

Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de *Amores Perros* a *Sábado*

Melodrama, Identities and Modernity in Latin American Cinema: from *Amores Perros* to *Sábado*

Claudio Salinas Muñoz
Universidad de Chile
claudiorsm@yahoo.com

Resumen • Una América Latina narrada y contada de manera heterogénea es lo que intenta desarrollar este artículo, valiéndose del concepto del melodrama y lo melodramático en el cine contemporáneo desarrollado en nuestra región. Particularmente se propone articular y actualizar el concepto y matriz cultural de lo melodramático en tres cintas latinoamericanas, la mexicana *Amores Perros* (2000) la uruguaya *Whisky* (2004) y la chilena *Sábado* (2002). Los tres filmes, de alguna manera, serían también concebidos como tres estrategias de descripción de distintas maneras de experimentar la modernidad.

Palabras clave: Melodrama, modernidad, cine latinoamericano

Abstract • This paper aims to develop heterogeneously narratives of today's Latin American cinema by using concepts such as «melodrama» and «melodramatic»; terms that can be found in some films that belong to this part of the world. The essay will try to organize and update the concepts and cultural matrix of the melodramatic concept in three Latin American films: «Amores Perros» (México, 2000), «Whisky» (Uruguay, 2004) and «Sábado» (Chile, 2002). In some way, these three films can be conceived as three different strategies to describe the Modern experience.

Keywords: Melodrama, Modernity, Latin American Cinema

El público de ese «arte nómada y plebeyo» que es el cine será en sus inicios el del circo y la barraca de feria. La pasión que las masas sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que allí se producía.

Jesús Martín-Barbero. Televisión y Melodrama (1992)

El cine hecho en nuestras latitudes opera como un dispositivo de proyección social, como un mecanismo en el que se construyen y reelaboran nuestras realidades. Articula, también, discursos y narrativas sobre cómo creemos que somos y en qué nos podemos convertir (función performativa). Escenifica fatalidades, traiciones, marginalidades, engaños, amores y contradicciones sociales epocales y configura, sobre todo, ciudades e imaginarios latinoamericanos que nos remiten a una serie de «capas» heterogéneas de la relación de nuestras naciones con los procesos de modernización siempre en curso. La imagen del cine se constituye como proyección del mundo. En este caso, de nuestro mundo.

El cine es un espacio de reconocimiento de la identidad o, mejor dicho, de las identidades de nuestros países y es el lugar en el que es posible narrar nuestras relaciones con la Modernidad. Al respecto dice Reguillo: «Siguiendo a Monsiváis (2000), hay que decir que los latinoamericanos aprendimos a ser tales, es decir a reconocer (reconocernos en) las claves de una identidad a partir de unas matrices estético/expresivas que utilizaban como soporte diferentes medios, la palabra hablada (en la radio), la palabra escrita (en la literatura) y el «videoclip» (en el melodrama cinematográfico, conjunto imagen, palabra hablada y cantada)» (81).

Vastos sectores de nuestras sociedades accederían a las diferentes «escenas de la modernidad» a través de los medios de comunicación (en especial por el cine que produce, como buen artificio, la ilusión de realidad). En palabras de Eduardo Santa Cruz (2005), lo que haría la Industria Cultural sería cotidianizar la modernidad¹, dar sentido a la experiencia común de vivir la vida. Pero ¿de qué modernidad estamos hablando? De una que entiende, claro está, «los procesos modernizadores como una cultura cotidiana de masas. [...] En esa perspectiva, lo que cobra una importancia relevante para efectos de nuestro trabajo es el análisis de lo que Berman ha llamado *la experiencia de la modernidad*» (Santa Cruz, 14). En otras palabras lo que se activa es una estructura del sentir donde lo importante es la forma de vivir, sentir y pensar la modernidad en sus micropolíticas, en los mismos pliegues de la vida cotidiana. ¿Cómo se puede comprender la modernidad de esta forma, si antes que todo su tiempo ha sido clausurado como el momento de lo esencialmente reflexivo o especulativo, como el imperio de la razón? Implica, como dirá Carlos Ossandón —siguiendo a Jesús Martín-Barbero y Renato Ortiz—, abandonar la *razón dualista*:

Es decir, aquellas miradas tan caras a las ciencias sociales (y en particular a sus enfoques críticos) que contraponen lo local a lo foráneo; la homogeneización y la fragmentación; lo

¹ Es necesario precisar que sobre la modernidad se han escritos innumerables textos que incluso la dividen en distintas etapas, distinguiendo una serie de particularidades. Por ejemplo Z. Bauman (2008) nos habla de una «modernidad pesada» versus una contemporánea «líquida o liviana»; Jorge Larraín (2005) recogiendo buena parte de la discusión europea se inclina por el término «modernidad interpretativa» (2006). Otros autores utilizarán el término de Modernidad Tardía, Tardomodernidad. Pero en todos estos términos habría un sustrato compartido y también aspectos que dan cuenta de variadas heterogeneidades.

culto y lo masivo; lo tradicional y lo moderno, etc., y que probablemente constituyan las lecturas hegemónicas en el ámbito académico. Dicho afirmativamente, es posible sostener que una perspectiva epistémica y metodológica que intente articular y establecer relaciones en lo que se ha planteado tradicionalmente como antagónico, en relación a la modernidad chilena o latinoamericana, podría resultar más fecunda (11).

Para hacer ingresar la contingencia de la vida cotidiana en la modernidad hay que entenderla de manera heterogénea, que cohabita y convive con múltiples socialidades, que se articula y se imbrica con distintos tiempos y velocidades. Al respecto dice Renato Ortiz:

La modernidad es una y diversa. Una, en cuanto matriz civilizadora; diversa, en su configuración histórica. Industrialización, urbanización, tecnología, racionalización son rastros que penetran todas las modernidades [...] Pero cada una de ellas se realiza de manera distinta de acuerdo a las condiciones históricas de cada lugar. En ese sentido ella es múltiple. Sabemos esto antes de cualquier discusión teórica refinada puesto que la historia de los países latinoamericanos subraya esa diferencialidad.

