilos de la época de los años setenta desde las perspectivas del psicoanálisis, el marxismo y el feminismo, descubrieron el cine de Douglas Sirk a través de la difusión del de Rainer Werner Fassbinder, del cual se decía que era epígono y deconstructor.

Pero el rescate del melodrama ha sido paralelo a otra consideración, que podría contemplarse como análoga: el que se constata como movimientos cinematográficos cultos se han alimentado de moldes melodramáticos, para poder hacer sus discursos más cercanos al público masivo popular, buscando provocar una complicidad emotiva por parte del espectador.

Por ejemplo así ocurrió con el neorrealismo italiano que se nutrió desde el comienzo de bastante recursos retóricos del melodrama, hasta que este terminó adquiriendo mayor protagonismo, provocando la disminución de los elementos estéticos que le eran propios desde su origen, ejemplo de ello en películas de los años cincuenta como: *Ana* (Alberto Lattuada, 1952), *Estación Termini* (Vittorio de Sica, 1953), o películas de Raffaello Matarazzo, que conformaron el denominado neorrealismo popular.

Es un hecho que el melodrama es un género que apela directamente al lado emocional del espectador, despreciando la práctica del disfrute intelectual y que constituya un tipo de cine en apariencia desideologizado y en su vertiente más canóni-

ca. Defensor de los valores tradicionales y del orden ético y social establecido; como diría la crítica marxista, cualquier género es un instrumento discursivo para el control social cuyo objetivo es imponer la ideología dominante. Y en el melodrama aunque sea a través de una aparente desideologización, es en si mismo, una ideología.

Son muy pocas las ocasiones en que los filmes de directores autores consagrados como el caso de Luis Buñuel, Yasujiro Ozu o el propio Fassbinder, son analizados bajo criterios del cine de género, quizás por cierto miramiento a la hora de asignar las obras de este tipo de creadores a sus formas supuestamente “limitadoras”, hay veces en que se trata de construir una perspectiva con aires de superioridad, en donde se establece un más alto nivel cinematográfico que traspasa al del género para ser accionador por una instancia de tipo subjetivo que se conoce como “autor”. Jean-Loup Bourget en su libro *El melodrama Hollywoodiense* de 1985, se refiere a la idea del “melodrama de autor” el que hace una reutilización o reciclamiento de las convenciones del género, pero sin aplicarlas con mucha importancia, ya que el autor se dispone a jugar con estas convenciones de forma evidente y conciente, según esta teoría el género sería solo una excusa para el autor que depende de los temas personales del cineasta autor.

2.8 LA EXPERIENCIA MASOQUISTA

El espectáculo melodramático implica en ocasiones una experiencia de tipo masoquista (González, 1986; Pérez, 2004) que se fundamente en la simpatía que siente el receptor/espectador hacia los héroes sufrientes en los que puede reconocerse a si mismo. Pues estos filmes le recuerdan al espectador, lo fugaz de la vida, la advierte sobre la presencia constante del dolor físico y emocional, también acusa el permanente riesgo de la muerte, lo imposible de poder acceder a la satisfacción de los deseos y de dar rienda suelta a las pasiones de cada individuos, las que están más ocultas de manera secreta, las penas que acusan la inútil búsqueda de la felicidad verdadera y acerca de la lucha por huir de los dictámenes del destino.

Las obras melodramáticas, implican la búsqueda de una idea de absoluto, de la esencia, muy a menudo se aproximan a ella, como si se tratase de un espejismo pasajero, a través del dolor de una pérdida, el sentimiento trágico de una felicidad que no se puede alcanzar, la melancolía provocada por la sola experiencia de estar vivos. Algunas veces el dolor y el sufrimiento son experiencias que según el autor en el género que nos compete, dignifican al ser humano, ya que suponen un acceso a niveles superiores de conocimiento. Pero otras veces el dolor y el sufrimiento son los principales motivos que conducen al ser humano a un irrevocable derrumbamiento psicológico-vital, lo que F. Scott Fitzgerald define como crack-up, en un texto homónimo:

(...) Hay otro tipo de golpes que vienen de dentro, que uno no nota hasta que es demasiado tarde para hacer algo con respecto a ellos, hasta que se da cuenta de modo definitivo de que en cierto sentido ya no volverá a ser un hombre tan sano. El primer tipo de demolición parece producirse con rapidez, el segundo tipo se produce sin que uno lo advierta, pero de hecho se percibe de repente. (2004, p. 44 citado en Pérez)

Hay veces que la identificación del espectador en el melodrama se convierte en una intensa simpatía, por lo que el goce narcisista no logrará apartarse del relato. Sucede en muchos casos en este género; que ese narcisismo a veces se transforma en masoquismo autocomplaciente (actitud cercana a la delectatio morosa), el espectador, que yace frente a un melodrama (el melodrama americano en especial), en una posición masoquista, en donde se desprenden todos los fracasos y frustraciones de la vida del espectador, tiene conocimiento de todo lo que va a suceder, o que por lo menos tiene conciencia de que todo pero todo puede suceder en la historia.

Freud analizó en un ensayo llamado *Pegan a un niño* en el año 1919, establece que en el reconocimiento de quien observa (en este caso el “espectador”) en los personajes agredidos (por el destino, por la sociedad, por el padre) late un componente narcisista: ellos sufren, yo he sufrido y he sabido sobreponerme a esa dolencia.

2.9 LA PRESENCIA DE LA MUERTE Y EL TIEMPO

En muchos melodramas el factor tiempo (González, 1986; Pérez, 2004), el cual es inexorable, esta siempre en constante presencia; pese a que los golpes duros del destino humano hagan parecer que la vida se detiene por instantes, el tiempo no perdona. Constantemente se le recuerda al espectador como un “aviso permanente” de que el paso del tiempo y el tema de la muerte funcionan como protagonistas dramáticos y como eje sobre el que se desarrolla la mayoría de los relatos, esto sucede en el melodrama más que en cualquier otro género fílmico. Esta fórmula articula narrativamente al relato melodramático también es la causa del derrumbamiento en la desdicha, de la imposibilidad de los personajes por poder retroceder y recuperar el pasado, los personajes melodramáticos muchas veces sienten una melancolía por una juventud que fue perdida, melancolía que es estimulada a través del paso del tiempo, recurrentes son también los recuerdos de un viejo amor.

El tiempo es motivo de algunas de las mayores amarguras melodramáticas, quizás por ello la palabra “nunca” se pronuncia demasiadas veces en las películas del género. El pasar del tiempo es capaz de generar estados de tristeza, pero es la memoria en ese sentido, el proceso mental que activa el dolor, el sufrimiento por no poder olvidar, convierte a muchos personajes en esclavos del pasado, al cual se trasladan una y otra vez, de manera morbosa, ya que son incapaces de vivir en el presente o poder tener esperanzas en un futuro prometedor.

Se considera al tiempo como base fundamental para el arte cinematográfico, pues es el cine el arte más reconocido del tiempo y la memoria, pero ante todo en el tiempo el melodrama deposita toda “su espesura semántica”, según el autor (2004) la magnitud de la nostalgia de un melodrama estará determinada por una reiteración, en las imágenes, de espacios que fueron habitados por sensaciones de plenitud afectiva y que ahora en el presente son percibidos, tras el paso arrollador del tiempo, bajo una nueva perspectiva, una luz que es desoladora.

La nostalgia en el melodrama se asocia como la trágica conciencia de lo irrevocable, de lo que no volverá, un tiempo que no puede acelerar, ni retroceder, ni suspender y

es por esa razón “deviene en el supremo destino del ser humano”. El sentimiento de nostalgia conlleva a la búsqueda de un absoluto, en la mayoría de las veces a través del amor, el cual se presenta como algo imposible de alcanzar por el sentimiento trágico de una felicidad que no tiene acceso.

En el melodrama es recurrente una obsesiva presencia de alusiones temporales, según explica el autor, tanto en lo que se muestra como en lo que se dice, se le otorga protagonismo a la condición finita de la existencia del ser humano, a su vez alerta sobre la expiración de la vida, pero también se instauro como un componente activo en el amor y el deseo: ya que el ser humano ama y desea en un tiempo que se le escapa sin remedio alguno. Un tiempo fugitivo, que finalmente termina desgastando la pasión, que une o separa a las personas que se quieren, provoca que los momentos de felicidad sean muy pequeños y extiende con desesperación los momentos del dolor.

De hecho el tiempo pareciera el regalo más preciado, en el cual la figura de los amantes pueden compartir y su vez es el mayor peso que debe soportar al separarse, como ya se señaló es imposible detener el transcurso del tiempo.

El hombre busca la realidad en lo permanente para huir del sufrimiento que nace del cambio, de la ilusión de la contradicción. Es por ello que el personaje vive el tiempo en su “dimensión más angustiosa”: frente a los espejos, para sentir como se consume. Nietzsche (2004, p. 48 citado en Pérez)

2.10 LA TRANSITORIA FELICIDAD

Para (González, 1986) queda manifestada la idea del tiempo como testigo y acusador insaciable, en el explícito título de la película *Tiempo de amar*, tiempo de morir de Douglas Sirk (1957), puesto que esta película está construida bajo la premisa de que la felicidad tiene un carácter transitorio.

“Sólo las cosas que están condenadas, pueden ser tan doloridamente tiernas. Las cosas duraderas pueden tener cierta belleza en sí misma, pero no tienen esa

extraña fuerza que solo se manifiesta en ciertos momentos, la felicidad nunca es duradera.” (Halliday, 2002: 173)

La idea de Pérez Rubio (2004) en consideración a la opinión de Sirk, es que también el recuerdo de lo que un día el personaje tuvo y que hoy en el presente, está ausente o lo ha perdido, es lo que hace que aumente la sensación nostálgica que activa tantas escenas de los relatos melodramáticos en el cine.

Es por esta transitividad de la felicidad y de lo que ya señalamos significa la presencia del tiempo, que el melodrama ostenta tanta importancia a la estructura temporal del relato, abundan el uso de los flashbacks, para recordar y trasladarse al pasado, las elipsis abruptas que dejan en evidencia el agujero que deja el tiempo en el individuo, las sobreimpresiones y los fundidos sobre elementos explícitamente temporales, como calendarios o relojes, también la imagen recurrente de tipo icónico de la ventana (un marco estático que permite la visión de un mundo en constante movimiento y cambio, como síntoma de una ausencia en la doble dicotomía interior/ exterior y presente/pasado), también están presentes en abundancia las alusiones al devenir por medio del paso de las estaciones o de fechas específicas como carnavales, navidades, o fiestas locales, que evocan la idea de un posible y añorado retorno, que nunca finalmente, o la mayoría de las veces termina sucediendo.

En el género por ello y causa de esta relevancia del tiempo en lo melodramático, abundan títulos que manifiestan esta condición, aludiendo a la cronología desde una mirada moral o psicológica. Algunos ejemplos son: *Niebla en el pasado* (Random Harvest, Mervyn Le Roy, 1942), *Siempre hay un mañana* (There's Always Tomorrow, Douglas Sirk, 1955), *Tiempo de amar*, *Tiempo de morir*, del mismo autor, *Los mejores años de nuestras vidas* (The Best Years of Our Lives, William Wyler, 1946), *Dos semanas en otra ciudad* (Two Weeks in Another Town, Vincente Minelli, 1962), la lista continua en extenso. Todos estos títulos son metáforas claras sobre lo fugaz, la nostalgia, lo transitorio de la felicidad, finalmente metáforas que hablan del irreversible paso del tiempo, y de la advertencia sobre la caducidad de la propia vida humana.

2.11 EL “FINAL FELIZ”

Los autores (González, 1986; Pérez, 1994) concuerdan que el personaje melodramático puede recuperar lo que ha perdido en el pasado, ya que la herida suele producirse la mayoría de las veces antes del inicio del relato, puesto que aparece efectivamente como una huella, y esta misma configura melodramáticamente acciones hacia una consecuencia que es el final feliz en diversos grados: de la completa plenitud a la resignación más o menos paciente que produce, también un diferente tipo de placer basado en el gusto morboso y excesivo en el propio dolor: no por nada se fundamenta en la conciencia del carácter irremediable del mismo. En el melodrama muchas veces el “final feliz,” está plagado de ambigüedad, considerado muchas veces como un verdadero espejismo.

Finalmente estas huellas atraviesan a los personajes melodramáticos provocando a la larga su derrumbamiento en el drama. Ejemplo de ello está inscrito en los personajes de la película *Escrito sobre el viento* (Written on the Wind, Douglas Sirk).

2.12 EL PERSONAJE MELODRAMÁTICO

La configuración esencial del personaje melodramático radica en tres factores: Inocencia, pasividad y resistencia. Según González Requena en su libro *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk* (1986) la gran característica del personaje del melodrama es la pasividad con que asumen sus heridas, lo heroico de estos personajes radica precisamente en la actitud pasiva con que aceptan y viven el sufrimiento provocado por la herida melodramática, estas “víctimas melodramáticas” podrían ser víctimas de la propia condición humana, de la hostil naturaleza, del destino que es cruel, de una sociedad injusta, así como por muchos otros motivos. Según el autor señalado, el personaje está condenado desde un principio al sufrir, ya que no son capaces de actuar adecuadamente para poder alcanzar su propia felicidad. Está incapacitado de hacerlo, a pesar de que en muchos finales de los relatos melodramáticos se hable de una felicidad que es de tipo extranjera o fantasmal.

Generalmente el héroe melodramático experimenta una sufrida pérdida de su objeto amoroso y es incapacitado a la vez de poder actuar para poder recuperar lo que tanto desea, es decir lo que ha perdido. Esta situación deriva a una decisión de renuncia; en la que solo elementos exógenos como un sacrificio ajeno, un golpe afortunado del destino, etc. Hará posible y no siempre, un final relativamente feliz. A diferencia de géneros como la tragedia o el épico, en donde el personaje se caracteriza por la acción que realiza, que solo a veces termina generando sufrimiento, en el melodrama el personaje pareciera estar destinado a sufrir, como única misión.

2.13 LA HAMARTÍA ARISTOTÉLICA

Según palabras de Pablo Pérez Rubio (2004) y Jesús González Requena (1986), el personaje melodramático independiente del sexo que sea, responde a lo que Aristóteles denominaría como hamartía, lo cual designa con respecto al personaje ya sea un “error” o una “falla” que se han cometido en el pasado, pero que sus consecuencias debe pagar como a una “herida” o dolor sin cicatrizar, la cual se origina por una deficiencia de nacimiento o aun golpe del “fatum” (en la mitología romana, la personificación del destino). Un hombre que “sin ser eminentemente virtuoso o justo, viene a caer en desgracia, no en razón de su maldad y de su perversidad, sino como consecuencia de un error que ha cometido” Aristóteles (2004, p. 53 citado en Pérez).

Para Francisco de P. Samarach (Pérez, 2004) la hamartía consiste en un error de juicio, que el personaje melodramático no puede evitar, ya que lo hace de manera inocente, como consecuencia de una falla que de forma moderada lo culpabiliza. Los personajes del melodrama están arrastrados en numerosos casos por la hamartia, dibujando personajes, con sensaciones de pérdida, y melancolía por el pasado.

Pero también puede haber personajes que no estén bajo la influencia de este concepto. Un ejemplo de hamartía de tipo racial presente en el filme *Imitación a la vida* (Imitation of Life, Douglas Sirk, 1958); queda en evidencia la condición de inferioridad en la que siente atrapada el personaje de color, expresada como una

verdadera huella que vive el personaje, que la lleva a sacrificar los aspectos de su vida real, para poder lograr un ascenso que termina siendo una fantasmal forma de imitación vivida pretendiendo ser “blanca”.

Las más frecuentes fallas morales que los personajes melodramáticos experimentan en los filmes son: la melancolía que provoca el no poder regresar al pasado, los orígenes sociales no deseados, las elecciones vitales erróneas, el no superar los errores cometidos en el pasado, los traumas y las heridas tanto físicas como psíquicas. Estas fallas intentan ser superadas por medio de “dispositivos dramáticos” que incluyen: la redención, la anagnórisis, la cicatrización de las heridas a través del sacrificio externo de seres amados, la sublimación y represión de los deseos, o incluso una compensación (en esta vida o en lo que se podría considerar el paraíso al que se trasciende después de la muerte), de parte de un destino que en otro tiempo fue enemigo.

Esta idea era expresada por Douglas Sirk en sus películas y nos habla de otro concepto que habla sobre la misma idea; en la palabra del francés “echec”, la cual se traduce al español en la palabra “fracaso”. Sirk relaciona directamente esta idea con el concepto de hamartía.

En francés, echec significa mucho más que esto (fracaso): significa no tener salida, estar bloqueado, y por esta misma razón es un término más válido. Pero el echec en el doble sentido de fracaso y de estar bloqueado es, en efecto, uno de los pocos temas que me interesan apasionadamente. El éxito no es interesante para mí (...) No me interesa el fracaso en el sentido que le dan los neorrománticos, que defienden la belleza del fracaso. Es más bien el tipo de fracaso que se apodera de ti sin ton ni son (...) Tanto en *Written on the Wind* como en *The Tarnished Angels*, hay un espantoso tipo de fracaso, sin la menor esperanza. Y por esto, una vez más, es por lo que el concepto de echec es tan bueno: no hay salida. Todas las obras de Eurípides tienen este callejón sin salida; solo hay una escapatoria, la ironía del “final feliz”. Sirk (2004, p. 57 citado en Pérez.)

2.14. LA RESIGNACIÓN

González Requena (1986) considera que el tema de la resignación ante el fracaso del personaje melodramático en muchas ocasiones nos hace recordar a los antiguos códigos del amor cortesano, en donde la obediencia era constante a la amada. En muchos melodramas también está presente la idea de Schopenhauer (El mundo como voluntad) en esta visión la resignación ante el propio sufrimiento es el mayor de los caminos hacia un verdadero estado de virtud. Dado que el destino funciona como uno de los grandes hilos conductores en el melodrama. En este sentido el cine a través del melodrama, cobra venganza contra la vida. En el melodrama hay una imposibilidad de salvarse de los designios del destino.

La resignación propia de la moral cristiana, con que los “héroes melodramáticos” aceptan su sufrimiento revela a su vez la sumisión a las reglas del orden burgués, dominado por el criterio determinista que rige sus destinos; no es posible escapar del origen y la rebelión frente al sistema parece poco probable a pesar de que muchos relatos dejan entrever las fisuras de una democracia capitalista y de una de sus instituciones principales: la familia. Pero la compensación para el personaje, generalmente no toma forma de justicia social, sino del capricho fortuito o de la voluntad divina.

El “héroe melodramático” vive la pérdida de su objeto de deseo, es incapaz de actuar con utilidad para conquistarlo y recuperarlo, y eso define uno de los límites externos del melodrama. Débil o poderoso es siempre la víctima pasiva de una pérdida sobre la cual no puede hacer nada. Su rebeldía si existe en ocasiones, pero es esencialmente inútil hasta terminar expresándose en comportamientos de tipo suicida o auto humillatorio. Por ello su única acción posible hacia su objeto deseado que no tiene, es la de renuncia, lo que también es un tema central en el género melodramático.

La figura antagonista, ya sea encarnada en un personaje o no, es siempre el destino, una ley certera, cruel y todo poderosa. Todo esto el espectador lo sabe desde el primer momento, es por eso que genera un variante del suspense, espera lo que sabe que va suceder, la llegada del sufrimiento que experimentará el

personaje, y este bañado en su ceguera, vive en un mundo de ingenuas ilusiones.

2.15 LO SOCIAL Y LO INDIVIDUAL

Correspondiendo a modelos genéricos que giran en torno a la tensión entre el sujeto y las circunstancias en que se desenvuelven (Pérez, 2004). Muchos melodramas en el cine ponen de manifiesto el debate entre lo social y lo individual, pero en sus problemáticas no se muestran las luchas de clases, aunque si son evidentes en el mundo fílmico del filme, mostrando las evidentes diferencias de clases de los personajes que habitan su mundo y las fallas de los personajes no están descritas como grietas de un sistema político-económico que le da ventajas a unos individuos por encima de otros. Ejemplo de esto sucede en el filme de Sirk, *Escrito sobre el viento*, que pone en manifiesto la tensión entre dos grupos de personajes, aquellos que llevan una vida de ocio y placidez, y lo que a causa de su origen plebeyo deben trabajar para poder vivir.

En el melodrama aparece la idea ilusoria de que el amor iguala a los seres humanos y rompe las jerarquías sociales; ejemplo de ello lleva como título una de las series melodramáticas para la televisión con más éxito en Latinoamérica; *Los ricos también lloran*. A diferencia de lo que sucede en la tragedia: el mundo estratificado y jerarquizado de la sociedad, en el melodrama se pretende reflejar un mundo de democracia burguesa que está poblado por iguales, en donde supuestamente no existen las figuras de los opresores y los oprimidos, y en donde no se existen personajes que ejercen el poder social.

En la mayoría de los melodramas, el poder social se manifiesta en un poder local o de tipo familiar, basado en la herencia y en la propiedad privada legada de padres a hijos, aunque sin duda el esquema patriarcal reproduce otros órdenes de jerarquización como el estado o la iglesia. Existe así una doble y engañosa ideología detrás del melodrama, ya que pretende esconder, al espectador popular que esta supuesta democratización de los sentimientos, se dirige en realidad al poder patriarcal, separando el trabajo y la herencia en papeles sexuales, y el orden social

pequeño-burgués, pues esto según Pérez Rubio (2004) es una de las grandes contradicciones que presenta el género desde sus comienzos.

Sin duda, los personajes de igual manera aparecen en muchos casos del cine, como verdaderas víctimas del sistema y surge en consecuencia, la huella melodramática de contenido social. Por ello y por otros motivos como la obsesión por la institución familiar en el melodrama, es que se ha llegado a afirmar de manera regular que la presencia de lo melodramático es constante en las representaciones culturales estadounidenses.

2.16 EI DESEO EN EXCESO

Para Pérez Rubio (2004) la configuración habitual en el género melodramático es la lucha entre la represión racional del deseo y la voluntad de dejarse arrebatado por él. El melodrama se afirma sobre el deseo reprimido, no consumado o inalcanzable, una dolencia que ciertos médicos de la Edad Media consideraron el origen principal de la locura.

El deseo que podríamos definir como una pasión no reglamentada, es por extensión, el deseo de ser amado. El relato establece un antagonismo entre un amor doméstico, socialmente productivo, y otro indomesticable e irracional que suele conducir a la autodestrucción y a la marginación social. Ya desde sus comienzos, la tragedia permitía que sus personajes experimentaran, por lo menos transitoriamente, el placer de un deseo impulsivo compensado por el destino; pensar en el ansia irrefrenable de Macbeth por ser rey, un deseo cuya ambición provocara placeres y a continuación de ella, su destrucción irreparable, finalmente el Yo es el principal responsable de sus actos. El melodrama en cambio, se encargará de alargar al máximo (generalmente hasta el tramo final del relato) la obtención del objeto de deseo, si la hay, y esta será más bien un bien merecido premio, por ese sacrificio o por la superación de un camino de pruebas: el personaje debe ser merecedor moral de ese premio, sobre todo por la renuncia conciente al cumplimiento de su deseo, aunque no haya sido responsable de su caída. Sólo al final cuando los

personajes han soportado el sufrimiento y la represión, el destino intervendrá de manera sutil a su favor compensando infelicidades pasadas. De hecho resuenan en muchos personajes del melodrama, los ecos de la tradicional “delectatio morosa”, esa satisfacción o complacencia que consiste en degustar el puro e inseparable hecho de desear y que en los viejos códigos trovadores de la Edad Media se llevaba a cabo en el placer del caballero que sentía deseo por una dama que le era prohibida y a la cual no tenía acceso; se trata de un placer un goce pasivo que no contemplaba la consumación final del mismo entre el sujeto y el objeto o que, al menos, se fundamentaba en el agrado obtenido por su retardamiento máximo.

En muchos filmes, el personaje deseante se ve obligado a elegir entre un amor-pasión socialmente no reconocido y un matrimonio de conveniencia; en suma a la renuncia definitiva a su verdadero objeto de deseo. Sucede en el filme llamado *El cisne*, en *Intermezzo* (Gustav Molander, 1947). Allí un músico debe elegir entre su pasión por la joven y bella pianista interpretada por Ingrid Bergman y el regreso a su hogar burgués.

Para Freud (Pérez, 2004), la pasión conduce al “todo o nada”, de la catástrofe al éxtasis, y es representada como algo salvaje y como vivencia en exceso (cualidad propia básica del melodrama); una fianza de la propia identidad, frente al amor, que llevaría al encuentro armónico y recíproco con el otro. De ahí que la pasión muchas veces, (en especial en el melodrama romántico), guíe a la muerte purificadora o como mal menor, a un sacrificio que comporta el sufrimiento porque supone, como ya se anunció, la anulación absoluta del deseo y la renuncia voluntaria y dolorosa a la obtención del objeto deseado.

Cuando la pasión se convierte en amor, y es este (al hacer posible la identificación con el Otro), el que hace factible la renuncia; si la pasión desmedida provoca la aniquilación de la conciencia, la aparición del amor provoca la restitución de la armonía. Hay que tener en cuenta que el principal significado de la “pasión” es la de “acción de padecer”.

Por otra parte el amor imposible o desdichado sin consumir, ese deseo extensamente postergado y que es imposible de obtener, queda sujeto a la tradición de re-

latos orales como el de Cenicienta, en la mitología clásica (Orfeo y Euridice, Piramo y Tisbe), en la popular (la imposible alianza entre La Bella y la Bestia), en leyendas medievales (la historia de los amantes Tristán e Isolda) o en el drama culto (Romeo y Julieta de William Shakespeare).

Una de las más nutritivas ramas del melodrama, es el amor interracial o interclasista, siguiendo con la idea de dos mundos contrarios que se enfrentan, así ocurre en filmes como: *Adivina quien viene esta noche* (Guess Who's Coming to Dinner?, Stanley Kramer, 1967), *El cisne* y *En una isla tranquila, al sur* (A summer place, Delmer Daves, 1959), en donde se narra el romance imposible entre un salvavidas de playa y una joven de la alta sociedad. Así mismo la incapacidad de cometer adulterio configura los conflictos de muchos relatos melodramáticos, en los que uno de los amantes o ambos, esta casado; ejemplos; *Breve encuentro* (Brief Encounter, David Lean, 1945) o *El hijo pródigo* (The Prodigal, Richard Thorpe, 1955).

Lejos de estos planteamientos hay una intención de un supuesto análisis dialéctico de la realidad social, ya que la desigualdad presente como factor melodramático, no está relacionada a consideraciones de clases sociales y tampoco se presenta como un defecto social que hay que solucionar para una mejoría colectiva, sino que se presenta como un obstáculo concreto que puede ser solo resuelto de manera individual.

2.17 LA MELANCOLÍA

El sentimiento que reiteradamente se pone en escena en el género melodramático es la melancolía (Pérez, 2004); literalmente (proviene de los términos griegos melas, negro y kholè, humor), es un humor o bilis negra, los diccionarios se refieren a su efecto: tener “humor triste o sombrío”. El humor y la bilis sugieren una viscosidad, la cual constituye al género, suponiendo una interacción dual entre lo físico y lo biológico, con lo espiritual (la consecuencia que provoca en el ánimo del individuo).

Se le adjudica a Hipócrates en su obra *Sobre la naturaleza del hombre* en el siglo V antes de Cristo, la idea de que toda enfermedad estaba originada por una inestabilidad entre los cuatro humores del organismo, registrados por Empèdocles: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. A partir de la alteración de esta última se originaba la melancolía, una enfermedad orgánica cuyas dos características más importantes eran la tristeza y el miedo, aunque Aristóteles también la relacionó con el genio que era creador del artista. También Galeno en el siglo II de nuestra era, hizo la correspondencia de los cuatro humores con otros tantos caracteres básicos del ser humano, entre ellos el melancólico, y con el otoño (símbolo también de la caída del ser humano) seco y frío.

Ya en la época medieval, la medicina cristiana y la árabe relacionaron el sentimiento melancólico a alteraciones físicas que influían en el ánimo y en muchas ocasiones estaban relacionadas a la locura o a los arrebatamientos místicos. Richard Burton, en su obra *Anatomía de la melancolía* (1621), le adjudicaba a este mal a personas con una “imaginación perturbada” provocada por pasiones que no se puede contener que ejercen una corriente dominante y tienen la violencia de un torrente que se desborda e inunda las tierras antes sembradas. Además de motivos orgánicos, Burton indicaba en su texto las causas externas de la melancolía, como pueden ser experiencia de afligimiento, circunstancias de tipo personal, asuntos públicos o hechos pasados y miedo futuros. El miedo en sus más diversas formas, es también una de las causas primordiales de la infelicidad humana, el más intenso y doloroso miedo de todos, porque contiene a todos los demás, es el miedo a la muerte, la cual va de la mano junto a la melancolía.

La melancolía tiene un primer síntoma que es la inhibición y el angostamiento del Yo, fue definida por Freud como un estado de ánimo extremadamente morboso, en donde la persona deja de interesarse por el mundo exterior, pierde también la capacidad para amar de verdad, tiene inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio también. Cabe considerar que González Requena en su libro acerca de Douglas Sirk, afirma que para nuestro interés, en el entendimiento del género melodramático, es más pertinente referirse al concepto de duelo, considerándolo en el sentido psicoanalítico freudiano originario como una reacción de pérdida de un ser amado o de una abstracción parecida como puede ser la

patria, la identidad, un ideal, la libertad, un sueño, etc. Tanto la melancolía como el duelo están conectados a la huella de desdicha que deja en el individuo una pérdida (una ausencia o carencia), si bien en la segunda noción esta parece tener un motivo concreto (reacción), mientras en la ausencia es una sensación aparentemente inmotivada (estado de ánimo).

2.18 LA PASIVIDAD FRENTE AL DUELO

El carácter sufriente del héroe melodramático, como lo ha denominado Pérez Rubio (2004), en su libro acerca del cine melodramático hace que este acepte con inédita pasividad el duelo (provocado por una pérdida concreta e irremediable, sin vueltas atrás; la muerte, un adiós eterno), y la melancolía, resultado de una renuncia inconsciente a la felicidad; o incluso cuando se presenta una duda.

Todo duelo deja consecuencias visibles, un rastro; una permanencia en el ámbito de lo psicológico, de aquello que desapareció en lo real, de ahí que Jacques Lacan asignara al concepto del duelo una capacidad de movilización psicológica, que radica en restituir o cubrir la falta (el agujero según su propia terminología) a través de un reordenamiento de lo simbólico. Pero siempre deja el duelo una cuota que no tiene cura: la sustitución completa acontece como algo imposible.

Continuando con la obra citada de Freud, el indica al proceso psíquico que sigue a la pérdida del objeto amoroso, ya sea esta por muerte física o por abandono:

El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esa renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo. Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza

por pieza con un gran gasto de tiempo y energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico. Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobre investidos, y en ellos se consuma el desasimiento de la libido. Freud (2004, p. 85-86 citado en Pérez.)

El duelo se explica por un mecanismo (muchas veces de naturaleza autodestructiva, otras con un escenario narcisista), que provoca que se mantengan de manera temporal en el subconsciente del sujeto las huellas del objeto de deseo perdido: tal ha sido la identificación entre ambos que el primero no soporta que el segundo le haya sido arrancado dejando un profundo vacío, lo doloroso en él.

2.19 EL EXCESO EN CONTRA DEL NATURALISMO

Según Peter Brooks en su obra acerca del Melodrama titulada *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1995) desde los melodramas teatrales más primitivos de comienzo del siglo XIX, las estrategias narrativas se presentaban por lo general con un sobrecarga de acciones y conflictos, y edificadas en la hipérbole. Plagadas de situaciones de tipo cliché, que muchas veces fueron parodiadas o transformadas a estereotipos mecanicistas. Las soluciones suelen ser extremistas, presentar giros impredecibles y abruptos de los relatos, encuentros no sospechados a cargo del destino, abuso también de coincidencias artificiosas, una constante llamada de lo improbable, una exagerada acción del azar. Todos estos componentes Brooks los englobó en la categoría de “grandiose emotional states”.

En el melodrama la diégesis actúa en la figura del espectador, por lo que no son excepción las rupturas de la veracidad naturalista, e incluso se puede llegar a acceder en el imperio de lo ilógico (no lo irracional ni como a veces se ha dicho, lo absurdo), pero siempre bajo la guía del sentimiento exacerbado.

Emile Zola, escritor francés, considerado como el padre y el mayor representante del Naturalismo, aplicó censura al melodrama en el sentido de evitar los excesivos sentimentalismos, el mismo recalca la idea de que los relatos melodramáticos tenían un carácter de improbables, y que el medio cinematográfico ha sabido explotar de manera atractiva. Para Brooks el realismo y el melodrama se oponen como correlatos respectivos de crítica y empatía. Las soluciones “*deus ex machina*” (muchas veces de tono irónico), las improbables *anagnórisis* o los reencuentros ocasionados por el azar, rompen todas las reglas del naturalismo y su aceptación por parte del espectador pareciera una condición necesaria para lograr su identificación y por tanto su placer.

2.20 LA IDENTIFICACIÓN

El relato melodramático (Pérez, 2004) generalmente suele colocar el punto de vista del narrador en el de la víctima y gran parte de este goce radica en la inclinación del espectador para seguirla emocionalmente en su sufrimiento por un mundo que le adverso; el proceso de identificación o implicación del espectador equivale a la empatía, es decir que el espectador se sienta en el personaje (idea enfrentada al “*verfremdung*”; distanciamiento brechtiano), al igual que el niño adquiere en su mundo ficticio las cualidades del héroe de los cuentos que le son relatados.

Todo género implica un contrato tácito entre el texto y el espectador. En el melodrama nos identificamos con la inocencia, del mismo modo que en la tragedia lo hacemos con el sentimiento de culpa (...) Es mas, el espectador suele acceder antes que la propia víctima a una información que resultará para su injusto y desmedido derrumbamiento, en un caso palmario de lo que Gerard Genette llamará focalización cero (...) Focalización interna (el saber del narrador y del personaje de equiparan) y externa (el saber del narrador es inferior al del personaje). (Pérez, 2004: 92)

La dosificación de la información que se le entrega al espectador tiene que ser muy bien pensada en el melodrama. Ser participante de su desgracia, incluso

antes de que se produzca efectivamente, como si se tratase de la revelación de un secreto esencial, garantiza la simpatía entre personaje y espectador, lo que en muchas veces origina el sentimentalismo excesivo y necesario de contrapuntos y compensaciones. Esa simpatía, que hace que el espectador se sienta en la piel del personaje, se basa en la aceptación del espectador del hecho de que cualquier ser humano normal (él mismo), es vulnerable de experimentar a lo largo de su existencia los sucesos, pero sobre todo vivir los sentimientos de dolor, angustia, miedo, impotencia, injusticia, rabia, ausencia, carencia, abandono que pueden ser consideradas como melodramáticos, al contrario sucede en otros géneros de la literatura o el cine, en el que los personajes se sumergen en un mundo de lo mítico, es decir un mundo extraño o relativo a seres superiores. En el melodrama; lo que les sucede a los personajes, le puede ocurrir al mismo espectador.

