



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 62, Enero-Junio, 2011: 40 - 58

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

El melodrama cinematográfico mexicano en *Melodrama* de Luis Zapata

Angélica Tornero

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

E-mail: atorneros@prodigy.net.mx

Resumen

En este ensayo se explora la manera en que Luis Zapata combinó el melodrama cinematográfico mexicano en la escritura literaria, en la novela titulada *Melodrama*. El análisis se realiza en dos dimensiones. Por un lado, se explora la forma en que las características principales del género cinematográfico son retomadas en la novela. El objetivo es mostrar cómo, al insertar el tema de la homosexualidad en el esquema del melodrama cinematográfico tradicional, el escritor desestabiliza el propio género y pone en cuestionamiento sus límites. Por otro lado, se exploran los mecanismos utilizados para introducir el discurso del guión cinematográfico en el literario para crear un híbrido, que no es ya ni guión ni novela. Con ello, ambas identidades quedan cuestionadas y el lector se enfrenta con una narrativa novedosa, que modifica su saber, sedimentado por la tradición.

Palabras clave: Melodrama, cine, literatura, homosexualidad.

Recibido: 07-06-11 • Aceptado: 26-07-11

Mexican Film Melodrama in *Melodrama* by Luis Zapata

Abstract

This essay explores the way in which Luis Zapata combined Mexican film melodrama and literary writing in the novel entitled *Melodrama*. The analysis is carried out in two dimensions. On the one hand, it explores the way in which the main features of the film genre are taken up in the novel. The aim is to show how, on inserting the theme of homosexuality in the traditional film melodrama scheme, the writer destabilizes the genre itself and questions its limits. On the other hand, it explores the mechanisms used to introduce screenplay dialog in the literary text to create a hybrid, which is no longer screenplay or novel. Thus, both identities are questioned and readers are faced with a new narrative that modifies their knowledge, established by tradition.

Key words: Melodrama, film, literature, homosexuality.

I. Introducción

El cine y la literatura han estado vinculados desde los inicios del llamado séptimo arte. Estas relaciones, no obstante, han cambiado a lo largo de los años. Los escritores de la segunda mitad del siglo XX se aproximaron al cine de manera diferente de como lo hicieron sus antecesores, no sólo porque la tecnología avanzó —se empezó a usar el formato súper ocho—, sino porque en el ámbito de la estética irrumpió una visión novedosa, compleja, que buscó relacionar, mezclar, combinar discursos y propuestas para crear híbridos.

El escritor mexicano Luis Zapata (estado de Guerrero, 1951), consciente del momento que vivía y decidido a formar parte de la reconfi-

guración que siguió a la turbulenta década de los sesenta, indagó formas diferentes de expresión que le permitieran descubrirse mediante su escritura. El contexto, la lucha por la diversidad sexual, de especial importancia en México en el segundo lustro de la década de los setenta, favoreció la búsqueda y la afirmación de una escritura y, con ello, el descubrimiento de una sensibilidad más allá de cartabones. Con sus novelas, el escritor se aproximó a la cultura popular, a lo “bajo”, y recreó aquello que conformó su “educación sentimental”: los mitos de la cinematografía nacional, los melodramas, los boleros. Zapata retomó del contexto las formas de expresión de los medios de comunicación masivos, el lenguaje coloquial, los estereotipos

de la clase media mexicana para ofrecer a los lectores melodramas, novelas rosas, con personajes –la mayoría, homosexuales y mujeres– que se construyen en presente, en acciones y situaciones cotidianas, banales, simples. Luis Zapata mezcló e injertó discursos de otros medios en la literatura, para subvertir no sólo temáticamente, al indagar en la homosexualidad, sino también para deconstruir géneros y formas sedimentadas en la tradición.

En este ensayo se explora la manera en que el autor integró el melodrama cinematográfico mexicano a la escritura literaria, en la novela titulada *Melodrama*, publicada en 1983. El análisis se realiza en dos dimensiones. Por un lado, se explora la forma en que son retomadas las características principales de este tipo de melodrama en la novela. Se muestra cómo, al insertar el tema de la homosexualidad en el esquema del melodrama, el escritor desestabiliza el propio género y pone en cuestionamiento sus límites. Por otro lado, se exploran los mecanismos utilizados para introducir el discurso del guión cinematográfico en el literario para crear un híbrido, que no es ya ni guión ni novela. Con ello, ambas identidades quedan cuestionadas y el lector se enfrenta con una posibilidad narrativa más, que modifica su saber sedimentado por la tradición.

II. Relaciones entre cine y literatura: recorrido sucinto

Luis Zapata pertenece a una generación de escritores mexicanos vinculada de manera particular con algunos medios, la fotografía, el cine, la radio, la televisión. Dos son las características que marcan la relación de estos escritores con la tecnología de comunicaciones. Por una parte, los jóvenes de los años setenta se expresaron en el marco de los movimientos contraculturales y de liberación, iniciados en la década anterior y, por otro, tienen al alcance la tecnología que otrora podía ser manipulada sólo por unos cuantos. La tecnología apuntaló la configuración de la nueva identidad juvenil: los discursos artísticos se mezclaron, creando formas heterogéneas, con la intención de cuestionar los límites.