Evidentemente nuestro lugar de enunciación remite menos a la modernidad de «La ciudad letrada» de la cual nos hablara Ángel Rama y más a la *otra* modernidad, a aquella que se refieren autores como Martín-Barbero o Hermann Herlinghaus, a aquella que se experimenta en las industrias culturales, en la radio y particularmente el cine. Dice Martín-Barbero: «Las mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro, sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual» (14).

Para Herlinghaus en su libro clásico *Narraciones anacrónicas de la modernidad* lo que se despliega en esta relación de la industria cultural y los *nuevos sensorium* latinoamericanos (aludiendo a un término de W. Benjamin) es la constitución y la diagramación de una serie de retículas y capas en las cuales se articulan sentimientos, pensamientos y vivencias, construyéndose una suerte de «imaginación moderna» (21) que, en muchos casos, nuestras sociedades las experimentaron —y las experimentan— en contacto con la «máquina de visión», con ese «arte de feria» y de reconocimiento especular que era y es el cine. Imaginación, eso sí, que revela «su trayectoria de desgarramiento entre «sujeto especulativo» y «experiencia cultural» de modo cada vez más llamativo. Indagar en los problemas de identidad e imaginación hoy significa buscar en los márgenes de una noción de cultura que fue edificada desde el discurso autoexplicativo».

América Latina se nos aparece siempre inscrita y contada y narrada —en sus trayectorias, como señala Jorge Larraín (1998)— por medio de imaginarios heterogéneos muy dependientes de los marcos y contextos en que tiene lugar. Esta misma heterogeneidad es la que desde los '70 en el siglo pasado se han dado a la tarea de indagar diversos autores (particularmente Martín-Barbero, Herlinghaus, Reguillo, entre otros), coincidiendo en que una manera de abordarla sería «buceando» en lo que Peter Brooks denominó como «*imaginación melodramática*»². Es decir que una forma de contarnos las peripecias de

² Peter Brooks fue uno de los primeros críticos literarios en investigar respecto al melodrama. Publica en los '70 un célebre texto, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of Excess* (1976), que ha servido de referencia para muchos autores latinoamericanos, incluyendo a aquéllos que han estudiado lo melodramático en diferentes versiones mediáticas: en su aparecer en el cine, en la radio y, sobre todo, para analizar las telenovelas realizadas en nuestro continente.

nuestras naciones sería una específica que utiliza al *melodrama*, como género, en primer lugar, pero a la vez funcionado como una matriz narrativa que transgrede los esquematismos. El melodrama supera las «constricciones» del género al servicio de las versiones identitarias de nuestros países. Un aspecto a destacar: los seres humanos tienen lugar en el tiempo cotidiano a través de la narración, perspectiva que nos impele a percibir el mundo de nuestra modernidad como la experiencia de estar en él y actuar en él, de sufrir en él. Dice Herlinghaus:

Hasta aquí el dualismo. Pero el dilema [del dualismo] desaparece cuando se reemplaza una identidad substancial o formal por una *identidad narrativa*. La última no es exenta de reflexividad. De ella habla un tipo de reflexividad cuyo vínculo con la vida y la sociedad es de carácter narrativo y esto vale tanto para los individuos como para las comunidades. Individuos y comunidades, independientemente de lo diverso de los registros, se constituyen en su identidad a través de las historias que cuentan a «sí mismos» sobre sí mismos («La imaginación melodramática», 283).

Lo melodramático hace ingresar narrativamente a nuestras sociedades en la modernidad periférica. Lo melodramático hace comparecer a nuestras naciones ante una modernidad que se nos revela sentimentalmente, afectivamente por medio de historias de amor y desencuentros, engaños y traiciones, pasiones y excesos de todo tipo. Lo melodramático se despliega como pura experiencia cotidiana en un teatro bien particular: la ciudad latinoamericana. Pero lo melodramático históricamente ha tenido lugar en distintos soportes, ha aparecido «camuflado» o reconvertido en variados géneros, desde el folletín de comienzos del siglo XIX hasta las películas hiperrealistas de fines del siglo XX y comienzos de la centuria en curso. Esta cualidad de lo melodramático, de aparecer en distintos medios, a Herlinghaus y sus seguidores les ha servido para crear un neologismo, el concepto de *intermedialidad*. Dice al respecto:

Hemos sugerido darle a la noción de lo intermedial un estatus epistemológico. Según una primera acepción entendemos por *intermedialidad* aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios, fenómeno que se da tanto en la poesía romántica como en la literatura de la vanguardia, en el arte visual, el teatro, el cine, la televisión así como en los lenguajes de los nuevos medios electrónicos («La imaginación melodramática», 39).

Amparándome en esta misma característica intermedial de lo melodramático es que propongo en este artículo su estudio en una de las industrias culturales que más se han desarrollado en el último tiempo, el cine latinoamericano que ha tenido lugar en el primer lustro del siglo XXI. Propongo, como objeto de análisis, algunos filmes contemporáneos porque sobre ellos existe, primero, escasa literatura que sirva de apoyo; en segundo término, películas desarrolladas por directores jóvenes que hayan dirigido más de una película (que pueda constituir al menos una pequeña obra en la cual se pueda advertir ya una poética); en tercer lugar, películas que permitan un análisis casuístico de las mismas, pero que también nos faculten y nos convoquen a «ensayar» comparaciones cuando sea el caso; en cuarto lugar, directores que hoy por hoy sean reconocidos, en lo posible, nacional e internacionalmente, por sus realizaciones.

Deber es advertir, también, que no se intenta trabajar con materiales que sean absolutamente «representativos» de todo el cine hecho en estas latitudes, sino más bien

de seleccionar una muestra significativa para nuestro artículo, que ya se murmura en el título de este texto y en el epígrafe que le da la bienvenida. Por tanto se trata de cintas que permitan responder, de alguna manera, la siguiente interrogante general: *¿cómo se articula el melodrama (lo melodramático), la actual fase de nuestra modernidad periférica y los rasgos identitarios-sociales (nacionales) exhibidos y construidos en el cine actual hecho en Latinoamérica?* Específicamente en tres películas: la mexicana *Amores Perros*, dirigida por Alejandro González Iñárritu el 2000; la chilena *Sábado*, dirigida Matías Bize en el 2002; y la uruguaya *Whisky*, dirigida por Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll en el 2004.