El espectador muchas experimenta la compasión, el sufrimiento compartido, que deja paso en muchas ocasiones a la autocompasión que en términos del psicoanálisis, se relaciona al mundo narcisista (y edípica) del Yo. Así mismo lo percibió un traductor anónimo de unos de los filmes de Fassbinder, cuando volvió a titular al castellano el filme: *Todos nos llamamos Ali* (Angst Essen Seele auf, 1973); a una traducción literal que dice: *El miedo devora el alma*.

Esta “identificación secundaria” se origina necesariamente de un sentimiento de pérdida por parte del sujeto, que en ese caso es compartida por el objeto. Es mucho más fácil para el espectador (más aun en su mundo emocional) identificarse con el personaje agredido, buscando en el la huella de las agresiones que él mismo ha experimentado y que seguirá padeciendo, y desea por eso ocupar el lugar del personaje en la ficción, que con la figura del agresor en la ficción, aunque a veces el espectador puede también identificarse sádicamente con esta figura. El propio Aristóteles en el mundo de la tragedia, consideraba que la obra debe ser construido para que el que escucha el relato incluso sin verlo se sacuda y llegue a sentir compasión por los acontecimientos que suceden.

2.21 LAS LÁGRIMAS

El duelo y la melancolía presentan como consecuencia (González, 1986) orgánica más reconocible el llanto, que en la experiencia del relato melodramático suelen compartir el personaje y el espectador, formando una sintonía afectiva cercana a lo que el mismo Freud denominaría “contagio de los afectos”. Cabe señalar a modo de ejemplo, cierto tipo de melodramas hollywoodienses, que fueron bautizados como weepie.

Los personajes del melodrama a menudo exaltados por la tensión de las emociones, transitan fácilmente de manera espontánea, de una risa desatada y complaciente a un llanto sordo, una reacción propia de quienes tienen temperamentos histéricos, sobre todo en el caso de las heroínas melodramáticas que han reprimido la exteriorización de sus pasiones; en el hombre el llanto ha sido culturalmente un tabú y se ha reemplazado por otras vías de purificación.

Son pocas las lágrimas tan placenteras como las que surgen de los ojos del espectador cinematográfico, el cual asiste con pasividad masoquista a un relato melodramático, la expulsión-liberación de un dolor que está acumulado. El género melodramático está traspasado por el placer de dejarse conmover hasta el derramamiento de lágrimas.

Llorar por lo tanto, no es únicamente una expresión de dolor, desagrado o falta de satisfacción. Como necesidad de satisfacción, es el vehículo del deseo – fantasía- de que la satisfacción sea posible, que el objeto se pueda restaurar y la pérdida erradicar. No habría lágrimas si no existiera la creencia de que puede haber Otro capaz de responder a ellas. De modo que llorar es completamente compatible con-de hecho tal vez sea su marca fundamental- el tipo de estructura paradójica de fantasía, satisfacción y placer que conlleva fundamentalmente el melodrama (...) Las lágrimas, en su función de exigencia, inscriben una posición de poder narcisista al presuponer que el Otro responderá. Neale (2004, p. 97 citado en Pérez)

Se podría decir entonces que en el género melodramático, en las lágrimas

finalmente se encuentra la posibilidad de la propia salvación, así mismo lo diría un personaje de Luis Buñuel en su película *El Gran Calavera*, del año 1949.

Esa mirada trastornada y morbosa que el espectador tiene hacia la pantalla del melodrama, hace que la viscosidad proveniente de la pantalla llegue al espectador: lágrimas, fluidos, sangre y humores del dolor, pero siempre conectados a su condición de purificadores. Las lagrimas que genera un filme melodramático en muchos espectadores son resultado a la vez de un malestar y goce emocional, que son provocados ambos por la simpatía que experimenta hacia el dolor de sus personajes pacientes, incluso cuando estos hayan caído en una falla moral.

2.22 LO KITSCH

El concepto de viscosidad en el melodrama, es relacionado por Jesús González Requena (1986), teniendo como base las reflexiones fenomenológicas de Ludwig Giesz, sobre el concepto de kitsch, dado que la viscosidad presenta una propiedad paradójica, no es líquido ni sólido; es obediente y posesivo a la vez; aparece como máscara y como la verdad, lo que se compara con la estructura de la conciencia de lo cursi: El Kitsch. Revisemos la siguiente cita:

El emotivo y el-que-disfruta tienen estructuralmente un parentesco esencial: les mueve su propia emoción...disfrutan reflexivamente. Es una perversión...el kitsch consigue transformar las “situaciones límite” de la existencia humana (Jaspers) en conmovedores idilios, y sustituir los dramas numinosos (miedo, veneración, oración, desesperación, etc.) por una agradable emotividad (...) Lo importante es poder bañarse, desahogarse en una disposición de animo agradable, homogénea”. (Giesz, 1973: 52-53).

El dispositivo voyeurista que podemos reconocer basados en lo anterior, sobre el que este “disfrute” se alimenta: es la observación a cierta distancia del sufrimiento de los otros, participar en él, pero no totalmente, detrás del muro que esa misma distancia permite. Acogiendo al espectador en un lugar seguro.

Lo cursi, lo kitsch está presente en el melodrama en su inclinación por la desmesura narrativa, a la falta de veracidad, a la hipérbole expresiva y al abuso de situaciones que son de tipo cliché lo que genera un exceso de lo sentimental y provocando también el goce del que lo contempla ya que el kitsch consigue mutar las situaciones límite de la vida humana en emotivos romances y reemplazar los dramas acerca del miedo, veneración, oración, desesperación, etc., por una agradable emotividad. Este goce emotivo estaría basado en la tendencia a una actitud voyeurista por parte del espectador melodramático, el que observa con asombrado placer el triste sufrimiento, (el patetismo de la muerte del soldado), ajeno, al lado de lo bello (la figura de la enfermera sexy).

2.23 LA METÁFORA

El melodrama está plagado del uso de metáforas (González, 1986) recordemos el vestido de la niña negra en el filme de Sirk, *Imitación a la vida*, el cual se ensucia con barro. En el melodrama la metáfora logra trascender, también lo hace la metonimia, el símbolo, el indicio y la alegoría en la configuración de contexto ambiental del relato melodramático, esto es herencia de los originarios “efectos pictóricos” que uso el género y también el drama romántico a lo largo del siglo XIX, en la caracterización moral de los personajes y en el devenir de la trama: peculiaridades del hábitat y el entorno geográfico, fenómenos naturales que suceden durante el relato, objetos pregnantes que determinan su transcurso. Es común que el medio en el que se mueven los personajes melodramáticos, muchas veces es descrito en términos de oposición (campo /ciudad, nómada/sedentario, fuego/agua) determine a su vez la configuración psicológica del personaje y justifique también sus comportamientos.

También la estación del año en que se desarrolla el relato, los fenómenos del clima (lluvia, nieve, sol quemante) que influyen en el estado de ánimo del personaje o la temperatura ambiental (especialmente un calor desmesurado) tienen la categoría de ser significantes mucho más allá de la pura localización temporal y geográfica de otros ámbitos genéricos. Brooks (1995) señala que este sistema de oposiciones se convierte en una tensión bipolar entre la naturaleza y la cultura, entre la ley natural

y la civilización, respondiendo a la idea de que el melodrama es una forma de representación expresionista, siendo un género cuya capacidad expresiva radica más en la palabra, en la capacidad semántica y significativa de sus imágenes, de sus gestos, de sus estados emocionales.

Es importante saber que toda esta contextualización general está decretada por el exceso y la desmesura, y el relato está construido en base de la connotación, pero también por la reiteración, creando una red de significados que otorgan a los relatos una notable densidad simbólica, como en pocos géneros cinematográficos, adquiriendo una densidad semántica. Es probable que sea herencia del simbolismo romántico y posromántico, de la cual se alimenta el melodrama, conformando una serie de signos icónicos recurrentes, cuyo sentido puede estar codificado o incluso ser en consecuencia inmutable. Algunos de ellos son las chimeneas, las cartas, vestidos, armas, fotografías, calendarios, relojes, adornos femeninos, cortinas, espejos, entre muchos otros.

Este entramado de significantes metafóricos conforman una mezcla visual que refleja el transcurso del tiempo como transición emocional, ya sea como una comprobación de una breve cicatrización de la herida melodramática (que tiene al olvido como marca), o como elipsis significativa del extenso derrumbamiento moral del protagonista.

La concentración de metáforas visuales en muchas ocasiones va acompañada de temas musicales que actúan como leitmotiv y que expanden esta doble articulación recurrencia-metáfora al ámbito de lo sonoro, estos leitmotiv tienen como función narrativa comprobar el efecto del paso del tiempo entre los dos momentos particulares que forman el principio y el fin del ciclo cronológico que cubre.

El melodrama está lleno de íconos referenciales reiterados, ya que la metáfora esta basada en su sentido más preciso, en la repetición, lo que permite al melodrama decir lo mismo las veces que quiera. La metáfora así la podemos enfocar en el ámbito de los estereotipos visuales, algunos ejemplos: una mujer que contempla desde una ventana como la lluvia cae sobre su jardín o cuando alguien observa inquieto un reloj que no cesa, o el teléfono que empieza a sonar, una persona rompe

una carta del pasado, un beso en una estación de trenes. Son todas situaciones muy tipificadas lo que estimula al espectador a reconocerlas, evocando a su vez por la vida de la metonimia, una herida de condición superior cuya abertura conforma la base esencial del relato.

El tipo significativo del indicio en el melodrama esta establecida en la conformación de estructuras predictivas que anticipan las soluciones posteriores de los conflictos, actuando de tal manera como innegables augurio que solo el destino podrá corroborar después. También esta la presencia de indicios de tipo irónico (antipresagios). Esta organización semántica (símbolos, metáforas, indicios) se ve reflejada también en muchos títulos de filmes hollywoodienses del género, ya sean originales o en su traducción al español, algunos ejemplos: *Cenizas de amor*, *Fuego de juventud* (National Velvet, Clarence Brown, 1945), *Un tranvía llamado deseo* (A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951) entre muchos otros más.

Esta organización semántica también se configura de acuerdo a un sistema de oposiciones que se conlleva a la dicotomía entre lo evidente y lo secreto, lo que es expresado y lo oculto, sobre la que se construye todo el aparato narrativo. No hay así un solo melodrama, sin ese “lado oscuro”: un secreto en general, un estigma del pasado sin purificar, la huella de una herida que no ha podido ser cicatrizada, que el protagonista mantiene oculto (para el espectador, pero de manera más recurrente para el resto de los personajes del filme), hasta que el relato ha transcurrido gran parte de su duración o hasta el tramo final del filme. Es relevante el momento en que el secreto “sale a la luz”, se hace público, a través de una confesión del propio personaje, o a través de una anagnórisis o algo similar, que ha sido invocada por el azar.

La revelación o confesión del secreto, de lo que estuvo oculto, puede tener un carácter siniestro como ser un medio para la purificación. Cuando aflora lo siniestro es porque la manifestación de algo que debería haber permanecido oculto. Esta confesión al ser efectuada de manera verbal, el personaje libera una emoción que ha estado paralizada y reprimida en su mundo psicológico, quizás durante mucho tiempo o incluso toda una vida. Entonces se produce lo que Freud denominaría como la “abreacción” en donde se produce una descarga del afecto materializa-

da por una confesión verbal de una escena que ha sido traumática, vivida por el individuo en el pasado, así consigue ordenar su mundo de las emociones.

La confesión purificadora, puede prolongarse hasta suceder en el final del relato, es una de las estrategias más usadas por el género ya que concede espesura dramática en el argumento y beneficia la simpatía del espectador con respecto los personajes de la ficción.

2.24 ESTRATEGIA NARRATIVA

Es propio de las estrategias narrativas del melodrama (González, 1986) su capacidad de determinar un juego de identificaciones con el espectador, robarle el saber, dosificar los conocimientos que se le entregan, estimular la incertidumbre, presentar información de forma entrecortada, poco fluida, anticipar resultados dramáticos mediante el uso de presagios y metáforas.

Es por eso que la máquina melodramática se basa en la necesidad de superar la superficie de lo visible del texto, de explorar debajo de las apariencias de lo real; porque lo real en lo melodramático es un espacio físico de intensas resonancias, pero también la máscara que cubre la pasión escondida, la moral ocultada, el dolor sepultado. Por eso sería que en la mayoría de los filmes del género, sus personajes dicen frases como “¿Es verdad que...?”, “¿Me estás diciendo la verdad o me mientes?” o frases muy similares, que expresan esta inquietud constante por conocer lo verdadero, queriendo llegar a distinguir entre todo que parece real pero realmente no lo es.

Considerando la construcción alegórica de la realidad en el relato melodramático, sus personajes suele construirse en signos psicológicos que representan valores de tipo simbólico: padre, madre, amante, rebelde, duda, juez, etc. Para Brooks cuando se expresan estos términos en el melodrama, es para referirse a la plenitud del más puro y exaltado sentimiento. Pues estos conceptos sustantivos, además de ir acompañados de adjetivos, que no los singularizan, sino que refuerzan su condición alegórica: padre estricto, madre sacrificada, hijo obediente, amante arrebatado,

duda dolorosa, etc. En la combinación de estos sustantivos con esos adjetivos, se enlaza la categoría del arquetipo melodramático, ya que estamos en un género en cuyo terreno se expresan todos los límites, es un género de los extremos, cada sentimiento o sensación se siente con mayúsculas por sus personajes. Son sentimientos exacerbados, exaltados. Esta capacidad del sentido de un discurso, reposada en símbolos y metáforas, es propia de todos los sistemas de representación de masas.

También el melodrama suele construirse a partir de la paradójica combinación del heroísmo-invalidez (o llamada monstruosidad también). La herida inicial del personaje, que tiene un origen desde antes del inicio del relato, esta herida puede ser tanto física (mudez, ceguera, fealdad, deformación, invalidez) como sexual (impotencia, violación, embarazo indeseado) psicológica (amnesia, fobias, neurosis, traumas infantiles, traumas bélicos, complejo edípico) o mixta (alcoholismo), pero siempre va obteniendo su carácter melodramático en el momento en que esa herida se hace externa, se hace pública, se exterioriza, en una combinatoria con otros individuos, con otros personajes considerados como personas normales.

2.25 EL ESPACIO MELODRAMÁTICO

Lo que respecta a los espacios usados como marco referencial de las acciones (González, 1986) se basan como en el género el western o el cine de terror (y a diferencia del al comedia o el Thriller), en relaciones binarias como los espacios: campo / ciudad, vegetación / desierto, exterior / interior, superior / inferior, salvaje / domesticado, ley natural / civilización, naturaleza / cultura. El espacio generalmente, presenta un carácter alegórico sobre los estados de ánimo de los personajes o también sugiere datos sobre su naturaleza humana, o bien actúa como anuncio de los conflictos principales; se trata de un componente que no solo se trata de contextualizar sino que también dispone de gran capacidad semántica. En los filmes del melodrama, el tratamiento del espacio es evidentemente significativo. De manera general ese poder significativo esta basada en la oposición de los espacios que se relacionan a los domesticado, a raíz de ello, se basa en la represión del

deseo, al orden moral dominante (lugar interior, ciudad de provincia, hogar familiar burgués), frente a aquellos espacios que estimulan al desenfreno de la pasión y a perder la racionalidad frente a los impulsos de la emotividad (paisajes lejanos, hostiles, salvajes: bosque, mar, pantano, la selva) esto es una herencia de la tradición romántica.

Es relevante en el género la oposición que se usa en muchos filmes, de inferior/superior representada en las escaleras, que en la tradición cristiana son símbolo de la pasión y para el psicoanálisis son un recurrente elemento onírico sexual. En la representación melodramática, las escaleras que están dentro de una casa determina el límite entre lo público y lo privado de sus personajes, y entre lo femenino y lo patriarcal. La parte superior de las escaleras pertenecen al terreno de la intimidad de la mujer, allí donde ella puede resguardar y proteger sus sentimientos sin las amenazas del mundo exterior. Hay veces que ese espacio tiene un carácter casi esotérico: como una especie de templo que esta al margen de la agresión del hombre.

En estos mismo espacios de la arquitectura humana, el personaje masculino, tiene guardado también su lugar en la planta baja de la escalera, donde en el terreno patriarcal de la biblioteca-despacho (espacio donde se disipan los límites entre lo privado y lo público), de igual forma de relaja después de su trabajo, tomando una copa y fumando, allí recibe a sus visitas, y trata de solucionar los problemas de la familia o sus negocios.

También hay melodramas que se ubican en espacios claustrofóbicos en lo que se pone en la escena la doble moral burguesa que caracteriza la rama familiar y social del género: a veces se trata del tema de la endogamia de la pequeña provincia como ocurre en el filme *Vidas borrascosas* (Peyton Place, Marck Robson, 1957) o en el filme *El extraño amor de Martha Ivers* (The Strange Love of Martha Ivers, Lewis Milestone, 1946), y en otros casos el conflicto esta en un contexto de grupos enclaustrados, personas privadas de libertad (hospitales psiquiátricos, asilos, internados, cárceles) presentado este contexto esta en el filme *Sin remisión* (Caged, John Cromwell, 1950), el hospital residencia en *La tela de araña* (The Cobweb, Vincente Minnelli, 1955).

Todos estos espacios de reclusión que están cerrados, manifiestan símbolos micro cósmicos de las relaciones sociales basadas en el poder, el dominio, y el ejercicios represivo sobre las personas; una representación en donde no hay salida alguna, al ir más allá de los límites dispuestos en estos tipos de lugares, podemos construir un síntoma general del personaje melodramático: su imposibilidad para poder escapar de la condición ya sea social, racial, geográfica, mental, familiar, etc., que el destino le ha dispuesto en su vida.

2.26 LA FORMA DEL DRAMA

Para González Requena (1986) el melodrama es por definición un relato que tiene anhelos esencialistas y sus raíces se sitúan en las narraciones que buscan las respuestas a los grandes misterios de la existencia humana, que generalmente van relacionados a un ámbito trascendental. Por ello, en el melodrama, el relato se manifiesta en una su forma más pura y universal, por lo que las mediaciones que se entrometen entre el texto y el espectador son muy pocas y son más simples que en otros géneros cinematográficos. Esto queda demostrado por ejemplo al pedirle a un espectador medio que establezca una breve sinopsis sobre el filme melodramático, podría hacerlo con mayor facilidad que si se tratase una filme cómico o histórica. Esta situación del relato melodramático, también ocurre en el relato también esencialista del género de terror, los esquemas argumentales del melodrama tienen pocas variaciones, al igual que las estrategias narrativas y dramáticas.

El melodrama está aferrado en el “in illo tempore” (que en español se refiere a frases como “En aquel tiempo” o “Hace mucho tiempo”, “Érase una vez”), alimentándose a las propuestas universales que se resisten al descenso en la modernidad, que por ejemplo es usada en el género de la comedia, en una “*screwball comedy*”, en donde se hacen referencias directas a la guerra de sexos, a la puesta en discusión de los roles sociales y sexuales, la dinamitación sobre el orden lógico establecido socialmente, abriendo puerta a los que nos parece absurdo y excéntrico, todos estos son recursos que otorgan a estos relatos un carácter contemporáneo y heterogéneo.

En el citado filme de *Stella Dallas*, se hallará una propuesta dramática bastante

sencilla, relacionada con la intemporalidad de los cuentos tradicionales (por ejemplo el clásico cuento del patito feo) y también con los personajes de la tragedia caracterizados por su inadaptación en la sociedad, además en el relato no hay intermediciones que intervengan en su lectura, por lo que el espectador es llevado a comprometerse (tomando una posición) por completo dentro del relato, enfrentándose en primer plano con el conflicto principal y único del relato. De esta forma el drama de una mujer que vive en una provincia, de origen humilde, en la América de los años treinta del siglo XX, correspondería también a las intensiones universales del melodrama, considerando que el mismo drama podría situarse en otra época como en Francia de la Edad Media, en donde la historia puede tener formas comunes.

Pero no debemos confundir esta búsqueda de una esencialidad narrativa y dramática con la simpleza de la estructura. Es un hecho para Pérez Rubio (2004) y González Requena (1986), en sus estudios sobre el género melodramático, que en estos filmes abundan las estructuras complejas y densas, (así mismo sucedía en su anterior representación en el teatro). En estas estructuras rebosan las elipsis, los movimientos temporales evocadores del pasado, los planteamientos “in media res”, los finales que se dilatan, los recorridos en forma circular, los cambios dramáticos abruptos e inesperados, los esquemas reiterativos.

Sobre esto González Requena (1986), señala que la herida en el personaje melodramático se produce mucho antes que comience el relato, es decir que la herida sucede en el pasado, por lo que muchas de estos filmes ofrecen a sus personajes una especie de segunda oportunidad para estos personajes heridos, una alternativa para poder cicatrizar lo que no ha podido sanar hasta ahora.

“Todos perseguimos algo y alcanzarlo tampoco es la felicidad. La única escapatoria es hacia ti mismo. Si huyes de ti, vuelve a ti, intenta llenarte de ti, en vez de ser otro”. Sirk (1986, p. 89 citado en González Requena).

En el universo melodramático el pasado tiene una constante presencia, aunque no se muestre, el pasado está impregnado en cada elemento del filme, en cada expresión de los personajes, espacios, en cada actitud pero esta presencia no es caprichosa, siempre el pasado es significativo, pero no explicativo, ya que el cine puede recurrir

al uso “flash back” o a las explicaciones verbales sobre acontecimientos pasados, en géneros épicos como el western o el género de aventuras estas técnicas son poco recurrentes. Pero como el relato melodramático se basa en el tiempo, es muy recurrente que se usen estructuras de narración retrospectivas, estas inclinaciones parecen coherentes si recordamos que elementos como la memoria y el recuerdo del pasado son esenciales en la construcción melodramática.

2.27 LA ESTRUCTURA CIRCULAR

Como herencia de la linealidad hacia el infinito de los folletines (Pérez, 2004) basada en la técnica del “continuará”, en el melodrama fílmico existen numerosas estructuras circulares (Douglas Sirk gustaba mucho de usar esta estructura en sus obras) muchas veces combinadas con la utilización del recurso del “flash back”, colocándose en la escena el sentido último de la fatalidad; un retorno fatal al origen, a lo idéntico, conectado con la vivencia del eterno retorno. En algunas ocasiones esta circularidad tiene que ver con un retorno de tipo geográfico como sucede en el filme *Tiempo de amar, tiempo de morir*; un traslado desde el frente en Rusia hacia Alemania, y un retorno al frente ruso. O también puede ser un retorno temporal como sucede en un regreso hacia de una estación del año o una época de festividad como la Navidad.

Por esta razón la dualidad linealidad / circularidad funciona al servicio de los argumentos melodramáticos, y casi siempre se fundamentan en alguna forma de un recorrido moral transitado por el héroe, dibujando así una curva entre su situación inicial y la del final.

En otras ocasiones, el movimiento narrativo consigue ser ascendente y descendente a la vez, dibujando dos líneas contrarias en un esquema de doble “rise and fall”. Esto sucede en el filme *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*, William Wellman, 1937), presenciamos el descubrimiento que hace Norman Maine, una estrella de cine consagrado, de una actriz llamada Vicki Lister. El motivo de este apadrinamiento es el amor, pero el éxito de la debutante Vicki va a la par del descenso de Maine; nace

una estrella pero a su vez empieza a morir otra. Maine terminará contemplando el ascenso al éxito máximo a través de la obtención del premio Oscar, mientras él se enfrascará en un camino en bajada hacia la autodestrucción.

2.28 LOS RITOS DEL MELODRAMA

El melodrama tiene una identificación judeocristiana y Pérez Rubio (2004) habla sobre “las liturgias del melodrama” que suelen ir relacionadas a lo sacramental, este concepto implica la idea de transporte hacia un estado superior, de un arco trazado entre los ciclos vitales y psicológicos, e incluso muchas veces puede ser fuente de conocimiento y de fuerza moral, para el personaje melodramático.

Pese a ello este género puede hacer alarde de la importancia de la plenitud espiritual como también basarse en un contenido contradictorio en el que los momentos destacados de la vida humana (que generan sus mayores estados de felicidad), tienen un carácter oscuro y son presagios de una infelicidad futura. La tragedia melodramática permanece y se prolonga en estado de latencia hasta que se muestra en festividades, celebraciones, bodas o nacimientos, alterando su elaboración de sentido y haciendo del contraste una fuerza semántica relacionada al patetismo.

Esta situación sucede en muchos filmes de Sirk, en donde se relaciona la festividad con la desgracia de los personajes; así sucede en el filme *La golondrina cautiva* (Zu Neuen Ufern, Douglas Sirk, 1937), en la cual la novia (ya vestida para el casamiento) descubre el cuerpo muerto de su amado poco antes de casarse, en este caso la liturgia del amor comprometido se convierte por una liturgia de la muerte. Pero muchas veces también estos sacramentos presentan una forma premonitoria que invierte los términos de su significado sucede así en la boda en *Merrily We Go To Hell* (Dorothy Azner, 1932), en la cual el novio angustiado se atrasa para llegar a la boda porque no encuentra el anillo.

Algunas de las liturgias usadas por el género como largos vestidos manchados con sangre o que terminan rotos, juguetes olvidados en la adolescencia que expresan como pasa el tiempo, y como las etapas vitales del ser humano van quedando atrás, nacimientos ilegítimos, pactos de jóvenes que han sido traicionados, todo esto toda al relato melodramático de una personalidad sombría y oscura, también ocurre con el uso de los santos y los cumpleaños, que también adquieren un sentido inverso, en donde la celebración n de algo feliz termina siendo un síntoma de un inevitable dolor.

2.29 LA TENSION DEL SUJETO Y EL OBJETO

El melodrama es un género en el que se observa y se comprueba a la vez (Pérez, 2004) la tensión existente entre el sujeto y el objeto; jaulas, relojes, espejos, calendarios, vestidos, juguetes, globos, etc. El sujeto es un personaje que desea “algo o a alguien”, y del objeto depende su felicidad o su desgracia, por lo que el objeto de deseo se convierte en un asunto clave y relevante para la vida del personaje.

En la mayoría de los casos el objeto suele ser: el Otro (el amante que es deseado), el hijo que ha muerto, el padre ausente. Pero en el relato melodramático se suele ofrecer una operación de sustitución, ya que estos seres que no están, dejan sus huellas plasmadas y que a lo ojos del sujeto, están presentes también en los objetos inertes, que evoca y llega a reemplazar al objeto de deseo: veamos los casos de una prenda de vestir que usaba la persona deseada, una carta escrita en el pasado, un sillón donde se sentaba, una canción que escucharon al estar juntos.

En el melodrama los objetos se convierten en signos y actúan como motivos del drama y como una vía de ingreso a lo simbólico y finalmente acceder al plano de lo universal. El objeto melodramático se manifiesta como suplente metonímico del ser deseado, la contemplación siempre es desde una perspectiva de un sujeto nostálgico, melancólico, que sufre.

Por ello, el objeto, como signo sustitutivo, contiene un elemento que se refiere a la liturgia religiosa, pues el rito obtiene su significado por la repetición de un acto que “fue” en el pasado: lo “ritual” es aquello que representa de nuevo. Este ritual evoca, algo que está ausente, haciéndose presente y otorgándole vida, además permanece inalterado, así pone en evidencia (por efecto de contraste) la huella del paso del tiempo, el rastro invariable de una felicidad que es pasajera y que es derrumbada, estamos en presencia así de la decadencia de un pasado de gloria. De ahí su naturaleza dolorosa, también de su constante referencia al tiempo pasado (calendarios, relojes) o como manifiesta la carencia de lo que ante fue presencia (espejos, cuadros, fotografías) o que adquiriera un significado como un complemento que tuvo contacto físico con el cuerpo que ya no está, que ha sido perdido (prendas de vestir, adornos) o que contuvo al cuerpo ausente (sillones, cama).

Pero también los objetos pueden poner en evidencia, de forma dramática y cruel, acerca de los enlaces de unión con el sujeto, que en el melodrama se presenta quebrada o deteriorada, estos objetos pueden ser cartas, teléfonos, regalos, libros, discos compartidos, cadenas, etc.

2.30 LA MIRADA EN EL ESPEJO

En el primer apartado de su libro *La metáfora del espejo: El cine de Douglas Sirk*, González (1986) propone un capítulo dedicado a la idea del espejo, que precisamente consiste en un elemento clave en la representación del cine y en el caso que nos compete, el melodrama. Requena señala en su análisis de la escritura Sirkiana, que nunca es posible escapar de lo imaginario, ya que la congruencia que las palabras otorgan es siempre muy frágil y el regreso al espejo no puede evitarse.

(...) El sujeto se constituye -prematuramente- a través del espejo, en la imagen, en lo imaginario. Luego en lo simbólico -en el lenguaje- encontrara sus creenciales, vale decir su lugar, para escapar así de la angustia brutal de los vaivenes de la reflexión. Pero un lugar no demasiado firme, pues tan solo tejido de palabras. Lo real quedará siempre, en cualquier caso, como algo demasiado lejano, tan solo

invocado, separado por el lenguaje que se interpone pretendiendo nombrarlo.
Lacan (1986, p. 15 citado en González Requena)

Para Pérez Rubio (2004), la metáfora especular (del espejo o semejante a él) es la esencia de los mecanismos de la representación fílmica, constituye uno de los más recurrentes estereotipos visuales melodramáticos. La mirada en el espejo es un dramático encuentro consigo mismo, aplicado por el relato en momentos de incertidumbre, crisis o necesidad de autoafirmación del personaje. El espejo sirve en muchos casos para que el personaje compruebe su propia felicidad, como si efectivamente no creyera en ella. También para constatar lo duradero o no de los momentos de dicha, que el personaje ansia fuesen eternos, peor aun constatar frente al espejo cuan efímeros pueden ser esos momentos.

La superficie plana del espejo demuestra el envejecimiento, ocasionado por el tiempo que no se detiene, en contraste de otras miradas del pasado, que no hablaron de un estado juvenil y más sano, una imagen de felicidad, que es la nuestra, pero “ya no” la nuestra precisamente. Eso es lo que puede denunciar el espejo en el personaje melodramático. La mirada en el espejo representa el reencuentro con el “Yo” que ya es “Otro”. Los personajes pueden descubrir cosas sobre si mismos más allá de la superficie aparente.

“El espejo es la imitación de la vida. Lo interesante de un espejo es que no te muestra tal como eres, te muestra tu propio opuesto.” Sirk (1986, p. 200 citado en González Requena)

Quizás sea por eso, que al contrario de lo que sucedió con el personaje de Narciso, sean muy pocos los personajes melodramáticos que puedan aguantar enfrentarse frente a su propia imagen reflejada en un espejo, ya que tiene la conciencia de que en el reflejo quedan plasmadas todas las huellas de las heridas humanas.

2.31 LA PUESTA EN ESCENA MELODRAMÁTICA

Como efecto formal de la voluntad exagerada (Pérez, 2004) excesiva, el melodrama explota al máximo el carácter polisémico y connotativo de la imagen del cine, para transformarse en un sistema con tendencia a lo clásico en lo que se refiere a las estrategias dramáticas, pero plagado de expresividad y de una puesta en forma colmada de una gran densidad significativa. Aunque estamos hablando de un género sin un asentado sistema visual de referencia, como si lo tiene el género del western, el musical o el cine fantástico, si puede mostrar una basta iconografía significativa y recurrente conformada por lo que hemos señalado anteriormente como las imágenes de tipo “cliché”; la mujer esperando en la ventana, el espejo que hace doble la imagen del personaje, la chimenea que simboliza el hogar o la pasión, el tren partiendo de la estación, la lluvia que golpea, el sonido del reloj de la pared, la escalera en donde se accede o se escapa, y tantos otros.

El conjunto de significantes de la representación cinematográfica se accionan y acumulan con la intención de provocar un patetismo identificatorio, que a veces juega con los límites de lo ridículo, eludiendo caer en él. Esa dualidad entre la tendencia a lo excesivo y a la contención se hace especialmente notoria en el lenguaje gestual de los personajes, el cual recibe como herencia de las técnicas escenas de la pantomima o el melodrama teatral. En el género melodramático el gesto no implica solamente la exteriorización de las emociones sino que también funciona como indicio de lo que sucede dentro del personaje: “el drama interior”. Ese que casi nunca se muestra en la superficie del texto y que se esconde en sus márgenes.

El género melodramático en lo teatral, según explican Greimas y Brooks (1995) en su estudio sobre la imaginación melodramática, consideran que el gesto sintetiza los dos correlatos de la doble articulación lingüista y une en su propia naturaleza tanto al significante como el significado, ya que no puede ser descompuesto, como ocurre con el lenguaje verbal, en unidades inferiores, como los fonemas. Pérez Rubio habla de la función anafórica, indicativa del gesto, esto implica que en terreno teatral y cinematográfico, tenga una inclinación necesaria a la exageración y la hipérbole, que permita la decodificación por parte de los otros personajes de la escena y también del espectador y su transposición al lenguaje verbal. Las

expresivas expresiones de los personajes, los movimientos y gestos de los actores melodramáticos adquieren en ese sentido una dimensión metafórica, que otorgan un intenso significado connotativo, (que por lo tanto es difícil de codificar) a una mirada que se humedece por la emoción, a unas manos que sostienen una cabeza cabizbaja, una mirada hacia el vacío, un caminar lento hacia una salida, un cuerpo derribado por el cansancio sobre una cama.

Sentimientos como el dolor, tristeza, melancolía, desesperación, dolor, son expresados mediante un lenguaje primitivo, y que en muchas ocasiones proviene desde el inconsciente de los personajes. Así se expresan a través de los gestos lo que a través del texto no puede ser hecho, quizás por eso sea el melodrama el sistema de códigos cinematográficos, en el que más protagonismo adquieren los silencios, transformando los vacíos en el momento para transmitir al espectador, todo lo que en el texto no se puede. También por eso en el género muchos personajes son capaces de comunicarse a través de la mirada.