Desde luego, no inician aquí las relaciones entre el cine y la literatura. Como se sabe, poco después de que se inventó el cine, los realizadores acudieron a la literatura y al teatro para buscar formas de usar el nuevo medio. Los primeros cortos fueron documentales y versiones de cine-realidad, sin más pretensión que rescatar sucesos políticos, de guerra o de la vida cotidiana. Tras unos años, en el marco de la primera crisis cinematográfica, determinada por la indiferencia creciente de la audiencia frente a la repetición de la

“fórmula puramente demostrativa de fotografías que duraban un minuto y cuyo arte se limitaba a la elección del tema, al encuadre y a la iluminación [...]” (Pérez, 2001:27), con Georges Mèliés, padre de la ficción cinematográfica (Pérez, 2001:27), el cine reconfiguró sus formas expresivas, a través de la narración de historias tomadas de textos literarios. En 1902, el cineasta adaptó a guión cinematográfico una novela de Julio Verne y otra de H. G. Wells, para filmar *Viaje a la luna*. Con ello se dio un paso más en el manejo de la nueva técnica cinematográfica y se transitó de las propuestas documentales a la ficción cinematográfica y a la puesta en escena, lo que dio lugar al cine de arte (Pérez, 2001:28). Este fue el inicio de un vínculo fructífero entre el cine y la literatura.

En México, el origen de la relación entre el cine y la literatura se ubica, en términos generales, en el año 1989, cuando Salvador Toscano filmó la representación de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que se escenificaba en el teatro Principal, en la ciudad de México. Unos años después, en 1917, Manuel Cirerol Sansores filmó, en Mérida, *El amor que triunfa*, a partir de la adaptación de una obra dramática y de una zarzuela

(García, s/f:3). Entre 1917 y 1921, “veinte películas se inspiran en novelas, cuentos y obras teatrales y hasta poemas” (García, s/f:4). Hacia finales de los años veinte, surgió un nuevo tipo de relaciones entre el cine y la literatura; esta última retomó a la narrativa cinematográfica para incorporarla en su propio discurso y, además, se escribieron guiones. Mariano Azuela fue el primer escritor en incluir la narración propia del cine, en las novelas *La Malhora* (1923) y *El desquite* (1925) (Reyes, 1994:153). Los Contemporáneos¹ se aproximaron al cine de diferentes maneras: incorporaron en sus obras recursos de la narrativa cinematográfica, por ejemplo, Jaime Torres Bodet en *Dama de corazones* o Gilberto Owen en *Novela como nube*. Por otro lado, Bernardo Ortiz de Montellanos fundó el Cine Club Mexicano, vinculado con la London Film Society (Reyes, 1994:164). Según Aurelio de los Reyes, la aproximación de estos escritores ocurrió primordialmente con “el cine silente y con la presencia de Sergei Eisenstein en México” (Reyes, 1994:150). Las adaptaciones también fueron importantes en esta época. Una de las mejores películas de ese momento, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935),

1 Específicamente Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano se aproximaron al cine de diversas maneras.

fue adaptada por Xavier Villaurrutia a partir de la novela de Rafael F. Muñoz. En la década de los cuarenta, en la época de oro del cine nacional, cuando se producen alrededor de setenta películas al año (García Riera, 1988:16), se acude a grandes autores de la literatura universal en busca de temas: Shakespeare, Verne, Maupassant, Pérez Galdós, entre muchos otros.

En los años sesenta del siglo XX, en los que Zapata transita por la adolescencia, las relaciones entre cine y literatura se modificaron no sólo en México, sino en todo el mundo. El nuevo contexto, caracterizado por la interconexión mediante los desarrollos tecnológicos de los medios de comunicación de masas, propició búsquedas fronterizas en los discursos artísticos; formas de expresión en las que se integrara “la palabra del otro” a la propia, conservando las especificidades; es decir, sin la pretensión de alcanzar una síntesis ideal. Los movimientos de liberación y contraculturales luchaban por el respeto al pensamiento diferente, opuesto, contestatario. En México, la generación a la que pertenece Luis Zapata transitó de los sesenta a los setenta sin solución de continuidad; la nueva época, llamada posmoderna, se impuso y detrás quedó una primera etapa del siglo XX. A los veinte años, Zapata experimentó los cambios y se dispuso a recibir los “tiempos posmodernos”, en los que

destacó la idea del eclecticismo como estilo de “doble codificación”. Es decir, en esta década la búsqueda de lo opuesto no era ya suficiente. Había que indagar en las posibles mezclas, las formas de crear con elementos tomados de otras culturas, de otros tiempos, de otras clases sociales. Charles Jencks, el arquitecto que habla por vez primera en los Estados Unidos de esta nueva manera de expresarse artísticamente, consideraba a la arquitectura “como un híbrido de sintaxis moderna e historicista y apelaba al gusto educado a la vez que a la sensibilidad popular. Era esta mezcla liberadora de lo nuevo y lo viejo, lo alto y lo bajo, la que definía a la posmodernidad [...]” (Anderson, 2000:38). La generación que vivió su juventud en los años setenta, experimentó el retiro paulatino de la idea de la sociedad como un todo orgánico o como un campo dicotómico de conflicto y el arribo de la concepción de un mundo intercomunicado; un mundo de relaciones a partir del lenguaje, de los juegos de lenguaje.

No se soslaya, aquí, que la posmodernidad ha sido definida desde los contextos europeo y estadounidense, por lo que, se considera, este fenómeno debe ser visto en su especificidad en el caso latinoamericano. Puede decirse que la mezcla de culturas existente ancestralmente en México, así como la aproximación

al conocimiento de los pueblos prehispanicos, nos aproxima a lo que aquellos países han denominado posmodernidad, por lo que no sería excesivo hablar de posmodernidad *avant la lettre*. No obstante, es importante destacar que los países latinoamericanos vivieron muchos siglos sometidos a las epistemologías y filosofías europeas, que pugnaban por el pensamiento de la identidad, y que la diversidad fue también reducida, a través de las instituciones, por ejemplo la educativa, o en el sentido de Lyotard, de los metarrelatos (Lyotard, 1987). Los años sesenta y setenta, en los que se lucha abierta y ampliamente por la diferencia, marcan un hito en la configuración de una nueva sensibilidad (Fiedler, 1999) a nivel global.