La elección de estos tres filmes, también, obedeció un criterio de selección específico: la manera en que se muestra en cada cinta una discusión particular respecto a la modernidad, que nos reenvía a la observación de distintos planos de la vida cotidiana cruzados por una serie de sensaciones como lo afectivo o lo emocional. Además, ciertamente se construyen unas historias que ponen en circulación una serie de relaciones entre lo melodramático y la modernidad: mientras en *Amores perros* se imbrica el melodrama con la sociedad (el melodrama de la sociedad, en otras palabras) en cuadro coral; en *Sábado* se acude a la articulación de lo melodramático en las relaciones contemporáneas de pareja y la constitución de la institución de la familia (el melodrama de las subjetividades); y, finalmente en *Whisky* podemos mirar y penetrar audiovisualmente en el drama de la decadencia de cierto tipo de producción —la de la fase *desarrollista*— en nuestros tiempos (el melodrama de la producción).

Por esta imbricación entre melodrama, modernidad e identidad es lícito preguntarse por las estructuras del sentir que son posibles de rastrear en estas películas. En este texto entenderemos «la estructura de sentimiento» de la manera en que la define Raymond Williams y que podría ser atingente a la noción de melodrama (lo melodramático) usada en estas líneas. Dice Williams en *Marxismo y Literatura*:

El término resulta difícil; sin embargo, «sentir» ha sido elegido con la finalidad de acen-
tuar una distinción respecto de los conceptos más formales de «concepción del mundo» o
«ideología». No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas
y formalmente sostenidas, aunque siempre debemos incluirlas. Se trata de que estamos
interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las
relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son
variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento for-
mal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creen-
cias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas (154-155).

Y agrega:

[...] pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia
práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En conse-
cuencia, estamos definiendo estos elementos como una «estructura»: como un grupo con
relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también
estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla *en proceso*, que a menudo no
es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso ais-
lante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus caracte-
rísticas emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas (155).

La estructura de sentimiento presente en cada uno de los tres filmes (que dan cuenta de distintos aspectos de la modernidad) nos permitirá, en consecuencia, observar el pensamiento tal como es sentido y el «sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada». Estructura del sentir que tendrá como centro de operaciones: la ciudad de México (*Amores Perros*), Montevideo (*Whisky*) o Santiago (*Sábado*).

Lo melodramático, en tanto estrategia de narración (como una manera de contar-nos), entonces, movilizará un conjunto de experiencias hechas de una materialidad particular: las escenas de la vida misma, de la vida cotidiana, territorio en el que habita el sentido común de una sociedad. Estas afirmaciones solo pueden ser plausibles si consideramos a la imagen (o las imágenes) como «acontecimiento visual inmerso en ciertos marcos culturales a partir de los cuales se crean y discuten los significados» (León, 10). El filme esta inserto en las prácticas sociales y significativas «bajo las cuales se construyen sus sistemas de significación». Lo melodramático en el cine, siguiendo a Williams en *Sociología de la Cultura* (1981), se constituye como una forma cultural expresión de relaciones sociales. Relaciones sociales desplegadas y representadas en Latinoamérica.

Luego de esta introducción que presenta y enmarca el problema, además de emplazarlo y fijar ciertos márgenes, paso a desarrollar, primero, algunas nociones y aproximaciones respecto al melodrama; en segundo término, el análisis de cada película en particular, concluyendo con unas breves líneas a manera de epílogo de este artículo.

LA CIUDAD MELODRAMÁTICA

No deja de ser curioso que una abundante literatura que estudia el melodrama lo entienda sólo como género³. Es más, lo enclaustran en un género y lo sindicán como uno de los productos más genuinamente propios de Latinoamérica. Digámoslo, como si fuera connatural al carácter de nuestras sociedades. Esto, además de ser identitariamente una comprensión esencialista, puede prestarse a malos entendidos y explotar el exotismo que siempre es tentador para definir las características de algo así como un *ser latinoamericano*. Sin embargo, algo de eso siempre está presente. Uno de los autores que ha tratado más bien de entender las estructuras melodramáticas (más que una única estructura) es, como ya hemos señalado, Hermann Herlinghaus, quien prefiere concebir el melodrama «no tanto como tema, conjunto de temas o género, sino como una *matriz de la imaginación teatral y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de los individuos y grupos sociales diversos*» (23). Por su parte, Jesús Martín Barbero en *Los medios a las mediaciones* (1987) lo entiende como una matriz cultural. Y al concebirlo de esta manera nos reenvía a una noción de forma cultural que implicaría un conjunto de relaciones sociales, o mejor dicho sería la expresión de las mismas, pero en *acto*. En Martín-Barbero, con escaso margen de error, se evidencia una lectura acuciosa

³ Interesante es revisar el abordaje del melodrama en el cine y la televisión principalmente como estructura clásica de género y desde una perspectiva semiótica. Véase Fuenzalida, V., Pablo Corro. (2010). *Melodrama, Subjetividad e Historia en el Cine y Televisión Chilenos de los 90*. Santiago de Chile: Universidad Católica.

y meticulosa del autor británico Raymond Williams, en *Sociología de la cultura* —cuya primera versión traducida al castellano corresponde a 1981.

Herlinghaus caracteriza el melodrama citando a Peter Brooks (1976): «En criterios de representación estética el melodrama es entendido como «a mode of heightened dramatization» (p.xiii); su estilo expresivo se caracteriza por una dramaturgia de «overstatement, [...], hyperbole, excess, excitement, and «acting out» (p.viii, ix); y uno de sus rasgos más distintivos consiste en un «expressionistic aesthetics of the body» (p.x): «melodrama distorts the body to its expressnistics ends» (xii)» (25).

Y desacredita —convocando nuevamente a Brooks— la extendida versión de que el melodrama haya sido solo un tipo de representación en la que se reconocerían exclusivamente, en la misma, los sectores populares: «The classic examples of French melodrama were writting for a public that extended from lower classes, especially artisans and shopkeepers, through all sectors of the middle class, and even embraced memebers of the aristocracy [...]. Whereas in England, melodrama seems quickly to have become exclusively entertainment for the lower orders [...], for the mob (xvi)» (Brooks cit. en Herlinghaus, 26).