2.32 LO VISIBLE Y LO OCULTO

Dada la búsqueda de lo patético en el género (González, 1986) el cine cuenta con el apoyo significativo del uso del primer plano. Este tipo de plano está fundamentado con la política del “star system”, sobre todo en la propia del género femenino, con figuras como Marlene Dietrich, Greta Garbo, Joan Crawford...y supera a la escenografía del teatro melodramático del siglo XIX, que se fundamentaba en la exageración de los movimientos más que en la expresividad del rostro del actor en la pantalla. Y si la distancia entre el espectador y el personaje es determinante desde el punto de vista de la representación, es igual de importante la distancia existente entre los personajes de la puesta en escena, ya que ofrece información que complementa las relaciones que tienen entre ellos, que sostiene en el eje distanciamiento/intimidad. Esta organización que hace el personaje de su espacio a partir de su entorno corporal (prosémica) le otorga al melodrama variadas posibilidades connotativas, ya que permite aventurarse con la profundidad de campo, composiciones de planificación relativas a los estados de ánimos de los personajes en escena, etc.

En esa misma línea en el género tiene igual importancia tanto lo que se ve como lo que no es visible para el espectador; lo que está presentado en exceso entra en una curiosa mezcla con lo oculto, algunas veces el ocultamiento es solo temporal, otra vez se trata de un uso del off narrativo y el recurso del fuera de campo, que tiene como preferencia las insinuaciones que la demostración evidente. Suele ocurrir en momentos como las defunciones, los abandonos, accidentes, rupturas. El melodrama se inclina por mostrar el efecto o consecuencias de esos momentos atmosféricos en los otros personajes, trasladando el sentido de su potencia dramática a las huellas que van dejando en los personajes del relato.

2.33 LA MÚSICA

Pérez (2004) indica que la tensión existente entre la exageración y la contención recibe también a un componente (específicamente melodramáticos) como lo es la “banda sonora”, esta existe en función de la búsqueda de una emoción que complementa a la imagen. En el melodrama la música también (como todo) existe para decir, destacar, expresar y significar. Actuando como un discurso paralelo, que ayuda a sujetar o determinar las perspectivas con las que el espectador deberá identificarse. La música es un eficiente ayudante en la búsqueda del sublime pathos, entrando en el campo de las sensibilidades humanas que componen el filme.

Incluso en los melodramas decimonónicos del teatro, especialmente aquellas obras que tenían como intención desarrollar espectáculo, la música que se usaba era un transporte, una vía de soporte al pathos dramático, también se encargaba de señalar la naturaleza o los estados emocionales de los personajes, o también para otorgar mayor fuerza a las acciones dramáticas. La música tiene un efecto de pleonismo o redundancia sobre la imagen.

Michel Chion (compositor francés, cineasta, investigador y profesor) señala lo siguiente acerca de su concepto de “audiovisión”, un tipo de percepción experimentada de manera original por el espectador del “espectáculo audiovisual”.

La imagen es el núcleo consciente de la atención, pero en el que el sonido aporta en todo momento una serie de efectos, de sensaciones y de significados que, mediante un fenómeno de proyección, se atribuyen a la imagen y parecen derivar naturalmente de ellas. (Chion, 1999: 276).

En otra obra del francés, titulado *La música en el cine* (1999), Chion indica que la música conforma un “significante de la emoción” dentro del sistema clásico, en el que se puede incluir el melodrama teatral según Pérez Rubio, así en las escenas fílmicas en que predomine la representación objetiva, la importancia del sonido se ira reduciendo para reaparecer en las secuencias de mayor carga expresiva, en estas la música tiene un profundo “relieve connotativo” al mostrar, destacar, presagiar o contextualizar el sentido de cada imagen, ya que colabora en la construcción de la atmósfera que el realizador quiere en la secuencia y a su vez la música une las diferentes partes que componen un filme y las delimitaciones de la narración.

2.34 ALGUNOS RECURSOS

Como ya hemos visto en los puntos anteriores (Pérez, 2004) el melodrama en numerosas ocasiones ocupa la puesta en forma y los numerosos recursos cinematográficos de realización para proporcionar una mayor carga significativa al mundo de los personajes, a la invención de las situaciones o a la conclusión de los conflictos del relato, la carga que pretende es fundamentada algunas veces en la metonimia y en la descripción de geografías metafóricas, otras veces se fundamenta en la planificación de los símbolos, y otras acudiendo a las posibilidades expresivas de los recursos de iluminación, el color o el sonido. Finalmente a través de todo este conjunto, el realizador “impregna” el discurso fílmico de una intensa fuerza dramática, en donde lo visual de cada imagen adquiere un protagonismo absoluto.

Considerando lo anterior, el melodrama puede hacer significativo en el filme, la presentación de los personajes aprovechándose de los numerosas posibilidades del lenguaje audiovisual. Así también es importante señalar los movimiento de cámara

que también están propuestos bajo la lógica de la significación, ya que en numerosos casos la cámara tiene tendencia al subrayado y a los acentos ya sea de alguna acción, personaje, espacio, etc., así sucede en el clásico “travelling” de la cámara que se acerca hacia el rostro de Scarlett quien se muestra decepcionada por el compromiso de su objeto de deseo con otra mujer. También es recurrente que los movimientos de cámara, tengan una notable forma en la primera y última secuencia del filme, lo que provoca un efecto de apertura y cierre, a través de un método de “rima interna” o “concepción simétrica”.

Como se ha mencionado anteriormente, el tiempo tiene un grado de protagonismo muy marcado en la expresión del cine melodramático, pues esto se concreta materialmente en el filme a través de la transición entre las secuencias, que el montaje logra mediante diversos recursos como los collages visuales, los fundidos y encadenados, estos evocan transiciones ya sean suaves, frente a otras elipsis que son más violentas y abruptas, las cuales ponen énfasis en el dramatismo del dolor.

2.35 DOUGLAS SIRK

John Halliday en su libro Douglas Sirk por Douglas Sirk (2002) habla acerca de la vida de Douglas Sirk quien nació en Hamburgo en el año 1867, su trayectoria en el mundo del cine abarca un cuarto de siglo desde 1934 hasta 1959 en los cuales realizó unos treinta y cinco largometrajes. Al igual que Fassbinder se dedicó al mundo de teatro antes de entrar al medio cinematográfico. Se desempeñó como director teatral en la Alemania de Weimar ganando reconocimiento y fama, durante esta experiencia se fue forjando como un hombre de teatro, lo que se prolongaría en un conocimiento profundo de la cultura del drama clásico. Este conocimiento sería puesto en escena discretamente en sus películas alemanas y posteriormente en las que realizó en el sistema Hollywoodiense. El entendimiento que Sirk tenía de las estructuras de los clásicos junto con un talento natural para percibir y comprender los diversos comportamientos del ser humano, hacen que sus películas sigan siendo interesantes en nuestra actualidad adquiriendo un valor propio y ascendente.

Sirk es reconocido por los melodramas fílmicos que realizó en Hollywood, los que más resaltan son los filmes citados reiteradamente a modo de ejemplo anteriormente: *Escrito sobre el viento*, *Imitación a la Vida*, *Solo el cielo lo sabe*, realizadas en la década de los cincuenta. Muchos de estos melodramas realizados en Hollywood (también realizó algunos en Alemania), fueron menospreciados por la crítica al ser considerados como excesivamente “melodramáticos”. Y las nuevas generaciones los leen con un nuevo valor ya que se trata al final de filmes que demuestran por parte del autor un dominio absoluto del drama, las obras están sobrecargadas a su vez de una intensa emoción humana, según Halliday la fuerza de los mejores filmes de Sirk no es melodramática, sino que estos presentan una gran fuerza dramática. Los filmes de Sirk hablan acerca del ser humano y sus deseos, los esfuerzos por encontrar el amor verdadero, las luchas internas, y también tienen componentes de humor y gracia, pero principalmente entiende bien como hacer un retrato de las emociones humanas, en una obra que es abiertamente cálida y legible para la mayoría del público.

Es a través del melodrama, género que por excelencia habla sobre las pasiones humanas y el mundo rebotante de sentimientos, en donde Sirk expresará su más vasto entendimiento del drama humano. Así mismo Peter Brooks lo señalaba en su ensayo acerca del melodrama *La imaginación Melodramática* (1976), en donde indica que el drama encuentra su sentido en la carencia de un sentido, la tragedia expresada en la pérdida de la visión, exhibiéndose en los conceptos de la oscuridad y la iluminación. La pérdida de la audición para el caso de la comedia, dado que habla de las problemáticas comunicacionales y sus efectos en las personas, y finalmente la pérdida de la voz o el mutismo en el caso del género melodramático, dado que la expresión del mundo de los sentimientos se torna torturante.

2.36 FASSBINDER Y SIRK

La influencia del cine de Douglas Sirk en la cinematografía de Fassbinder es reconocida abiertamente por Rainer (Torres, 1983) junto con una cuota de gran admiración. Lo que Fassbinder hace en su filmografía es una especie de sólido reciclamiento

cultural del melodrama Sirkiano. El descubrimiento del cine de Sirk realizado en Estados Unidos por parte de Rainer sucede en el invierno del 1970. El contacto con su obra significaría un hecho que dejaría una marcada huella ya que conduce al director alemán hacia lo que indudablemente se convertirá en lo más característico de su obra: Un melodrama estilizado, manierista, plagados de excesos (al igual que la vida personal del realizador; incluida una larga lista de amoríos con hombres y mujeres y las drogas y el alcohol que siempre lo acompañaron), el distanciamiento grotesco que tenía como objetivo provocar la reflexión del espectador.

Hasta ese momento, la obra fílmica de Fassbinder se había desarrollado entre la influencia de géneros tradicionales del cine norteamericano, especialmente el género de gánsteres y las huellas de las primeras películas de Jean-Luc Godard, para Fassbinder el filme *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962) era uno de sus filmes favoritos. Pero en su obra no estaba ajeno el carácter melodramático que tiempo después llegaría a madurar en un completo dominio personal, aquello será clave ya que caracterizara el resto de su obra cinematográfica, hasta el momento en que fallece en Munich el 10 de junio de 1982.

El encuentro personal (Hayman, 1985) con su admirado Douglas Sirk sucede en Suiza, a comienzos de 1971, después de haberle escrito una carta y publicar un estudio dedicado a seis de los grandes melodramas de su etapa norteamericana que acababa de descubrir y que sin lugar a dudas cambiarán el curso por el que hasta entonces transcurría su obra cinematográfica. El artículo ("*Six Films by Douglas Sirk*") lo publica en febrero del año 1971, en la revista llamada "Fernsehen und Film". Fassbinder comenta acerca de los siguientes filmes de Sirk: *Imitación a la vida*, *Solo el cielo lo sabe*, *Escrito sobre el viento*, *Interludio de amor*, *Ángeles sin brillo*, *Tiempo de amar*, *tiempo de morir*.

Desde ahí, ambos realizadores alemanes, crearon un lazo de amistad verdadero, además la admiración de sus trabajos era mutua, incluso Fassbinder, (era actor de teatro y en actúo en varios filmes propios también), fue protagonista de un corto de Sirk llamado *Bourbon Street Blues* del año 1977.

Pues a partir de ese momento Fassbinder se dedicará casi por completo al género melodramático (salvo algunas excepciones) pero otorgándole una nueva vitalidad y desarrollándolo mediante un enfoque muy propio.

Mi conversación con Sirk me quitó el miedo de “traicionar” (...) Sirk me dio el coraje de hacer películas para el público. Antes yo creía que hacer cine serio significaba evitar el modelo hollywoodense. Las películas de Hollywood, que en verdad siguen modelos precisos, me parecían estúpidas. Mis escrúpulos de europeo me obligaban a reprimirme pero Sirk, cualquiera que sea la idea que uno tiene de sus películas, me hizo comprender que podía seguir ese camino. (Fassbinder, 2002: 39)

2.37 ALGUNOS ELEMENTOS DE LA ESCRITURA SIRKIANA

Jesús Gonzáles Requena (1986), en su análisis de la forma de escritura de Douglas Sirk, expone en su último capítulo los medios o estrategias que el autor utiliza en sus filmes.

2.38 DISTANCIA / DISTANCIAMIENTO

González Requena se refiere al acercamiento a la obra Sirkiana, citando a Paul Willemen, quien intenta revelar un especial efecto de distanciamiento:

Sirk realiza sus filmes a partir de dos niveles, que consisten en superponer al modo cinematográfico de representación (esto es, la duplicación del mundo pre-fílmico) toda una retórica alimentada por las concepciones y teorías teatrales que se desarrollaron a principios de siglo en Rusia y Alemania. Este segundo nivel constituye un eslabón extra en la habitual cadena de la representación...el cual produce un efecto de distanciamiento, originando, antes que nada, una distancia entre el director y la acción. Willemen (1986, p.187 citado en González Requena.)

Para González Requena lo importante en lo citado radica a la distancia presente en los filmes sirkianos y que según él se transforman en el “nudo de la reflexión” de Willemen. Una distancia, que tiene muy poco en común con el distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht.

Generalmente, en sus melodramas Sirk no emplea técnicas para distanciar al espectador...La distancia a la que Sirk se refiere, el espectador no la percibe necesariamente. Sin embargo, ello está lejos de significar que la distancia no existe en el propio film; simplemente parece como si hubiera una discrepancia entre los espectadores hacia los que Sirk apunta y los espectadores que él sabe que acudirán a ver sus películas. (González Requena, 1986: 188).

Se puede deducir que la distancia sirkiana se diferencia netamente de la distancia brechtiana, que se trata de un trabajo mucho más hermético, y que se trataría del rasgo más relevante de la escritura que realiza Sirk. Pero también se tiene conciencia de que el discurso de Willemen, presenta un carácter muy ambiguo, por ello explica que Sirk en vez de registrar su mensaje o visión autoral en el filme, hace registro de la distancia entre el espectáculo y el filme. Por lo que el proceso de diégesis ya no es transparente, el espectador llega a un punto en donde no puede seguir adelante. Esta distancia estaría en el interior del espectáculo, y esta misma provocaría la presencia contradictoria en los filmes de Sirk entre el distanciamiento y la implicación; el encantamiento y su análisis.

2.39 IMPLICACIÓN /EXTRAÑAMIENTO

Willeman (González, 1986) propone una lista de procedimientos que materializan esta distancia y la contradicción siempre está presente.

En el filme de Sirk podemos percibir el efecto de implicación y a la vez de extrañamiento, ya que hay ironía en los movimientos de cámara, dado que la cámara suele permanecer a una determinada distancia de los actores. El espacio está ampliado y concretamente determinado. En sus filmes abundan los planos generales y

medios. Pero la cámara tiene un constante movimiento. El cual tiene como objetivo implicar en un estado emocional al espectador, pero a la vez y contradictoriamente la distancia de la cámara con los personajes, refleja el efecto del distanciamiento.

Además, agrega González Requena que este efecto de implicación dado por el seguimiento de la cámara con los personajes, y el de extrañamiento por la distancia (la lejanía) de la cámara, sino que especialmente se produce por un preciso “juego de divergencias” entre algunos movimientos y otros; la cámara sigue en su acción a los personajes, pero no se somete necesariamente por completo a sus movimientos. Según el autor estos “desacuerdos” que en aparentemente son leves, se preocupan de las emociones pero también las tiene bajo observación, una mirada que finalmente es capaz de “ver mas” y que en muchos casos “ve” distinto que los personajes. En resumen: el ritmo de la cámara no es igual al ritmo de los personajes, y tampoco a su emoción.

Para Willeman los personajes de los filmes de Sirk tienen permanente conocimiento de que su mundo está siendo observado, y de que el espectador los vigila, pero Requena pone esto en duda, señalando que no hay ninguna indicación que permita llegar a decir que los personajes se saben observados desde el exterior. Según él, los personajes sirkianos se caracterizan por su ceguera, frente a su propio destino y son por esto ciegos a los espejos que les rodean, y que solo en instantes, que son pocos y extraordinarios el personaje descubre su propio reflejo en el espejo, pero instantáneamente intentan en ese reconocimiento visual, destruir esa imagen, como “exorcizando el instante de lucidez” que se les otorga. El mismo Fassbinder tiene conciencia (sobre de los personajes sirkianos) de que son “momentos fugaces”, refiriéndose a la ceguera ante el propio destino de los personajes, y esto es lo que mejor los caracteriza.

2.40 LA IMAGEN CLICHÉ /ESTILIZACIÓN

Continuando con las afirmaciones que realiza Willeman (González Requena, 1986) acerca de cómo se manifiesta el distanciamiento sirkiano, esta vez se refiere al uso

“deliberado del cliché”, basado en un estudio de Tynyanov sobre la estilización y la parodia en Dostoyevsky.

Tynyanov...define la parodia como “mecanización de un procedimiento particular, una mecanización que, por supuesto, solo podrá advertirse si se conoce el procedimiento al que se aplica...”, algunos de los filmes de Sirk contienen notables elementos paródicos. Lo cual se hace palpable cuando Sirk recurre al Cliché...Los melodramas de Sirk abundan en imágenes cliché (por ejemplo, un ciervo y un árbol navideño son símbolos de la naturaleza; un abrigo de visón equivale al éxito; un cabaret con luces rojizas equivale a la depravación; un vestido encarnado y coches veloces a irresponsabilidad y vida disoluta). Nos encontramos aquí en el uso deliberado y sistemático (o sea, la mecanización) de procedimientos típicos de tantas historias de los semanarios femeninos. Willemen (1986, p. 191 citado en González Requena).

Pues esto que indica Tynyanov no es precisamente algo que indique un rasgo original o personal de la obra de Sirk, ya que como se ha visto anteriormente acerca del género melodramático, es el uso de la imagen cliché, una característica arquetípica del melodrama hollywoodiense, especialmente aquellas obras de la década del cincuenta. Además el uso de los clichés, no es lo importante en el trabajo de Sirk sino la forma específica en que utiliza las “imágenes clichés”, y ahí está la diferencia de opinión que hace González Requena (1986) a lo que afirma Willemen acerca de la “mecanización” que hace Sirk de estas imágenes, las cuales brillarían en una rotunda obviedad. Para González Requena (191), son las imágenes cliché el objeto del más exquisito tratamiento formal, a través del uso de la iluminación, el color y la composición, y es en este hecho donde Sirk marca su impronta, construyendo metáforas de alto nivel de complejidad.

La estilización no estaría presente como mecanización o parodia, sino que todo lo contrario como presentación de una elegancia “sensual” y sofisticada por lo común extraño al género. Aquello que genera en los filmes de Sirk esa “íntima sensación de extrañeza” que les caracteriza: esos signos que en la mayoría de los melodramas generan de la maneras más obvia, las lagrimas y la composición, que siempre están presentes burdamente repetidamente de obra en obra, afirmándose

en la seguridad de que su efecto emocional está asegurado de antemano, se convierten en los textos de Sirk, en lugares extraordinariamente complejos y de gran sofisticación, donde el sentido, lejos de manifestarse de manera unívoca y trivial, se hila y se incrementa. Requena se refiere a esto como un sentido que se “polisemiza” (en lingüística se presenta cuando una misma palabra o signo lingüístico que tiene varias acepciones).

2.41 MANIERISMO

Los tiempos manieristas fueron tiempos de melancolía, por lo que Gonzáles Requena (1986) señala que no es absurdo sugerir que una escritura fílmica de inequívocos rasgos manieristas encuentre el ambiente ideal para su desarrollo en el género melodramático, dado también es la herida y la pérdida del objeto de deseo, lo que se juega en todas las más densas metáforas en los filmes de Sirk.

Los personajes melancólicos plagan al género melodramático, uno de los más notables es el caso de Robert Stack, personaje del filme *Written on the Wind* o de *Tarnished Angels* (Douglas Sirk).

El tipo de personaje que me interesa...el indeciso, el ambiguo, el irresoluto. La incertidumbre y la vaguedad de los objetos del hombre están en el centro de muchas de mis películas...Me interesa la figura circular, el círculo, la gente que vuelve al lugar del que partió (...) rondos trágicos, gente que se mueve en círculos. (Hallyday, 1973: 47)

(...) El tipo característico de melancólico es Hamlet. El discurso de Hamlet es una línea serpentina por antonomasia, como lo es toda la obra, que no acaba nunca, en la que se producen tantas muertes que no llevan a nada. El discurso de Hamlet está fundado sobre la antítesis “Ser o no Ser”. Hamlet procede por disociación. Pero al disociar las cosas vemos que los contrarios intercambian sus atributos. (Dubois, 1980: 214)

En el espacio manierista del género melodramático, y en el caso específico en la

obra de Sirk, hay una abundancia de máscaras, espejos y confusas representaciones de teatro, los cuales tiene como objetivo la “imitación a la vida”. La figura del juguete en esta función de los objetos tiene una presencia muy reiterada en los filmes del género y los de Sirk, desde soldaditos de niños, hasta muñecas de niñas (como las que pelean en el filme *Imitación a la vida*). Estos juguetes aparte de funcionar como metáforas, son imitaciones y funcionan como espejos para duplicar las imágenes o los sentidos. Así como el uso de las escaleras (desarrollado en puntos anteriores).

2.42 LA ESCENOGRAFÍA DE LA MELANCOLÍA

La inscripción de la melancolía también tiene su espacio en el ámbito escenográfico.

La escenificación de la melancolía consiste en trazar alrededor de la figura un paisaje de ruinas, de árboles muertos que llevan a veces adornos macabros... las ruinas evocan a un tiempo el poder de una civilización y el poder del tiempo: es el dominio de la muerte que se percibe colectivamente. Edificios inacabados o destruidos recuerdan la vanidad de toda empresa y afinan sinfónicamente su mensaje según las palabras de la desesperación. Podemos tener también un regreso de la naturaleza al estado salvaje; los bosques, los antros, las rocas significan la nada del hombre y la invasión del lugar que han dejado vacío los elementos de los primeros tiempos. (Dubois, 1980: 216).

2.43 EL ESPEJO COMO METÁFORA

Para complementar aún más, la idea del espejo en el género melodramático y su uso metafórico en la imagen, es preciso mencionar lo que Douglas Sirk (González Requena, 1986) señalaba al respecto: El espejo es en si mismo un objeto que genera extrañeza, ya que está lleno de secretos, y que al ser humano le devuelve la

conciencia de si mismo. Para Gustav René Hocke, la metáfora del espejo, pasada la etapa Renacentista, se convertiría con el manierismo en una especie de “alucinación” una imagen que expresaba la angustia, la muerte y el tiempo.

Pero para Sirk el espejo es aun más perverso, ya que hace una imitación perversa de la realidad, señalando nuestro opuesto, ya que lejos de determinar la identidad de los seres humanos y las cosas, el espejo invierte esta identidad para interrogarla.

2.44 LA IMITACIÓN

La imitación es también un tema manierista, así afirma González Requena (1986) y para eso cita a Dubois que considera que el arte manierista es el resultado de un dialéctica del deseo y la impotencia de satisfacerlo que se resuelve con una búsqueda de la presencia indefinidamente diferida.

Considerando que para el artista renacentista la representación de un mundo a la medida de lo humano (ya que al ser humano corresponde el centro en las nuevas catedrales, alrededor de su mirada se organizan los paisajes), el manierista en cambio sufre con la angustia de haber perdido su espacio, su lugar, siente extrañeza por el mundo opaco y desconfía de la concreta y ordenada representación que recibe de los clásicos renacentistas. Pero no tiene al mismo una opción como alternativa, esta solo llegará con la violencia de la historia, que abrirá el camino para el barroco (la contrarreforma), el manierista admira esta opción, tal cual se admira un universo estable y reconciliado que se conoce como imposible de alcanzar. Esta situación genera un estado de melancolía, el manierista vive en ella, y por eso glorifica el modelo de la representación clásica pero sin poder verse amparado por la potente concepción del mundo (el humanismo) que la ha hecho posible.

Esto genera una conciencia de intransitividad en el manierista que domina su obra, el glorifica las formas clásicas sin creer en las verdades que las estimulaban.

El canon del manierista ya no se encuentra en la naturaleza, esta en el propio

Leonardo, Rafael o Miguel Ángel, el manierista cree definir su lugar a través de ellos, pero a través de un canon que es demasiado hermético. La única identidad que se permite es la del discípulo (imitador) perverso, quien pone en la escena las reglas para traicionarlas de manera sutil.

Al manierista no le es posible tener un contacto activo con el mundo que le rodea, no tiene salida. Para el melancólico entonces pone al lenguaje en el lugar del mundo, y en el lugar del creador al traidor.

2.45 LA FORMA

González Requena (1986) señala que para el manierista, la imitación sería la expresión de la carencia de lo imitado. Y hace un descubrimiento del lenguaje como una trama de significantes que ocupan el sitio de una ausencia. La conciencia de esta carencia, dado que el manierista se sabe a si mismo como imitador perverso y no autor, es la que lleva a la experiencia de escribir en su puridad: ejercicio de la diferencia en el juego del significante y en el del sentido.

La pasión al no poder ser embarcada en el mundo, se embarca sobre el lenguaje, por la forma.

Es evidente la exploración de un cine que trabajase las formas de manera cada vez más sofisticada por ello ya en sus últimos filmes americanos, su estilo se torno hasta lo barroco, no le interesaba la forma realista, para Sirk era necesario

Usar el artificio, consideraba que en el mundo del arte era un procedimiento muy normal. Sirk ejercía pasión por la forma, que se interponía entre el mundo y el espectador.

“Si te apegas demasiado a la realidad haces solo naturalismo y se puede fotografiar cualquier cosa pero no captas el contenido que configura la forma”. Sirk (1986, p.202 citado en González Requena)

2.46 EL “ESPEJO DE LA PANTALLA”

La distancia sirkiana está dibujada en la representación misma (González, 1986) después de reconocerle como un lugar vacío, el “espejo de la pantalla e imitación de la vida” se llena de una presencia de múltiples espejos, generando diversos reflejos que manifiestan el concepto de la ausencia. No se habla de la verdad, se habla del lenguaje que tenía como intención (entre los clásicos) expresarla.

Esto se denota principalmente por el hecho de que Sirk en sus filmes no usa la profundidad de campo, sus composiciones no presentan una perspectiva tridimensional, es más bien prerrenacentista. Pero la representación de Sirk no ignora la perspectiva, la considera para “traicionarla” de mejor manera. Utilizar espejos, tiene que ver con la idea de que al saberlos como artefactos planos y superficiales, generan un engaño a la percepción del espectador creando la ilusión de una profundidad contundente a la mirada. En los planos donde usa espejos, el reflejo y la presencia del personaje reflejado en el mismo cuadro, provoca una unificación de ambos elementos, que se sintetiza finalmente al personaje a un estado de simple reflexión.

Este efecto de perspectiva ambiguo que generan los espejos, está relacionado con los artificios formales que más agradaban a los manieristas, el de la “falsa perspectiva”, o mejor dicho de tipo ambigua, provocada por la yuxtaposición de dos o más construcciones de perspectiva autónomas y que tienen una extrañeza mutua.

Finalmente, no se trata de que los personajes sean solamente “reflexiones”, sino que habitan un mundo ambiguo, confuso, que no tiene un centro, y que es polivalente, se presenta como un universo laberíntico en donde los movimientos son circulares y en el cual no hay otra salida que la misma muerte. En este universo de múltiples valencias, existen verdades opuestas, y ninguna se sitúa en un lugar central.

CAPÍTULO TERCERO
MARCO HISTÓRICO SOCIAL

3.1 LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y SUS CONSECUENCIAS

Ewen (1967) señala que el 28 de junio de 1914, el archiduque austriaco Francisco Fernando fue asesinado en la ciudad bosnia de Sarajevo por un nacionalista serbio. El primero de agosto Alemania le declara la guerra a Rusia.

El conflicto genera una fiebre bélica nunca antes vista, la cual arrasó al país por completo, en los círculos políticos se declaró una tregua política, los sentimientos antibélicos fueron desplazados, los partidarios del conflicto apoyaban con fuerza al Parlamento, solo se presentaban como opositores Karl Liebknecht y Otto Ruhle. De todas formas siempre estuvo la esperanza de que se tratara de un conflicto breve, tal como lo previera el celebrado Plan Schlieffen, que aplastaría a Francia y posteriormente a Inglaterra, quedó frustrado con rapidez. Los ejércitos enemigos se vieron atrapados en combate sin poder tomar una decisión inmediata. Los hechos más allá de las estimaciones realizadas por los generales involucrados, llevaron a que se tomaran otras decisiones. El zar ruso Nicolás fue derrocado por su propio pueblo en febrero de 1917. En abril, Estados Unidos entró en guerra del lado de los Aliados. Dentro del mismo Reich, la prolongación de la guerra y las consecuencias del bloqueo fueron provocando una sensación de descontento en la sociedad generalizada, en especial entre la clase trabajadora.

En enero de 1918 se desataron varias huelgas. En agosto la iniciativa en el frente militar paso a los Aliados y comenzó la retirada alemana. Dentro de las fuerzas alemanas se producían motines. Alemania vivía una angustiosa revolución social. Una huelga general arrasó con Berlín. El Kaiser fue obligado a abdicar y Friederich Ebert se convirtió en Canciller. El 10 de noviembre de 1918, una asamblea general integrada por consejos de trabajadores y soldados votó a favor de un gobierno republicano con mayoría socialista.

Los grandes acontecimientos generaron responsabilidades importantes en los líderes populares, y la dinámica de la revolución parecía arrastrar a todo el país junto a ella. Nunca había habido un momento histórico tan propicio para los cambios radicales. La aristocracia feudal terrateniente y los grandes industriales carecían de poder. Los cambios de tipo radical que se demandaban deberían haber sen-

tados las bases de una democracia estable. Pero los dirigentes del movimiento socialdemócrata alemán no fueron capaces de satisfacer las exigencias de aquellas circunstancias. Cargando con una estructura partidaria paternalista, conservadora y dubitativa, la sensación acerca de los consejos obreros creados hace poco tiempo fue primero de sorpresa y sospecha y luego les provocó un intenso terror. Apenas tenían conciencia de que el país se había destrozado. Cometieron un error dramáticamente trágico, por ejemplo al dejar al viejo ejército intacto, conservando su oficialidad y llegando al extremo de ordenarle oprimir la sublevación de los obreros. En enero de 1919 la sublevación de los trabajadores de Berlín fue derrocada, y el 15 de ese mismo mes Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo fueron detenidos y asesinados.

En Baviera el malogrado gobierno revolucionario de Kurt Eisner fue rápidamente derribado y Eisner fue asesinado en febrero de 1919. Los elementos de derecha tomaron ventaja, asesinando no solo a los del sector izquierdista, sino también a liberales como Walter Rathenau.

El presidente Ebert jugó un mal papel durante la represión, lo que provocó un intenso debate, pues quedaba en evidencia su estrecha relación con el ejército. Incluso el periódico Manchester Guardian se atrevió a comentar a raíz de aquella situación, que parecía como si Alemania estuviese ahora “Bajo el control de los mismos que aplaudieron y aprobaron la guerra”. Periódico Manchester Guardian (1967, p. 32 citado en Ewen).

La situación general tenía una izquierda completamente fuera de la escena, completamente radicalizada, por lo que quedaba abierto el camino para los derechistas y nacionalistas que querían derrocar a la pequeña República de Weimar. Todos los intentos de golpes de estado no fueron más que escaramuzas de tipo experimental: el “Putsch Kapp” de 1920, que obligó a la salida del presidente Ebert y el frustrado “Putsch Brauhaus” de Munich de 1923, donde los principales protagonistas estuvieron a cargo del general Ludendorff y de Adolf Hitler.

En enero de 1923, un millón y medio de trabajadores alemanes estaban sin empleo. La clase media se encontró repentinamente desposeída de sus posesiones y no por los socialistas sino por el mismo Estado burgués. Ante el latente peligro de un colapso total de todo el sistema, de levantamientos políticos y sociales impredecibles, el capital estadounidense se trasladó a Alemania y fundiéndose con el, de ella logró estabilizar momentáneamente a la economía alemana con el Plan Dawes.

3.2 ALEMANIA PARAÍSO DE EXPRESIONISTAS

Durante los turbulentos años de periodo 1918-1923 (Ewen, 1967) una sociedad muy desarticulada, hambreada, desempleada, convulsionada y confundida en el ámbito político, reprimida en su posibilidad de realizar otras actividades, comenzó a hacer reflexión sobre sí misma a raíz de su propio estado de miseria. Como nunca antes los conceptos de “Zerrissenheit” y de “Innerlichkeit” marcaron la respuesta creativa de ese periodo. En ese mismo escenario donde el cuerpo parecía estar encadenado a la tierra, la mente era el único modo de poder volar.

Ahora el caos se mezcla con el Apocalipsis; los disturbios en las calles, con visiones milenaristas. Los ojos desesperados se vuelcan hacia Rusia, donde las esperanzas de la humanidad descansan en la edificación del nuevo orden social. O se vuelven hacia el pasado germánico, con el sueño de revivir el Sacro Imperio Romano. O miran hacia arriba hacia el cielo. O simplemente hacia abajo, para descansar en la inactividad o titubear entre el cinismo sardónico, el desafío indirecto y la rebelión. En Alemania, se generó una actividad artística incansable que apuntaba hacia diferentes direcciones. A primera vista se trataba de algo extraño, también macabro, en las diferentes escuelas: dadaísmo, futurismo, surrealismo y los demás conocidos “ismos”, que se encontraban en el Café Grossenwahn de Berlín, por ejemplo, debatiendo gritando planificando cambios mundiales sobre el trasfondo del marco alemán decayendo a pique mientras subía el dólar, con la perspectiva de un menú de nabos, panecillos y café de baja calidad y a la madrugada, la vuelta a un hogar helado. Los futuristas y los dadaístas soñaban con que el arte, de alguna manera, provocaría una nueva “revolución” del hombre con armas diferentes a las

políticas sociales.

Pero el movimiento literario y artístico que probablemente haya reflejado de forma más gráfica el delirio de los años que van desde 1918 a 1923 es el expresionismo.

“Los hechos y objetos no son nada por sí mismos: Hay que profundizar en su esencia, discernir lo que hay mas allá de una forma accidental”. Edschmid (1996, p.17 citado en Eisner)

El expresionismo ha sido definido como la “revolución intelectual contra la burguesía que esta al borde del suicidio” y los expresionistas como “los prisioneros de una época sin libertad”, en la cual “ellos reafirman la libertad absoluta”. En el caldero hirviente del expresionismo se encuentran ingredientes de Darwin, Freud, Marx, Hegel, Zola, Ibsen, Wedekin y Strindberg. Pero más allá de esta mezcla, tiene un elemento esencial: el Yo absoluto. El idealismo subjetivo es nuevamente rehabilitado: el grito de batalla de los románticos alemanes así como el dictum de Novalis, “El sendero secreto se abre camino hacia nuestro interior”, volvían a escucharse con fuerza. (Ewen, 1967: 52)

3.3 DESPUES DEL HORROR DE LA GUERRA

El escenario en Alemania de posguerra (Katz y Berling, 1988) era de completa devastación y la reconstrucción de su imagen fue inspirada en sus vencedores y la política que predominaba fue en gran medida la de Estados Unidos, el vencedor más poderoso. James Byrnes, secretario de estado, considera que una vez ganada la guerra, debe asegurar el mundo no para la democracia, sino para los Estados Unidos. Y el país que tenia prioridad en ese sentido era Alemania.