En términos generales, los escritores de la segunda mitad del siglo XX no se vinculan ya con el cine y con la literatura, con la intención de conservar las distinciones de los diferentes discursos, a partir de la adaptación, sino que transitan de un discurso a otro contaminando ambos, desdibujando las fronteras, en suma, podría decirse, buscan deconstruir, interrogar los límites discursivos y genéricos. La inserción de los medios masivos de comunicación en la literatura es característica de estos años y forma parte de propuestas como el *pop* y el *op*, de origen estadounidense. El cine, la tele-

visión, la fotografía, la literatura, las expresiones gráficas, se mezclan para dar lugar a expresiones novedosas y a búsquedas aún en proceso.

III. El melodrama cinematográfico mexicano en *Melodrama*

En este apartado se analiza la relación entre cine y literatura, a partir de la novela *Melodrama* de Luis Zapata. En el primer inciso se expone de manera breve la afición cinéfila del escritor y la influencia que ésta ha tenido en su obra. En los siguientes apartados se exploran las relaciones entre el melodrama cinematográfico, el guión cinematográfico y la novela *Melodrama*.

III.1. Luis Zapata: del cine a la literatura

En la década de los cincuenta y sesenta la industria cinematográfica mexicana había decaído enormemente, en relación con los años cuarenta, en los que se ubica la conocida “edad de oro” del cine nacional. Los melodramas urbanos y rurales eran cosa del pasado, y la industria estaba estancada. Los jóvenes de estas décadas, sobre todo los que habitaban en ciudades pequeñas, se conformaban con disfrutar las películas del cine “consagrado” y algunas producciones realizadas esporádicamente en los años sesenta y setenta.

También era posible disfrutar, en aquella época, producciones cinematográficas internacionales.

En Chilpancingo, pueblo del estado de Guerrero donde nació, Luis Zapata, tenía acceso a un par de salas; una proyectaba cien nacional y la otra, extranjero. “Al principio, sólo existía el cine, escribe Zapata, a los poblados pequeños no llegaba la televisión [...]” (2007:207). Los recuerdos lejanos del escritor se relacionan con su papel de espectador: desde pequeño acudía al cine; antes de aprender a leer y escribir, ya era cinéfilo (Zapata, 2007: 300). Es posible afirmar, de acuerdo con el testimonio del autor, que, a través del cine, configuró inicialmente su manera de comprenderse en el mundo. No eran los libros, sino las películas lo que le permitía experimentar la alteridad propiciada por esta forma de discurso. La principal función del cine, para él

[...] era de índole romántica: la ensoñación. Así, durante las horas privilegiadas de una función de cine, mi vida adquiría un toque de excepcionalidad del que carecía la mayor parte del tiempo: la escuela, la familia, lo juegos era lo que compartía con todos los niños de mi edad; el cine, en cambio, representaba un ámbito en el que frecuentemente irrumpía lo extraordinario, aunque su exotismo no fuera más que la vida cotidiana de otros lugares (Zapata, 2007:306).

Las películas preferidas de Zapata eran los melodramas mexicanos, que, escribe, “casi siempre se ubicaban en la Gran Ciudad de Todas mis Aspiraciones” (2007:305). En estas cintas se mostraba la modernidad de la ciudad de México, que contrastaba enormemente con la pequeña ciudad de provincia en la que transcurrieron la infancia y adolescencia del escritor. Pero no sólo la modernidad urbana atraía a Zapata, también lo hacían las historias de mujeres abandonadas, abnegadas, atribuladas por la pobreza; de hijos de padres divorciados; de maridos irresponsables (Zapata, 2007:305).

¿Qué pudo haber embelesado a este escritor si en esas películas se abordaba la vida cotidiana de manera simple, y no sólo eso, se desarrollaban historias enmarcadas en los valores tradicionales de la burguesía nacional? Quizá su relación con el cine fue motivada por la necesidad de buscar más allá del contexto propio, pero no allende lo inmediato y cotidiano; no en las abstracciones, sino en las acciones y relaciones diarias. El cine representaba, de otra manera, los valores en los que él vivía: la ciudad se convertía en contexto cautivante y los personajes se rodeaban de un aura especial. Finalmente, se trataba de escenificaciones, de actuaciones y, también, de posibilidades de ser, entramadas en las narraciones. La imaginación se

magnificaba frente a estos mundos posibles, y el joven Luis experimentaba su propia sensibilidad de manera diferente, a través de un continuo ejercicio de alteridad, con personajes femeninos y masculinos.

Su asiduidad al cine, le condujo a sus primeros escritos, en tercero o cuarto de primaria (Zapata, 2007: 333), en los que replicaba argumentos de películas y dibujos de los actores y actrices, así como libretos teatrales. Casi todos los textos escritos por Zapata en su adolescencia “eran concebidos como guiones cinematográficos, aunque sin indicaciones técnicas” (Zapata, 2007: 332). En las obras publicadas del escritor, es evidente la influencia del cine y de los medios de comunicación de masas en general; la hibridación de géneros está presente en sus obras. La propuesta general del autor consiste en desestabilizar los límites genéricos, no sólo literarios, sino también sexuales. Destaca de la obra del autor, el interés por desplantar identidades construidas de manera sustancialista, para, a cambio de ello, ofrecer personajes que se desarrollan a lo largo de la narración. Así como, en las novelas de Zapata, se quiere escapar de las estipulaciones literarias, de literatura “popular” o “cult”, lenguaje “coloquial” o “extraordinario”, también hay una voluntad de resquebrajar las categorías represoras de mujer, hombre, homosexual.