¿Cuál sería la estructura clásica que se advierte en el melodrama (con su aparecer transitivo que implica su puesta en ejecución en lo melodramático) en tanto matriz simbólica y cultural, en tanto matriz narrativa? Martín Barbero reconoce en la mayoría de los textos que le dedica al tema una estructura central que articula cuatro sentimientos básicos: el miedo (o los miedos), el entusiasmo, la lástima y la risa. Sentimientos que se corresponden con cuatro tipos de situaciones o vivencias (acudiendo a un término presente en la fenomenología de Husserl): sensaciones terribles, excitantes, tiernas y burlescas. Tanto los sentimientos como las sensaciones serán personificadas por cuatro tipos de personajes: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo. Y al entremezclarse darán lugar a cuatro géneros: la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia (157). A la luz de esta serie de posibilidades de transformación advertimos que el melodrama está facultado para aparecer en la representación de un modo diverso y complejo (aspecto relevante para nuestros fines en este artículo, y que posibilita en gran medida que nos propongamos estudiar lo melodramático en tres filmes contemporáneos), muy alejado de una noción de esquematismo entendido como un conjunto de operaciones estáticas e imposibilitadas de cruces o tensiones. Un melodrama «amordazado por el género».

Brooks, al igual que Reguillo (2002), pone el acento en la estructura melodramática como punto central: lo melodramático clásico inserta, por lo general, en cada una de sus *performances* una moraleja, que se desprende casi siempre, también, de relaciones familiares, apelando a fidelidades primordiales. Que sea usual, debemos precisar, no quiere decir que se presente en lo melodramático contemporáneo de manera corriente. Y por una razón muy sencilla: los contextos sociales, económicos y políticos en que se despliega no permanecen incólumes. No es lo mismo el desarrollismo económico o el llamado Estado de Bienestar que una economía globalizada y que ha asumido un carácter netamente neoliberal, en la que se premia el emprendimiento, pero se castiga la «historia colectiva» o el despliegue de la comunidad (entendida como el vivir entre nosotros). Para nuestros propósitos, el melodrama cinematográfico clásico efectivamente planteaba la posibilidad de redención de los personajes, que luego de un período de empeoramiento moral podían enmendar el rumbo y redimirse. Pero en el melodrama contemporáneo el *happy end* podría no tener lugar en la «ciudad melodramática».

Es necesario enunciar una diferenciación clave:

La excesividad del melodrama debe ser distanciada de un sublime excesivo de la tragedia. Robert Heilman propone diferenciar el gesto de lo trágico y el de lo melodramático, no tanto bajo el aspecto de una tipología de teatralidad, sino con respecto a estrategias e imágenes de sobrevivencia enfocadas y estetizadas de manera distinta. [...] El héroe trágico y el «estratega» disponen de una visión objetivizable del mundo en que se acentúan los elementos duraderos y trascendentales. En el mundo trágico, la desesperación nace de la «dividedness» interior, de una conciencia de poseer una subjetividad profundamente conflictiva. En cambio en el gesto melodramático predomina «the failibility of life» causado por catástrofes naturales y cambios traumáticos en la sociedad. El protagonista melodramático actúa como víctima de fuerzas que intervienen en su vida con una «normal», esto es, inexplicable fatalidad (Walter).

Esa fatalidad a la que alude Mónica Walter tendrá lugar, por lo menos en las cintas revisadas preferentemente en escenarios urbanos, con personajes entrando y saliendo de escena, realizando actividades cotidianas o, por lo menos, con preocupaciones de índole privada, como si la ciudad fuese «el teatro del mundo». Esta es la «ciudad melodramática» a la que alude Hernlinghaus (en contradicción a la Ciudad Letrada descrita por Ángel Rama), caracterizada en esta primera década como un espacio de «*avanzada globalización*» en las que es posible distinguir aún: «[...] esa otra socialidad residual y emergente que se ligaba al parentesco y la familia, a las solidaridades de territorio, vecindad y compadrazgo, a nuevos imaginarios colectivos de amor y sexualidad, a la conformación de un «otro» afectivo que subvertía a la racionalización» («La imaginación melodramática», 284).

Luego de estas breves aproximaciones a lo melodramático, es menester realizar una serie de preguntas: ¿cómo aparece lo melodramático en las tres películas seleccionadas? ¿Qué aspectos de lo melodramático es posible advertir en estas representaciones audiovisuales? ¿A qué cotidianidad y modos de vida nos reenvían? ¿Qué tipo de modernidad acontece en estas narraciones? ¿Cuáles estructuras del sentimiento operando distinguimos? Finalmente, ¿qué identidades o qué posiciones identitarias se despliegan?

AMORES PERROS Y EL MELODRAMA DE LA SOCIEDAD

Fatalidad, amor y pasiones sin control. La traición filial y la desilusión como motor de las acciones y secuencias narrativas. Personajes imposibles de categorizar moralmente en el reino de la bondad o la maldad. Personajes que se desplazan en un flujo constante su posición de sujeto, caracterizados más bien por su ambigüedad que por su emplazamiento. La redención cada vez más lejos de la «ciudad de los hombres». Todos estos ingredientes pueden funcionar como el *trailer* de la película *Amores Perros* (2000), dirigida por Alejandro González Iñárritu, el mismo autor que internacionalizó su carrera con películas como *Babel* (2006) o *21 gramos* (2003). Pero precisemos su estructura a modo de sinopsis:

Apertura. Un violento accidente en la intersección de una calle en la Ciudad de México es el punto de unión entre tres historias separadas con distintos personajes y estratos sociales. El comienzo es frenético, de tensión y emocionalmente pulsional: dos jóvenes

huyen en un auto a máxima velocidad de otros que los persiguen en una camioneta. Hablan de manera entrecortada sobre el perro que se desangra en el asiento trasero, situación que se aclarará más tarde pues la secuencia es segundos anterior al choque mencionado.

Primer acto. Reúne a Octavio y Susana, amantes, con Ramiro, esposo de Susana y hermano de Octavio. «Es una historia de infidelidad y amor-pasión en individuos de clase baja, peligroso y violento como las peleas de perros que son su símbolo» (Rufinelli, 230).