Una de las primeras medidas que adoptaron los ocupantes norteamericanos fue reconstruir las salas cinematográficas. El objetivo no era divertir al antiguo enemigo sino cumplir una directiva de 1947, que establecía la necesidad de propor-

cionar a los alemanes “información que influya sobre ellos para que comprendan y acepten el programa de ocupación norteamericano”. Fue por imperio de esta directiva que la distribución de filmes cayó en manos norteamericanos y los nuevos cines se convirtieron en el resumidero de la mercadería Hollywoodense de los años 1933 a 1945, toda obra prohibida por Hitler. En la era anterior a la televisión esto formaba parte del botín de guerra, una admirable bonanza económica reclamada con todo vigor por la asociación norteamericana de exportadores cinematográficos. (Katz y Berling, 1988: 37)

3.4 RAINER WERNER FASSBINDER Y LA POSGUERRA

Katz y Berling (1988) señalan que Fassbinder tuvo su primer acercamiento en la pantalla grande a través de una imagen de una caravana de colonos que se dirigían al “far west”. Hacia mediados de la década de 1950, él había visto toda la mercancía de Hollywood y en variadas ocasiones iba al cine dos o tres veces por día. Fassbinder había conocido a Jane Russel en *El forajido*; a Bogart diciéndole a San que la tocara; al Kowalski de Brando y Blanche Dubois de Vivien Leigh cruzar la pantalla del cine. A esa altura, las salas, reconstruidas con material ordinario, se derumbaban otra vez, como en *Lola* película que Fassbinder filmó en 1981, donde aún hay escombros de la guerra en las calles y el interés excluyente de las personas es conseguir abrigo y algo para alimentarse. Rainer hizo sus amistades en los sectores más marginales, las prostitutas y los cafiches de la Sendlingerstrasse, los italianos y los griegos y los yugoslavos de la estación, que inspirarían su propio mundo fílmico; los llamados obreros inmigrantes, relegados a los trabajos más serviles, para los cuales la estación de trenes era el lugar más cercano a sus hogares.

Lo que vio allí penetró en sus huesos y más adelante estaría destilado en palabras e imágenes sobre la pantalla cinematográfica.

Tiene un poco más de espacio que las personas en una familia burguesa para descargar su ira de manera rápida y franca. Prefiero estar con alguien que da rienda suelta a lo que lo perturba que con otro que se reprime hasta morir. Fassbinder (1988, p. 38 citado en Katz y Berling).

Fassbinder según los autores era una mezcla de ambos tipos. Si bien más adelante se vio conquistando por los lujos ostentosos, siempre se sentía a gusto en el Lumpenpack, donde se desarrollaría toda su vida erótica, que se dio inicio en 1960.

Hayman (1985) indica que Fassbinder ya a la edad de quince años ya tenía la sensación de ser homosexual. Frecuentaba los bares Gay, aunque en esa época la palabra gay era neutra y no había cruzado el atlántico y ningún bar al menos en Colonia. Algunos bares eran lugares de reunión donde los prostitutas buscaban clientes homosexuales. Allí conocería a Dodo, Fassbinder se convertiría en su inseparable amigo, al cual explotaría posteriormente en sus películas, tanto vestido de hombre como de mujer. a ambos les fascinaba la vida marginal, el trabajo entre los trabajadores, porque tenían una causa: llevar amor y afecto a la gente desesperada. Este sería uno de los temas más conmovedores de las películas de Fassbinder.

3.5 HACIA EL NUEVO CINE ALEMÁN

En 1960, las salas cinematográficas en Alemania Occidental (Katz y Berling, 1988) se cerraban a razón de una por día. En 1956 aconteció el apogeo de la industria cinematografía alemana, con la venta de novecientos millones de entradas; pero en los cuatros años siguientes esa cifra había disminuido gravemente a razón de ochenta millones por año. A causa de que el medio televisivo se había impuesto. A pesar de ello, una nueva generación, la cual era inocente de los horrendos pecados criminales del pasado, realizados por sus mayores pero afectada por ellos, llegaba a la madurez.

Volvían a cobrar vida los recuerdos del Viejo Cine Alemán, de Pabst y Lang y Stenberg con su meditación sobre las sombras siniestras y el delirio que acechaban detrás de la realidad. El espectro del expresionismo alemán rondaba las pantallas. Los ocupantes de Estados Unidos habían partido, dejando una huella muy marcada. A principios de la década de 1960, la industria del cine alemana estaba enfocada en manos de unos pocos potentados nacionales. Sus puertas estaban cerradas a

quien no expresara la ideología vigente, la de la Guerra Fría. La televisión insípida preparaba a los espectadores para el cine insípido y la escasa creatividad solo encontraba espacio en cortometrajes culturales de jóvenes realizadores subsidiados por un gobierno que practicaba la política exterior estadounidense en Alemania. Estas películas comenzaban a ganar reconocimientos en el país, pero sobre todo en el exterior, y en 1962, en el festival del cortometraje de Oberhausen, estalló una rebelión cultural comandada por el cineasta e ideólogo Alexander Kluge. Veintiséis jóvenes directores y guionistas con experiencia en la realización de cortometrajes firmaron un manifiesto en que decretaron la muerte de una industria cinematográfica en estado de bancarrota cultural y crisis financiera. Fue una declaración de independencia. El manifiesto decía:

El futuro del cine alemán en manos de quienes han demostrado que dominan el nuevo lenguaje cinematográfico. El nuevo cine requiere nuevas libertades: liberarse de los convencionalismos y los hábitos de la industria oficial; liberarse de la intromisión de los socios comerciales; liberarse de la tutela de grupos que representan otros intereses. Tenemos planes concretos para la realización artística, estructural y económica del nuevo cine alemán. Estamos dispuestos a asumir colectivamente los riesgos económicos. “El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo. (Katz y Berling, 1988: 39)

Después de tres años de intensos intentos se produjo el primer resultado concreto de esta iniciativa: la creación de una agencia oficial, la “Kuratorium Junger Deutscher Film” para llevar a práctica las ideas propuestas en el Manifiesto de Oberhausen. En ese entonces; Werner Herzog y Volker Schlöndorff habían realizado sus primeros largometrajes y Fassbinder, se encontraba con la cabeza repleta de imágenes de la vida y un guión bajo el brazo, o sea que, ya estaba en condiciones de rodar.

En el año 1965, Rainer completaba un año sin estudiar. Pese a que empleó todos sus esfuerzos para obtener el diploma, no lo logró, a futuro siempre se lamentaría por ello. Era un hombre que estaba convencido de su fealdad; baja estatura, tendencia a la gordura, marcas permanentes de acné facial. Vivía con un actor desempleado llamado Christoph Roser, quien financiaría posteriormente el primer cortometraje de Rainer, él que trabajaba de forma esporádica en el archivo de un

diario local llamado "Suddeutsche Zeitung" y detrás de bambalinas en el Kammer-spiele, un teatro muniqués. También paralelamente se dedicaba a la poesía y a escribir obras de teatro, así como cuentos. También asistía a clases de teatro.

Katz y Berling (1988) cuentan que hubo momentos en que Fassbinder fue atraído por el glamour, lo que provocó breves apariciones voyeuristas al "Little Bungalow", un bar del distrito bohemio de Schwabing, donde los artistas del cortometraje se reunían a jugar con las máquinas de "flippers", beber alcohol y conversar acerca del lenguaje del nuevo cine alemán. Entonces ganó su primer reconocimiento con un premio en un concurso literario, y conoció a las primeras de las múltiples mujeres de su vida, (quienes se convertirían en su tropa personal; amantes, colegas, actrices en sus películas; su familia) y lo que definiría finalmente su corta vida (murió a la edad de los 37 años por un sobredosis de drogas); el cine.

CAPÍTULO CUARTO
MARCO METODOLÓGICO

METODOLOGÍA

El desarrollo del proyecto tesis plantea el análisis de un filme que corresponde al núcleo de estudio, *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* del director alemán Rainer Werner Fassbinder.

La metodología plantea la forma en que se llevará a cabo la investigación, por lo tanto responde a la manera en que se establecerán las conclusiones, cuales serán los métodos que utilizaremos para llegar a responder el planteamiento general, así como también los específicos, propuestos a través de los objetivos de este análisis.

A continuación se plantearán los mecanismos que nos permiten llevar a cabo la investigación para el desarrollo de la tesis. Sabremos a que nivel de investigación pertenece esta tesis, que se refiere a la profundidad y a la forma en que se abarcan ciertos fenómenos y temas. Y además, sabremos que diseño de investigación posee la tesis, lo que se refiere a la forma de investigar, a las herramientas y al material pertinente para poder llevar a cabo el desarrollo del proyecto.

TIPO DE TESIS

El tipo de investigación se refiere al nivel de investigación, existen tres niveles de tesis: exploratoria, explicativa y descriptiva.

La tesis que se plantea sobre el filme seleccionado de Fassbinder y el concepto del distanciamiento melodramático corresponde a una investigación descriptiva debido a que caracteriza un hecho para poder establecer una estructura. A través del análisis y de la descripción de ciertos elementos que componen el filme, como las secuencias principales, los personajes, la estructura narrativa, la composición de las imágenes, los movimientos de cámara, etc. Se podrá determinar una estructura a la forma distanciada dentro del filme seleccionado para el estudio y sabremos como caracterizar esta forma, que no es más que un concepto, nos referimos ciertamente al distanciamiento como técnica fílmica tanto narrativa como visual, pero mucho más relevantes es referirnos a la sensación que este mismo distan-

ciamiento provoca en el espectador.

Además la tesis se encuentra dentro del nivel explicativo, ya que se plantean los objetivos generales y específicos, que intentan dar cuenta de un fenómeno, más allá de sólo describir la noción del distanciamiento melodramático en la obra de Fassbinder, si no que intenta explicar este fenómeno más intelectual y dar cuenta del funcionamiento del concepto.

Es descriptiva debido a que investiga los métodos usados por Rainer para llegar a estos efectos del distanciamiento y de como y donde se aplica lo melodramático en su obra y es explicativa ya que a partir de la descripción de estas herramientas, logramos entender el propio concepto.

TIPO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación corresponde a las herramientas y estrategias que cada investigador decide tomar para poder llevar a cabo la investigación. Existen tres tipos de investigación: documental, de campo y experimental.

Esta investigación es de tipo documental, se refiere a la obtención de la información y el análisis de material impreso o documentos, lo que corresponde a libros, revistas, filmes, etc.

Debido a esto, como herramientas fundamentales de esta investigación se plantea un conjunto de libros que aportan en cada uno de los niveles de análisis, como es la imagen y su composición, sobre la narración y su estructura y con respecto a los personajes, sin olvidar libros que tengan directa relación con el término del distanciamiento y el melodrama; Bertolt Brecht y el melodrama hollywoodense, junto con su máximo exponente Douglas Sirk, quien influye a la obra de Fassbinder. Ya que con estos tres puntos fundamentales que componen esta tesis como son los conceptos a analizar, el filme de Fassbinder y el distanciamiento, se podrá llevar a cabo la investigación y podemos llegar a ver las relaciones que se crearán, para generar nuevos descubrimiento idealmente, además de responder a los objetivos de la investigación.

ANÁLISIS DEL FILME

El análisis en si, consistirá en la segmentación del filme para después hacer una enumeración, y poder detallar y analizar los aspectos relevantes de mi tesis en mi investigación. (Aspectos que se desarrollaron teóricamente en el marco teórico, para el estudio de la cinematografía del filme).

La descomposición: realizada mediante la segmentación de variadas secuencias dramáticas, dentro de los cinco actos que componen la película, (considerando que el montaje del objeto de estudio presenta una segmentación dramática en actos). Cada secuencia analizada, posee una observación de estilo y narrativa donde se podrán diferenciar elementos como las acciones principales, el tiempo, el espacio o set, los personajes, el trabajo de cámara y encuadres y el rol del sonido.

Cada uno de estos elementos será diferenciado, también se podrá ver si existen algunos dispositivos que se repiten y que nos ayudan a reconocer ciertas formas utilizadas por el autor para demostrar algunos acontecimientos. A partir de este desglose secuencia a secuencia es que podemos llegar a los elementos distintivos en la forma y el contenido de este filme, en relación a los temas de la investigación.

CAPÍTULO QUINTO

DESARROLLO

ANÁLISIS FÍLMICO

LAS AMARGAS LÁGRIMAS DE PETRA VON KANT

R.W. FASSBINDER

PRIMER ACTO

LA INTRODUCCIÓN DRAMÁTICA AL MUNDO DE PETRA VON KANT
PETRA CONOCE A KARIN

SECUENCIA 1

PRESENTACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO,
PETRA VON KANT Y MARLENE.



Fig. 1

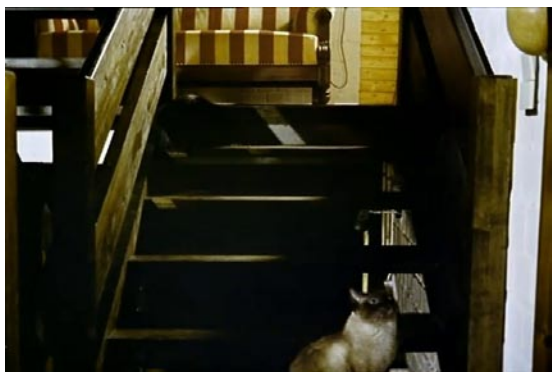


Fig.2

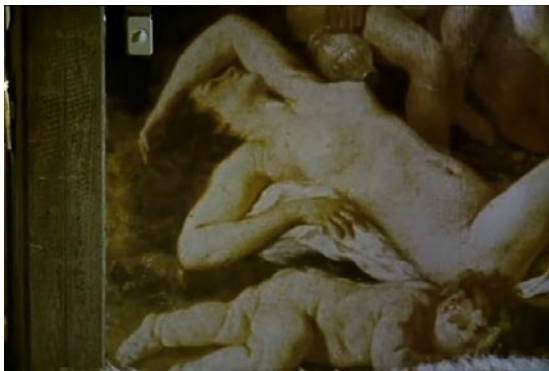


Fig. 3



Fig.4



Fig. 5



Fig.6

Descripción Narrativa:

Inicio del primer acto.

Presentación de créditos iniciales (letras amarillas) sobre un fondo que se compone de una escalera con dos gatos, uno en la parte superior y otra en la parte inferior de la escalera, mientras transcurren los créditos los gatos se acicalan a si mismos. Después la cámara hace un travelling desde la escalera, hacia la cama que esta en el medio de la habitación, en donde esta durmiendo Petra Von Kant (protago-

nista). Se escucha el sonido de unas persianas que son abiertas, provocando que la habitación se ilumine violentamente, despertando a Petra quien de manera somnolienta le pide a Marlene, que tenga más cuidado al abrir las persianas, Marlene mira a Petra desde la ventana, sin decir nada.

Descripción de la Puesta en escena:

En términos de composición del plano, tiene presencia relevante un mural grande en la pared y una cama en el medio de la habitación.

Plano fijo a plano travelling¹ . Con sonido ambiental de la puesta en escena. Presencia de elementos significativos: la escalera, el mural y la cama (en orden de aparición).

Descripción temática y personajes:

Hasta esta secuencia² no tenemos indicaciones concretas del tipo de relación entre Petra y Marlene.

A excepción del último fotograma en donde se presenta por primera vez a la figura de Marlene, en esta imagen hay indicios simbólicos manifestados a través del maquillaje que la empalidece en exceso, junto con una expresión hierática. Marlene no tiene respuesta sonora ni expresiva frente a los diálogos de Petra.

1 Basado en el Diccionario de Cine de Eduardo Russo, la definición de travelling se establece por el movimiento del cuadro de la imagen en pantalla obtenido por un desplazamiento de la cámara, sea cual fuera el soporte en que ésta se mueva, o la dirección que ese trayecto mantenga.

2 La secuencia se trata de una unidad narrativa mayor que la escena y organizada de acuerdo a un criterio dramático, que relata desde comienzo a fin un acontecimiento, atravesando por lo común varios lugares y momentos diferenciados.

SECUENCIA 2
PETRA Y LA RELACIÓN CON SU MADRE



Fig. 7



Fig.8



Fig. 9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig. 13



Fig.14



Fig. 15



Fig.16



Fig. 17

Descripción Narrativa:

Mientras Petra aun se despierta y le indica a Marlene lo pésimo que durmió y que siente la cabeza pesada como plomo, y le ordena que le traiga el teléfono rápidamente, Marlene se lo alcanza. Petra se comunica con su madre, mientras le ordena a Marlene un vaso de jugo de naranja.

Petra y su madre hablan por teléfono. Petra, le comenta a su madre que hace rato se encuentra levantada de la cama y que no ha podido visitarle porque esta muy ocupada con el trabajo. También recibe la noticia de que su madre se irá de viaje a Miami y la felicita por eso. Marlene llega y le entrega el jugo de naranja, Petra se recuesta en la cama, tapa el teléfono y manda a Marlene a seguir con los bocetos del diseño.

Marlene se traslada hacia el pequeño taller que esta ubicado detrás de las vigas de madera de la habitación. Marlene colorea un dibujo y continúa con su perpetuo mutismo. Mientras Petra le dice a su madre que no puede prestarle todo el dinero que necesita, y que solo puede prestarle cinco mil, se despiden y corta el teléfono. Marlene sigue coloreando el boceto. Petra le demanda rapidez a Marlene ya que le va redactar una carta. Marlene deja de colorear y se sienta en la maquina de escribir.

Petra enciende un cigarrillo lentamente y comienza a redactar la carta a Marlene, a quien obedientemente se le escucha escribir. Termina la carta, Marlene se pone de pie para llevarle la carta a Petra, para ser firmada, después Marlene sale del cuadro, para llevarle la carta al portero, para que llegue al correo.

Descripción de la Puesta en Escena:

Tendencia constante de uso de planos fijos y planos de larga duración. También hay presencia de un paneo hacia la derecha (figura 7, 8 y 9), el cual sigue la acción de Marlene, quien actúa subyugada siempre bajo las ordenes de Petra.

En la figura 12 (Petra recibe el jugo y se recuesta en la cama), la cámara hace un travelling, desde la parte lateral de la cama hasta la parte frontal de esta, mientras esto sucede la sombra de la cámara y su operador queda en evidencia (sobre todo el movimiento) a través de la sombra que recorre las sabanas blancas de la cama de Petra.

En la figura 13, hay uso de foco en profundidad, para dar visión de dos situaciones simultaneas en el mismo cuadro (Petra al teléfono y Marlene dibujando).

Petra al despertar le pide el teléfono a Marlene, cabe destacar que el teléfono se encuentra a un costado de su cama. En cuanto al encuadre es importante señalar que es la primera vez en que la cámara se sitúa detrás de los pilares de madera, que dividen la habitación entre el espacio de la cama y un pequeño taller de modas

(hay un caballete de dibujo, maniqués, telas, etc.) en donde Marlene se dedica a trabajar.

En la figura 8, 9 y 10. El encuadre de la cámara, presenta una composición que notoriamente manifiesta; la materialidad visual de las vigas de madera que funcionan como un mecanismo que generan una idea de “marco” dentro del cuadro o “cuadro dentro de cuadro” en la imagen. Sucede algo importante para la configuración del estilo visual de la película, ya que queda expuesta la intención dramática de la cámara, presentando un encuadre que encierra (aun más) a ambos personajes, dentro del espacio del plano y de la misma habitación.

Además, los cuerpos de Marlene y Petra (figuras 9 y 10), se ajustan a la lógica de una composición que establece bordes y límites, haciendo mas intensa la forma en que el permanente servilismo de Marlene se hace patente en la historia y de cómo ella “responde orgánicamente” solo en base a los deseos de Petra. Permaneciendo en larga espera, sin presentar ninguna autonomía de movimiento. Por otra parte Petra, sentada sobre la cama con el teléfono, sigue la misma dinámica de lo estático, acudiendo al mínimo uso de expresión orgánica. Lo que a final de cuentas, provoca una mimetización de ambos personajes, con el mural que generalmente funciona como fondo en los planos.

En la figura 9, vemos por primera vez a través de las ventanas (situadas en la parte superior de su cama), el mundo exterior, el cual se presenta en un tono azulado, como de ensoñación y también se divisan las ramas de unos árboles en alto contraste.

En la figura 15, Petra esta en el encuadre en todo momento, a través de una cámara frontal, completamente estática, (que nuevamente toma en cuadro los elementos de las vigas de madera para componer el plano), esta actitud de la cámara es empática con la actitud de Petra, sus pausados ritmos, su “no movimiento” y la constante mirada que se instala en puntos fijos y contemplativos.

Continuando con la misma figura; uso del fuera de campo sonoro de la máquina de escribir, como fuera de campo. Además esto funciona como un indicio mas, del

carácter de esclava que Marlene tiene en el relato, dado que la ejecución del trabajo de Marlene, se expresa en los sonidos de las teclas de la maquina de escribir, ya no es necesario verla, sino que solo escuchar el resultado de su trabajo.

Figura 16 y 17, sólo en el momento en que la carta ha sido terminada, volvemos a ver a los dos personajes en el cuadro.

Descripción Temática y Personajes:

En la figura 7, queda manifestado el tipo de relación de poder opresivo que Petra tiene sobre Marlene, por la manera en que Petra da órdenes a Marlene, y quien acoge y da ejecución a cada uno de los deseos de Petra, le entrega al espectador el indicio de estar presenciando dos mujeres que literalmente son “dueña y esclava”, considerando que Marlene realiza todas las actividades triviales y cotidianas de Petra.

En la figura 11, Petra le indica a su madre que se ha levantado hace rato de su cama, esto es puesto en evidencia visualmente en las imágenes, como una mentira. El lenguaje de la cámara presenta empatía con la acción, a través de un plano fijo, en el cual por primera vez vemos un primer plano del rostro de Petra, puesto que la cámara no tiene pudor alguno en hacer manifiesto el carácter mentiroso de Petra, quien visualmente, resulta un tanto retorcida.

Se comienza a conocer parte de la psicología de Petra, específicamente por el hecho de mentir; puesto que además, le indica a su madre que no ha podido visitarle por motivos laborales (a medida que la película avance, nos percataremos que Petra, la mayoría del tiempo esta atrapada en su cama, es Marlene quien hace todo por ella incluyendo sus diseños de vestuario).

SECUENCIA 3
PETRA Y SU DISFRAZ FRENTE AL ESPEJO



Fig. 18



Fig.19



Fig. 20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig. 24



Fig.25



Fig. 26



Fig.27



Fig. 28

Descripción Narrativa:

Petra queda sola en la habitación, se levanta para colocarse un abrigo, después se acerca al tocadiscos, que toca la canción *Smoke gets in your eyes* de The Platters, se coloca una peluca, toma un espejo de mano, se observa en el, y espera a que llegue a Marlene. Cuando Marlene entra en el cuadro, la música aun sonando, Petra la toma del brazo para que bailen. Bailan por largos segundos, y de pronto se detienen, indicándole a Marlene que debe terminar el boceto para el día siguiente por lo que debe apurarse en ello, le pregunta si hay alguna carta, Marlene sale de cuadro para ir a buscar una carta. Petra se sorprende al ver que es de Karstadt, la abre vigorosamente, y recibe la noticia de que quieren que diseñe para ellos. Toma el teléfono y los llama, para indicarles que recibió la noticia, al teléfono el señor Muller le pide una reunión, ella le indica que su “semana esta completa” pero que revisara su agenda para el viernes, le pide un momento, y tapa nuevamente el teléfono (mientras pretende que revisa su agenda, Marlene la observa), vuelve a la

conversación y le indica que se podrán ver el viernes. Corta el teléfono. Y se refiere a los de Karstadt como “ratas” ya que hace tres años no querían saber nada de su trabajo. Suena el timbre, Petra se sorprende y manda a Marlene a abrir la puerta, mientras yace tendida al borde de la cama.

Descripción de la puesta en escena:

Plano fijos, sin ningún tipo de re encuadre, a excepción de la figura 28, en donde la cámara acompaña el movimiento de Petra, quien se estira hacia el borde de su cama a la espera de quien entrara a su habitación.

Figura 19, uso de la profundidad de campo que constata la presencia de los maniqués en el fondo del plano, en posturas muy similares a las posturas que adquieren los personajes.

La utilización de la música (diegética), genera un estado particular en el personaje, en tanto que la canción que Petra coloca en el tocadiscos, determina la actitud tanto mental como orgánica de Petra. Desde este primer momento en que Petra evoca la primera canción, a través de su tocadiscos, podemos percatarnos de la gran relevancia que adquieren estas melodías en el mismo personaje, dado que funcionan como significantes de su propia vida y pensamiento.

En las figura 23, 24 y 25; Petra le habla a Marlene, uso de primeros planos de ambos personajes, no hay uso de contraplanos.

Descripción Temática y personajes:

Acá vemos una nueva faceta de la psicología de Petra, generando un nuevo elemento que constituye su actitud de “rechazo de la realidad”, puesto que adquiere una faceta artificial; la cual es mostrada mediante una actitud poco naturalista del personaje, una teatralidad manifestada por la música, que la traslada a un estado de melancolía por el pasado. En la figura 21, se refuerza el concepto de la melancolía, mediante la mirada permanentemente fija en puntos del espacio y la suspensión del cuerpo en una posición completamente estática, dando la impresión de que el pre-

sente se ha detenido; menos el avance de la música (la melancolía del pasado).

Figura 18 y 19, El uso de la peluca y la presencia simbólica del espejo, intensifican la idea de las apariencias, también de lo oculto y del rechazo de la realidad y del propio ser.

La manera en que Petra, figura 20, “toma” a Marlene del brazo para ponerse a bailar con ella, denota el carácter de la relación entre ambas: dominio, posesividad y opresión constante (Petra sobre Marlene). Una vez más, Marlene accede sin contradicciones ni verbales ni corporales.

Petra recibe la noticia de que Karstadt quiere que diseñe para ellos, se lo comunica a Marlene (figura 23, 24), quien se voltea hacia Petra. El espectador asume junto con Marlene, que la noticia la alude directamente a ella, ya que ella misma deberá hacer los diseños para la compañía (figura 25).

En la figura 26, vemos que una vez más Petra, tiene una tendencia a desfigurar la realidad (mitomanía). Petra se inventa una “agenda de actividades” que en realidad no existe, no tiene reparos en mentir y trucar la realidad, incluso en su mundo laboral. Marlene es la única y verdadera testigo de aquello, siempre subyugada a su posición de esclava.

Figura 27, Petra presenta rasgos de ambivalencia, ya que después de haber concertado su reunión en Karstadt, corta el teléfono e inmediatamente se refiere a ellos como “ratas”, esta acción es una de las denotaciones mas, que se encargan de expresar el rechazo de la realidad que Petra experimenta con su propia vida.

SECUENCIA 4

PETRA FRENTE AL PASADO

(CONVERSACIÓN CON SIDONIE VON GRASENABB) Y EL ESPEJO.



Fig. 29



Fig.30



Fig. 31



Fig.32



Fig.33



Fig.34



Fig. 35



Fig.36



Fig. 37



Fig.38

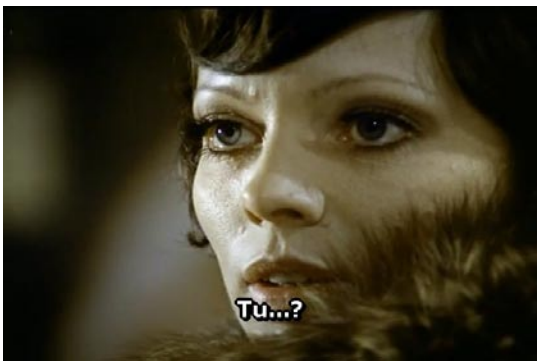


Fig. 39



Fig.40



Fig.41



Fig.42

Descripción Narrativa:

Entra a escena, Sidonie (amiga de Petra) quien baja por las escaleras, mientras la cámara sigue su acción, con un paneo hacia la derecha, para después quedarse en la acción de Marlene, que va detrás de ella, ella se sitúa afuera de la habitación de Petra, apoyándose sobre el ventanal, escuchando el encuentro entre Petra y Sidonie, quienes se saludan afectuosamente después de tres años sin verse. Sidonie le pregunta por Frank (ex esposo de Petra), que había leído lo que le había ocurrido en los diarios, Petra afirma que “todos debemos tener nuestras propias experiencias”, por lo que no se arrepiente de nada. Petra le pide servir café a Marlene, ella acude a la cocina de inmediato. Sidonie dice que necesitaba saber si Petra estaba bien o estaba sufriendo, Petra le dice que la gente cambia, considerando que ella antes era diferente, dado que antes creía en la “bondad del hombre”, pero que el casamiento logra sacar lo peor de la gente, ya que llegas a conocer de verdad a la persona. Petra dice que ya no sueña con Frank, se levanta de la cama, para tomar un pequeño espejo que esta colgado, mientras cuenta que se dio cuenta de que las cosas que la perturbaban, sobrepasaban a las cosas bellas que sentía. Petra recoge su maquillaje, mientras relata la forma en que su matrimonio comenzó a derrumbarse, del comienzo de la frialdad y del miedo constante.

Sidonie le dice a Petra, que no todo pudo haber sido así en el matrimonio durante los tres años que duro, Petra le cuenta que a veces al principio habían momentos hermosos en que olvidaba todo, incluyendo el hecho de poder solucionar las dificultades. Sidonie le dice a Petra que siente lastima por ella, pero Petra la rechaza, prefiriendo el entendimiento. Según Sidonie, Petra se ha “vuelto una mujer dura”, ella responde que solo esta “usando la cabeza” y que Sidonie de seguro no esta acostumbrada a mujeres que hagan eso.

Petra comienza a maquillarse frente al espejo, Sidonie se entera que fue Petra quien le pidió el divorcio al marido, Sidonie se sorprende mucho, Petra lo reafirma orgullosamente (frente al espejo), pese a haber estado tan enamorada y ser casi una esclava. Llega Marlene con el café, recibe la orden de Petra para que siga dibujando rápidamente, porque la entrega es urgente.

Descripción de la puesta en escena:

En términos de la puesta en escena, no hay técnicas de cámara, que se diferencien de las secuencias anteriores, es mayoritario el uso de planos fijos, uso de la profundidad de campo, movimientos de travellings de avance, retroceso y laterales. En la figura 37, la cámara se mueve para encuadrar la nueva posición del personaje de Petra.

Figura 29, se presenta un plano con un ángulo “distinto” puesto que permite asomarse al exterior de la habitación de Petra, es decir poder tener una leve vista del resto de su casa, aunque la visión sigue siendo restringida y delimitada por las escaleras contiguas a la habitación, de igual forma sucede en el primer plano de la película (figuras 1 y 2), en la presentación de los créditos, las escaleras impiden una visión amplia del resto de la casa.

En la figura 31, Marlene se presenta en un plano medio, en donde hay uso de un foco en profundidad, que permite ver a los personajes de la habitación, pero de manera parcializada debido a la persiana. Debido a la composición de la imagen, la atención se concentra en la actitud de Marlene, frente a los diálogos de Petra y Sidonie. También es importante la atención que se fija en la mano de Marlene, la cual al elevarse al ventanal, esconde de nuestra visión a Petra, hasta que ella se mueve por el fondo.

En las figuras 33 y 34, nuevamente la cámara se sitúa desde el taller de diseños (adyacente a la habitación; cama), la imagen se compone a través de vigas de madera situadas vertical y horizontalmente, además, la inclusión en términos de composición visual, para una lectura simbólica; de dos maniqués femeninos y dos muñecas (juguetes) que se posan en las vigas. El foco en profundidad usado en el plano, permite observar el mural del fondo.

En la figura 33, el ángulo de cámara esta a la altura de la “mirada de los maniqués” por lo que se encuentra en un contrapicado hacia Petra, quien se mira frente al espejo. En cuanto a la figura 34, en el momento en que Petra se agacha (figura 33 y 34; mismo plano sin corte), la cámara hace un leve paneo vertical hacia abajo,

para encuadrar a Petra, quedando el plano en un ángulo paralelo a la mirada de Petra. Además, es relevante indicar, que es el mismo ángulo de mirada de los dos maniquíes presentes en el interior del plano.

En la figura 40, el plano se sitúa “dentro del espejo” mostrando por primera vez “el reflejo de Petra”.

Descripción Temática y personajes:

Figura 31, vemos reaccionar o expresarse orgánicamente a Marlene, ella parece ser influenciada en su estado de ánimo, de alguna forma, frente a la llegada de Sidonie, ya que se queda en un plano de larga duración, con el brazo apoyado, el rostro cabizbajo en un ventanal contiguo a la habitación de Petra. La cámara no muestra el encuentro entre Petra y Sidonie, permanece con la actitud de Marlene frente a aquello. Por otra parte, queda expresado a nivel narrativo la importancia que Petra le da a las apariencias, alabando la belleza y juventud de su amiga Sidonie.

Desde la figura 32 a la 41, Sidonie (desde el primer momento) deja entrever que la situación del divorcio de Petra, es un tema que la ha impactado, a diferencia de Petra quien se muestra conforme frente a lo sucedido, queda en evidencia la idea pesimista y decadente que tiene del matrimonio y de la relación con su ex marido, exponiendo temáticas que dejan ver la decepción de Petra en la que ella denomina “bondad del hombre”, el constante miedo a expresar los sentimientos, el amor, la tristeza, la lucha contra la debilidad, de cómo todo lo que parece hermoso al principio en la relación con su marido, va decayendo, dado que llegas a conocer realmente a la persona. Sidonie siente la “amargura” de Petra, y sospecha de su dureza, mientras Petra solo dice parecer dura, ya que solo está siendo racional. De alguna u otra forma Petra defiende y justifica su punto de vista, en cuanto al matrimonio y la manera en que decidió solucionar los problemas entre ella y su marido; el divorcio. El siguiente texto, complementa esta idea (figura 37), en que Petra dice: “Yo parezco dura, solo porque estoy usando mi cabeza. Evidentemente no estás acostumbrada a mujeres que usan su cabeza...mi pobre pequeña...” (Refiriéndose a Sidonie).

En la figura 38, Petra se mira frente al espejo, mientras Sidonie le pregunta si fue Frank (ex esposo) quien pidió el divorcio, Petra contesta con un “no”, mientras la cámara (figura 41), nos muestra a una Petra muy altanera, quien continua pregonando acerca de su decisión, frente a su propio reflejo, refiriéndose a ella misma en el pasado como “Pobrecita Petra, que no podía estar sin su esposo, perdidamente enamorada, casi una esclava...”