Los testimonios y las evidencias a partir de sus obras, permiten concluir que la fascinación por el cine llevó a Zapata a la literatura. Quizá su intención inicial no consistió en convertirse en escritor de novelas o cuentos, sino en guionista y actor o quizá en director de cine.

III.2. Deconstrucción de límites discursivos en *Melodrama*

En *Melodrama* (1983) el lector se topa con una propuesta narrativa que transita de la novela al guión cinematográfico e incluso a la puesta en escena. La inserción de recursos del discurso cinematográfico en el literario da como resultado un híbrido: ni guión ni novela. Algo semejante ocurre con el género cinematográfico del melodrama. Al retomar esta estructura para contar una historia que cuestiona los límites del propio género, el escritor desestabiliza la idea sedimentada en la cultura nacional, relacionada con el modo de ser de estas obras filmadas. Enseguida se analiza la relación que se establece entre los dos discursos y la manera en que se deconstruyen los referentes sedimentados por la tradición.

III.2.1. Paratexto

Del paratexto, destaca, en primer lugar, el título: *Melodrama*. Esta elección es relevante en el proceso de interpretación de la novela, por lo

menos, por dos razones. En primer lugar, llama la atención que se elija como título un concepto que contiene la descripción de un modo de ser narrativo y no un sintagma que organice semánticamente el contenido temático de la historia que se contará. Específicamente, como se constata a lo largo de la lectura, el título se refiere al melodrama en el ámbito cinematográfico;² es decir, a un género o subgénero.³ Así, lo genérico se ubica en el lugar de la especie, con lo que se recurre a una práctica poco usual, que tiende a invertir la lógica convencional. Al optar por denominar a la especie con el nombre del género, se anula la especificidad que podría orientar con mayor precisión la lectura. La importancia de esta decisión radica en que con el título, no se intenta elaborar sobre la historia que se cuenta, sino sobre una estructura o un esquema, el del melodrama, que está en el imaginario colectivo. Así, la primera relación es con una categoría de la teoría de géneros cinematográficos y

no con la versión sintética de una historia. Por otro lado, el título ofrece a los lectores de *Melodrama* una pista desde el punto de vista semántico, que crea más dudas que certezas; pueden pensar, en principio, que se trata de una novela relacionada con lo melodramático, sin embargo, dudarán que se trate de un melodrama literario al estilo decimonónico. Este primer acercamiento semántico crea espacios vacíos y no la refiguración por vía afirmativa.

Enseguida, el lector se topa con un epígrafe, tomado precisamente de un melodrama de la época de oro del cine mexicano. Se trata de la película filmada en 1950, *Si fuera una cualquiera*. El personaje dice, “Sí, Queta, todo está muy caro, hasta la felicidad” (Zapata, 2008:9). Con esta alusión clara, se confirma la relación con el melodrama cinematográfico. Hay aquí un vínculo entre cine y literatura construido a partir de este acercamiento: el lector se dispone a leer un melodrama al estilo de los del cine.

- 2 Como sabemos la palabra melodrama etimológicamente significa drama con música y, originalmente, se utilizó para nombrar expresiones dramáticas y, después, narrativas. En el siglo XIX, con esta palabra se designó a aquellos “dramas populares en prosa, de argumento sensacionalista y plagados de aventuras *novelascas*, basados en un enfrentamiento entre el bien y el mal, con final feliz” (Pérez, 2004:23). En el siglo XX, el melodrama se introduce en el cine.
- 3 La idea del melodrama como género o subgénero cinematográfico ha sido ampliamente discutida. Estoy de acuerdo en que es muy difícil conjuntar la enorme cantidad de especificidades de los melodramas en unos cuantos rasgos genéricos, por lo que no puede hablarse fácilmente en este sentido. En el siguiente inciso se retoma este asunto.

III.2.2. Constitutivos temáticos y estructurales del melodrama cinematográfico mexicano en *Melodrama*

En el cuerpo del texto que constituye la novela *Melodrama* es posible observar dos aproximaciones al cine, por lo menos. Una ocurre a partir de la inserción de constitutivos temáticos y estructurales del melodrama cinematográfico mexicano, específicamente de la “época de oro”, a la que se hizo ya alusión y otra, se relaciona con la mezcla de discursos, específicamente el del guión cinematográfico y el de la novela. Esta distinción es importante, porque el escritor podría haber optado por deconstruir el melodrama, sin modificar el discurso novelístico, no obstante, esto no es así. En este caso, el discurso de la novela se transforma, porque aparece relacionado con el del guión, el cual, obviamente, tiene sus propios constitutivos. En este apartado se abordará el primer asunto, relacionado con los aspectos temáticos del melodrama cinematográfico en la novela. En el siguiente inciso se analizará la manera en que un discurso se inserta en el otro, a partir de las estructuras narrativas.

El melodrama, en términos generales, se asocia con cierta literatura del siglo XIX, cuya materia prima son los sentimientos, los cuales son abordados como la mayor fuente de

dolor y también de placer. A esta amplia descripción se asocian diferentes manifestaciones, como la novela de folletín, la novela sentimental, el drama romántico o la opereta (Pérez, 2004:23). En relación con el cine, el melodrama abarca un *corpus* muy amplio y variado de películas, lo cual dificulta la definición precisa y cerrada, que permita comprenderlo como género. Especialistas en este ámbito coinciden en señalar que el melodrama no se conjunta alrededor de un grupo de temas, o “de un sistema iconográfico de referencia (del que más bien carece), de arquetipos o de conflictos, sino que se erige en un sistema narrativo y textual que pone en escena experiencias emocionales a las que intenta dotar de determinado sentido” (Pérez, 2004:32).