Segundo acto. Incorpora también a la infidelidad como tema. Daniel deja a su esposa y le regala un departamento de lujo a su amante, Valeria, una modelo española. Pero la «violencia exterior alcanza y destroza a la nueva pareja. Valeria maneja tranquilamente su auto cuando impacta el automóvil de Octavio, su amigo y el perro moribundo» (230). No muere pero queda gravemente herida y debe ser intervenida su pierna derecha. Durante la convalecencia su perro Richi se mete en un hoyo del piso del nuevo departamento y no regresa. En las sucesivas noches Daniel y la modelo lo escuchan gemir. Con el afán de buscarlo, Valeria imprudentemente se levanta de la silla y se lesiona, debiendo ser intervenida para esta vez frenar la gangrena. Le amputan la pierna, desencadenándose las escenas quizás más tortuosas de la película. Daniel logra sacar al perro, pero ya es tarde, su relación está muerta. Se trata claro de una metáfora de los trayectos de destrucción de esta relación: la conclusión de que ellos ya no tienen salvación.

Tercer episodio. El Chivo, un extraño vagabundo que empuja un carrito rodeado siempre de muchos perros, es el personaje enigmático del tercer episodio; antiguo guerrillero, vive en la aparente miseria pero desempeñando un rol que los medios de comunicación en México presentan cotidianamente, como parte de la inseguridad permanente de su territorio: el asesino a sueldo (el sicario o el narcotraficante, que son sus transformaciones posibles en el cine de otros países del continente).

Evidentemente todos los episodios intentan contornear distintas escenas de la vida privada de la sociedad en Ciudad de México. Todos están cruzados por la fatalidad que se cierne sobre los personajes impidiendo el amor duradero, fidelidades duraderas. Se trata por tanto de «vidas perras» —como sugiere la metáfora del nombre de la película— o el ingreso del drama del hombre común a la modernidad. La redención de unos personajes demasiado humanos no está permitida en esta película. Redención que, como señala Reguillo (2002), era una de las posibilidades más probables del destino de los personajes en el melodrama del cine clásico mexicano. Si no hay redención los personajes aparecen fatalmente condenados a un destino trágico, sin salida, aunque hagan infructuosos esfuerzos por evadir la derrota. Invirtiendo lo que señala Sergio Rojas en su reciente libro *Escritura neobarroca* (222): la vida misma se transforma en obra y creación, pero los padecimientos de esta vida no son solo ilusión, sino que la vida misma, la materialidad de los cuerpos que circulan y fluyen en estas ciudades hipermodernas (Lipovetsky), sin poder escamotear la derrota. Dice Sergio Rojas, puntualizando una de las características de nuestros tiempos que él define —junto a Calebresse— como *neobarroca*: «En un mundo de contrastes extremos, de magnificencia arrogante y miseria sin esperanza, de indulgencia carnal y ascetismo estático, la vida no era algo real, sino un drama, una tragedia representada en el proscenio, un espectáculo para ser contemplado» (222). Y agrega: «El acontecimiento da cumplimiento a un devenir narrativo, pero en cierto modo también opera como su interrupción, y por lo tanto como la disolución del límite que,

como espesor de sentido, protege al sujeto de una inmediatez siempre demasiado terrible o simplemente desazonante» (225).

La vida se vuelve frenesí expresada en las acciones rápidas de los personajes, en un encuadramiento casi siempre que acude a planos cerrados, con una música que va acorde con la intensidad y el tema de cada episodio, dejándonos por momentos sin respiración (el tipo de cámara en algunas secuencias reproduce el movimiento natural de la vida, es decir con accidentes, «movida»). ¿Qué tópicos emergen en esta estructura? Como señala el crítico de cine uruguayo Jorge Rufinelli, el tema central, por lo menos del primer acto, es el «*cainismo* y no el caninismo, es decir, la traición del hermano. En su aspiración a la «mujer de su hermano», que incluye escapar juntos y empezar una nueva vida, los planes de Octavio son amorales, y su personificación de Caín llega al punto de contratar a matones para que golpeen a su hermano [que era un asaltante y golpeador de mujeres de poca monta]⁴» (231). El mito cainita que Rufinelli observa también en el tercer episodio cuando un policía contrata al asesino a sueldo, el Chivo, para asesinar a su socio. Pero no lo mata, pues descubre que no solo es su socio, sino que también es su hermano. La última escena instala la tragedia máxima: el asesino y ex guerrillero secuestra al policía y abandona a los dos hermanos semiamarrados, dejando a su disposición un revólver, como si se tratara de dos perros furiosos, a punto de matarse.

Lo melodramático se instala a lo largo de esta película que dura casi tres horas. Cómo no si finalmente es el amor el que diseña las tres partes de este teatro filmado: en el primer episodio un amor prohibido, la figura del traidor y la de la víctima devenida en la malinche. Ciertamente ningún personaje es intrínsecamente bueno o malo, más bien se trata de la construcción y despliegue de identidades móviles y siempre en tránsito (característica de muchas telenovelas de fines de los '90). Al respecto dice Stuart Hall: «El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación» (17).

Si seguimos a Hall podríamos afirmar que las identidades representadas en *Amores perros* nos conducen a entenderlas más bien como una *posicionalidad* que como un lugar fijo y esencial. Esta identidad cultural (pero también inscrita en la trama político-social) sería el resultado de un proceso que articula y relaciona, por un lado, las identidades históricas con las posiciones que esas identidades ocupan en la trama de la hegemonía (119). Probablemente estas identidades móviles y ambiguas tengan relación con lo que León denomina el fin del metarrelato de la identidad nacional y que en el cine latinoamericano había jugado un papel legitimador. Dice este autor: «lo que altera el horizonte de la discursividad y la visualidad que daban sentido a los mensajes fílmicos. Por un lado, el aparato del Estado se desmantela por la ofensiva neoliberal y el horizonte utópico abierto por el socialismo se desvanece. Por otro, la globalización resta credibilidad al gran relato de la «identidad nacional»» (20).

En este contexto, ¿qué estructura del sentir se puede identificar? Una en que las relaciones sociales, amorosas y afectivas son extramadamente frágiles, siempre al borde del descalabro. Un mundo representado en que las relaciones sentimentales en el ámbito de

⁴ El paréntesis de corchete es indicación mía.

lo privado parecen estar condenadas a la fatalidad del mundo social. Un mundo que ya no parece articularse, ni de reojo a lo nacional. Un mundo en que la «historia colectiva» ya no puede tener lugar, mejor dicho ya no podrá tener lugar. Revisitando a Raymond Williams, deberíamos decir que no hay nada, desde *Amores perros*, que pueda hacerle frente a lo hegemónico: ciertamente ni las clases populares simbolizadas en Susana y Octavio; ni las clases medias simbolizadas en Daniel y Valeria. Ni menos el Chivo que es la encarnación de la derrota de la política, desplazada por la sobrevivencia de puras subjetividades fragmentadas. La inmanencia parecería ser la tónica de esta cinta. No podemos esquivar la derrota.