SECUENCIA 5
PETRA Y SU MATRIMONIO



Fig. 43



Fig.44



Fig. 45



Fig.46



Fig.47



Fig.48



Fig. 49



Fig.50



Fig. 51



Fig.52



Fig. 53

Descripción Narrativa:

Petra continúa maquillándose frente al espejo, Sidonie se sirve café. Marlene en el fondo del cuadro se dedica a trabajar. Petra le dice a Sidonie que no le haga caso a Marlene, ya que ella lleva tres años junto a ella, dice de ella: “Ella escucha todo, ve todo, sabe todo.” Sidonie retoma el tema de la separación, preguntando los motivos. Sidonie le dice, acerca de su relación matrimonial con Lester, que hubo momentos en que todo parecía estar acabado, pero que había que demostrar sabiduría, “Entendimiento y humildad”, que “Una mujer tiene sus recursos”, debiendo “Saber como usarlos”. Petra afirma no estar interesada en “recursos, especialmente en los femeninos”, que no tenia tiempo para esos “trucos”. Que solo te llevan a “una pérdida de libertad”.

Sidonie dice ser muy feliz con Lester, que la “Humildad dio resultado”, dejando que Lester (su marido) piense que es el jefe, pero que al final ella conseguía

lo que quería. Frente a esto, Petra dice saber lo que significa todo aquello, que “Tal vez ese sentido de la obligación...es justo lo que necesitas”. Petra continúa hablando de que ella y Frank querían hacer “bello” su amor, sabiendo siempre que pasaba con uno mismo y con el otro, no quisieron adoptar los “códigos monótonos del matrimonio”, para siempre estar libres. Sidonie no entiende el porque “cada cosa debe ser complicada cuando puede ser simple”, que los “códigos de conductas existen para todos, debemos usarlos concientemente”, que no entiende para tener que decidir cada cosa de nuevo, “¿Cuando hemos tratado y confiado en métodos... y son buenos?”.

Petra dice que no hay un tratado ni modelo de confianza, para poder ser “Felices juntos”. Sidonie le pregunta, como todo se fue volviendo “Repugnante”, Petra dice, que todo comenzó, con el éxito que ella tenía y que Frank necesitaba tanto. Sidonie se muestra escéptica frente a ese punto, mientras Petra se refiere a los “Hombres y su vanidad”, diciendo que Frank quiso mimarla, cuidarla, tomarla seriamente y que respeto sus opiniones, pero que “Quiso ser la cabeza de la familia”, con lo cual “Llega la opresión bastante automáticamente”.

Petra continúa hablándole, acerca de quien se esclaviza y gana el dinero, que al principio era “Todo lo que tu ganes nena, será dejado de lado para después”, “una casa propia, un coche deportivo...”, ella estuvo de acuerdo al principio, puesto que “Él era tan adorable”, que muchas veces la “Colmaba de amor...solo para arrastrarme. Me quedaba sin aliento de la alegría”. Marlene cesa de dibujar en el taller para observar a Petra.

Petra continúa frente al espejo maquillándose, señalando lo divertido que le resultaba ver, cuando frente a un mal momento, el “ridículo orgullo” de Franck se veía afectado, ella dice haber disfrutado “Especialmente cuando pensaba que el sabía que tan ridículo era su comportamiento...pero el no lo sabía”, que ella intento decirle que para ella no había diferencia si un “Hombre tiene el control o no”, pero “Ya era muy tarde.”, cada vez que le abordaba el tema “él era como un muro, Sidonie”. En ese momento, Petra indica que la de a poco la honestidad comenzó a morir, que lo dejo de amar.

Comienza a relatar lo insoportables que fueron los últimos seis meses, que Frank sentía que todo se había terminado, negándose a aceptarlo. Demostrando poca inteligencia, al intentar retenerla, al menos en la cama, volviéndose todo repugnante, ya que “Intentó una técnica nueva: la violencia.”, continua diciendo, que lo dejó poseerla, pudo soportarlo, diciendo que “Apestó a hombre”, “como los hombres apestan”, que lo que le había parecido encantador en algún momento, ahora le provocaban nauseas, indicando que “Trajeron lágrimas a mis ojos”. Petra le relata a Sidonie la manera violenta en que Frank tenía sexo con ella, acerca de la falta del respeto y placer, el dolor, la humillación, la vergüenza que ella sentía. Frank pensaba que ella lloraba de felicidad, por lo que Petra lamentándose recuesta su cara sobre la cama, diciendo “que estúpidos son los hombres”. Mientras su amiga le expresa su lastima, Petra dice no necesitarla, (Sidonie se levanta de la cama) que es “él” quien merecía la de ella. No logra despertarle ningún sentimiento, que cada vez era peor y peor, (Sidonie vuelve a la cama) que hasta cuando cenaban juntos no podía soportarlo al tragar, sintiendo vergüenza de él. Ella imagina que todos deberían entender la decisión que tomó, de todas formas asume que estaba histérica, sintiendo pánico, dice afligida “me avergüenzo tanto”, Sidonie le dice que no se avergüenza porque ella ha tratado de entender...a diferencia de ella. Petra piensa que “La gente esta hecha para necesitarse unos a otros. Pero no han aprendido a vivir juntos.”

Suena el timbre, Petra llama a Marlene, para abrir la puerta. Sidonie le dice Petra que debe ser Karin, a quien conoció en un viaje, le cuenta que quiere comenzar su carrera en Alemania. Sidonie la saluda.

Descripción de la puesta en escena:

En cuanto al lenguaje de cámara, predomina el uso de planos fijos, utilización de foco en profundidad y movimientos travelling de avance.

En la figura 49, 50 y 51, hay un plano con zoom in, que se inicia desde un plano medio de Petra (que se maquilla), el zoom in avanza hacia un primer plano de Marlene. Se presenta un foco alterno, que varía entre Petra y Marlene. Después, un zoom back, que encuadra un primerísimo primer plano de Petra, que tiene

una función psicológica; plano muy íntimo y asfixiante; somete al personaje y al espectador.

Presencia visual del “exterior”, (figura 49 y 50) que se deja entrever entre la cortinas del fondo del taller; compuesto por un paisaje natural de árboles.

Presencia de elementos como maniquíes y muñecas de juguete (en el fondo del plano). Uso de un pequeño espejo que esta ligado a la acción narrativa de Petra, puesto que se maquilla frente a el, la gran parte del tiempo en que conversa con Sidonie.

Figura 52, presencia de rayos luminosos provenientes del ventanal (frente a la cama de Petra), que inciden sobre el mural del fondo.

Descripción Temática y personajes:

Petra se mira constantemente en el espejo, mientras se maquilla, la mayoría del tiempo se mira a si misma, mientras conversa con Sidonie. En pocas ocasiones despega la mirada del espejo, para mirar a Sidonie.

En la conversación de ambas, Sidonie deja en claro que su mayor preocupación era saber si había sufrimiento en Petra, por lo del divorcio. Sidonie en base a sus diálogos, es una mujer que haría de todo para poder salvar su matrimonio, por lo que no comprende y le impacta de sobremanera la forma que tuvo Petra para afrontar sus problemas matrimoniales. Además, Petra deja entrever que su mayor prioridad personal, era el éxito profesional y el dinero. Siempre en constante lucha de poder y control con su esposo. Pero, también conocemos por primera vez, a una Petra más vulnerable y sensible con respecto al amor y la relación sentimental.

SECUENCIA 6

SIDONIE LE PRESENTA KARIN A PETRA



Fig. 54



Fig.55



Fig. 56



Fig.57



Fig.58



Fig.59



Fig. 60



Fig.61



Fig. 62



Fig.63



Fig. 64



Fig. 65

Descripción Narrativa:

Karin entra a la habitación, saluda. Sidonie le presenta Petra a Karin, se saludan de la mano, se sientan en la cama. Karin no le quita la mira encima a Petra, esta se disculpa por el desorden de la habitación. Petra le ofrece té o brandy, Karin opta por lo segundo. Karin le dice a Petra, que le parece gracioso ya que se la había imaginado mayor, “mas distinguida”, preguntándoles si “¿Es esa la palabra?”...Petra le responde que si, sonriente, preguntándole “¿Por qué mayor?”, Karin responde que para ella la gente más exitosa, más famosa...”No sé...son casi siempre mayores.”, Sidonie interviene diciendo: “Esta es la excepción que confirma la regla”. Ingresa Marlene a la habitación para servir el Brandy, Karin brinda junto con Petra. Se quedan unos segundos en silencio. Sidonie anuncia que es tiempo de irse a Karin, despidiéndose de Petra, con un cariñoso abrazo. Karin la observa y se levanta rápido de la cama. Petra la sigue con la mirada, mientras se despide de ella, diciéndole que tiene una “buena figura”, pudiendo “usarlo como una ventaja”,

que se pusiera en contacto con ella en un tiempo, Karin exclama: “¡Me encantaría!”, justo en ese momento interrumpe Sidonie para que se apure. Petra pregunta a Karin “¿Digamos mañana a la tarde...a las ocho?”, Karin confirma que se verán mañana entonces. Petra se queda sentada en la cama, voltea hacia el caballete del dibujo del diseño, en que trabaja Marlene, se levanta hacia el, preguntándole si ha cambiado las mangas... (Mientras Marlene ha ingresado al cuadro a retirar la bandeja), Petra se responde a si misma, afirmativamente, que le parece que “esta bien”, Marlene esboza una leve sonrisa.

Término del primer acto.

Descripción de la puesta en escena:

Continuación de utilización de planos fijos. Figuras 54 a la 56, 58 y 60. Predominio de planos medios, también de planos conjuntos.

Uso del foco en profundidad, (figura 62 a la 65), otorgándole presencia continua al mural de la pintura en el fondo del plano y la llegada de Marlene.

Finalización del primer acto, con un fade out a negro.

Descripción Temática y personajes:

Es la primera vez en que Petra y Karin se conocen. Karin se encarga de verse atractiva desde el primer momento, mostrándose bella y de buena figura. Karin observa permanentemente a Petra, también se encarga de elogiar el éxito (del cual sabe a través de Sidonie), utilizando la palabra “distinguida”, lo cual le encanta a Petra. Karin de todas formas, comienza a entregar un perfil un tanto inseguro de sí misma, puesto que duda de las palabras que usa, frente a las demás.

Petra examina a Karin, de “pies a cabeza”, alabándole su buena figura, la cual podría explotar a su favor, Karin demuestra inmediato interés y acepta la invitación de Petra.

SEGUNDO ACTO

PETRA VON KANT Y KARIN SE CONOCEN

PETRA DECIDE POSEER A KARIN

SECUENCIA 1

PETRA EN SUS VESTIDURAS



Fig. 66



Fig.67



Fig. 68



Fig.69



Fig.70



Fig.71



Fig. 72

Descripción Narrativa:

Inicio del segundo acto.

Marlene está escribiendo frente la máquina de escribir, Petra la llama y se juntan en un costado de la cama, donde solo vemos sus pies, realizando una especie de danza, Marlene regresa a la máquina de escribir. Suena el timbre, Petra menciona que aún no está lista y le ordena a Karin que abra la puerta, que ella regresará en un momento, sube al segundo piso mientras Marlene abre la puerta, es Karin quien entra dirigiéndose a la habitación.

Descripción de la puesta en escena:

Planos de larga duración. Uso de foco a profundidad, (Figuras 66 y 70).

En la figura 66, en primer término se encuentra Marlene escribiendo en la máquina de escribir.

Figura 66, 67 y 68, la cámara mediante un travelling lateral sigue los pies de Marlene hasta llegar junto a los de Petra. La cámara sigue sus movimientos de izquierda a derecha y viceversa, figura 69.

Figura 70, Marlene regresa a escribir (Travelling de retorno a su posición inicial), suena el timbre. En esta figura, hay un foco variable que se inicia con Marlene a foco en primer término del plano, para después fijar la atención en Petra al fondo.

Figura 71, Marlene va hacia la puerta, mientras Petra sube al segundo piso, la cámara se queda fija, para captar el ingreso de Karin.

Figuras 67 a la 69, se produce una fragmentación del cuerpo, puesto que la cámara muestra solo los pies y parte de las piernas de ambos personajes, mientras realizan la acción (la cual no queda explícita por el tipo de plano), además se fragmenta la figura de un maniquí que se encuentra en la figura 67.

Figuras 68, 69 y 70, el vestido que usa Petra, limita el movimiento natural de sus piernas al caminar.

Figura 66, uso del fuera de campo sonoro, del sonido que genera la máquina de escribir que Marlene esta utilizando.

Descripción Temática y Personajes:

Petra se ha vestido con un suntuoso vestido, para ejercer una impresión inicial de poder. Marlene inexpresiva sigue las órdenes de Petra, denotando constantemente su esclavitud, dirigiéndose de un lugar a otro (escribe en la máquina, se acerca a Petra para ayudarla, se vuelve a sentar, abre la puerta).

SECUENCIA 2
KARIN Y EL ESPEJO



Fig. 73



Fig.74



Fig. 75



Fig.76



Fig.77



Fig.78



Fig. 79



Fig.80



Fig.81

Descripción Narrativa:

Karin entra en la habitación observando, reconociendo el lugar, se acerca al espejo se mira por un instante y en desde la imagen de su reflejo vemos la aparición de Petra quien camina desde la escalera hacia Karin, ésta al verla se da vuelta y se produce su encuentro, Karin saluda con respeto a Petra y ésta le dice que ha preparado algo para comer (le ordena a Marlene que sirva la comida), Petra demuestra alegría por la presencia de Karin, después le pregunta a Karin, si está disfrutando de Alemania, Karin indica que solo ha estado 5 años fuera del país, Petra se interesa por saber más sobre la vida de Karin, lo que piensa, lo que sueña.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 73, Karin camina por la habitación, la cámara sigue su acción mediante un Travelling hacia la derecha de la habitación, (la cámara desde el taller), el plano utiliza en su composición una gruesa línea horizontal, que corta la figura de Karin. Foco en profundidad. Relevancia del fondo (mural) a nivel de composición.

Figura 74, la cámara continua “detrás de las vigas” (taller) encuadra a Karin frente al espejo. La composición de este plano, tiene a la viga de madera (vertical), ocupando casi la mitad del cuadro.

Presencia simultánea de ambos personajes en el reflejo del espejo.

Figura 75 y 76, el plano capta el reflejo de Karin “dentro del espejo”. En esta figura la profundidad de campo no tiene profundidad, ya que al ingresar Petra al cuadro “dentro del espejo”, la vemos desenfocada, la atención esta fijada en Karin.

Figura 77 y 78, la cámara sale del “reflejo en el espejo” de ambos personajes, a través de un paneo hacia la derecha, siguiendo a Karin en su encuentro con Petra. Figura 79, Karin se desplaza por la habitación. Figura 80, el plano hace un encuadre del reflejo de ambos personajes que se miran, pero sin perder los bordes del espejo.

Descripción Temática y Personajes:

Figura 73 y 74, Karin al ingresar a la habitación, mira por unos segundos la habitación, después es atraída por la reflexión de su imagen en el espejo frente a ella, se dirige directamente a el, permanece largos segundos, observándose a si misma.

La actitud de Petra hacia Karin, es de activa conversación, mostrándose muy interesada en conocerla a nivel personal, en definitiva es ella quien lleva el “hilo de la conversación”, Karin solo se remite a observarla, con una actitud receptiva frente a cada una de las preguntas y temáticas que Petra dispone.

SECUENCIA 3

PETRA Y KARIN CONVERSAN ACERCA DE LA VIDA.



Fig. 82



Fig.83



Fig. 84



Fig.85



Fig.86



Fig.87



Fig. 88



Fig.89

Descripción Narrativa:

Petra y Karin conversan sobre lo que significa sobrevivir, Petra considera que se debe luchar para poder conseguir las cosas en la vida, Karin siempre ha pensado que es muy vaga para luchar, que prefiere quedarse en la cama y leer revistas. Petra le dice que quizás le faltan incentivos para poder luchar, además es muy joven aún para pensar en ese tipo de cosas “La vida comienza a los 23” le dice, Karin responde que ya a su corta edad tiene bastante experiencia, menciona que está casada y que su esposo se encuentra en Australia, Petra se impacta con ésta noticia, alude a que nada es simple, refiriéndose a la idea de humildad. Karin: “¿Humilde?”. Petra comienza a explicarle a que se refiere, Karin no lo comprende, Petra le dice que es un concepto no muy conveniente para los jóvenes, que habría reaccionado de la misma manera a su edad.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 82, la composición del plano, capta la acción de ambos personajes entre dos vigas verticales, encerrando a los personajes en una especie de cuadro.

Figuras 83 y 84, planos conjuntos de la conversación entre ambos personajes (en la cama o cerca de ella, en el caso de Karin).

Figura 87, inicio del plano con un Over Shoulder de Karin, la cabeza y su espalda cubren casi la mitad del cuadro. En el espacio intermedio del plano esta Petra. Detrás de ella, el fondo está nítido (foco en profundidad), en él se percibe la presencia de un maniquí.

Figura 88, la cámara se desplaza hacia la derecha, terminando en un Over Shoulder, del hombro derecho de Karin, (figura 89) presencia del espejo, (elementos; maniquí, muñeca de trapo). En la figura 89, vemos a Marlene entrar a cuadro, pero a través del “reflejo del espejo”.

Descripción Temática y Personajes:

Petra se muestra como una “mujer de mundo”, junto con de poder adquisitivo, intentando darle lecciones de vida a Karin quién parece ser una muchacha sin mucha educación, a diferencia de Petra, quien se sorprende para después adquirir una postura más reflexiva acerca del tema. Pero, rápidamente se recompone a la imagen de mujer sabia y segura de si misma en base a sus conocimientos.

Así tal cual, se ve en la figura 83, el plano nos muestra la primera conversación en profundidad de los personajes, la cual transcurre prácticamente en su totalidad, con los personajes instalados en la cama o cerca de ella.

SECUENCIA 4
LA OFERTA DE PETRA



Fig. 90



Fig.91



Fig. 92



Fig.93



Fig.94

Descripción Narrativa:

Marlene entra a escena trayendo entre sus manos una bandeja con alimentos, Petra le dice a Karin que se sirva ella misma, Marlene vuelve a la máquina de escribir, mientras Petra le pregunta a Karin si disfrutaría trabajando como modelo, ésta le responde que no conoce el oficio, pero que si le interesa. Petra le dice

que deben hablar de negocios, que debe estar dispuesta a aprender, a lo que Karin responde que si lo está. Petra le ofrece su ayuda, y le menciona que no será fácil al principio, le repite que ella puede ayudarla, “Eso es una oferta” le dice. Petra menciona que lo bueno de ese trabajo es que tendrá mucho a su alrededor, viajes, mientras Karin come y responde las preguntas de Petra, mirando constantemente su comida, Petra le pregunta a Karin si le gusta el arte, “¿El arte?”, no lo sé” responde Karin, “Teatro, conciertos, ¿Buenas películas?” le dice Petra, a lo que Karin responde que gusta de las películas sobre “Pasiones y penas”. Petra le dice a Karin que podrían aprender juntas, después menciona que ha tenido suerte al contar con unos padres que supieron guiarla por las cosas bellas de la vida (el Arte en general). Petra le pregunta a Karin como eran sus padres, a lo que Karin le responde que su padre era un herrero.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 90 y 91, el plano comienza con un Travelling lateral (hacia la derecha), que sigue la acción de Marlene que se acerca a la cama. La cámara esta situada desde en el taller (adyacente a la habitación). En cuanto, a la composición del plano en la figura 91, se utiliza la viga de madera horizontal, en la parte inferior del cuadro.

En la figura 93 y 94, la composición del plano, emplea las líneas verticales del respaldo de la cama de Petra, la porción que ocupa el respaldo en el plano es casi la mitad del cuadro.

Figura 90, 91, 92. Plano sin corte, de larga duración, movimiento de cámara; Travelling lateral. La cámara sigue el movimiento de Marlene hasta la máquina de escribir.

Figura 92, 93, 94. Uso del fuera de campo sonoro, de la máquina de escribir.

Figura 92. Plano medio de larga duración de Marlene, mientras transcurre un fuera de campo sonoro, de la conversación de Petra y Karin.

Figura 94, al salir del cuadro Karin (hacia la izquierda), la cámara hace un corto paneo hacia la derecha.

Descripción Temática y Personajes:

Petra le hace una oferta de trabajo a Karin, para convertirse en modelo, le explica un poco como es el rubro y lo que puede conseguir aceptando la propuesta, Karin acepta sin pensarlo, por lo demás, Petra le deja en claro de una u otra forma que “ella esta ahí para solucionarle la vida”. Petra ve aquí la primera oportunidad para poder acercarse realmente a Karin, a través del poder que puede ostentar a nivel profesional y económico, ofreciéndole toda la ayuda que Karin necesite para poder triunfar.

SECUENCIA 5

LOS PADRES Y LA INFANCIA DE KARIN



Fig. 95



Fig.96



Fig. 97



Fig.98



Fig.99



Fig.100



Fig. 101



Fig.102



Fig. 103



Fig.104



Fig. 105



Fig.106



Fig.107



Fig.108



Fig. 109



Fig.110



Fig. 111

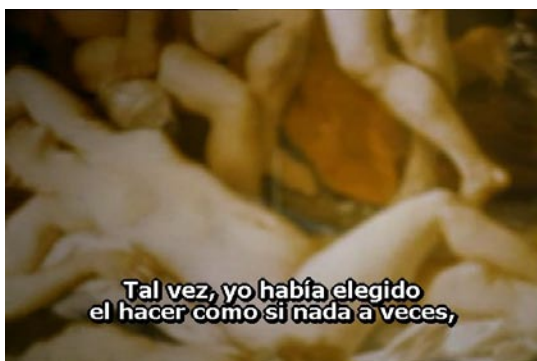


Fig.112



Fig. 113

Descripción Narrativa:

Karin describe su ambiente familiar, menciona que eran pobres y con una vida poco interesante, Petra le pregunta si se dedicaron a ella cuando era pequeña a lo que Karin responde que la mayor parte del tiempo fueron un fastidio para sus padres, “Pobres niños, debe haber sido terrible” exclama Petra, pero Karin le dice que es mejor cuando los padres no interfieren con todas las cosas que tienes en la cabeza, Petra difiere de la opinión de Karin y ejemplifica su situación con el tipo de educación que su hija está recibiendo. Petra cuenta, su gusto por el colegio, preguntándole a Karin si a ella le pasaba lo mismo, a lo que ésta responde que no, diciendo: “No pienso en lo que hice”, “Sé que estaré feliz cuando esto termine”. Petra le dice que está segura que Karin es una persona inteligente, Karin esta de acuerdo, pese a que no le gustaba aprender por esos días. Continúan hablando so-

bre el colegio, sus materias favoritas, Petra menciona que amaba las matemáticas, Karin por el contrario no; “Siempre fui mala en aritmética” que al momento de juntar letras con números se perdía, Petra (emocionada) comenta su fascinación por el álgebra. Karin le dice que eso no es para ella. Petra menciona que hay cosas más importantes en el mundo. “Amaba la gimnasia y el atletismo por el verano” después dice que no le gustaba la gimnasia por aparatos, Petra por el contrario si gustaba de esos deportes, porque requerían disciplina, “Otra de esas palabras que los jóvenes odian, supongo”. Karin dice, “La disciplina está bien en tanto tengas diversión, pero la disciplina como único motivo, o compulsivamente, pienso no es bueno”. Petra le dice que necesita un empujón para hacer las cosas, que bajo presión trabaja mejor, sino se siente totalmente perdida. Karin considera que para ella la ausencia de presiones es mejor, poniendo como ejemplo la historia de cuando con su padre salían los domingos, a andar en bicicleta, él primero y todas detrás (madre, hermanas junto a Karin), después cuando llegaban a casa, discutía por nada con su madre. Petra le dice que no se refiere a esa clase de obligaciones, sino más bien a las que uno hace por iniciativa propia, las que se desean o se necesitan.

Descripción de la puesta en escena:

Uso del fuera de campo sonoro correspondiente a la máquina de escribir (en toda la secuencia)

Figura 95 y 96, planos fijos de Karin (fondo mural); Petra (fondo espejo con el reflejo de su espalda).

Figura 100 y 101, Travelling lateral, hacia la derecha para seguir el movimiento de Petra, quien avanza en un fondo (mural) nítido. En el mismo plano continúa en las figuras 102 y 103, donde el Travelling esta vez, sigue al personaje de Karin, en el sentido contrario que Petra.

El Travelling señalado, es de larga duración ya que abarca las acciones de los personajes, desde la figura 97 a la 105.

Figura 107 y 108: Presencia de contraplanos de Karin y Petra respectivamente.

Figura 109, 110, 111, Travelling en avance hacia Karin que se recuesta en la cama. Después, la cámara se mueve hacia la izquierda (figura 112) dejando en el cuadro el mural de la pared en la imagen, mientras Karin continua hablando (fuera de campo).

El plano, continua hasta encuadrar a Petra en un plano medio (figura 113).

Descripción Temática y Personajes:

Una de las prioridades de Petra es el trabajo y el dinero, para poder mantener un alto nivel de vida, además queda en evidencia a través del diálogo entre los personajes, la distancia de su hija, para la cual no tiene tiempo, pero a su vez, recibe la mejor educación posible gracias a su madre.

Nuevamente, quedan manifestadas las diferencias entre sus vidas; Karin tiene una perspectiva completamente (debido a lo que ella mismo vivió) contraria de la infancia, la crianza de los niños, también acerca de las experiencias del colegio. También es relevante a nivel de personaje, la comprensión que tiene Petra acerca del concepto de disciplina y las obligaciones, para poder sentir la motivación de realizarse como ser humano, Karin no comprende aquello.

SECUENCIA 6

LA DESGRACIA DE KARIN DESPLIEGA EL AFECTO DE PETRA



Fig. 114



Fig.115



Fig. 116



Fig.117



Fig.118



Fig.119



Fig. 120



Fig.121

Descripción narrativa:

Vemos a Marlene que continúa escribiendo en la máquina de escribir sin parar. Petra le pregunta a Karin como están sus padres.

Karin: Ambos están muertos.

Petra: Lo siento. ¿Ambos?

Karin: Papá mató a mamá, luego se ahorcó.

Petra: ¡No... que terrible!

Luego, Karin le dice que, después de haberle contado lo de sus padres la verá de manera distinta, que siempre le ocurre lo mismo y todo se acaba. Petra: "No... Karin. Por el contrario, siento un gran afecto por ti, aun más, ahora que he escuchado tu historia familiar". Termina diciéndole que deben enmendarlo, le pregunta a Karin si van a ser amigas y ésta le responde "Seguro. Esto hace las cosas más fáciles".

Petra le ordena a Marlene que le lleve una botella de Sekt. Le comenta a Karin que Marlene es una buena chica, ya que hace todo su trabajo por ella, luego le pide relatar a Karin lo ocurrido con sus padres, Karin le pregunta si recuerda la historia cuando salió en los periódicos. Petra no lo recuerda, así que relata que el padre trabajaba en una empresa donde fue despedido por su edad, no pudo soportar la presión de tener que cargar con una familia, fue al bar, se emborracho, llegó a su casa degollando a la esposa, finalmente, se ahorcó.

Karin menciona que después de ese hecho, se fue a vivir a Australia, pero la situación allá no fue muy distinta en cuanto a oportunidades. "Todo esto va a cambiar, Karin" dice Petra, y que juntas podrían cambiar su vida. Karin continúa, quejándose por el "nivel de vida" que le dio su esposo mientras estuvieron juntos y que fue tratada como una esclava.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 114, en la composición de este plano fijo, la viga de madera (vertical), ocupa la mitad del cuadro. Mientras en el fondo (profundidad de campo) Marlene escribe de espaldas.

Figura 114 a la 118. Uso del fuera de campo del sonido de la máquina de escribir, el sonido es interrumpido abruptamente, en el momento en que Petra dicta una orden a Marlene (figura 118).

Figura 119, La cámara se desplaza a través de un Travelling lateral (hacia la derecha), siguiendo a Marlene, hasta que sale del cuadro.

Figura 120 y 121, planos conjuntos y fijos, de ambos personajes situados en la cama. Presencia de líneas verticales correspondientes al respaldo de la cama de Petra.

Descripción temática y de personajes:

El punto de mayor vulnerabilidad de Karin, se produce al exponer la trágica muerte de sus padres (el padre mata a la madre, después de ser despedido de la fábrica, finalmente se ahorca). Esta información provoca en Petra un “Gran afecto” por ella.

Figura 119, Marlene muestra total obediencia frente a la orden de Petra, quien la define como una “...Una buena chica”. Su mirada se mantiene baja mientras hace su recorrido.

Figura 120 y 121, la movilidad de los cuerpos de los personajes es prácticamente nula, a excepción de sus bocas. La mirada de ambas no se enfrenta en ningún momento, al contrario cada una, mira hacia un punto fijo del espacio. Sus posturas siempre en dirección opuesta.

SECUENCIA 7

PETRA, OFRECE UN FUTURO EXITOSO A KARIN



Fig. 122



Fig.123



Fig. 124



Fig.125



Fig.1256



Fig.127



Fig. 128

Descripción Narrativa:

Petra se levanta de la cama, abre las cortinas. Entra al cuadro Marlene, con las copas, las deja y vuelve a la máquina de escribir, Petra tomando una copa, exclama: “¡Salud!”. Karin se levanta de la cama, toma la otra copa, respondiendo al brindis. Petra replica: “Que usemos las oportunidades”, Karin cruza la cortina y Petra comenta que ya la ve despegando hacia el éxito, que diseñará una colección especialmente para Karin. Finaliza, diciendo “Te haré una modelo Top”, “Eres bella Karin”. Petra sale de cuadro.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 126, 127 y 128: Presencia de fuera de campo del sonido de la máquina de escribir.

Figura 124, Petra ha abierto las cortinas, el exterior es absolutamente negro, no se vislumbran luces o indicios de una noche o paisaje.

La secuencia esta formulada por un solo plano fijo. En todo el plano hay uso de un foco en profundidad, captando nítidamente en el primer termino a Karin en la cama. A Marlene en el espacio intermedio (figura 125) y Petra en el fondo frente al ventanal.

En cuanto a la composición del plano, el respaldo inferior de la cama, ocupa gran porción del cuadro (casi un tercio).

Descripción temática y de personajes:

Petra es mucho más explícita que antes, diciendo que debe aprovecharse de las oportunidades, al mismo tiempo se sella el momento mediante un brindis, que funciona como indicio de que Karin ha tomado la decisión de acceder a la “oportunidad” que Petra le ha estado ofreciendo. Petra no escatima en las promesas de éxito para Karin, promesas que aseguran cambiar por completo su vida.

SECUENCIA 8

LA MÚSICA Y EL PASADO DE PETRA



Fig. 129



Fig.130



Fig. 131



Fig.132



Fig.133



Fig.134



Fig. 135

Descripción Narrativa:

Vemos a Petra sentada junto al tocadiscos, comienza a sonar *In My Room* de los Walker Brothers, dice: “¿Te gusta ésta clase de música?” le pregunta a Karin, agrega después “Son grabaciones de mi juventud, ellas me ponen triste o realmente feliz...Depende.” Petra comienza a recordar a su primer marido, exclama: “¡Que romance fue!”. Marlene deja de escribir y mira fijamente a Petra, mientras ésta dice “Alguien alguna vez me dijo que las cosas hermosas no duran. Hay algo de verdad en eso” Karin entra a cuadro y comienza a bailar. Petra le cuenta a Karin, que Pierre su primer esposo murió en un accidente automovilístico, que a los cuatro meses de fallecido, nació su hija, la situación no fue fácil para ella “Todo está predestinado en la vida” dice, concluye la frase, con un “Tuve que soportarlo”. Karin continúa bailando, mientras Petra enuncia “La gente es terrible, Karin. Puede soportarlo todo”: Hace una reflexión acerca de las personas declarando que la gente es dura, brutal y que todos son reemplazables, le dice a Karin que eso es algo que tiene que aprender. Karin sale de cuadro.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 129: Inicio de la canción *In My Room* de los Walker Brothers, (música diegética).

Figura 129 y 130: Sonido diegético de la máquina de escribir que usa Marlene al fondo del cuadro.

La cámara realiza un Travelling de retroceso, desde que Karin entra al cuadro (figura 131), hasta quedar en un plano conjunto de los tres personajes (figura 133).

Toda la secuencia esta con foco en profundidad.

En la figura 135, la música finaliza, Petra se levanta y sale del cuadro.

Presencia del espejo, del mural de la pared en el “reflejo del espejo”; maniquí femenino entre Marlene y Petra (figura 129).

Descripción Temática y Personajes:

Justo en el momento en que Petra acciona su tocadiscos para tocar la canción, ella comienza a contarle a Karin acerca de su pasado, específicamente de como murió su primer marido (padre de su hija). Pero ese tema concluye, con la afirmación hacia Karin de que nadie es imprescindible.

Marlene detiene su actividad en la máquina de escribir, volteando su rostro hacia Petra, con una permanente mirada hacia ella.

SECUENCIA 9

LA DECLARACIÓN DE AMOR DE PETRA



Fig. 136



Fig.137



Fig. 138



Fig.139



Fig.140



Fig.141



Fig. 142



Fig. 143



Fig. 144



Fig.145



Fig. 146



Fig.147



Fig.148



Fig.149

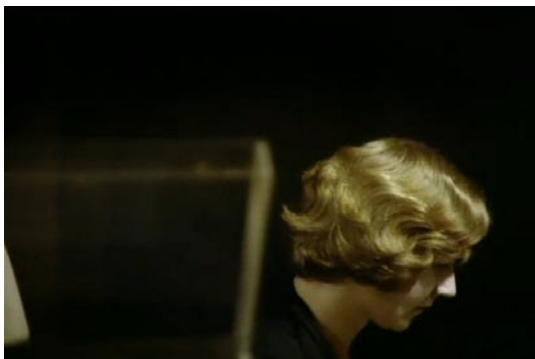


Fig. 150



Fig. 151

Descripción Narrativa:

Petra se acerca a Karin, para preguntarle donde está hospedándose, ésta le responde que en un hotel, Petra le dice que eso debe costarle caro, que se vaya a vivir con ella; más barato y agradable, Karin le contesta que le gustaría, pero que piensa que podría alterar sus nervios. Petra dice “Me conozco Karin. No alterarás mis nervios, sé lo que soy” luego alude a que se encuentra muy sola y que harán de ese espacio un lugar muy acogedor para ambas, Karin responde “Si tu piensas así... sí, me gustaría.” Petra le dice tres veces a Karin que la ama, se ven sus espaldas en el reflejo del espejo, Petra dice “Conquistaremos el mundo juntas, quiero acariciarte, besarte”, a lo que Karin le responde “Me gustas también Petra. Mucho. Pero... ¡Dame tiempo! ¡Por favor!”. Petra le dice que se lo dará, que tienen tiempo suficiente para enamorarse la una de la otra. Vemos nuevamente a Marlene escribiendo hasta que Petra le ordena que les lleve el Sekt (la bebida).