Si bien, el melodrama parece más una categoría transversal a muchas películas y obras teatrales, literarias y productos culturales, en general, que un género en sí mismo, es posible advertir algunas características indicativas, en su transición de novela a film, que parecen coincidir con la intención de la obra literaria aquí aludida, *Melodrama*. Para Jean Loup Bourget, el melodrama es:

[...] todo film hollywoodiense que presenta las siguientes características: un personaje-víctima (frecuentemente, una mujer, un niño, un enfermo); una intriga que reúne peripecias providenciales o catastróficas, y no un simple juego de cir-

cunstances realistas; y por fin, un tratamiento que pone el acento bien en el patetismo y el sentimentalismo (haciendo que el espectador comparta el punto de vista de la víctima), bien en la violencia de las peripecias, bien (lo más frecuente) alternativamente en ambos elementos, con las rupturas que todo ello implica (Bourget *apud* Pérez, 2004:3).

Esta caracterización de Bourget constituye un referente, ya que, como se observa, coincide con la manera en que se configuraron las películas mexicanas. Hay que agregar, no obstante, un componente más, de importancia central, que ha sido identificado por estudiosos de este tipo de películas en el contexto latinoamericano. La cultura melodramática constituye una forma de domesticar la educación sentimental y el vehículo para ocultar las desigualdades (Oroz, 1995:219): todos, pobres y ricos, amamos y sufrimos igual. Con esta intención, el tipo de cine latinoamericano del que hablamos crea una retórica propia que lo diferencia de otras producciones melodramáticas (Oroz, 1995:81-82), porque introduce elementos populares. En este cine mexicano prevalece la identificación con la cultura popular y no con la burguesa; se privilegia la música que proviene del pueblo: boleros, rancheras, tangos.

Melodrama inserta los constitutivos del melodrama cinematográfico en otro contexto. Al hacerlo desesta-

biliza, invierte los valores, y el resultado es la parodia y la comicidad. En la novela hay dos personajes, madre e hijo, que son víctimas, y podría decirse que uno es del género femenino y el otro no pertenece a ningún género estipulado, ya que es homosexual. El relato se complica, y el melodrama cinematográfico mexicano se desestabiliza de manera definitiva. Álex vive su sexualidad de manera diferente y constituye su identidad a partir de atributos femeninos. Desde luego, se trata de un hombre que mantiene relaciones con personas de su mismo sexo. Sin embargo, el personaje, visto desde sí mismo, no es un homosexual, es decir, una categoría sustancialista, sino una persona con sentimientos, miedos, angustia, temores, que se comprende desde una visión femenina. Es a partir de esta manera de hablar de sí mismo, que la madre descubre que su hijo es “diferente”: “—Ay, es que estoy muy desvelada, manita. Estoy muy desvelada y todavía tengo que estudiar —dice en el teléfono” (Zapata, 2008:14). Más adelante, la madre dice: “‘Muy desvelada’, dijo en lugar de haber dicho ‘estoy muy desvelado’, como era de esperarse, como corresponde a su sexo, ¿verdad?... Me sorprendió... No supe qué hacer... quise esconderme pero no pude...” (Zapata, 2008:14).

La madre martirizada, es una larga construcción cultural sedimentada en

la tradición, y aquí se refrenda. Sin embargo, la victimización ocurre de manera diferente. Mientras que en el melodrama cinematográfico, la madre buena y abnegada sufre por la desobediencia de los hijos, es decir, la trama ofrece claramente la relación causal entre mala conducta de los hijos y sufrimiento de la madre, aquí, la madre teatraliza el sufrimiento, lo exagera hasta el paroxismo. Aparentemente sufre por el hijo, es una madre bondadosa, pero la comprensión de sí misma de madre preocupada y abnegada, se construye a partir de su mismidad. No hay en este personaje conciencia de alteridad: el otro no existe. Esto es evidente ya en la descripción espacial de la recámara en donde ella duerme: “La recámara siguiente da la impresión de una mayor autocomplacencia de quien la ocupa, de un mayor afán de autoprotección [...]” (Zapata, 2008:12). Esta madre es egocéntrica, hipocondríaca, lacrimosa, ridícula y exagerada. No ama al hijo ni al marido; no hay mundo más allá que el de su propio “sufrimiento”. Álex lo sabe, no obstante, a veces lo engaña: “—Álex, hijo, como puedes... El atlético joven cuelga indignado: otra vez ha caído en la trampa. La madre sólo musita con furia contenida: —¡Desgraciado!” (Zapata, 2008:88).

En los melodramas latinoamericanos —y hollywoodenses— la mujer es

el epicentro en torno al cual gira el discurso melodramático, en el que “late de manera primordial la dicotomía entre el amor institucionalizado, domesticado, producido en el seno de la familia patriarcal, y el deseo libérrimo, que aparece como desestabilizador, inarmónico y desestructurador social” (Pérez, 2004: 220). En *Melodrama*, el personaje desestructura el orden familiar, convencional. Pero no se trata ya de la hija que se libera de la familia para casarse con el hombre que ama; sino del hijo que se une al hombre que ama. El hijo (como las hijas y las madres de aquellas películas) es sentimental y sueña con un amor verdadero. Las expresiones de este amor entre Álex y Áxel son generalmente cursis. El narrador destaca esta aproximación: “Los enamorados, para un espectador ajeno a sus sentimientos, suelen ser casi insoportables; pero es que viven en otra dimensión y se expresan en otro código” (Zapata, 2008: 83). El esquema es semejante, pero con esta variante que reconfigura la comprensión del propio melodrama. A propósito de los nombres, el escritor cambia las letras y crea dos nombres, Álex y Áxel, que se reflejan uno en el otro. Con este juego subraya la idea del amor verdadero y eterno, desde luego, con un toque de humor.