WHISKY Y EL MELODRAMA DE LA PRODUCCIÓN

Dos hermanos, Jacobo y Herman, distanciados geográfica y afectivamente. Ambos se dedican al mismo oficio: hacer medias. Mientras el primero las sigue produciendo en Montevideo con una fábrica vieja y obsoleta, perteneciente quizás al mundo económico del desarrollismo; el segundo las confecciona con máquinas ultramodernas, y en Sao Paulo. Dos perspectivas, dos tiempos, dos maneras de estar en el mundo que se enfrentan —lo que es un decir, ciertamente— cuando, luego de un año de fallecida su madre se reúnen, tras mucho tiempo, para poner la lápida, de acuerdo a la tradición judía. En este trance conviven por breves días, lo suficiente para demostrarnos —como si fuéramos los espectadores de un teatro— las razones de su alejamiento y, sobre todo, lo irreconciliables de ambas vidas.

Herman, simbolizando lo hegemónico, lo exitoso, lo emprendedor, mira con abierta lástima a su hermano, quien simboliza lo residual, lo que probablemente se convierta en una pieza de museo (lo arcaico). Nada de contrahegemonías, ni de emergencias. Pese a esta derrota definitiva del viejo sistema de producción, Jacobo intenta un último artificio para no «aparecer» en la escena cotidiana como un perdedor. Claramente es un acto desesperado de negación de que su mundo y el de sus padres han hecho «caput». Ese artificio melodramático podríamos denominarlo como la transfiguración de lo «real» en un mundo de apariencias: Jacobo le pide a su empleada de confianza (Marta) que simule ser su esposa y se mude a su departamento. Lo notable es que ni siquiera necesita pedirselo. Como si se tratara de una antigua pareja su conexión no requiere de palabras. Respecto al concepto de «apariencia» en el barroco que es pertinente convocar a este análisis, Sergio Rojas señala:

La emergencia de la subjetividad autoconsciente establece una diferencia entre el ser y el aparecer o, mejor dicho, entre la existencia y las apariencias (como ilusión, pero también como aparecer, se podría hablar de una ilusión que sirve al aparecer del ser como su máscara). Este hecho, antes que producir simplemente el debilitamiento de la idea de realidad o su definitiva disolución, plantea más bien la pregunta por el *sentido de la realidad*, en cuanto que se trata de algo que ha de resolverse en el campo de las apariencias. Es precisamente el *efecto de realidad* lo que nos conduce a la apariencia (222).

Y agrega: «Al hacer emerger en la representación (y por ende al hacer consciente) la condición *escenográfica* del mundo, el ámbito de las apariencias adquiere una densidad

propia y en cierto modo autónoma con respecto a la existencia en la que tales apariencias encontrarían su soporte ontológico, más allá de la representación» (223).

Este teatro de las apariencias, dirigido por Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll en el 2004, es sostenido por solo tres personajes —distinto a la historia coral que se puede ver en *Amores Perros*. Los tres personajes sostienen una narración caracterizada por la exhibición de una serie de relaciones sociales rutinarias: la rutina de la producción, la rutina de la vida, y la rutina de los afectos. Si se permite un neologismo, se trata de la «rutinización de la vida cotidiana». Definiendo una zona difusa como es la vida cotidiana, Eduardo Santa Cruz, citando al historiador francés Henri Lefebvre, señala:

Lo cotidiano es lo humilde y lo sólido, lo que se da por supuesto, aquello cuyas partes y fragmentos se encadenan en un empleo del tiempo. Y esto sin que uno (el interesado) tenga que examinar las articulaciones de esas partes. Es lo que no lleva fecha. Es lo insignificante (aparentemente); ocupa y preocupa y, sin embargo, no tiene necesidad de ser dicho. Ética subyacente al empleo del tiempo, estética de la decoración del tiempo empleado. Lo que se une a la modernidad. Por ello hay que entender lo que lleva el signo de lo nuevo y de la novedad: el brillo, lo paradójico, marcado por la tecnicidad o por la mundanidad [...] Ahora bien, cada uno de ellos, lo cotidiano y lo moderno, marca y enmascara al otro, lo legitima y lo compensa (36-37).

Para representar la cotidianidad el filme utiliza por lo general planos medios —que son los planos para destacar lo social—, con una duración que en ocasiones pareciera operar como teatro filmado (ciertamente el montaje es menos acelerado que en *Amores Perros*), es decir, los personajes salen y entran del encuadre, lo que se expresa estupendamente cuando Jacobo y Marta se toman una fotografía «familiar» para probar y volver verosímil su «casamiento» ante Herman, para sellar el juego de las apariencias. Otra escena que se repite y se repite como estrategia de *cotidianización* de los comportamientos en el filme queda en manifiesto en la escena de cada mañana: Jacobo llega todos los días, lo está esperando Marta, él levanta la cortina: llegan las demás empleadas, siempre le piden escuchar la radio a Marta, pero ella prefiere escuchar a Leonardo Favio. Cuando termina la jornada en la vieja fábrica, Marta se despide de las operarias siempre de la misma manera: «Hasta mañana, si Dios quiere».

La película ofrece algunos pincelazos de comicidad —uno de los ingredientes de lo melodramático— que en ningún caso nos hacen olvidar lo dramática que puede volverse la vida cotidiana. No vamos para ningún lado, no tenemos destino, sólo respiramos, sólo operamos automáticamente, como si la humanidad hubiese sido condenada a un puro presente, pero sin altibajos, sin accidentes. No obstante, el desenlace es inesperado, quebrando la rutina: Herman ha invitado a Marta y Jacobo a unas cortas vacaciones en un balneario cercano a Montevideo. Herman le entrega dinero a Jacobo como compensación por haberse ausentado del lado de la madre por tanto tiempo. En principio Jacobo no acepta, pero luego la juega en el casino del hotel, sin ninguna esperanza, melodramáticamente echado a la suerte. Sin embargo duplica su dinero y una parte se la obsequia a Marta.