Finalización del segundo acto.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 142 a la 149, mientras Petra pronuncia: “Te amo”, la cámara hace un Travelling en avance hacia el taller de diseños (contiguo a su habitación), haciendo un recorrido de la imagen, que da cuenta de diversos elementos de la escenografía; teléfono, caballete de dibujo, telas, el espejo (y el reflejo de las espaldas de ambos personajes) y tres maniqués femeninos.

El Travelling termina (figura 151) en un Plano Medio de Marlene. Mientras el plano transcurre, la conversación entre Petra y Karin esta fuera de campo.

Finalización del segundo acto, con un fade out a negro.

Descripción temática y de personajes:

Petra utiliza como artimaña, el hecho de que Karin este hospedándose en un hotel (gastando el dinero que no tiene) por esto aprovecha de invitarla a vivir

junto a ella (asumiendo de pasada, la soledad en la que vive). Karin sin reflexionarlo (“aprovechando sus oportunidades”) termina accediendo pasivamente. Lo que queda claro a continuación, es que la confirmación del hecho de que Karin vaya a mudarse, implica casi “por contrato” el inicio de un compromiso de pareja y sentimental, puesto que de manera abrupta Petra declara amar a Karin y querer conquistar el mundo junto a ella. Karin sólo pide tiempo.

ACTO 3

EL QUIEBRE DE LA PAREJA,
KARIN ABANDONA A PETRA.

SECUENCIA 1

LA VIDA JUNTAS, ACERCA DE LO COTIDIANO.



Fig. 152



Fig.153



Fig. 154



Fig.155



Fig.156



Fig.157



Fig. 158



Fig. 159



Fig. 160



Fig.161



Fig. 162



Fig.163

Descripción Narrativa:

Inicio del tercer acto. (Elipsis de tiempo de 6 meses).

Karin está acostada hojeando una revista. Mientras Petra se arregla la ropa le pregunta a Karin si canceló el vuelo a lo que ésta responde que no porque aun está en la cama, “Ok, lo haré yo” le contesta Petra, “No, yo lo haré. Déjame levantarme”, responde Karin, pero Petra no la deja y es ella quien llama a la agencia. Karin le dice a Petra que es tonto llamar para cancelar los pasajes, ya que le es obvio que si no están ahí, se darán cuenta que no llegaron a tomar el vuelo. “Es una cuestión de cortesía. Aprenderás algún día”, dice Petra, mientras Karin continúa tendida sobre la cama viendo la revista. Petra llama a Marlene, cuando ésta aparece le pide los zapatos, Marlene se mete por debajo de la cama para colocarle los za-

patos. Karin le comenta a Petra que piensa que Marlene está retorcida, “Ella me ama” contesta Petra, después se sienta en la cama junto a Karin y le pregunta si volverá a la escuela de modelos, Karin le contesta que no, porque no está aprendiendo nada. “Nunca dejamos de aprender” le dice Petra, Karin responde “¡Tú y tus perlas de sabiduría!”, luego Petra le dice a Karin si quiere que los llame para pedirles disculpas de su parte, y así poder reincorporarse. Karin le dice que lo haga si así lo piensa y Petra le responde que si, que lo hará.

Karin le dice a Petra que le prepare un Gin con Tónica, ésta se para y se dirige al bar, mientras vemos a Marlene trabajando sobre un maniquí con algunas telas. “Bebes demasiado”. “¡Se cuidadosa, no aumentes tu peso!, no olvides, tu figura es tu fortuna y es lo único que tienes” le sugiere Petra a Karin, a lo que ésta responde “Si tu piensas así”. Hacen un brindis para beber.

Descripción puesta en escena:

Figura 152, uso de Fade In, al inicio del primer plano del Tercer Acto.

En toda la secuencia hay uso de foco en profundidad.

Figura 162, en el fondo el exterior (visibles a través de las ventanas), está completamente en blanco. Las cortinas que estaban en el segundo acto ya no están.

Figura 153, plano fijo, Marlene entra a cuadro (figura 154).

Figura 161, el espejo grande ha cambiado de posición (con respecto al segundo acto), encontrándose junto al maniquí en donde trabaja Marlene, colgado en la pared.

Figura 159, 160 y 161. Travelling lateral (hacia la derecha) que sigue la acción de Petra. Desde que se levanta de la cama. Figura 162 y 163, continuación del mismo plano (sin corte), con un Travelling lateral (hacia el sentido contrario) captando el retorno de Petra a la cama.

Descripción de temática y personajes:

De esta secuencia, se infiere claramente que Petra desea manejar a su antojo la vida de Karin, puesto que ni siquiera la deja levantarse de la cama cuando ella lo quiere. Aunque Karin, tampoco muestra gran resistencia por revertir los deseos de Petra. Además, Petra continúa con su afán de “moldear” a su parecer el comportamiento de Karin.

También, Petra expresa implícitamente su idea del amor, indicando que Marlene la ama, al demostrarle un comportamiento de servilismo exacerbado.

Por otra parte, Petra subestima las capacidades personales como ser humano de Karin, sobrestimando los conceptos de la vanidad, el cuerpo y la belleza.

SECUENCIA 2

EL PRINCIPIO DE LA RUPTURA



Fig. 164



Fig.165



Fig. 166



Fig.167



Fig.168



Fig.169



Fig. 170



Fig. 171



Fig. 172



Fig.173

Descripción Narrativa:

Petra: Te amo

Karin: Yo también.

Petra: ¡Mierda! ¡Yo también!, ¡Yo también! Di “Te amo”.

Karin: Seguro.

Petra: Ven.

Karin: Muy bien. Te gusto. Te amo.

Petra: Tienes la piel más amada del mundo

Karin: ¿La tengo?

Petra: Sí. Y el más amado cabello, los más amados hombros y los más amados ojos. Te amo. Te amo. Petra intenta besar a Karin, pero ésta la rechaza, le dice que la deje sola. “Pero ¿Por qué?” Le pregunta Petra, a lo que Karin responde que no se ha lavado los dientes, a Petra no le importa, pero aun así Karin se niega aludiendo que quiere leer. Petra se levanta de la cama y le dice a Karin que la dejará en paz “No podemos jugar con el otro 24 horas al día.” alega Karin, Petra en desacuerdo le contesta que ella podría permanecer para siempre en sus brazos, y que no tiene porque ser tan cruel, que ella no le ha hecho nada. “No estoy siendo cruel” le replica Karin. Petra le reclama porque constantemente sufre los rechazos de Karin.

Petra se sienta en la cama, comienza a interrogar a Karin, partiendo por querer saber donde estuvo la noche anterior, ésta le responde que fue a bailar, Petra la cuestiona diciéndole que no se baila hasta las 6 de la mañana, Karin le cuenta

que estuvo con un hombre de color. Petra toma el vaso de Karin, se levanta y va nuevamente al bar, prepara un par de bebidas más, Marlene ha estado todo el tiempo junto al maniquí, probando telas. Karin le dice a Petra que olvide el tema, Petra se niega. Vuelve a la cama con las dos copas.

Descripción puesta en escena:

Figura 171, plano conjunto fijo, en el cual las vigas de madera (verticales), articulan una especie de “marco” dentro del plano. (Foco en profundidad).

Figura 172, Travelling de avance, desde un plano conjunto (de Petra, Marlene y el maniquí) hasta el plano medio del maniquí (figura 173).

Descripción de temática y personajes:

Desde esta secuencia se percibe el inicio del conflicto de la pareja, queda manifestada la diferencia con que ambos personajes se expresan la una con la otra. Esta denotada, a través de las acciones y los diálogos, una indiferencia por parte de Karin (quien tampoco se empeña en esconderla o pretender), que termina siendo un rotundo rechazo al fin y al cabo.

Comienza a manifestarse el carácter posesivo y controlador de Petra, frente a las acciones de Karin.

SECUENCIA 3
VERDADES Y MENTIRAS



Fig. 174



Fig.175



Fig. 176



Fig.177



Fig.178



Fig.179



Fig. 180



Fig. 181



Fig. 182



Fig.183

Descripción Narrativa:

Petra está sentada en la cama junto a Karin, le pregunta a que cosas le gustaban en la cama al tipo con el que ha estado, le pide que ejemplifique, Karin responde “Insaciable”. “Imagina sus grandes manos negras sobre mi piel blanca y... ¡esos labios! Tú sabes, esos labios negros bien grandes, bien calientes.” Karin ríe y le dice a Petra que no se desmaye.

Petra le grita a Marlene que no se quede ahí mirándola y vaya a buscar los periódicos. Karin dice, “No hay necesidad de histerias. Lo mejor está por llegar”. “¡No seas tan sórdida!” le responde Petra, Karin alega que solo está diciendo la verdad, que eso habían acordado, pero que Petra no es capaz de soportarlo y solo espera que le mientan para sentirse bien. Karin le niega todo lo antes dicho, e inventa que ha estuvo toda la noche caminando pensando en ambas, “¿verdad?, eso no es cierto, dice Petra. Karin responde que no es cierto, que si estuvo durmiendo con un hombre, pero que eso no tiene importancia alguna.

Petra sosteniéndose sobre la barra inferior de la cama llora cuestionándose el porque Karin se comporta de esa manera con ella. Karin se acerca a Petra, diciéndole que no llore, trata de hacerla entrar en razón argumentándole que efectivamente tiene sentimientos hacia ella, pero que de vez en cuando también necesita de un hombre, que es algo obvio en su vida. Trata de consolarla diciéndole que solo usa a los hombres, que eso no debe afectar su relación. “Siempre dices: “Sin

obligaciones entre nosotras”.” Manifiesta Karin, volviendo a pedirle a Petra que no llore. “Yo siempre volveré a ti” agrega.” “¡Como me duele el corazón!, como si alguien lo hubiera apuñalado con un cuchillo”, exclama Petra. Karin le responde que no ayudará que esté dolida, Petra cree que esas palabras solo las puede decir alguien que no tiene “necesidades” en lo absoluto. Karin reconoce que no es tan inteligente como Petra, pero ésta le dice que es encantadora y que todas las cosas duelen por amor hacia ella. Petra se levanta de la cama y va al bar, le ofrece otro trago a Karin, ésta responde “Debo cuidar mi línea” y ríe efusivamente. Petra ríe también por unos segundos. Vuelven a hablar sobre el tipo de color, Petra le pregunta a Karin si volverá a verlo, recibiendo un no por respuesta, Karin ni siquiera conoce el nombre del hombre, pero aun así lo describe a Petra, quien no soporta lo que está escuchando, alejándose de la cama. Vuelve al bar por otra copa. Karin le dice a Petra que deje de beber, que se está poniendo histérica, a lo que Petra responde, que no está histérica, sino que está sufriendo. Karin estira su mano hacia un costado de la cama y recoge una revista, se pone a hojearla mientras conversa con Petra, la que dice que vive sufriendo, “Es fácil para ti decirlo” alega Petra, afirmada sobre una viga, “La gente vive sufriendo, esto es real. Yo preferiría ser feliz, Karin. Todo esto me hace mal” continúa Petra. “¿Qué cosa?” pregunta Karin, “Dime que te hace enfermar” insiste. “Tú, tu me enfermas” responde Petra. Cuestionando las razones por las que Karin está con ella. Karin le dice que es por amor, pero Petra no está segura de esas palabras e insiste en que es eso lo que le está haciendo mal.

Descripción puesta en escena:

Figura 174, foco en profundidad de un plano conjunto, que permite ver a Marlene en el fondo del plano, quien percibe el dolor de Petra.

Figura 176, primer plano fijo, del rostro de Petra, derramando su primera lágrima.

Figura 178, plano medio fijo, de Karin riendo, foco sin profundidad.

Descripción de temática y personajes:

Petra se dirige al bar, le ofrece un trago a Karin, ella le responde con un “Debo cuidar mi línea”, ambas se miran y ríen. En conclusión, la secuencia pasa del más profundo dolor de Petra, a la risa compulsiva entre ambas.

SECUENCIA 4

KARIN CAMINO

AL ÉXITO



Fig. 184



Fig.185



Fig. 186



Fig.187



Fig.1878



Fig.189

Descripción Narrativa:

Marlene regresa con el periódico, y se lo entrega a Petra, vuelve a dibujar. Petra lee en el diario un artículo sobre su última colección, donde se especifica que ha sido una contribución para la próxima temporada invierno. Le indica a Karin que hay una fotografía donde aparece ella, esta salta de la cama a ver la imagen, le quita el

periódico a Petra y al verificar que es cierto se pone feliz, le dice a Petra que la ama y luego la besa.

Descripción Puesta en Escena:

La secuencia completa, tiene planos fijos.

Figura 186, Plano Detalle de la fotografía del periódico en el que aparece Karin junto a Petra.

Figura 189, plano conjunto y fijo de Marlene, Petra y Karin. En la composición del cuadro, la viga de madera se interpone entre la pareja mientras se besan.

Descripción Temática y Personajes:

Es la primera vez que percibimos algún gesto de afecto hacia Petra, esto solo ocurre después de haber visto su fotografía en el periódico, lo que por supuesto marca un suceso en su incipiente carrera de modelo. Karin es motivada por esta noticia, a expresar el “amor” hacia Petra.

SECUENCIA 5
EL PODER DE KARIN



Fig. 190



Fig.191



Fig. 192



Fig.193



Fig.194



Fig.195



Fig. 196

Descripción Narrativa:

Suena el teléfono, Marlene va a contestarlo, pero Petra le quita el auricular de la mano y toma la llamada, es un llamado para Karin desde Zürich. ¿A quién conoces en Zürich? Le pregunta Petra a Karin, ésta responde que no tiene idea y contesta el llamado. Es Freddy el esposo de Karin quien llama, diciéndole a Karin que vaya a Frankfurt a las 3 de la tarde, Petra al enterarse que es él quien llama, se aleja de Karin acercándose al sector de las persianas, con su bebida en la mano. Karin le pregunta a Petra a que hora sale el próximo vuelo a Frankfurt, a lo que Petra contesta “Dos y media”. “Trataré de conseguir un asiento. Si no, ¡llámame desde Frankfurt!” responde Karin por el teléfono. Termina de hablar diciendo “Te amo, chao”. Corta el teléfono. “Ese era mi esposo, Freddy está en Zürich” le dice Karin a Petra. Karin le pide por favor a Petra que le reserve un pasaje a Frankfurt. Petra sin siquiera pensarlo, toma el teléfono (Karin se viste) y hace una reserva en primera clase para el próximo vuelo, a nombre de Karin Thimm. Karin se sorprende por la aparición de Freddy.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 190, plano conjunto y fijo. La viga horizontal de madera separa físicamente a ambos personajes en el cuadro.

Figura 196, Karin se ha puesto el abrigo para marcharse, el mismo que vistió en su primer encuentro con Petra (en el primer acto de la película).

Descripción Temática y Personajes:

En esta secuencia, principalmente queda expresado el control o poder que Karin ejerce sobre Petra, pese a las mentiras y la traición. La llamada del esposo de Karin es el indicio de lo que sucederá entre ellas.

SECUENCIA 6
PETRA ES ABANDONADA



Fig. 197



Fig.198



Fig. 199



Fig.200



Fig.201



Fig.202



Fig. 203



Fig. 204



Fig. 205



Fig.206



Fig. 207



Fig.208



Fig.209



Fig.210



Fig. 211



Fig. 212



Fig. 213



Fig.214

Descripción Narrativa:

Petra corta la llamada, se dirige a la cama con su bebida en la mano. Se recuesta. Mira el vacío. Karin continúa vistiéndose.

Petra: Tú dijiste...Tu y tu esposo. Yo pensé que estaba terminado.

Karin: Eso fue hace años.

Petra: Podrías al menos... haberme dicho... que estabas en contacto otra vez.

Karin: Freddy es mi esposo. Desde luego, le he escrito.

Petra: Tú dijiste que querías un divorcio.

Karin: Yo dije que tal vez nos divorciaríamos algún día. Todos podemos cambiar de parecer en seis meses.

Petra: ¿Tú sabes que eres?

Karin: No, pero estoy segura que tú me lo dirás.

Petra: Tú eres una podrida putita. Miserable y podrida.

Karin:¿Tú piensas eso?

Petra: Sí, lo pienso. Un pequeño y sucio monstruo. Cuando te miro, podría vomitar.

Karin: Estarás contenta que me marchó, entonces.

Petra:Lo estoy. Pero es demasiado tarde. Me pregunto porque no has trabajado la calle desde el principio.

Karin: Era menos loco contigo, querida.

Petra: (Gira la cabeza hacia donde se encuentra Karin) Si... Ya veo. Mi Dios, que miserable eres. Como puedes engañar a alguien así...cuando, ¿Tú sabes lo que te

ama?

Karin: No te engañé, Petra.

Petra: Por supuesto, tú me mentiste. No fuiste franca conmigo. Esto es suficiente.

Karin: Te dije que te amo, Petra. Eso no era una mentira. Te amo... a mi manera. Debes admitir esto.

Petra: Yo habría reaccionado bastante diferente si tú... ¿Cómo alguien puede ser tan miserable? Tú sabías como me sentía, que me había pasado.

Karin: Eso no es verdad. No sabía lo que te había “pasado” durante un
¿Qué importa esto ahora? Marlene, llévala al largo tiempo. Al principio, te comportaste como si esto fuera solo diversión.

Petra en evidente estado de ebriedad gira por la cama, cae al suelo, se levanta y va donde Karin. La abraza, se arrodilla ante ella. Lloro.

Petra: No pude menos que amarte. No lo puedo remediar. Te necesito, te necesito mucho. Haría de todo para ti. Quiero existir solo para ti. Eres todo lo que tengo. Estoy tan sola sin ti, muy sola

Karin: ¿Sola?, ¿Sin una puta?

Petra: (continúa de rodillas, desesperada le suplica a Karin) ¡Perdóname, por favor! Trata de entender que me está pasando. ¡No seas tan cruel!

Karin: (se muestra indiferente al dolor y al sufrimiento de Petra) ¡Levántate!
¡Estoy apurada!

Petra: (Se levanta) ¡Oh! Tú pequeña y podrida rata! (Le escupe la cara a Karin)
(Vemos a Marlene quien mira fijamente la escena)

Karin: (Se limpia la cara). Pagarás por esto. No olvidarás esto, nunca.

Petra: (Vuelve a abrazar a Karin, ésta la rechaza). Ya ni sé lo que estoy haciendo. ¡Por favor, entiéndelo!

Karin: Dame algo de dinero. Para el vuelo y para Frankfurt. Freddy nunca tiene dinero.

Petra: Sí. Para eso soy bastante buena. Para pagar. ¡Oh mi Dios! ¿Cuánto?
¡Vamos!

Karin: 500

Petra se dirige hacia el bar, abre uno de los cajones, y saca dinero (Marlene trabaja sobre un maniquí con unas telas)

Petra: Te daré 1000, así no estarás corta.

Karin: 500 son suficientes. De verdad.

Petra: ¡Toma los mil! Marlene, llévala al aeropuerto (le pasa las llaves del automóvil a Marlene). Estoy demasiado borracha. (Sube unos escalones, se detiene).

Marlene le entrega el dinero a Karin y se dirige hacia la puerta.

Petra: Karin, ¿Realmente me abandonas?

Karin: Sí.

Petra se va a sentar a la cama, Karin la sigue, acaricia la cabeza de Petra, luego se aleja.

Karin: Chao

Finalización del tercer acto.

Descripción puesta en escena:

Figura 198 y 199, Foco alterno; primero el foco esta en Petra. Ella se acuesta en la cama; quedando el plano con un foco en profundidad

Figura 199, a nivel de composición del cuadro, la viga de madera (horizontal), se sitúa casi en la mitad del plano. Además, divide a ambos personajes.

Figura 212 y 213, Karin sale de cuadro, abandonando a Petra.

Finalización del tercer acto, con un fade out a negro.

ACTO 4

LA DECADENCIA DE PETRA VON KANT,
ACERCA DE LA DESESPERACIÓN.

SECUENCIA 1

PETRA, EN DESESPERACIÓN,
ESPERA LA LLAMADA DE KARIN



Fig. 215



Fig.216



Fig. 217



Fig.218



Fig.219



Fig.220

Descripción Narrativa:

Inicio del cuarto acto.

Petra se encuentra bebiendo desenfrenadamente, exclamando: ¡Te odio, te odio, te odio! Si solo pudiera morir. ¡Que tirada sobre la alfombra, acompañada únicamente del teléfono, al momento que este suena Petra se abalanza sobre el, creyendo que

es Karin quien la llama, y al poner el auricular en su oreja y percatarse que no es ella, rechaza drásticamente los llamados.

Petra (llorando): ¡Dolor! No lo puedo soportar. No puedo continuar, ¡Oh, Dios, que perra!, ¡La putrefacta putita!, algún día te enseñaré te haré sufrir. ¡Vendrás arrastrándote a mi, tú, perra! Besarás mis pies. Estoy tan arruinada. ¿Qué he hecho para merecer esto? ¿Qué hice? (Suena nuevamente el teléfono, se arroja encima, contesta). ¡Karin! (corta) Yo la amo todavía. ¡No seas tan cruel, Karin! Oh mierda, ¡te necesito tanto! ¡Llámame, al menos!, ¡Llámame por favor! ¡Solo déjame escuchar tu voz! No es mucho pedir. ¡Llámame! Eso no te costará nada. No, la perra no lo haría nunca. Ya lo tiene todo calculado. Solo me dejará esperar... ¡Esto es tan sórdido! ¡Me das náuseas!, ¡una sucia putita!

¡Y la amo tanto! Estoy loca por ella. Si solo supieras como duele. Espero que sienta algún día, sentir todo el vacío... Le parecerá diferente entonces. ¡Es una condenada estúpida! Esto podría ser tan delicioso. Solo nosotras dos. Lo entenderás algún día. Pero será muy tarde entonces. Demasiado tarde. ¡Te enseñaré...! (Suena el timbre, Petra se levanta rápida y tambaleantemente para abrir la puerta)

Descripción de la puesta en escena:

Inicio del cuarto acto, con un Fade in, (figura 215).

Desde la figura 215 a la 218, vemos un plano fijo conjunto que muestra a Petra, de rodillas en el centro de su habitación. La cama ya no está.

Tienen presencia visual importante; la alfombra y el mural. Ya que la cámara esta dispuesta a ras de suelo, la alfombra adquiere presencia hasta la mitad del plano. (Figura 215 a la 218).

En las figuras 219 y 220, la cámara hace un paneo vertical (hacia arriba), por lo que el mural adquiere una visión completa.

Figura 219, Petra se desplaza hacia la izquierda saliendo de cuadro.

Petra se presenta en un nuevo vestido (festivo) de color verde, un rosetón de color rojo en el cuello y una nueva peluca de color rubia. Elementos de escenografía; la botella de alcohol y el teléfono.

Descripción temática y personajes:

Petra pierde la cordura al emborracharse. Se manifiesta el vaivén de emociones y sentimientos de Petra hacia Karin; amándola y deseando su regreso (o una llamada telefónica), para después odiarla intensamente.

SECUENCIA 2
CUMPLEAÑOS DE PETRA,
LA LLEGADA DE SU HIJA.



Fig. 221



Fig.222



Fig. 223



Fig.224



Fig.225



Fig.226



Fig. 227



Fig. 228



Fig. 229



Fig.230



Fig. 231



Fig.232



Fig.233



Fig.234



Fig. 235

Descripción Narrativa:

Llega Gaby la hija de Petra, la saluda por su “cumpleaños”, le pregunta después si ya llegó la abuela. Petra le dice que no. Le ordena a Marlene que les traiga té. Gaby le menciona a Petra que el vuelo ha sido muy cansador, después cariñosamente se acerca a ella, ya que no se habían visto hace cuatro meses. Le pregunta por Karin, Petra le responde que no está y que no sabe si llegara para saludarla, Gaby le dice, que así es mejor porque no le cae muy bien Karin, además la considera una mujer vulgar. “No, no lo es” responde Petra.

Gaby le cuenta a Petra que se encuentra en una situación complicada entre felicidad e infelicidad ya que está enamorada de un chico, pero éste la ignora, Petra ríe no asumiendo el hecho de que su hija está enamorada porque aún la ve como una pequeña niña. Gaby rechaza esta actitud de Petra. Luego le comenta que el chico es muy guapo y Petra describe como es el muchacho físicamente.

Gaby le dice a Petra que es la madre más inteligente del mundo. Suena el teléfono, Petra vuelve a abalanzarse sobre el y corta al segundo. Petra comienza a llorar, Gaby se desespera y le pregunta llorando también porque llora a lo que Petra responde que no es nada. Marlene trae la bandeja con el té. “Ocúpate del pastel y la crema, ¡Aléjate, vete de aquí y ocúpate de la torta!, ¿o eres sorda? ¡Fuera!, le grita alterada Petra a Marlene. Marlene se levanta y cuando se está yendo se queda unos segundos mirando a Petra, luego desaparece de escena. Gaby cuestiona el maltrato que Petra da a Marlene, diciendo: “Ella no se merece nada mejor...y le gusta de ese modo. Ella es feliz como es, ¿entiendes? No, responde Gaby. Petra le dice que no se preocupe por la servidumbre, Gaby lo respeta porque no quiere pelear con Petra el día de su cumpleaños, pero le señala que no comparte su opinión. Petra finaliza la conversación diciendo que los niños tienen derecho a tener su propia opinión.

Tocan el timbre, Gaby va a abrir la puerta, Petra está expectante por saber quien es la persona que ha llegado. Gaby anuncia que es Sidonie quien ha llegado. Petra rompe el vaso con su mano.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 221, aparece Gaby la hija de Petra. Esta secuencia está dominada mayormente por la utilización de planos medios y planos conjuntos.

Petra se desenvuelve por todo el espacio donde antes estuvo la cama. Figura 233, la pared no tiene elementos decorativos. Figura 234, el exterior es completamente blanco (visto a través de las ventanas).

Descripción temática y personajes:

Queda manifestado a través del saludo de Gaby, el cumpleaños de Petra. La hija esta muy contenta por volver a ver a su madre después de cuatro meses, Petra se muestra fría e indiferente con su hija, concentrada solo en la ilusión de ver a Karin. Petra llega a tal punto de ira que rompe un vaso con su mano derecha.

SECUENCIA 3
EL REGALO DE SIDONIE



Fig. 236



Fig.237



Fig. 238



Fig.239



Fig.2340



Fig.241



Fig. 242



Fig. 243



Fig. 244



Fig.245



Fig. 246



Fig.247

Descripción Narrativa:

Entra Sidonie a la habitación con un regalo entre sus manos, se lo pasa a Gaby y saluda afectuosamente a Petra por su cumpleaños, Gaby comienza a abrir el paquete. Se lo devuelve a Sidonie para que sea ella, quien se lo entregue a Petra. Mientras Petra abre la caja, Sidonie le pregunta a Gaby como le ha ido en la escuela, a lo que Gaby responde “Nada mal, tía Sidonie”, luego Gaby le comenta a Sidonie que piensa que Petra trata mal a Marlene, Sidonie le responde que aun es muy pequeña para juzgar a Petra. Petra saca el regalo de la caja y vemos que es una muñeca rubia. Sidonie le menciona a Petra que ha leído en los diarios sobre su éxito en Milán, Petra se queja alegando que está aburrida de eso, porque hay que estar pendiente de que la colección no sea un fracaso y ya no le ve el sentido a eso. “Esto es así, el dinero lo es todo” termina Petra.

Le pide la torta a Marlene. Petra se recuesta sobre la alfombra con la muñeca y comienza a acariciarla. Sidonie le pregunta por Karin. Petra le responde que no

sabe nada, y le devuelve la pregunta a Sidonie ésta le dice que si ha sabido de Karin, que se encuentra trabajando para Pucci, “Es muy talentosa. Llegará lejos, estoy segura.” Dice Sidonie. Petra le replica “¿Talentosa?, eso no es talento, solo sabe como venderse.” Sidonie le dice que está siendo injusta o muy subjetiva, luego menciona que Karin está en la ciudad, que han hablado por teléfono y le ha dicho que hoy es el cumpleaños de Petra, Karin le dice que intentará pasar a saludarla, pero que es algo difícil ya que se encuentra muy ocupada. “Está muy ocupada” repite Petra, parándose del suelo. Vemos a dos maniquíes en la cama uno sobre el otro.

Descripción de la puesta en escena:

Figura 236, en el fondo del plano se puede observar “la sala o living” de la casa en profundidad de campo. Plano conjunto, que muestra la entrada de Sidonie a la habitación. Figuras 237 a la 240, Uso del mural como fondo (con foco en profundidad). Los personajes están cercanos a la pared.

Figura 236 al 242, el ángulo de cámara es normal, situado a la altura de la mirada de los personajes.

Figura 241, la cámara se sitúa a la altura de la “la mirada” de la muñeca.

En la figura 246 y 247, presencia de un par de maniquíes acostados (uno encima de otro) en la cama de Petra, situada en el “taller” de la habitación, esto es observable (al fondo) por el uso de foco en profundidad del plano. Se utilizan las vigas de madera (horizontales y verticales) para la composición del cuadro, en ambas figuras.

Descripción temática y personajes:

Sidonie visita a Petra para saludarla a raíz de su cumpleaños, regalándole una muñeca; rubia y de ojos azules. Petra acaricia la muñeca y la observa maravillada. Petra esta abrumada por su sistema de trabajo, pese al éxito de su colección, dice estar aburrida de las preocupaciones implicadas en su profesión. Pese a ello, afirma que el "dinero lo es todo".

SECUENCIA 4

PETRA ESTALLA Y SE RINDE FRENTE A LA VIDA



Fig. 248



Fig.249



Fig. 250



Fig.251



Fig.252



Fig.253



Fig. 254



Fig. 255



Fig. 256



Fig.257



Fig. 258



Fig.259



Fig.260



Fig.261



Fig. 262



Fig. 263



Fig. 264



Fig.265

Descripción Narrativa:

Sidonie le dice a Petra que debe controlarse ya que es muy fácil caer en la perdición. Suena el timbre. "Karin", exclama Petra. Recorrido por el mural de la habitación. Es Valeria la madre de Petra quien entra con Gaby. Se disculpa con Petra por no poder llegar antes argumentando que no podía encontrar un taxi. Valeria se pone a charlar con Sidonie, le dice que cada vez está más joven, ésta responde que eso le sucede por estar feliz. Mientras Petra vuelve al piso junto a la muñeca, Valeria charla con Gaby y Sidonie, éstas últimas se ponen a discutir. Petra lanza una taza contra la pared (mural de fondo).

Petra: Tú me enfermas, ¡todo lo que eres!

Sidonie: Bien, ¡verdad!

Valeria: ¡Quédate aquí Sidonie! ¿Qué está mal querida?

Petra: Tú eres también tan falsa. (Se levanta del piso). ¡Pequeñas ratas deshonestas! No tienes idea

Gaby: (Intenta acercarse a Petra) ¡Mamá!

Petra: (Empuja a Gaby, comienza a tratarla mal) ¡Niña revoltosa! ¡Te odio!. ¡Te odio en todo!

Gaby: (Le toma una pierna a Petra desde el piso) ¡Mamá!, ¡Mamá!

Petra: ¡No me toques! Si solamente supieras que asquerosa eres. ¡Salud! (toma de la botella). ¡Paquete de parásitos!

Valeria: ¿Qué está pasando con ella? (refiriéndose a Petra)

Sidonie: ¡Pobrecita!

Petra: ¡No soy ninguna pobrecita! Te veo bajo una nueva luz. Y lo que veo me hace querer vomitar. (Lanza un vaso contra el mural, muy cerca de Sidonie y Valeria)

Valeria: Romperás la casa entera.

Petra: ¿Y qué? ¿Trabajaste para ello? Tú no has hecho nada en toda tu vida. Primero dejaste que mi padre te mantenga, después yo, ¿sabes tú que eres? ¡Una puta, madre! Una miserable pequeña puta. (Se para sobre la bandeja del té y aplasta todo lo que hay sobre ella) Lo que he ganado, lo haré pedazos tanto como yo quiera. ¿Estoy siendo clara?

Las tres mujeres miran a Petra sorprendidas.

Valeria: No entiendo una cosa. ¿Qué hemos hecho?

Sidonie: Todo esto es por causa de esa muchacha.

Valeria: ¿Qué muchacha?

Sidonie: Karin..

Valeria: ¿Karin? ¿Qué sobre Karin?

Sidonie: Todos saben que Petra está loca por Karin

Petra: ¿Loca? Yo no estoy loca. Yo la amo... Como nunca he amado a nada antes.

Valeria: ¿Tú la amas? ¿Tú amas una muchacha? ¡Petra!

Petra: Lo que su pequeño dedo toca vale más que todo lo tuyo junto.

Gaby: ¡Mamá!

Petra: Vete de aquí, ¡Pequeña monstruo! ¡Marlene, gin! (aparece Marlene, Petra le señala con las manos) ¡Diez botellas de gin!

Valeria: Mi hija ama a una chica. ¡Qué curioso! Una chica. ¡Mi hija! (se acerca hacia donde está la cama, viendo a los dos maniquíes uno sobre el otro)

Suena el teléfono, Petra corre a contestar, aparece Marlene que observa a Petra.

Petra: (Contesta el teléfono) ¡Karin! (Cuelga). No, ¡no puedo soportarlo más! ¡Romperé todo!, ¡Todo! (Se retuerce en el suelo)

Sidonie: Debemos calmarla.

Petra: Obtendrás buen crédito por esto. Suficiente como para chismear al menos por un año. Me siento tan enferma. ¡Oh Dios!, ¡Oh Dios!

Sidonie: Me voy, no tengo que aguantar esto

Petra: Vete entonces. ¡Piérdete! ¿Piensas que estoy preocupada por ti? No quiero volverte a ver. Nunca más, ¿Me escuchaste?

Sidonie: Pagarás por esto. Petra. Vivirás para lamentarlo.

Petra: Yo no pagaré por nada. Ya he pagado suficiente. ¿Nadie más se va?

La puerta está abierta. ¡Golpéala! He tenido bastante de ti. No tengo nada para dar. Estoy vaciada. ¡Gin, Marlene, gin! ¿O me dejas también?

Todas observan a Petra.

Petra: ¿Por qué están llorando? Todas ustedes son tan felices. Todas son felices.