La exageración, característica central del melodrama cinematográ-

fico, aquí, tiene otro valor. No se trata ya del drama serio que hace llorar, sino de la situación hiperbólica que hace reír. Al injertar la novela en el melodrama cinematográfico, el resultado es la comicidad. Esta propuesta se aproxima, así, a lo que se ha denominado actualmente lo *camp*. En los años sesenta, Susan Sontag habló de lo *camp* como lo extravagante, el amor a lo exagerado, el artificio (Sontag, 1984). El *camp* es asociado también con la homosexualidad, aunque no de manera exclusiva: “si bien no es cierto que el gusto *camp* sea el gusto homosexual, dice Sontag, es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento” (Sontag, 1984:318). La novela *Melodrama es camp* no sólo porque se aborda el tema de la homosexualidad, sino porque se exagera. Otra definición de este concepto ofrece una descripción certera de la novela de Zapata. *Camp*, dice, Silvia Hueso, “es un modo exagerado de reivindicarse desde la parodia de lo comúnmente aceptado, mostrándose de modo obsceno (en su sentido etimológico, fuera de escena)” (Hueso, 2009:2). Esto ocurre en la novela; se trata de una parodia que reivindica la homosexualidad, y que va en contra de la tradición.

Desde el punto de vista de la producción fílmica, el melodrama crea una serie de mecanismos de puesta en escena que permiten visualizar

por medios cinematográficos la dimensión psicológica de los personajes. En la construcción del espacio, destaca la estilización que se hace de los lugares. En el melodrama familiar, el hogar es el espacio privilegiado y, en muchas ocasiones, es protagonista. En la novela, la casa en donde habita la familia es el espacio prioritario para el desarrollo del drama, específicamente, el vestíbulo con su amplia escalera “en abanico”, emblemático de las casas de las familias mexicanas de clase social alta en las que se desarrollaban los melodramas de mediados del siglo XX. El vestíbulo y la escalera aparecen en diversas películas de la época, como *Ustedes los ricos*, *Doña Diabla*, entre muchas otras, por lo que la “cita” no es ajena a los lectores familiarizados.

La construcción de este espacio se inserta también en la estética *camp* (Hueso, 2009:2) porque el lugar “antiguo”, el vestíbulo de las casas y su escalera, es mirado de modo nostálgico, y aunque se trata (la casa burguesa) de una evocación que en sí es reaccionaria, se parodia y se teatraliza hasta la risa. Uno de los momentos climáticos de la novela lo constituye el fragmento en que la madre rueda por las escaleras, mientras alega con su hijo, quien tras confesar, se marcha:

–No madre, no soy puto. Soy homosexual, que es muy distinto y estoy enamorado. Suéltame, por favor.

Se zafa de ella y descende corriendo los amplios escalones. Su madre intenta seguirlo, insultándolo:

—¡Vas a ver! ¡Degenerado! ¡Esto me lo vas a pagar caro, desgraciado! ¡Hijo de...!

De pronto, súbita e involuntariamente atraída por la fuerza de gravedad, cae escaleras abajo (Zapata, 2008:82).

Melodrama se configura a partir de los constitutivos principales del género cinematográfico; los retoma y a partir de ellos realiza una propuesta diferente, que no es ni caricatura ni copia burda, sino una manera de expresión, basada en la cita, la intertextualidad, la alusión, en suma, el *bricolage* literario. Con estas estrategias se logra la distancia que permite observar aquellas propuestas fílmicas de otra manera, de manera renovada. Peter Brooks dijo, en un ensayo reivindicativo del valor del melodrama literario, que el maniqueísmo no es más que un mecanismo para sacar a la luz el oculto universo moral que palpita bajo la superficie de la realidad y que la configura en toda su complejidad (Brooks, 1991:51-53). Esta parodia, por lo menos, pone en cuestionamiento la forma en que hemos recibido a los melodramas cinematográficos mexicanos, y abre la posibili-

dad de encontrar en este modo de expresión algo más allá de la superficie de las cosas.

III.2.3. Elementos del discurso del guión cinematográfico en *Melodrama*

Al iniciar la lectura del apartado número uno de la novela, el lector se topa con algo semejante al discurso del guión cinematográfico. En la primera frase se lee: “La pantalla se ilumina poco a poco y nos descubrimos en el interior de una gran residencia. Casi es de día” (Zapata, 2008:11). En términos generales, en un guión escrito a partir de estos elementos se leería: “INTERIOR. AMANECER. RESIDENCIA. FADE IN”.⁴ Como se observa, el lenguaje utilizado no es el del guión propiamente, pero sí algo muy próximo, una mezcla entre narrativa y guión, que provoca la desestabilización de ambos discursos. El lector mira una pantalla que se ilumina poco a poco, es decir, una pantalla en la que la imagen aparece de manera paulatina (podría pensarse en un movimiento conocido como FADE IN). El lector se dispone a “ver la novela”, lo cual, desde luego, rompe la aproximación a la lógica y a la experiencia. Podría argumentarse, asimismo, que esta configuración está cercana a la literatura dramática,

4 Es importante señalar que en los guiones cinematográficos se utilizan mayúsculas para situar las escenas y para marcar los movimientos.

sin embargo, la palabra pantalla es aquí reveladora de la relación intertextual que desea ser señalada: cine y literatura.

Estas formas del discurso del guión cinematográfico se repiten a lo largo de la novela. En el apartado doce, se inserta de manera repentina un comentario del narrador, fuera de la diégesis principal, relacionado con los constitutivos del melodrama cinematográfico, que es filmado en blanco y negro. A propósito de esta caracterización, dice:

Siendo esta historia lugar de encuentro de todos estos elementos, huelga decir que debe ser visualizada en blancos y negros chillantes, contrastantes; los grises, los tonos suaves, únicamente serán utilizados en algunos pickups como los siguientes que nos sitúan en el puerto y, brevemente, nos dan una idea de la vida jarocho (Zapata, 2008:30).