Pero al día siguiente, Marta no llegó a trabajar. Rufinelli se pregunta: «Volverá a trabajar? ¿Solamente se ha demorado? Los directores de la película, enfrentados a estas preguntas, opinan de maneras diametralmente opuestas. El caso es que la película ha terminado, hermosamente, como un misterio más de lo cotidiano» (257). Y sin haber penetrado nunca de manera profunda las psicologías de los personajes. Esto, por cierto, es

una de las características de lo melodramático, tal como señala Martín Barbero (1992). Pero la dimensión psicológica no desaparece: emerge en las relaciones que establecen los personajes, en la serie de desplazamientos que se desarrollan en los casi noventa minutos que dura la película.

Finalmente dice Ruffinelli: «Con una historia tan simple que parece inane, un mínimo de diálogo, tres personajes centrales —y casi únicos— interpretados por tres extraordinarios actores, un sentido del humor atemperado, una gran sensibilidad para crear ambientes, y un ritmo narrativo perfecto, Rebella y Stoll consiguieron, en su segundo largometraje, fascinar al público» (257).

El 5 de julio de 2006 cuando encontraba el guión para una próxima película, Juan Pablo Rebella se quitó la vida, en un absurdo fatal y trágico. Lo melodramático se tomaba la «realidad real», abandonando la representación.

SÁBADO Y EL MELODRAMA DE LAS SUBJETIVIDADES

Una mujer vestida de novia (Blanca) y a minutos de pisar el altar. La amante (Antonia), que recién se ha enterado de su embarazo, le comunica a la primera su estado, y además no contenta con esta revelación le indica, histéricamente, que hace bastante tiempo que mantiene una relación paralela con el «villano» que, a su vez, como dato de la causa, había sido su ex novio. Antonia, además, le ha pedido a un vecino aficionado al cine que la acompañe y registre con cámara en mano todos los accidentes desencadenados por la revelación. Como espectadores no podríamos ver las acciones sin esta cámara en mano que filma todo lo que encuentra a su paso. De alguna manera es la autorreferencialidad del cine (mecanismo hoy usual también en televisión) que exhibe el «truco» de la captación de la imagen movimiento. El cine revela su «secreto» en *post* de revelar los tiempos de la vida. De otra manera, el arte ingresa en la vida cotidiana. El cine nuevamente, pero a través de otra treta del lenguaje cinematográfico, da cuenta de la vida misma como si fuera un gran teatro, naturalmente y sin rodeos.

Después de esta revelación, Blanca contrata a este improvisado camarógrafo para documentar lo que será el fin de la relación con el adúltero. En un episodio de verdadera tragicomedia (una de las combinaciones de lo melodramático en acto), la novia «ultrajada» entra, con camarógrafo incluido, en el baño del que iba a ser su marido, desencadenándose lo que podríamos llamar «un absurdo fatal». Ella —parafraseando a los personajes— le enrostra el engaño; él finalmente acepta su culpa, pero compara el amor de hombre con un archivo de computador: se pueden almacenar muchos datos, muchos archivos, cada uno de ellos para una mujer distinta. La naturaleza de los hombres, dice el victimario, es ésa. El problema de las mujeres es que no aceptan esta supuesta realidad, sentencia.

Y todo en una toma, en un gran plano secuencia, que el director Matías Bize dispone en sesenta minutos para nosotros, los espectadores. Carlos Flores del Pino en su libro *Excéntricos y Astutos* dice:

A pesar de que el concepto de montaje se ha entendido siempre como una operación consistente en rodar planos, seleccionarlos, combinarlos y pegarlos, Bazin plantea que un plano largo que registra una situación rodada en una toma única, puede dar la ilusión de una suma de planos que producen el mismo efecto de montaje, proporcionando al mismo tiempo, la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana (66).

El plano secuencia (de una hora) utilizado, debemos precisar, se realizó con cámara en movimiento, se filmó en tiempo real —una de las diferencias tanto con *Amores Perros* como con *Whisky*. Como si se tratara de un teatro, los actores en este gran plano están constreñidos a desplazarse al interior de él, «recuperando la movilidad que el cine filmado en múltiples pequeños planos les arrebató al someterlos a la luz, el sonido, el desplazamiento de la cámara, el lente, el decorado, el foco» (Flores del Pino, 69). Flores del Pino compara *Sábado* con los mecanismos que operan en el teatro:

Los actores y las actrices interpretan sus roles con libertad puesto que la secuencia en la que actúan y que registra el largo plano secuencia, no será (no podría ser) interrumpida. En este caso el dispositivo cinematográfico no les arrebató el rol de interpretar como ocurre habitualmente en el cine. Los actores de *Sábado* interpretan de manera autónoma, son sus movimientos, su emoción, el texto que deben decir, y que en parte improvisan, lo que define el desplazamiento de la cámara, el foco, la composición de los encuadres, la gente que pasa en los segundos planos (70).

Un gran plano secuencia, en que los actores interpretan, y el cine capta el fluir de la vida, revelándonos sus vaivenes, sus pausas, su frenesí. Pero también aceptando su orden en cuanto al acontecer, a sus componentes, y a la disposición de sus elementos. La aceptación del orden se cuele por *Sábado* y lo que es más peligroso, el orden de las relaciones amorosas, filiales, también lo hace. No hay contradicciones, pues se trata de un fluir incesante, puro destino sin redención, sin vidas ejemplares. Se trata de subjetividades «arrojadas» al teatro de lo cotidiano, sin filtros. Probablemente el «orden melodramático» en esta película difiere de *Amores Perros* y *Whisky* precisamente en eso: en que no busca subterfugio alguno para esquivar la derrota de una sociedad narcisista, si seguimos a Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (2002). Tampoco se intenta mantener las apariencias como en *Whisky*. El amor se vuelve líquido, la modernidad exhibe su liviandad. Lo melodramático ya no puede operar con aspiraciones pedagógicas para el reconocimiento en la pantalla de una nación toda. Tampoco puede jactarse de ser una escuela para domesticar los sentimientos. Se trata, por tanto, de una pedagogía sin moraleja, pues no se espera nada de nadie. En este contexto una estructura del sentir estará caracterizada por la evidencia incontrarrestable de unas relaciones sociales de superficie, como si se tratase de un decorado, en el que lo único habilitado es la exhibición de nuestra mundanidad, de manera individual, claro está. Adiós historia colectiva, identidades nacionales e incluso identidades comunitarias. Es el reino de la pasión sin emoción, ¡vaya qué paradoja! Sin embargo, dice Reguillo: «El melodrama continúa movilizándolo los imaginarios de un público demasiado ávido de encontrar la continuidad histórica de un relato, el de lo periférico, lo marginal, lo inconcluso, en un género que fue capaz de quitarle solemnidad y pesadez al sufrimiento, precisamente al extremarlo, al dramatizar hasta el exceso los personajes y las historias, hasta darles la vuelta» (89).