Valeria: Mi niña, mi pobre niña.

Petra: (Tirada en la alfombra) Quiero morir, madre. ¡Realmente quiero morir!

Nada hay en el mundo que valga la pena vivir. En la muerte todo está en calma y encantador y pacífico, madre. Todo está pacífico.

Gaby: (Llorando) Te amo tanto, madre.

Petra: Toma algunas tabletas, unas gotas de agua, trágalas y duerme. Es tan bueno dormir. Yo no he podido dormir mucho. Quiero dormir. Un largo, largo sueño.

Todos los personajes se mantienen en su lugar por un largo rato. Estáticas.

Finalización del cuarto acto.

Descripción de la puesta en escena:

La secuencia parte con un plano conjunto (figura 248) para luego continuar con un paneo hacia la izquierda, hasta la escalera adyacente a la habitación (figura 251), en donde hacen entrada al cuadro los personajes de la hija y la madre de Petra.

Plano conjunto a ras de suelo donde vemos a todas las asistentes al cumpleaños de Petra, (figura 252). Travelling de avance hacia plano medio de Petra (figura 253).

En la figura 255, foco en profundidad de un plano conjunto, en donde Petra se encuentra en el primer término del plano, al costado izquierdo del cuadro (vemos solo su vestido y su brazo derecho), en el espacio intermedio esta Valeria, Sidonie y Gaby, al fondo el mural.

En la figura 258, se observa un plano detalle de los zapatos de Petra destruyendo el juego de tazas de té, que ésta había pedido a Marlene anteriormente.

Figura 260, la cámara sigue el movimiento de Valeria mediante un Travelling lateral (hacia la derecha), terminando en un plano medio de ella junto a la separación de

las vigas de madera. La figura 261, es un plano medio (fijo) de los dos maniqués femeninos (uno sobre otro). La cámara esta a la altura media las figuras.

Figura 262, contrapicado de un plano medio (fijo) de Valeria, quien observa a los maniqués en la cama. En cuanto a la composición de plano; hay una viga de madera dispuesta horizontalmente por debajo del rostro de la madre, a la derecha una muñeca.

Figura 265, plano conjunto (fijo), foco en profundidad. Plano de larga duración. Los personajes no presentan movimientos corporales. En este mismo plano comienza a sonar música (extradieética) de Giuseppe Verdi, hasta el término del plano, el cual finaliza con un Fade out a negro, anunciando la finalización del cuarto acto.

Descripción temática y personajes:

Petra se desquita con las presentes, desahogando toda su rabia interna por lo de su situación con Karin, insulta a su madre a su hija, incluso a Sidonie, tiene una actitud violenta e histérica, su hija no comprende bien lo que pasa, resultando ella la más dañada por el comportamiento de Petra.

QUINTO ACTO

EL FINAL DE LA EXPIACIÓN DE PETRA VON KANT

MARLENE LA ABANDONA

SECUENCIA 1

PETRA APRENDE SU LECCIÓN



Fig. 266



Fig.267



Fig. 268



Fig.269



Fig.2670



Fig.271



Fig. 272



Fig. 273



Fig. 274



Fig.275



Fig. 276



Fig.277



Fig.278



Fig.279



Fig. 280



Fig. 281

Descripción Narrativa:

Inicio del quinto acto.

Petra se encuentra recostada en su cama, entra su madre y Marlene se queda mirando desde la entrada de la habitación. Valeria se sienta junto a Petra a un costado de la cama, le dice que Gaby ya se durmió. Petra dice que volverá a ser como era antes. “Donde hay confusión, los seres humanos son débiles.” Le comenta Valeria a Petra, luego le dice que Gaby ha tenido un shock. Hablan por un lado Valeria de que fue a visitar la tumba de su esposo (el padre de Petra) y ha encontrado por segunda vez unas flores que no sabe quien se las ha dejado, Petra al mismo tiempo le habla del miedo que siente al creer que su madre la rechazaría por lo de Karin. Valeria narra como estaba el día que nació Petra. Sus conversaciones no tienen que ver entre sí. Petra habla sobre como se ha sentido estos últimos seis meses y Valeria; sobre la iglesia y la Fé, ésta le dice a Petra que el consuelo está en Dios, “Eso no es consuelo” le responde Petra. “No la amé” comenta Petra, “Solo quise poseerla, eso es todo, he aprendido mi lección y fue muy doloroso”, concluye. Valeria le dice a Petra que debe ser buena con Gaby porque ella está sufriendo, Petra le pide a su madre que no la torture con ese tipo de comentarios. Suena el teléfono, Valeria lo contesta. Es Karin quien llama. Valeria vuelve a sentarse al costado de Petra, escucha atenta lo que ésta habla con Karin.

Petra: ¿Karin? Gracias. Sí, por supuesto me preocupaba, pero esta todo terminado. No, es tarde ahora y...No, no, puedo hacerlo mañana. ¿Te vas a París? Pero, nos veremos en algún otro momento. Desde luego. Si. ¡Todo lo mejor! (Sonriendo, deja el teléfono sobre su pecho). Te puedes ir madre, me he calmado ahora. Me he reconciliado con el mundo.

Valeria se levanta de la cama sin decir palabra alguna. Petra le dice que la llamará. Valeria la mira desde la entrada de la puerta y se va. Marlene entra a la habitación, se pone a dibujar. Petra se levanta de la cama, deja el teléfono sobre una de las vigas. Le habla a Marlene.

Petra: Tengo que pedirte perdón por muchas cosas, Marlene. En el futuro traba-

jaremos verdaderamente juntas. Tendrás que llamar a esto: ¡libertad y diversión!
(Marlene se acerca a Petra, besa su mano).!No de esa forma! (Se miran)

Petra: Cuéntame sobre ti.

Marlene se aleja, Petra la sigue con la mirada. Luego va hacia el toca discos, pone un disco (suena The Great Pretender de The Platters) y se sienta en la cama. Marlene aparece con una maleta que deja abierta en medio de la habitación, comienza a echar cosas dentro (un disco, un libro, ropa, etc.) se para a un costado de la maleta y arroja una pistola, toma la muñeca que le había regalado Sidonie a Petra, la pone junto a la maleta, se pone un abrigo recoge la muñeca, la maleta y se va.

Finalización del quinto acto.

Descripción de la puesta en escena:

Inicio de la secuencia con un Fade in. Figura 266, plano conjunto con foco en profundidad, en primer término está Petra acostada, al lado su madre y en el fondo Marlene.

La habitación esta en penumbra. La cama ha vuelto a su lugar, pero en posición invertida. Plano de larga duración.

Figura 272, en términos de composición del plano, se usan las líneas verticales y horizontales respectivas de las vigas de madera. En la misma figura, hay presencia de la sombra del personaje de Petra, proyectada en el lado izquierdo del plano.

Figura 267 a la 269, presencia del espejo en la porción izquierda superior del plano.

De la figura 276 a la 280, se observa que el exterior es de un negro absoluto (vistas mediante las ventanas superiores). Planos estáticos.

Figura 273, contrapicado de un plano medio de Petra. Quien es dividida por la viga de madera de forma horizontal.

Figura 274, las vigas de madera funcionan como líneas dentro de la composición que forman una “especie de marco” dentro del plano. La cámara tiene un ángulo normal, paralelo a la vista de Marlene. Presencia de un maniquí y una muñeca (foco en profundidad).

Figura 275, contrapicado de un plano medio de Petra. Después ella sale de cuadro, quedando en la imagen una viga de madera y el perfil del espejo pequeño (colgado).

Figura de la 276 a la 280. Plano fijo y conjunto de la habitación de Petra (cama, sillón mimbre, maleta, alfombra, ventanas superiores), sin corte. La cámara esta situada frontal a la cama, sin movimiento, plano fijo. Presencia de una iluminación brillante, formación de zonas iluminadas y otras en sombra. Sombras proyectadas en la pared blanca (figura 276); proyección de la sombra de Marlene sobre la alfombra (figura 279). Mientras transcurre el plano, Marlene entra y sale de cuadro, lateralmente hacia ambos lados, toma diferentes accesorios, echándolos en una maleta que está posicionada en el centro del plano.

Finalmente, en la figura 281, Marlene apaga la luz que ilumina la habitación (quedando prácticamente en oscuridad completa el plano). Solo se puede distinguir en el medio del plano un fragmento de las sábanas blancas de Petra.

Descripción temática y personajes:

Petra ha renunciado a la desesperación con respecto a la ausencia de Karin, se observa en una actitud pacífica y pasiva con ella misma. Asume sus errores, ella expresa que volverá a ser la misma de antes. A raíz de su reflexión decide adoptar un nuevo comportamiento hacia Marlene, ofreciéndole una nueva y diferente relación de trabajo; un cambio de vida para ambas.

Pese, al inicio del cambio de actitud de Petra hacia Marlene, ella continúa comportándose como esclava, acercándose a ella para tomarle la mano y besársela. (Figura 274). Justo en el momento en el momento en que Petra le manifiesta un cambio de vida a Marlene, esta la evade y parte de inmediato a armar su maleta para marcharse (en el mismo mutismo de siempre).

Marlene coloca una pistola en su maleta y decide llevarse la muñeca que Sidonie le había regalado a Petra en su cumpleaños. Al final, es ella quien le apaga la luz de la habitación de Petra.

CONCLUSIONES

En consideración al análisis anteriormente desarrollado, se presentarán ideas y conceptos pertinentes al estudio formal de la forma y el contenido del objeto de estudio (basados en el tipo de análisis propuesto); para generar de este modo relaciones reflexivas acerca de las dos líneas temáticas principales de esta investigación; el distanciamiento y el Melodrama.

LA MANIFESTACIÓN DEL DISTANCIAMIENTO EN LA FORMA FÍLMICA

A continuación se plantearán los principales elementos relativos al tema del distanciamiento y de que como se expresa (forma y contenido) en el objeto de estudio. El distanciamiento se expresa principalmente por la forma del lenguaje cinematográfico; que plantea esencialmente el uso de un lenguaje de cámara sumamente objetivo, el cual reniega la utilización de formas subjetivas que generen una empatía del espectador hacia la película.

APROXIMACIÓN AL DISTANCIAMIENTO ACERCA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Con respecto al mundo ficticio de la película, este funciona bajo una conciencia plena de la artificialidad, manifestada por la forma en que la cámara hace frente de esta realidad, de una forma tal en que no reconocamos ningún rasgo de tipo naturalista, por lo que no intenta hacerle creer o sentir al espectador que se trata de algo “real”, sino que al contrario, se encarga de reafirmar una conciencia de lo artificial, la cual no tiene tapujos en señalar constantemente mediante un lenguaje expresivo de cámara plagado de objetividad; generando una distancia entre el espectador y la película.

Por lo que en esta película la búsqueda de la realidad, esta muy alejada del afán naturalista (en búsqueda de un retrato exacto de la realidad), en cambio se plantea

una forma de realidad mucho más compleja, generando la necesidad de crear una nueva actitud acerca de “ver” una obra cinematográfica.

Al igual que pensaba Brecht acerca de la labor del “arte realista”; en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, la idea de una interpretación de la realidad está definida por el fuerte estilo personal de Fassbinder, quien a través de toda la película establece a través de diversos mecanismos e interpretaciones técnicas y narrativas; una evidente brecha entre lo real y el mundo fílmico que nos presenta.

Fassbinder no intenta disfrazar su interpretación de la realidad, al contrario; el trabaja con la desnudez del lenguaje de la puesta en escena, de la interpretación de los actores y de los contenidos expresivos mediante el texto de la narración. Del cual por supuesto se infiere una ideología de autor profunda acerca del mundo.

La forma fílmica nos revela un dominio absoluto de Fassbinder sobre los mecanismos que controlan la perspectiva de la realidad, del mismo modo que un científico debe entender la vida para poder generar formulas para modificarla; Fassbinder genera un lenguaje objetivo, planteado desde el primer momento, en que enciende la cámara (secuencia 1, presentación de los créditos iniciales hacia la primer reconocimiento de personaje y su entorno “mundo”). Puesto que la utilización de planos de larga duración, un montaje con el mínimo de cortes posibles, planos estáticos que acompañados con la manera inorgánica que tienen de desenvolverse los personajes en el cuadro (especialmente en el caso de Marlene y Petra), generan y afirman (de manera casi innegable), la existencia de una “mirada” (en este caso la de la misma cámara, el director, y en ultimo eslabón de la cadena; el espectador). El carácter de estos planos; ritmo lento, (poco movimiento al interior del cuadro), prolongado tiempo entre el inicio del plano y el corte, crean una lógica de la observación constante que hace la cámara, pero que inmediatamente y de forma involuntaria recae en el espectador.

Además, los movimientos de cámara, que en la mayoría de las secuencias de la película (crean una unidad de lectura), se transforman en un mecanismo que interrumpen ese mismo estado de la cámara de los planos (lentos, fijos y largos), para presentarle al espectador una nueva manera de enfrentar la realidad fílmica.

ca; travellings de acercamiento/retroceso y paneos laterales/horizontales. Estos movimientos siempre tienen la intención de ir construyendo la mirada del espectador (junto al dispositivo fílmico) acerca de las acciones y los personajes de la escena. En cuanto a los encuadres y tamaños de planos presentes en la película, estos funcionan como una representación ideológica acerca del mundo fílmico, específicamente acerca de los personajes, sus expresiones emocionales de pensamiento y su psicología, y de cómo esta se traslada a las condiciones del ambiente que se nos presenta en la película.

Los encuadres presentan una evidente conciencia de los espacios (la locación), ya que en cuanto a la composición de los cuadros; la escenografía siempre tiene una presencia que visualmente interfiere con los propios personajes, principalmente por los elementos dispuestos en la escena, ejemplo: el mural de la pintura en el fondo de la habitación, la cama, las vigas de maderas que dividen la habitación con el taller de diseños, los juguetes, los maniquíes.

EJEMPLOS:

-(Secuencias 2, 4, 6 del primer acto). Presencia de numerosos planos en que la cámara trabaja el concepto del “cuadro dentro del cuadro” en el momento en que los personajes son enmarcados al interior de las vigas de madera, generando la idea del encierro del cuerpo (individuo) en el espacio en él que se expresan.

-(Secuencias 1, 3, 7 y 8 del segundo acto) Uso constante del foco en profundidad, para dar cuenta de una observación que abarca tres planos del cuadro, desde lo que se encuentra en el primer término, en el espacio intermedio y el fondo. Aquello le otorga al espectador una posibilidad de lectura y observación mucho más democrática, puesto que la acción no es focalizada en un solo personaje o acción, sino que la mirada de quien observa puede focalizarse en diversos planos del cuadro.

-(Secuencia 4 del primer acto; 1 del segundo acto)

Presencia de fragmentación corporal de los personajes; el plano genera una distancia al interponer las formas generadas por la escenografía: líneas horizontales, verticales, objetos como los espejos (plano del reflejo de Petra en el espejo) frente a

los personajes, que nunca están libres del espacio real dentro de la película.

La forma en que la cámara enfrenta la realidad fílmica, conforma el gran elemento distanciante, ya que a través de esta se manifiesta la conciencia de la artificialidad de la obra. Esta conciencia obliga al espectador a tener una actitud activa frente a lo que observa, puesto que mediante el mecanismo audiovisual de la película, se insta al espectador a adoptar una observación de tipo reflexiva.

El espectador es orientado a adoptar una distancia con la realidad fílmica, (lo que no significa que no pueda involucrarse emocionalmente), pero por sobre todo, no puede olvidar el componente racional al presenciar la película en sí. Al igual que Brecht (1970) pensaba que el arte debía colaborar en las transformaciones sociales, por lo que planteó la idea de que para entender al objeto que observamos, debemos mantenernos lo más “distanciados” a él, es decir conservar una mirada objetiva de los hechos, de aquella realidad interpretada del autor. Al final de todo esto, el espectador sería capaz de poder adquirir conocimientos y un aprendizaje que podría aplicar a su propia realidad personal y colectiva.

Al igual que Brecht con su teatro épico, Fassbinder pretende orientar la mirada del espectador a través de la objetividad, dispuesta a través de un distanciamiento del lenguaje cinematográfico empleado en la película; con el cual pretende activar las posibilidades heterogéneas del espectador; desde el goce que implica la visión de una obra fílmica hasta la generación de conocimientos para poder cambiar la sociedad. En el caso de la película en estudio; temáticas que le competen directamente a las mujeres, en su rol social y también de la forma en que se establecen las relaciones humanas. En donde el poder y al amor parecen confundirse de manera tal, que no hayan grandes diferencias entre una relación sentimental y una transacción comercial.

La distancia generada por la actitud objetiva de la cámara, se rehúsa a crear imágenes que evoquen una identificación empática entre el espectador y la película, así mismo el narrador del teatro épico relata los acontecimientos con una actitud crítica. Este es el principal rasgo en que la teoría del “distanciamiento brechtiano” se expresa en la obra estudiada de Fassbinder.

MECANISMOS DEL DISTANCIAMIENTO PRESENTES EN LAS AMARGAS LÁGRIMAS DE PETRA VON KANT

Los rasgos del distanciamiento brechtiano relativos al teatro épico, se presentan de la siguiente manera en la película analizada:

- Considerando el “efecto distanciante” de la forma fílmica de la película de nuestro estudio; el espectador tiene posibilidad de una observación objetiva, la cual no le dirige a un involucramiento personal en las acciones de la puesta en escena.
- Además, se despierta la actitud del pensamiento activo y la participación del espectador frente a la película. El espectador debe tomar decisiones de apreciación.
- Se le presenta una visión de mundo, manifestada en las relaciones que establecen los personajes femeninos entre ellas, principalmente en el triángulo que conforman: Petra, Karin y Marlene, en la que cada una hace la representación de una figura social femenina (representando a un segmento del género de la mujer en la sociedad). Además, cada personaje presenta una ideología diferente acerca de los comportamientos humanos, principalmente en lo que respecta al tema de los roles femeninos, la emancipación de la mujer, las relaciones de poder, los mecanismos del amor y la dominación.
- El espectador es orientado en base al argumento de la película, más que por una sugestión de esta. En “Las amargas lágrimas de Petra von Kant” el texto funciona como una completa guía orientadora de la experiencia de lectura del espectador, puesto que se trata de una película fundamentada en los diálogos y en el trasfondo de los textos entre los personajes. Los diálogos (influidos por la forma distanciada del lenguaje visual y la puesta en escena de la película), orientan hacia el entendimiento: no solo de los personajes y de sus conflictos humanos; sino que también dirigen la información, el conocimiento y la reflexión del espectador.
- Conforme a la objetividad generada por la forma fílmica; específicamente por el distanciamiento establecido, el espectador puede aprender de lo que ve y puede

estudiarlo. Por lo mismo propone al ser humano como un objeto de estudio, el cual puede modificarse incluso a niveles de revolución social. Por lo que la razón prevalece y es inducida mediante la misma presentación de la película.

- El montaje; en la película esta denotado a través de la división en cinco actos, marcados por fundidos en negro. Por lo que se produce una segmentación del relato, intensificando más la idea de la objetividad de la mirada del espectador con respecto a la película.

Después de lo planteado se puede concluir que una de los fenómenos más importantes que genera la película del estudio; es el tipo de relación que establece con el espectador. Este mismo rasgo comparte con los objetivos del teatro épico brechtiano. Ya que la distanciada forma de “filmar”, de “encuadrar” de “componer” y de establecer la puesta en escena (principalmente en los decorados y de cómo los personajes viven en estos), otorgan la conciencia al espectador de estar presenciando una representación de la realidad en cuyo origen esta un autor.

Otro rasgo del distanciamiento brechtiano (así mismo del teatro épico) es que la película se aleja de la búsqueda de la catarsis (experimentada por el espectador) propia de la forma Aristotélica del relato, al contrario quiere provocar un asombro en el espectador, lo que se denomina el extrañamiento, para que el espectador aprenda de las situaciones expuestas.

Además, al igual que sucede en el teatro épico, los comportamientos de los personajes de la película, adquieren la importancia que tienen, debido a como establecen las relaciones entre ellas y de cómo se manifiesta la idea del mundo con respecto a la mujer, el poder, el amor, etc. La importancia radica en las situaciones más que en los personajes mismos. En la película de nuestra investigación, aquello se manifiesta mediante el sometimiento al que se enfrentan los personajes del triángulo; Petra, Marlene y Karin. A quienes, la situación “social”, específica y diferenciada de cada una, les genera comportamientos particulares, por lo que estos determinan las relaciones humanas. Todo esto indica que los tipos de personajes formulados en la película, son resultado de un medio social, respectivo a un contexto histórico específico.

El distanciamiento presente en la película también evita que el espectador establezca una identificación directamente emocional con los personajes, así esta distancia de la mirada permite observar y comprender los errores en que los personajes de la historia están incurriendo.

Este mismo hecho está reforzado a nivel actoral, mediante una estilizada actuación. Los personajes de Petra y Marlene principalmente, quienes viven en el espacio que se nos presenta. Se ven desde un principio como personajes completamente anti-naturales, casi inorgánicos.

Petra presenta permanentes miradas y movimientos de tipo hieráticos su cuerpo muchas veces presenta rigidez en el espacio, dando la impresión incluso, de que el transcurso del plano mismo se ha detenido, puesto que la cámara también es igual de estática. Ya no sólo el lenguaje de la cámara “distancia al espectador” de la película, sino que también hay elementos de la puesta en escena, que refuerzan la objetividad y el extrañamiento que provocan la poca naturalidad de los personajes señalados dentro de la realidad de la película.

En cuanto a Marlene, se transforma en un personaje el cual en primera instancia, genera una “extrañeza” que motiva al espectador a generar expectativas con respecto a su desarrollo personal, principalmente por el hecho de su perpetuo mutismo. Por lo demás, también tiene una expresión vacía en el rostro, es decir; se presenta como un personaje sin emociones por lo que su rostro y su mirada articulan la totalidad de su psicología.

EL TRIPLE DISTANCIAMIENTO EN EL ESTILO DE FASSBINDER

Teniendo ya una visión global de la película, en donde los elementos narrativos y de la puesta en escena, suelen ser en los cinco actos; repetitivos. Podemos establecer la relación entre tres elementos comunes que conforman el estilo del distanciamiento expresado en la película.

Los elementos son: los espejos, los fundidos y la interpretación sin emoción de

los personajes. Aquello solo refuerza el objetivo del distanciamiento; crear una actitud activa, reflexiva y crítica en el espectador, quien tiene la libertad de generar un pensamiento creativo frente al relato, ya que no se le hace una imposición de subjetividad acerca de la perspectiva de la película que esta observando. Fassbinder se refiere en su libro *La anarquía de la imaginación* a este mecanismo, indicando que de este modo, la imaginación cumple un rol primordial, otorgándole al espectador un espacio libre, que puede completar con su “propia fantasía” y con la “propia emoción”.

Para Fassbinder el uso de los fundidos en negro como técnica cinematográfica, representan un fundido de los sentimientos o del transcurso del tiempo. En el análisis podemos notar el uso de cinco fundidos a negro. Los cuales denotan diferentes situaciones, por ejemplo en la secuencia 1 del acto 3, habrán pasado 6 meses desde que Petra y Karin se habrán puesto a convivir juntas para iniciar una relación de pareja. Por otra parte, los fundidos finales del primer, segundo y cuarto acto, representan a nivel emocional y de sentimientos al personaje de Petra con respecto a Karin.

EL ESPEJO EN EL DISTANCIAMIENTO ES TAMBIÉN UN ARTEFACTO MELODRÁMATICO

Los enfoques que la cámara hace del reflejo en el espejo, ya sea de manera solitaria en el caso de Petra en el primer acto; o bien de manera dual en el segundo acto, en donde el reflejo especular considera a ambas figuras de manera simultánea. Provocan en primera instancia una refracción de la imagen, además este fenómeno adquiere mucho más extrañeza y distancia, puesto que influencia directamente en las actores, ya que pueden percibir mucho mejor su propia identidad, ya que al igual que Petra, el actor adquiere una actitud distinta cuando se ven interpretando frente al espejo.

Además, el espejo cumple una función dramática que es característica en el género melodramático, en el caso de la película estudiada, logra trascender estos dos aspectos, por lo que espejo funciona en los dos conceptos de esta investigación. Primero, se manifiesta expresivamente a través del distanciamiento creado de los

personajes, para después, convertirse en un medio “melodramático” en donde los indicios de una realidad oculta, un pasado latente, la identidad y el mundo interno de los personajes quedan en exposición para ser vistos por el espectador.

PRESENCIA DE RASGOS MELODRÁMATICOS.
LA ESCENOGRAFÍA

Al igual que en el teatro épico y la experiencia distanciadora del espectador y la obra en si; la escenografía cumple con un rol significativo dentro del relato, adquiriendo una postura frente a los hechos del relato.

Los elementos de la escenografía son relevantes desde el principio hasta el fin de la película, por lo que a continuación se hará una distinción de los elementos significativos; representativos del carácter social de los personajes, de su psicología, pero además manifestantes de la condición artificial de la representación fílmica la que estamos presenciando en la película.

En todas las secuencias analizadas; la unidad completa de la película, tiene en la mayoría de sus imágenes, la presencia omnisciente de una reproducción a gran escala de la pintura llamada Midas y Dionisos de Poussin. (Figura I).



Figura I

La pintura esta presente en casi todos los planos de la película, interfiriendo en la percepción del espacio tridimensional: la continúa mezcla de pintura y de la “realidad” fílmica en el encuadre, provocan un efecto de extrañamiento distanciador que denuncia la representación, “el espectáculo”.

(Prater, 1997) señala que el pintor representa una escena mitológica. Acerca de la leyenda del rey de Frigia, Midas, a quien Baco le ofreció cumplir un deseo, el rey Midas pidió que todo lo que tocara se transformara en oro. Todo esto terminó transformándose en una maldición, ya que todo lo que llegaba a sus labios se convertía en oro, impidiéndole poder comer ni beber.

Considerando todo lo anterior, la presencia prácticamente total de esta pintura como fondo en los planos de la película, tiene una función representativa del mundo exterior del cual el personaje de Petra se ha alienado (y que parece rechazar o querer disfrazar constantemente). Por lo demás, considerando la leyenda mitológica de la pintura, queda establecida una relevancia a nivel temático; mediante una intensificación acerca de los conceptos del poder, la avaricia, el éxito, la codicia y el dinero, que están manifestados a través de la película en los personajes de Petra y Karin.

Ambos personajes están supeditadas a un sistema social en el cual el éxito profesional y el dinero son prioritarios. Este sistema determina sus comportamientos y la manera en que establecen sus relaciones. Desde la manera en que Petra realiza la crianza de su hija, al modo en que se relaciona con su empleada “esclava” Marlene y con Karin, quien desde un principio se acerca a Petra para iniciarse en el mundo del modelaje, sin olvidar que Petra es una ya connotada diseñadora de modas.

Por otra parte, la presencia de la figura masculina central en la pintura, tiene como función alegórica acerca de una sociedad de marcada tendencia patriarcal, de la cual ambos personajes quieren escapar; Petra se divorcia para escapar de un matrimonio en que ella misma se sentía una esclava, lo mismo en el caso de Karin.

Ahora, es el “modo del escape” o de la “liberación femenina”, en que la película articula su máxima reflexión temática e ideológica. Ya que sin bien es cierto, ambos personajes se han desvinculado en cierto modo de sus esposos; Petra se ha divorciado, adquiriendo una completa autonomía económica y la oportunidad para hacer del éxito profesional algo absoluto; Karin se ha separado de su esposo, marchándose de su país para buscar nuevas oportunidades profesionales. Queda manifestada, la fuerza de un sistema (dominante y opresivo), que instiga (principalmente en el personaje de Petra) a un comportamiento en que la mujer, en vez de encontrar un nuevo mecanismo que la aleje de la opresión y la explotación, dominancia y el control sobre otra persona. La hace adoptar una postura igualmente “opresiva” y “dominante”, transfiriendo en ella misma elementos igualmente “masculinos”.

La idea del escape de la figura matrimonial y de lo que esto conlleva según sus personajes, literalmente en su transformación a esclavas y mujer objeto. Queda ejemplificado, por el hecho de que Petra, siendo heterosexual, con dos matrimonios a cuestas en su historial de vida, establezca por primera vez una relación lésbica con Karin (quien también está casada). Fassbinder decide realzar el deseo desesperado de la mujer contemporánea por liberarse de la opresión a la que es sometida; mediante la puesta en escena de dos mujeres, con un pasado heterosexual. Ambas, deciden unirse con el objetivo de iniciar una vida juntas, para “aprovechar las oportunidades mutuas” y así poder llegar a “amarse”. Además, así poder experimentar la emancipación o libertad de la que ellas dicen haber carecido en un pasado.

LA CAMA

Desde el principio de la película (Secuencia 1, del acto primero), hasta el final del quinto acto; el elemento de la cama se presenta con variados significados dentro de la puesta en escena, expresada en dos niveles: narrativo y visual.

En la primera secuencia de la película, en adelante se manifiesta la relación que el personaje de Petra establece con su cama. Es en este “lugar” en donde se desarrollan la mayoría de la película, incluida las conversaciones extensas entre los personajes, en donde Petra articula su mundo y desde el cual expresa sus deseos

(opresivos hacia la figura de Marlene). Por lo que la cama se transforma en cierto sentido, en un “espacio social”, que solo demarca la ausencia del personaje en una realidad externa o un mundo social configurado.

Petra, está literalmente atrapada en la cama, y esta misma sufre transformaciones que están condicionadas por el relato; ejemplo de ello, es el cambio abrupto de posición de la cama (Secuencia 1, del cuarto acto). La cual desaparece del lugar donde siempre ha estado, para trasladarse al taller contiguo a la habitación. De esta forma se hace más crudo y visual el estado en que encuentra Petra, después del abandono de Karin.

Además, la presencia de la cama, es utilizada a nivel de composición de la imagen como un recurso que intensifica la idea de un sistema opresor, por lo que el respaldo de la cama, adquiere un efecto de encarcelación del personaje (metáfora que se realiza a través de la semejanza de los barrotes de una cárcel con los de la cama). Las sombras horizontales (siempre por encima de los personajes) provocadas por las persianas extreman la imagen del encarcelamiento.

LOS MANIQUÍES

La presencia de los maniquíes femeninos de la puesta en escena, tiene una función dramática, los cuales evocan una mimetización de movimientos con los mismos personajes, esto debido al constante uso del foco en profundidad, que permite tener visión de ellos generalmente al fondo de los planos. Pero no siempre sucede así, sino que también como en el caso de la secuencia 4, del cuarto acto; son representación del estado emocional de los personajes, en este caso específico, el deseo tortuoso y la melancolía que Petra siente con respecto a la ausencia de Karin

LOS ESPEJOS

La presencia de los espejos evidencia la confusión y el desdoblamiento de la personalidad de Petra, puesto que como vemos en la Secuencia 5, del primer acto, ella inicia su ritual de maquillaje matutino, para del mismo modo comenzar a revelar al personaje de Sidonie, (paralelamente al espectador) su pasado y es frente al espejo, en donde la herida melodramática sale a la luz: el fracaso matrimonial, la decadencia del amor, y la manifestación del poder entre ambos sujetos de la pareja. Mediante el reflejo de Petra en el espejo, queda denotado un constante y progresivo, rechazo de si misma o “rechazo de la realidad”, en el sentido de que, al ir contando y revelando sus motivos de la separación matrimonial, el mismo reflejo evidencia la existencia de “algo más debajo de la superficie” o del mismo texto; es decir acerca de lo oculto. De cómo frente al espejo “la imitación de la vida real”, ella logra reafirmarse psicológicamente mostrándose “a si misma” como una mujer liberada, autónoma, fuerte y racional.

Pero el espectador, tendrá posteriormente la oportunidad de percatarse que su postura como ser humano, es completamente artificial consigo misma; a medida que progresa el relato el espectador detectará la profunda herida y las consecuencias que su divorcio y fracaso matrimonial, además de su intenso afán por conseguir éxito y el dinero, han provocado en el pasado en su persona. Iniciando de este modo, el proceso de expiación en el que el personaje sin saberlo, se conducirá a los abismos, en que ella misma se ha conducido.

EL VESTUARIO

El vestuario acentúa una tendencia del personaje de Petra a desvirtuar lo real, considerando la secuencia en donde se viste de una peluca y un abrigo blanco de piel, para ahondar en la idea de la conciencia de la artificialidad del relato y la misma realidad fílmica. El personaje se presenta como una especie de “actriz” dentro del mismo relato, quedando en manifiesto su naturaleza mitómana y ambigua, ya que se juega con las imágenes de un disfraz, para generar un entendimiento del personaje y su psicología. Además, en la secuencia 1, del segundo acto. Petra

viste un estrafalario vestido, que no le permite caminar normalmente, otro efecto de encarcelamiento. Pero considerando la importante representación que Fassbinder hace del concepto del autoritarismo en la película mediante las relaciones humanas que allí acontecen, también se expresa mediante las formas excesivas e incómodas de las vestimentas. Marlene viste con un vestido negro (mucho simpleza) que la tapa desde el cuello a los tobillos, lo que le permite desplazarse cómodamente para poder llevar a cabo “libremente” todas las ordenes (deseos) de Petra, la que junto a Karin y Sidonie sacrifican la comodidad (libertad) por la elegancia (incluso en las instancias de informalidad)

ABORDANDO AL ARTIFICIO COMO TRATAMIENTO EXPRESIVO

Al dejar correr la cámara, transcurre la filmación junto con la conciencia de la ilusión y de la materialización de una representación en diversos niveles; humana y la de los objetos de la puesta en escena. Es imposible que al dejar correr la cámara; todo persista en la vida; la realidad como siempre. Y ahí es donde el artificio del dispositivo fílmico se impone.

Aunque la cámara y su perspectiva de la realidad radica en la observación. Los puntos temáticos sociales y psicológicos de la historia y sus personajes; afloran con la latencia de lo que se esconde debajo de la superficie. Detonan lo realmente significativo en el proceso de la observación; el entendimiento y la actividad cerebral en pro de un proceso de objetivización del objeto artístico (fílmico en este caso) ligado a las imágenes de Las amargas lágrimas de Petra von Kant. Y ahí es precisamente donde los rasgos del teatro épico y el distanciamiento brechtiano se imponen.

Otros elementos que reafirman al artificio; es la permanente condición de la cámara hacia un estado perpetuo de la observación. Pese a que la realidad o la naturaleza permiten estados de contemplación humana permanentes en el mundo real. En este caso; la cámara funciona como lupa de comportamientos humanos que a su vez (a diferencia de los que carece nuestra realidad) posee la facultad de funcionar como espejo del alma humana; ya sea contenida bajo su superficie o bajo las interpretaciones que el propio espectador tendrá después de ver la película.