En este fragmento destaca la intención de ofrecer atributos específicamente del género cinematográfico del melodrama, pero también hay indicaciones cercanas al lenguaje del guión. De nuevo, el narrador se separa de la historia principal, para ofrecer información al lector sobre la “realización de la novela”, que no del film. Inmediatamente después, se lee (cito algunos fragmentos):

Vemos:

En primer lugar y en panorámica desde un sitio bastante alto, los muelles, con

sus barcos anclados y uno que parte haciendo sonar estruendosamente su sirena [...]. En un plano general, aunque más cercano, vendedores ambulantes [...]. En seguida, un plano general del albeante zócalo [...]. En detalle, una manos que tocan la marimba [...]. Paneando, pasamos de un bar a otro [...]. Vemos: en el interior de un bar, un grupo de marineros que beben en la barra [...]. Es el anochecer [...].” (Zapata, 2008:30-31).

El verbo inicial es contundente: vemos. El narrador invita al lector a seguir “mirando el film”. Además, el lenguaje cinematográfico en este fragmento es abundante; se anotan las indicaciones en relación con los encuadres y los movimientos de cámara. Al final del apartado quince se lee: FADE OUT y al inicio del 16, FADE IN. Con estas marcas, termina lo que podría considerarse una primera parte de la novela, en la que se sitúa a los personajes, sobre todo a la madre y al hijo. Las acciones desarrolladas en estos apartados perfilan la identidad de la madre, alrededor de los cincuenta años de edad, protectora, fastidiosa y abnegada, y del hijo joven, vital y homosexual.

El capítulo 29 se resuelve a manera de guión cinematográfico, no obstante, no se puede afirmar que se trata de un guión. La ausencia de cierta información propia de este discurso, hace pensar que se ha realizado una adecuación. Esta estrate-

gia permite la lectura fluida, aun cuando el formato sea peculiar para novela. Al inicio, se lee: “INTERIOR. DÍA. LONCHERÍA DE BARRIO POPULAR”. Enseguida se desarrolla un párrafo que sitúa la escena: “*El joven ÁLEX ROCHA y el detective ÁXEL ROMERO gastan sus últimos cincuenta pesos en la lonchería ubicada en la contraesquina del hotel. Comen y toman cerveza. Como fondo se escucha un trío en la rocola*” (Zapata, 2008:56).

Este apartado está dividido en dos columnas. En la de la izquierda se desarrolla el audio y en la de la derecha, el diálogo de los personajes. La información faltante, de la que hablé arriba, se relaciona con la ausencia de marcas propias de los movimientos de cámara. A diferencia de la parte anterior, en el que es evidente el lenguaje cinematográfico que indica movimientos, en ésta destaca el audio, a partir de dos configuraciones, música (canción incidental) y voz de los personajes. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

VOZ TRÍO	ÁLEX
“Tus besos se llegaron a recrear/aquí en mi boca,/ llenando de ilusión y de pasión/ mi vida loca”.	¿Quieres una mordida?
	ÁXEL
	Pero ya sabes en dónde (Zapata, 2008:56).

Hay dos momentos más en los que se insertan formas de discurso del guión cinematográfico. Se pasa de un apartado a otro por medio de “disolvencias”. Como es sabido esta técnica consiste en superponer a una imagen proyecta otra imagen, de manera que la primera se disuelva y quede la segunda. Las disolvencias se utilizan aquí para alternar situaciones que ocurren de manera simultánea, en el momento climático.

El final de la novela es el de la película. Aquí se mezcla el lenguaje propio del film con el del guión:

Mientras la cámara se aleja respetuosa, para no seguir perturbando la dichosa intimidad de la esta familia, los vemos abrazarse de nuevo efusivamente. Ya no oímos sus voces ni los ruidos del interior de la casa. Sólo observamos, a través de la ventana, desde la fría oscuridad de la calle, el comedor profusamente iluminado y los rostros sonrientes y eufóricos de los Rocha y familiares políticos, cuya felicidad nada parece empañar.

La pantalla se oscurece, y con grandes y navideños caracteres aparece la palabra:

FIN (Zapata, 2008:103).

Además de la inserción de elementos del discurso del guión cinematográfico en la novela, es interesante analizar el funcionamiento de la voz narrativa. En el guión cinematográfico, una voz describe la situación inicial: espacio, tiempo, personajes, sin ninguna intención de configurar trama o relato. En *Melodrama* encontramos una combinación. Hay una voz que introduce la situación de manera descriptiva, pero también narra a partir de una situación específica: “La pantalla se ilumina poco a poco y nos descubrimos en el interior de una gran residencia. Casi es de día. Sus habitantes aún duermen. No estamos en una casa común y corriente en la que el arreglo matutino se manifieste como una necesidad imperiosa. Todos los días es aseada quizá más de una vez.” (Zapata, 2008:11). En el guión cinematográfico es innecesario el uso de la primera persona del plural, a partir de la voz narrativa, para incluir al lector: “nos descubrimos...”, dice el narrador, y más adelante agrega, “No estamos en una casa común...”. Aquí, es utilizada para conducir al lector por el escenario en el que se desarrollarán las acciones. Desde el punto de vista de la novela, esta voz no es la de un narrador con omnisciencia absoluta; se narra desde cierta perspectiva. Es decir, el narrador está situado espaciotemporalmente, tiene restriccio-

nes cognitivas, y guía al lector para que éste mire lo que él ve.