PALABRAS DE CIERRE: CONFLUENCIAS CINEMATográfICAS

Después de estos desarrollos podemos puntualizar algunas cuestiones. Primero, el melodrama y lo melodramático no pueden concebirse sólo como género, más bien debe acudir a la noción de estructura narrativa y de matriz simbólica o cultural. En las películas analizadas lo que se expresa es una propuesta de sentido en la que se exhiben ciertas tipologías de relaciones sociales, ciertas maneras de convivir y sentir en la «ciudad melodramática»; se articulan subjetividades e identidades particulares. De alguna manera, también, se despliegan una serie de estrategias de inserción en nuestra modernidad, a estas alturas ciertamente es mejor hablar de modernidades, de manera heterogénea. En segundo lugar, las películas muestran una «imagen» de la política en la que el conflicto de clase aparece como un accidente o, en su defecto, como una aceptación del orden contemporáneo. Sin embargo, cada uno de los filmes destaca uno de los aspectos de nuestras modernidades: en *Amores Perros* vemos lo melodramático de manera transversal en la sociedad, no es propiedad ni de lo popular, ni de la pequeña burguesía; en *Whisky* se evidencia la disputa perdida por el viejo orden de la producción económica (simbolizada en la vieja fábrica de Jacobo) a manos del orden del emprendimiento hipermoderno; en *Sábado* ya no existe un afuera, pues las relaciones familiares y filiales son y serán de una manera, «liviana», sin cuestionamientos del estado de cosas contemporáneo. La vida parece estar expropiada de las consecuencias de las lealtades de la comunidad. Más bien se trata de una fatalidad que roza el absurdo, la comicidad y la tragedia, todo a la vez. Pareciera ser que lo que vemos en pantalla es de suma importancia, en las tres películas, pero se presenta de manera tal que se pierde toda la trascendencia. El mundo es así —parece ser ésa la verdadera tragedia—, como lo indica la cotidianidad que tiene lugar en este cine. En tercer lugar, si bien cada cinta utiliza el lenguaje del cine para sus propios fines, debemos convenir en que son un buen material para observar de manera conjunta algunos problemas de nuestras sociedades; claro, desde el lugar de la representación, es decir desde una manera específica y particular de pensar lo social y el mundo que habitamos. El cine es concebido como proyección social. Y lo melodramático se cuela por las rendijas del cinematógrafo, actualizado y potenciado en nuestras naciones que parecieran ya no aspirar a una historia colectiva.

REFERENCIAS

- Amores Perros*. González Iñarritu, Alejandro, dir. Act. Emilio Echavarría, Gael García Bernal, Goya Toledo. 35 mm. Color. Nuvisión, 2000. Medio Fílmico.
- Flores del Pino, Carlos. *Excéntricos y astutos. Influencia de la conciencia y uso progresivo de operaciones materiales en la calidad de cuatro películas chilenas*. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007. Medio impreso.
- Hall, Stuart. «¿Quién necesita identidad?». *Cuestiones de Identidad Cultural*. Hall, Stuart y Paul du Guy (comp.). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996. Medio impreso.

- Herlinghaus, Hermann. «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria». *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Herlinghaus, Hermann. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002. 21-59. Medio impreso.
- . «Hacia una hermenéutica de la comunicación. Narraciones anacrónicas de la modernidad en América Latina». *Diálogos de la Comunicación* 50-60 (2000, octubre). 280-291. Medio impreso.
- Hsing Chen, Kuan. «Stuart Hall: la Formación de un Intelectual de la Diáspora». *Revista de Occidente* 2345 (2000, noviembre). Medio impreso.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Editorial Gustavo Gili, 1998. Medio impreso.
- Martín-Barbero, J. y Sonia Muñoz. *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. Medio impreso.
- Larraín, Jorge. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005. Medio impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos), 2006. Medio impreso.
- . *La Era del Vacío*. Barcelona: Anagrama (Colección Argumentos), 2002. Medio impreso.
- Ortiz, Renato. *Modernidad y espacio. Benjamín en París*. Bogotá: Editorial Norma, 2000. Medio impreso.
- Ossandón, C., Eduardo y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas*. Santiago de Chile: LOM-Arcis, 2005. Medio impreso.
- Reguillo, Rossana. «Épica contra melodrama. Relatos de Santos y demonios en el «anacronismo» latinoamericano». *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Herlinghaus, Hermann. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002. 79-104. Medio impreso.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2010. Medio impreso.
- Rufinelli, Jorge. *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2010. Medio impreso.
- Sábado, *Una Película en Tiempo Real*. Bize, Matías, dir. Act. Blanca Lewin, Victor Montero, Antonia Zegers. DVD. Color. 2003. Medio Fílmico.
- Santa Cruz, Eduardo y Luis E. Santa Cruz. *Las Escuelas de la Identidad*. Santiago de Chile: LOM-Arcis, 2005. Medio impreso.
- Walter, Mónica. «Melodrama y cotidianidad». *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Herlinghaus, Hermann. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002. Medio impreso.
- Whisky*. Rebella, Juan Pablo y Stoll, Pablo, dir. Act. Andrés Pazos, Jorge Bolani, Daniel Hendlér. AVI. Color. 2004. Medio Fílmico.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980. Medio impreso.
- . *Sociología de la Cultura*. Barcelona: Paidós, 1994. Medio impreso.

Recepción: 19 de mayo de 2010

Aceptación: 25 de junio de 2010