En Las amargas lágrimas de Petra von Kant, está determinado el predominio de una elaboración artística sobre la naturalidad: un exceso de artificio en la decoración que resulta cargante a la mirada del espectador.

El cuerpo de la película funciona como un artefacto, invento, máquina, que ha creado un extraño artificio acerca de: la desesperación humana con respecto del amor - desamor - la soledad, el encarcelamiento del individuo, la condición social

como generadora de comportamientos humanos, el amor como mecanismo de control - poder, la búsqueda de libertad, etc.

Además, del distanciamiento establecido por el propio dispositivo fílmico, los elementos brechtianos en la película, también quedan expresados a nivel actoral; mediante el gestus y sobre todo porque Brecht estará presente en escenario donde haya un esfuerzo por establecer relaciones concretas entre los seres humanos, Y A partir de ahí deducir toda la vida interna y externa de los personajes de la acción.

Para poder hacer una búsqueda del gestus, es preciso que el espectador tenga un conocimiento de la realidad. Precisamente porque en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, el director no busca meramente copiar la realidad en su manifestación exterior, es fundamental la observación y el descubrimiento.

Además, es importante destacar el tratamiento expresivo de las actrices en la película; las cuales bajo el concepto del gestus brechtiano, la contención de las emociones, la antinaturalidad del cuerpo. Junto con elementos orgánicos y textuales de disimulo y doblez. Afirman al artificio como elemento esencial en el origen y la puesta en vida de la película.

Específicamente, nos referimos al gestus (el lenguaje del teatro) una de las creaciones léxicas de Brecht. El gestus en la película determina a nivel sociológico y psicológico muchas implicaciones que son relevantes para una real aproximación a la ideología de la película. El gestus siendo la actitud que un ser humano asume con respecto a otro, en una determinada situación, la cual define todos sus medios de expresión: su postura corporal, su tono al hablar, sus gestos, la expresión de su rostro, en suma, todo.

El gestus de las actrices esta marcado por la afección directa que el sistema social – humano ejerce sobre el comportamiento de los individuos; los tres personajes femeninos principales; lo inorgánico de sus cuerpos y expresiones faciales en la mayoría de la película (a excepción de Petra que ya al final de la película deja de un lado su propio artificio personal para dejar entrever el estado de locura y desesperación en el que ha caído presa).

Pero el gestus no solo es una actitud que adoptan los personajes aislados, también lo hace una escena, incluso toda la puesta en escena, puede tener un gestus, con respecto a la principal contraparte: el espectador o público. En *Las amargas lágrimas...* el espectador es integrado a un mundo artificial, del cual no se le hace ilusión ni simulación de algo real, pero que de igual manera, le traslada hacia la obertura del entendimiento de comportamientos y situaciones humanas y reales.

La puesta en escena de la película, no parece querer disimular su naturaleza del artificio. El espectador puede reconocer sus elementos y darles lecturas simbólicas universales (símbolos, metáforas, alegorías que son de recurrente uso en el género melodramático; los espejos, las muñecas, los maniqués, los discos de vinilo, etc.), pero también queda expuesto el gestus constructivo de la escenografía, principalmente en la manera en que a medida que avanzan los cinco actos del relato, esta va mutando junto con la decadencia psicológica de Petra von Kant.

EL EXCESO EN EL GESTUS

La forma desmesurada en que la presencia de la puesta en escena significa la propia artificialidad de la película (la constante presencia del mural, o un mundo exterior que se va desvaneciendo poco a poco, el cual queda entrevisto en las ventanas) o en que la desesperación de los personajes es expresada mediante diálogos que en instantes parecen increíbles (ejemplo: cuando Petra le dice a Karin que la ama, considerando que es su primer encuentro; primera conversación: ambos personajes terminan jurándose mutuo amor).

Lejos de ser una estrategia poco realista la forma evidente, desmesurada, excesiva en que Fassbinder plasma todos los elementos tanto narrativos como visuales de la película; la táctica de una “realidad artificiosa” logra todo un efecto que potencia la llegada dramática en el espectador; todo se vuelve más crudo y desnudo.

A pesar de que la estrategia del distanciamiento no busca una completa implicación emocional del espectador, ni identificación, ni empatía absoluta. Además, de que

el espectador tiene conciencia plena de lo inverosímil de la forma o más bien de la manipulación del creador artístico (personajes extraños, situaciones complejas, alineación social del espacio - personajes).

El mecanismo general de *Las amargas lágrimas* de Petra von Kant, tiene un efecto opuesto al efecto de la realidad, por lo que se adecua al concepto del extrañamiento o distanciamiento, puesto que lineal y transversalmente la película, hace despliegue de sus elementos para mostrar y criticar el elemento dominante de la representación: el mundo fílmico puesto en la escena. Pero esta mirada que va extrañando cada elemento de la película; “deconstruyendolo”. Colocando el mundo fílmico a una distancia, que denuncia un carácter poco conocido o familiar, haciendo referencia explícita nuevamente a su carácter artificial.

En resumen, aquello que se vuelve extraño a la mirada del espectador debido al; distanciamiento, extrañamiento, en definitiva una postura que se aleja de la realidad comúnmente configurada, se vuelve una especie de mecanismo que funciona como un “lente” hacia la intensa experiencia de las formas y lo que ellas mismas se encargan de ocultar. Verdaderamente, podría ser aquel, el entendimiento más profundo o al menos el que más nos aproxime como seres humanos “espectadores”; hacia la vida misma.

LA ALIENACIÓN DEL CUERPO – INDIVIDUO

El concepto de alineación se desarrollará en dos niveles desde las primeras secuencias de la película; del cuerpo y la del individuo (ambos elementos presentan una relación interna fundamental).

Se considerarán ambos niveles bajo la perspectiva de una sola unidad, puesto que ambas hablan y significan a cada respectivo personaje en la película. Principalmente, se hará referencia acerca del trío compuesto por Petra, Karin y Marlene.

Desde la primera secuencia se percibe la subyugación del cuerpo – individuo del personaje de Petra y Marlene, establecida por el dominio de la puesta en escena

en los personajes que habitan en él. Un dominio expresado mediante un decorado que ofrece un esquema heterogéneo de significados, que unidos a la estrategia narrativa melodramática, simulan una “realidad artificial” cargada de información en espera de ser observada (bajo la actitud crítica y reflexiva de una mente activa) por el espectador.

El progreso total del relato se sitúa en la habitación de Petra von Kant, la cual nunca hará abandono (ni el intento) puesto que ha suprimido al exterior en su idea de “mundo-sueño-realidad-artificial”. La cámara tampoco intenta dirigir su mirada al exterior, quedando expuesta la cruel evidencia acerca de la imposibilidad de comunicar-expresar el dolor privado, que afecta a Petra. Dolor que de tanto ser ocultado o rechazado, ha tomado poder hasta aprisionarla en sus propias emociones.

Es así como recluida en su propia habitación, protegiéndose en el último refugio de su cama y la permanente presencia ausencia del hombre manifestada en la pintura de la pared (al cual menosprecia, entendiéndolo como una figura de opresión contra la mujer). Pero en definitiva este espacio, lejos de representar un espacio de vida social (un hogar), se adscribe como un sitio sin continuidad de las relaciones humanas.

Las relaciones simuladas como buenas que Petra establece en la película, primero se manifiesta en la relación de poder/control/abuso que tiene con Marlene. Después, se expresa en los decorados interiores, principalmente por la presencia omnisciente de las figuras de maniqués femeninos, que parecen ser la presencia ausente - nuevamente – de las relaciones humanas que no existen.

La decoración funciona como alegoría de la presencia que solo revela una ausencia. Detrás de todo esto hay algo realmente brutal, respecto a la relación que establece Petra con estos objetos alegóricos del vacío; (cama, maniqués, espejos, muñecas, etc.), ya que Petra demuestra que esta simulación de lo que no existe o de lo que teme o directamente rechaza (por ejemplo la figura masculina), es completamente válida dentro de su comportamiento y su permanente estado de melancolía. Al parecer estos objetos realmente esconden el flagelo de su realidad. Objetos de la mentira, la denuncia fílmica, pero también de algún tipo de sanación de carácter ar-

tificial, que suelen aliviar la desesperación histérica de un personaje como Petra.

El ejemplo más rotundo de ello - despiadada muestra – esta presentando en la figura 241 del análisis fílmico. Allí, el plano muestra la mirada subjetiva de Petra hacia una muñeca que le ha regalado Sidonie en su cumpleaños. Esta muñeca alegoría de la ausencia y el abandono de Karin hacia Petra, adquiere ribetes de presencia en el momento en que Petra la ha tomado y mirado como si de realmente se tratara de la Karin de carne y huesos. Pues si, el objeto ha sustituido por un instante - largo o corto - a la persona real. Pero... ¿Por que? Porque la desesperación, de la cual Petra sabe mucho, ha tornado sus tácticas mas irónicas, despiadadas y efímeras en la película.

Es importante señalar que como sucede en numerosas películas del género melodramático; el cumpleaños de Petra, adquiere un sentido absolutamente inverso, en donde la felicidad del evento termina siendo la instancia en donde el dolor se manifiesta en su máximo esplendor; Petra al borde de la locura, de rodillas, empujando a cada minuto una botella de gin, mientras espera la llamada de cumpleaños de Karin.

También es relevante como la cámara muchas veces, se coloca a la altura de la mirada de los objetos, hay un planos que expresa esta idea completamente; figura 148, plano medio del maniquí mientras Petra y Karin deciden amarse mutuamente. Después de toda la dinámica señalada en los párrafos anteriores, la condición humana de los personajes parece desdibujarse o volverse fantasmal entre tanta fantasía de la artificialidad humana. Ahora los personajes son maniquíes o al menos se comportan o sienten - peor aún - como si lo fuesen.

LO MELODRAMÁTICO

EN LA ESFERA DRAMÁTICA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS FASSBINDERIANOS

La opresión de la sociedad capitalista, el poder económico, la dominación y las esferas del poder en general, se funden en Las amargas lágrimas de Petra von Kant; quedan expuestas las ideas que se repiten tanto en un espacio dominado por la figura patriarcal, como por la dominación de una mujer.

La reflexión del comportamiento de Petra; genera la lectura de una realidad que la tiene prisionera de la nostalgia de un pasado que no volverá. Petra se sumerge constantemente en su pasado – en sus recuerdos – mientras la memoria funciona como transporte que parece otorgarle sentido a su presente, el cual se comprende como consecuencia absoluta de su pasado; la muerte de su primer esposo, divorcio de su segundo matrimonio, la competencia profesional (por el dinero y el éxito) entre su esposo y ella.

La intervención del pasado en los personajes, va revelando a su vez mientras avanzar el relato, la herida melodramática de cada uno de los personajes, la cual queda manifiesta de manera dramática, mediante el mutismo voluntario de Marlene. Tratándose de la expresión más absoluta del espíritu melodramático. La herida de Marlene manifestada en la pérdida de toda autonomía y libertad voluntaria, junto con la expresión verbal y un probable mutismo voluntario.

En cuanto a la herida (provocada en el pasado) de Petra von Kant; inducida por su alto nivel de avaricia y deseo del éxito profesional, causante en gran parte, de su desapego hacia la figura de su esposo, la decadencia de la ilusión romántica, la destrucción del amor; desencadenando finalmente: el fracaso matrimonial. Estas heridas en el personaje, determinan el estado del presente del personaje de Petra; el aislamiento humano, auto encarcelada en su habitación, la necesidad de experimentar el concepto de la libertad mediante la opresión en la figura de Marlene, la imponente soledad y la mentira de una “doble vida” frente a los personajes que cir-

cundan en su “hogar-prisión”, como Sidonie.

El esquema del personaje de Petra, esta determinado por su ansia de poder y control; lo cual socava la herida interna de la soledad que la adjudica a una habitación que actúa como lugar de enclaustramiento, aislamiento y encarcelamiento del ser. Por lo demás, su comportamiento va degenerando a su alrededor la relación que tiene con su entorno familiar; las mentiras y la doble vida frente a la madre o el “abandono” de su hija en los mejores colegios del país.

En resumen, el pasado de Petra funciona como la herida que dirige los comportamientos de su personalidad histérica, solitaria y desesperada.

Fassbinder propone la reflexión sueño-realidad, expresada en un camino en que Petra (principalmente) y Karin (en menor medida), se trasladan a un estado latente de la nostalgia del pasado y de los efectos que parecen incluso anclarse a sus cuerpos.

Este significado del pasado en la historia, frente a sus personajes que parecen cargarlo con resignación mientras desean continuar hacia el futuro que se vislumbra incierto. Tiene su representación en un tratamiento pausado del tiempo que transcurre dentro de la realidad fílmica; Petra en su absoluta inmovilidad, expresa un estancamiento personal y humano en su marcado estado melancólico de lo que el pasado ha provocado en ella.

MATERIAS EN LA TANGENTE

El sistema social ha generado muchos instrumentos de intimidación, vigilancia y castigo. Los mecanismos de control dispuestos en las fuerzas policiales, las figuras del patrón, el mundo de la psiquiatría; doctores y medicaciones, etc. Fassbinder hace instalación de estos instrumentos tanto en las víctimas como en los victimarios. Por lo que, están ahí ejerciendo su poder opresivo desde el núcleo más íntimo: el personal, pasando por las relaciones afectivas, el ámbito familiar, llegando a lo más público.

La violencia presente en la relación entre Petra y Marlene, Fassbinder la construye mediante la opresión capitalista. Instancias estructuradas de dominación que se despliegan obteniendo la complicidad interesada de muchos oprimidos, que descargan la misma opresión que reciben sobre aquellos que pueden “los mas débiles”: las mujeres, los niños, los animales, los ancianos, las minorías sexuales; étnicas, religiosas, los marginados, vulnerables sociales o personas con discapacidades. Una serie que produce beneficios y ganancias para todos. Establecida una cultura de la violencia que considera aceptable y le da valor a la agresividad empleada para lograr los objetivos. Frente a los “vulnerados”, están los “que los vulnerabilizan”.

MIEDO A LA SOLEDAD

En la película queda manifestado el modo en que Fassbinder coloca a sus personajes en contextos alienantes del cuerpo y el individuo; caso específico de la película en estudio es la “casa – prisión” en la que vive Petra, por lo que quedan vacíos los espacios para las referencias colectivas. En Las amargas lágrimas de Petra von Kant, se observa la condición humana y su desesperado intento por manifestar su lugar en un grupo social que solo asume una cultura del individualismo, en este caso el grupo social no sobrevive. Por lo que el individuo-sujeto; Petra queda en completa soledad.

Hay otras películas de Rainer que abordan esta temática de la soledad, como: *Miedo al Miedo* (1974), *Viaje a la felicidad de Mamá Kunsters* (1975), *El vendedor de las cuatro estaciones* (1971) y por supuesto *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972), entre otras. Todas estas películas se relacionan porque no existe una respuesta “exterior” que pueda de alguna forma responder a las vivencias de los personajes de los mundos fílmicos creados por Fassbinder.

Los personajes, como Petra son víctimas de la fragmentación social, en que la idea de sociedad es reemplazada por la idea del mercado, en donde los actores sociales no son definidos por sus costumbres, memorias, objetivos, motivaciones, etc. Sino que se vuelven piezas bajo la permanente observación de los roles sociales que se basan en exigencias personales/colectivas. Finalmente, Petra (ya al final de la película); terminará por desvanecerse hacia un agotamiento irreversible acerca de la vida, que solo la conducirá al deseo interno de una figura que actúe como modo de liberación; la muerte.

La pérdida de un espacio en donde puedan establecer relaciones con otras personas, es simbolizada mediante la perdida y el abandono del “hogar”, principalmente expresada en la deconstrucción de la familia, la cual ya no es la base fundamental del ser humano y una fuente incondicional afectiva-moral.

En las películas señaladas, se presentan las siguientes temáticas que son importantes para futuras reflexiones:

- Desfiguración y pérdida de la cohesión social, situación que restringe las relaciones sociales bajo un orden materialista-utilitario. El miedo a la soledad queda manifestado mediante la “compra-venta del amor”. En donde los personajes se ven a si mismos, entusiasmados por la posibilidad de poder tomar ventaja de las vulnerabilidades o necesidades del otro.
- Esto queda en evidencia; a través de la oferta que Petra le hace a Karin de convertirla en una modelo top para sus próximas colecciones, a cambio de que esté acepte convivir con ella y establecer una relación de amor-trabajo. Karin por otro lado, junto con sus ganas de tener éxito y generar dinero (un cambio en su vida),

ve en la soledad de Petra (que la hace vulnerable junto con su pasado) la oportunidad de poder lograr sus objetivos. El miedo a la soledad se construye a través de la compra del amor.

En la película *El comerciante de las cuatro estaciones* es la incomunicación y la extrema soledad que terminan provocando la derrota contra un desadaptado; el vendedor de frutas ambulante llamado Hans, quien a medida que transcurre la película se va aislando dentro de su propio núcleo familiar, lo que finalmente lo conducirá junto con otros factores, a un suicidio que es público y voluntario.

APROXIMACIÓN HACIA UNA CONFIGURACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Petra von Kant: (35) Petra, nombre de origen latín, remite a “piedra” o a “firme como la piedra”. El personaje de Petra es una diseñadora de modas que vive en un mundo de sueños que ha sido creado por ella misma, este mundo compone una especie de velo que la envuelve y la separa del mundo exterior.

Petra al igual que mucho otros personajes femeninos en las películas de Fassbinder, lleva una máscara histórica; la cual tiene como función ocultar el vacío de todo sentimiento, de personas que en el fondo están desesperadas por amar, pero sobre todo ser amados.

Petra no concibe la idea del amor sin libertad. Celosa, insegura, intolerante, narcisista. Por su manera de ser, Petra no reconoce a sus más cercanos como personas autónomas a quienes amar incondicionalmente, sino mas bien los ve como anexos de su propia persona, que sólo complementan sus necesidades narcisistas. (Modelo de relación que también sostiene con su amiga Sidonie).

Durante toda la película Petra no se aleja del estado de enamoramiento, hasta el momento en que comienza a ser ignorada-rechazada por Karin, despertando así todos sus miedos interiores, que son la causa primordial de sus lágrimas amargas y del gran dolor que siente en el resto de la película.

Petra exhibe un egocentrismo dictador, es extremadamente autorreferente. Sin embargo, en contadas ocasiones se distingue en ella una profunda sensibilidad hacia lo emocional, como cuando, disfruta profundamente de la música que la traslada a su pasado.

Karin: (23) Karin, nombre femenino de raíces griegas, alude etimológicamente a “la de casta pura”, “la de linaje puro”. Mujer joven, de origen humilde y familia obrera. Quedó huérfana a temprana edad, ya que su padre (después de ser despedido de la fábrica) asesinó a su madre y luego se suicidó. Oportunista, con poca educación. Es lo que Petra siempre quiso ser, una mujer liberal y poco estructurada. Karin ve en Petra la única oportunidad real para salir de la vida miserable que llevaba hasta ahora, con un marido que la maltrataba y esclavizaba, que ni siquiera era capaz de mantenerla.

Karin siente admiración por Petra, por todo lo que ésta ha logrado en tan poco tiempo, transformándose en su pasaje directo a la fama. Percibe en Petra las oportunidades de una mejor vida, un aprovechamiento necesario para lograr el éxito, dinero y contactos. Al principio se muestra atraída, interesada por Petra, pero luego cuando entiende que Petra “muere por ella” deja de simular, para mostrarse fría y completamente indiferente hacia Petra, su compañía no es mas que un trámite para conseguir las cosas que quiere. Ya ni siquiera le importa hacer sufrir a Petra, por ejemplo cuando le confiesa a Petra que se ha acostado con un hombre de color durante toda la noche o luego cuando llama por teléfono a casa el esposo de Karin, ésta no ve otra dirección que pedirle a Petra el pasaje y dinero para mantenerse junto con su marido (puesto que ha decidido a la primera llamada, abandonar a Petra), ya que éste nunca tiene dinero. Petra la humilla pero a Karin solo le interesa más que todo el dinero, transformándose en una especie de prostituta encubierta que se vende por un status social acomodado y de grandes oportunidades laborales.

Los diálogos de la película reafirman el vacío mostrado en los vínculos sociales establecidos entre Petra-Karin, basados en la manipulación; Karin mantiene una relación con Petra motivada por la utilidad práctica de su carrera y Petra en función de la soledad. Desde este escenario el tema de la explotación y las relaciones de

poder

La soledad de Petra promueve un vínculo amoroso hacia una “desconocida” llamada Karin; esta relación no tiene nada de prometedor lo que solo provoca que la incertidumbre finalmente devore el alma de Petra, en el justo momento en que realmente vea con quien ha estado compartiendo su cama y su vida. La ruptura no tendrá vuelta atrás.

Tomando en cuenta, el desequilibrio entre la figura del que “da” (Petra quien dice amar por completo a Karin) y quien manipula (Karin percibe la completa entrega de Petra hacia ella, por lo que posee el control), además del tipo de amor sumiso (hasta el grado de nulidad personal) de Marlene por Petra. La película no pretende ser explicativa ni profunda con respecto a las clases de “amor” que se presentan en el relato, puesto que el significado o sentido de estos sentimientos no se originan desde el interior de los personajes, sino que están determinados por causas externas que son poderosas. Por lo que, los comportamientos humanos en la película son mucho mas importantes que las mismas personas; personajes que pasan de ser dominadores, perversos, manipuladores, etc. Lo son o se ven obligados a ser así, porque las condiciones sociales en las que están insertos son brutales.

VIOLENCIA COMO DOMINACIÓN

El concepto de violencia esta construido desde la perspectiva de la represión ejercida a nivel psicológico, específicamente a través de la lectura que se puede hacer de la relación de dominación que Petra ejerce sobre Marlene. Una dominación consentida, en donde incluso la humillación tiene cabida.

Fassbinder ha colocado la imagen de una Petra del pasado (imagen de mujer-esposa, sumisa y oprimida) de una manera exacerbada en el personaje de Marlene. Pero desfigura e ironiza mucho más el escenario, al establecer en el personaje de Marlene una comodidad con respecto a esta esclavitud de su vida, en definitiva un gusto por la manera en que Petra controla su existencia.

Petra se ve a ella misma en Marlene de una manera grotesca y amplificada, por lo que, manifiesta contra ella todas sus frustraciones, remarcando el miedo constante en que Petra intenta vivir.

Motivada por las heridas del pasado, Petra busca solucionar su estado de inmensa soledad a través del ofrecimiento utilitario de éxito profesional a Karin, una oferta que la misma Petra no escatima en manifestar como una oportunidad para aprovechar. He aquí la hamartía del personaje Petra, puesto que su error consiste en el modo en que establece la relación con Karin (desde el principio) basado en el poder y los intereses. Su error, tiene una moderada culpabilidad, convirtiéndola después (en el momento del quiebre de la pareja), en la gran responsable de todo lo que le tocará vivir.

Desde que Karin abandona a Petra, el destino la conducirá a través de un camino abrupto hacia la rotunda (siempre latente) soledad, sufrimiento y dolor. Comienza a vivir una etapa en la que su carácter firme y autónomo se ve disminuido, revelando a una Petra oculta, vulnerable, más real. Sólo así, frente a las situaciones de mayor aflicción, surge todo lo oculto en el personaje.

Petra, al igual que muchas otras heroínas melodramáticas, comienza un proceso de expiación, hacia una sabiduría mayor de la cual carece en su presente y en su pasado. Petra en el último acto de la película entenderá que el significado del amor nada tiene que ver con la posesión. Este entendimiento es logrado, solo a través de la verdadera manifestación de las heridas melodramáticas, podrán generarse los estados del dolor y latente locura (todo esto empeora gracias al alcohol), que al final, otorgaran al personaje de Petra una cruel manera de sanar las heridas del pasado. Adoptando una nueva actitud frente a la vida y sobre todo con ella misma.

En el acto final de la película, Petra se disculpa con Marlene, proponiéndole una nueva forma de relación entre ambas, en donde ambas tengan un trato digno, en completa igualdad de condiciones y mutua colaboración, además de libertad y diversión. La reacción más espontánea de Marlene es acercarse a Petra, besar su mano, para despedirse de ella; después colocar el disco de El gran farsante de The Platters.

Petra pese a haber llegado al entendimiento de los errores que cometió en el pasado, adoptando una nueva sabiduría; retorna a su lugar de origen (este esquema de la circularidad funciona al servicio de muchos relatos del género melodramático) colocándose en la escena el sentido último de la fatalidad, del retorno al mismo punto de partida; la cama. Mientras, Marlene arma su maleta para marcharse.

Marlene ha estado subordinada a seguir ordenes, pues la nueva vida que se le ha ofrecido; significa una instancia que ella no quiere o no puede asumir, ya que el miedo a decidir por ella misma la inmoviliza, por lo que al decidir abandonar a Petra, revela su intenso miedo de controlar su propia existencia. El mismo Fassbinder señala en numerosas entrevistas; que Marlene no escapa hacia un rumbo de libertad (como muchos suelen pensar al verla abandonar a Petra) sino que va en búsqueda de otra figura esclavista que la someta.

Marlene: Silenciosa, sumisa, reprimida. Su actitud y comportamiento son el de una persona que sólo sabe acatar órdenes. El mismo Fassbinder la define de la sigu-

iente manera:

(...) La sirvienta acepta la opresión, la explotación y tiene miedo de la libertad que le ofrecen, porque al mismo tiempo que la libertad, llega la responsabilidad de tener que reflexionar sobre su propia existencia, lo que hasta ahora no ha hecho nunca. Siempre se ha contentado con ejecutar órdenes y nunca ha tenido que tomar decisiones personales. Tiene miedo de la libertad y cuando, finalmente deja a Petra, raramente se dirigirá hacia la libertad, sino que va en búsqueda de otra vida de esclava, es muy difícil creer que alguien que durante treinta años ha hecho nada, que sólo ha pensado lo que los demás han pensado por ella, de repente vaya a escoger la libertad. La sirvienta oprimida al final deja a Petra cuando ésta le dice que de ahora en adelante será libre, que van a vivir de igual a igual. (Fassbinder, 1983: 49)

Esto se comprende, ya que la efectividad de las figuras de poder-autoridad, se fundamentan en la represión de las dudas e incertidumbres en los individuos, generando estados de pasividad, conformidad y seguridad. Marlene no acepta la ruptura de la figura de autoridad (Petra) que la somete. Por lo que al marcharse solo se transforma al escepticismo, pues no tiene ni confianza ni esperanza en los cambios, por lo que todo lo que no se vuelva previsible es inmanejable desde su perspectiva.

Para finalizar hacia futuras reflexiones o estudios acerca de lo que acá se ha expuesto; la película propone un modelo que de alguna manera plantea un rechazo a una realidad, no entrega perspectivas de soluciones ni salidas, por lo que manifiesta una deconstrucción de las relaciones sociales representadas en: códigos, lenguaje y moralidad. La alternativa se efectúa a través de dos caminos: la evasión que lleva a la ilusión o la negación extremista mediante la autodestrucción.

De manera global Fassbinder carga contra la sociedad burguesa alemana y las limitaciones propias de la humanidad. Presenta personajes humanos que revelan la conciencia de la necesidad desesperada de amor y libertad, frente a una sociedad e individuos que solo frustran estos objetivos. La ideología detrás de la película, sólo reafirma un pesimismo romántico acerca de personajes excesivamente melodramáticos e ingenuos que persiguiendo las ilusiones románticas, son víctimas del engaño brutal, ya que estas mismas ilusiones son corrosivas para el statu quo social de la humanidad. Por lo que al igual que Petra, el ser humano busca el refugio más cercano; en sí mismo. En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* el pesimismo romántico se manifiesta por una progresiva leucemia del mundo exterior real, el “desdibujamiento” social, la alienación, las puestas en escena de la claustrofóbica falsa libertad, van creando de manera estructural la dimensión irreal o artificiosa de la película.

Pero el elemento fundamental de la maquinaria de la película es la figura de la mujer (la cual está presente en la mayor parte de la filmografía de Fassbinder), pero manifestada a través de los comportamientos, los cuales funcionan como ejemplificadores de la condición generalizada del rol de la mujer en la sociedad, manifestando el culto neurótico que se le otorga a la belleza y la salud.

La mujer significa un elemento de fuerza real; para Fassbinder, en su obra *La anarquía de la imaginación*, la mujer, al tener un carácter imprevisible, fragilidad emocional, pasar de lágrimas a las risas (y viceversa) con facilidad, conforma la esencia vital del melodrama.

Esta película, pone en juego la exterioridad de las motivaciones. Nada explica el amor de Petra, aristócrata, diseñadora, por la vulgar Karin. Nada explica el amor esclavizado-mudo de Marlene por Petra.

Las amargas lágrimas de Petra Von Kant es una obra que aborda el tema de la liberación femenina, pero de un modo pesimista, mostrando que los intentos de liberación, sólo son un simple intercambio de los papeles de poder y no la abolición de las relaciones de autoridad entre los sexos.

Fassbinder juega con su propio bagaje cultural y biográfico, ridiculizándolo pero sin mostrarle desprecio. Logra una amalgama de sentimentalismo idealista con una voluntad de interrogación histórica. Su propia presencia en el interior de la obra destruye y refuerza su postura de autor. Entonces la distanciaci3n operada ya no es ese movimiento de la escena en relaci3n con el personaje, sino un movimiento personal de Fassbinder en relaci3n a s3 mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arsenio, A. y Quintana, C. (2001). *La modernidad a través del cine de Rainer Werner*

Fassbinder. Anuario de postgrado, 4, 201-214.

Balmori, G. (2005). *El Melodrama. Madrid: Ediciones JC.*

Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III. Madrid. Taurus.*

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de Ficción. Barcelona: Paidós.*

Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination. New Haven: Yale University Press.*

Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro, Tomo 1, 2 y 3. Buenos Aires: Nueva Visión.*

Casullo, N. (1999). *El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas, en Itinerarios de la modernidad. Buenos Aires: Eudeba.*

Cassetti, F. (1991). *Como analizar un film. Barcelona: Paidós.*

Chion, M. (1999). *El Sonido. Música, cine, literatura. Barcelona: Paidós.*

Doane, M. (1987) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 40's, Bloomington, Indiana. University Press*

Dubois, C. (1980). *El Manierismo. Barcelona: Península.*

Eisner, L. (1996). *La pantalla demoníaca. Madrid: Cátedra.*

Ewen, F. (1967). *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época. Buenos Aires: Adriana*

Hidalgo editora.

Fassbinder, R. (2002). La anarquía de la Imaginación. Barcelona: Paidós.

Fassbinder, R. (1980). Las amargas lágrimas de Petra von Kant. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Giesz, L. (1973). Fenomenología del Kitsch. Barcelona: Tusquets.

González, Jesús (1986). La metáfora del espejo: El cine de Douglas Sirk. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión.

Halliday, J. (2002). Douglas Sirk por Douglas Sirk. Barcelona: Paidós.

Hayman, R. (1985). Brecht. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

Hayman, R. (1985) Fassbinder. Barcelona: Ultramar.

Katz, R. y Berling, P. (1988). Fassbinder, Rainer Werner: El Amor es más frío que la muerte. Barcelona: Gedisa.

Kracauer, S. (1985). De Caligari a Hitler. Barcelona: Paidós.

Morata, R. (2006, Noviembre). Rainer Werner Fassbinder, poeta del realismo artificioso, Cámara lenta, 15-17.

Oliva, C. y Torres, F. (1997). Historia básica del arte escénico, Madrid: Cátedra.

Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.

Pérez, P. (2004). El Cine melodramático. Barcelona: Paidós.

Pérez, P. y Hernández, J. (1993). Ozu y el melodrama: la melancolía de vivir.

Nosferatu: revista de cine, 25, 46-51.

Prater, A. (1997). La Pintura del Barroco. Köln: Taschen.

Russo, E. (1998). Diccionario de cine. Buenos aires: Paidós.

Stam, R. (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós.

Tirado, F. (1984). Efecto de distanciamiento en el teatro épico de Bertolt Brecht.

Santiago: Tesis de maestría no publicada, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Torres, A. (1983). Rainer Werner Fassbinder. Madrid: Ediciones JC.

Thoss, M. (1999). Brecht para principiantes. Buenos Aires: Era naciente.

Ubersfeld, A. (1997). La Escuela del Espectador. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Weideli, W. (1969). Bertolt Brecht. México: Fondo de Cultura Económica.

Wekwerth, M. (2004, Junio). Teatro de Brecht: ¿Una respuesta a nuestro tiempo?, Conjunto, 132, 2-13.

Wizisla, E. (2007). Benjamin y Brecht: historia de una amistad. Buenos Aires: Paidós.

Zamorano, F. (2008). Una visión sobre teatro de objetos. Tesis de Maestría no publicada. Universidad de Chile.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- Buñuel, L., 1949, *El Gran Calavera*, México.
- Cromwell, J., 1950, *Sin remisión*. Estados Unidos.
- Fassbinder, R., 1969, *Liebe ist kälter als der Tod*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1971, *Warnung vor einer heiligen Nutte*, Alemania, Italia.
- Fassbinder, R., 1971, *Händler der vier Jahreszeiten*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1972, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1974, *Angst essen Seele auf*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1974, *Nora Helmer*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1974, *Fontane Effi Briest*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1974, *Martha*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1975, *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1976, *Satansbraten*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1978, *In einem Jahr mit 13 Monden*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1979, *Die Ehe der Maria Braun*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1981, *Lili Marleen*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1981, *Lola*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1982, *Querelle*, Alemania.
- Fassbinder, R., 1982, *Die Sehnsucht der Veronika Voss*, Alemania.
- Kazan, E., 1951, *Un tranvía llamado deseo*, Estados Unidos.
- Milestone, L., 1946, *El extraño amor de Martha Ivers*, Estados Unidos.
- Minelli, V., 1955. *La tela de araña*, Estados Unidos.
- Robson, M., 1957, *Vidas borrascosas*, Estados Unidos.
- Sirk, D., 1937, *La golondrina cautiva*, Alemania.
- Sirk, D., 1954, *Obsesión*, Estados Unidos.
- Sirk, D., 1956, *Escrito sobre el viento*, Estados Unidos.
- Sirk, D., 1957, *Himno de batalla*, Estados Unidos.
- Sirk, D., 1957, *Interludio de amor*, Estados Unidos.
- Sirk, D., 1958, *Tiempo de amar, tiempo de morir*, Estados Unidos.
- Sirk, D., 1959, *Imitación a la vida*, Estados Unidos.

REFERENCIAS VIRTUALES

Sánchez, S. (2001). Notas de François Ozon sobre Fassbinder a propósito de Gotas de agua sobre piedras ardientes - http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/425/El_cineasta_François_Ozon_recupera_a_Fassbinder