Desde la perspectiva de la estructura del guión, esta voz, como ya se dijo, tiene la función de describir de manera impersonal, tiempo, espacio y personajes. Insertada en el discurso de la novela, adquiere otra dimensión. Puede decirse que la voz se desarrolla en un nivel de narración diferente de aquel en que tendrá lugar la historia principal. Al describir el espacio, dice:

Un enorme vestíbulo separa y conecta a la vez la puerta de entrada con el comedor y la sala [...]. Ningún otro objeto impide, o distrae, la vista de la monumental escalera en abanico. Un asiduo espectador de películas mexicanas la reconocería inmediatamente y celebraría en su jubilo interno su aparición.

En este relato siempre estará presente: todas las secuencias en el interior de la casa, cuando no la tengan por fondo, se iniciarán o terminarán en ella (Zapata, 2008:11).

Este último comentario se enmarca en lo que podría considerarse un nivel metaficcional. Aun cuando no hay variaciones en la instancia narrativa, se puede afirmar que el cambio de nivel se verifica por la modificación de la situación del narrador, que, en este primer momento, está próximo a la situación del lector y que, más adelante, se insertará en la historia. Es decir, pasará de narrar la

situación inicial, como ya se dijo, a narrar la historia propiamente.

Estas consideraciones iniciales se extienden a lo largo de las tres primeras páginas. De pronto, se anuncia el inicio de lo que se contará: “El preludio de esta historia termina, y se inicia la historia propiamente dicha en estos términos: [...]”. La propia voz narrativa marca el cambio de nivel de narración.

Como se observó, la escritura del guión cinematográfico conserva su código, lo que permite distinguirla de la narrativa literaria y observar la inserción de un discurso en otro. En cuanto a la voz, es evidente que no se trata de un narrador tradicional, literario, sino de una voz que organiza el guión, que describe situaciones e incluso reflexiona sobre las posibilidades técnicas del melodrama cinematográfico y sus efectos. Esta voz es ambigua, se traviste, no es sólo narrador o sólo informador, se disfraza y va de una identidad a otra, para desestabilizar la configuración.

IV. Consideraciones finales

La obra de Luis Zapata inaugura, en México, un tipo de literatura homosexual que rebasa lo publicado sobre el tema hasta entonces. Sus novelas primeras, enmarcadas en el contexto de la liberación y de las luchas de reivindicación de las minorías sexuales, se estructuran más allá de los

maniqueísmos, de las dicotomías, para ofrecer visiones complejas de esta sensibilidad diferente. La obra de Zapata también ofreció, en su momento inicial, y sigue ofreciendo, una concepción diferente de la narrativa al mezclarla con otros géneros: folletín, guión, grabación en cinta, confesión. Ha sido, me parece, la búsqueda incesante de personajes que puedan expresar la complejidad, la ambigüedad, las contradicciones, lo que ha conducido al escritor a indagar críticamente en los modelos sedimentados, mediante una técnica de deconstrucción lograda a partir de la inserción, del injerto de lo otro en lo mismo. Este procedimiento de alteridad, de dialogismo, de constante puesta en relación de una cosa con otra, de un género con otro –literario y sexual– apuesta por diluir los juicios y los discursos de autoridad.

El propósito de este artículo ha sido destacar la manera en que el autor realiza el trabajo de desestabilización de los discursos, guión y novela, de manera paralela al de la puesta en cuestionamiento del melodrama tradicional en *Melodrama*. Lo primero se logra por la reunión de géneros codificados; lo segundo, por la inserción de la temática homosexual en el marco de un género, ya clásico, mexicano, que se caracterizó por mostrar y enfatizar la estructura familiar tradicio-

nal, marcada por los valores de una clase media.

En esta novela, Zapata hace un homenaje al género cinematográfico, deconstruyéndolo. La inversión es clara y la estrategia de gran actualidad: mezcla para crear híbridos. *Melodrama* imita al melodrama cinematográfico mexicano, con la apropiación de sus formas, ya sea a manera de guión e, incluso, en términos de realización,

pero invierte los valores, trastocando el sentido original. Así, melodrama no se parece al género cinematográfico y tampoco a la novela tradicional, lo que propicia algo novedoso, difícil de asir, en términos conceptuales. Los lectores de *Melodrama* está constantemente en un “espacio entre” y no en la certeza de la identidad genérica.

Bibliografía

- ANDERSON, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.
- BROOKS, Peter (1991). “The melodramatic imagination”, en Marcia Landy, ed., *Imitations of life. A reader of film & television melodrama*, USA, Wayne State University Press.
- FIELDER, Leslie (1999). *A new Fielders reader*, Prometheus Books.
- GARCÍA, Gustavo (s/f). “Palabras al viento. Cine y literatura en México (1917-1935)”, en *Intolerancia*, revista bimestral, No. 5., UAM/Editorial Laud, México.
- HUESO Fibla, Silvia (2009). “Laberintos teóricos de lo Camp”. Actas del “Segundo Congreso Internacional, Cuestiones críticas”, Rosario, Argentina. http://uv.academia.edu/SilviaHueso/Papers/502824/Laberintos_teoricos_de_lo_Camp (consultado, mayo, 2011).
- LYOTARD, Jean-François (1987). *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- OROZ, Silvia (1995). *El cine de lágrimas en América Latina*, México, UNAM.
- PÉREZ Rubio, Pablo (2004). *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.
- PÉREZ Villarreal, Lourdes (2001). *Cine y literatura: entre la realidad y la ficción*, Ediciones Abya-Ayala, Quito.
- REYES, Aurelio de los (1994). “Aproximación de los Contemporáneos al cine”, en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México.
- SONTAG, Susan (1984). “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.
- ZAPATA, Luis (2008). *Melodrama*, México, Quimera.
- (2007). “Souvenirs, souvenirs”, en *Triple función*, México, Quimera.
- (2007). “Las cálidas tardes del cine Guerrero”, en *Triple función*, México, Quimera.