

Any 2004. Programa especial. Suplement del número 6
22 març – 11 abril

Filmoteca
de Catalunya



El mundo sigue de Fernando Fernán Gómez

El melodrama o la vida és un plor: de Douglas Sirk a Isabel Coixet

► La melodia del drama o el melodrama sense fronteres

Poc s'ha aclarit, encara que els últims anys se'n parla bastant, sobre el melodrama quan se n'han buscat els contorns amb una certa aspiració al rigor, de vegades tenyida d'academicisme. Els camins aparentment més lògics –l'etimologia del terme, la genealogia del gènere, la història dels seus antecedents musicals i dramàtics, les fonts literàries en què ha begut des del cinema mut, la sociologia comparada, la psicoanàlisi aplicada, l'economicisme– han tornat sempre al punt de partida, després d'una infinitat de voltes i revoltes que indueixen al mareig i la desesperació davant un territori que no es deixa representar en un mapa –per més gran que sigui– i una matèria que s'esvaeix quan intentem agafar-la, que retrocedeix dos metres quan avancem un pas cap a ella, i que vista amb lupa es converteix en una nebulosa de punts inconnexos... Temo que hi ha poques empreses més exasperants i inútils que la d'intentar *definir* el melodrama cinematogràfic, malgrat que sembla una qüestió prèvia ineludible per intentar entendre'ns i saber de què parlem.

I, això no obstant, sospito que només els que han intentat amb un mínim de seriositat i constància trobar les "vores" o els límits d'aquest esmunyedís i omnipresent gènere seran conscients de la dificultat que comporta delimitar-lo i estaran, per tant, disposats a admetre que no saben gaire bé en què consisteix realment el melodrama. Tots els altres ni es deuen haver aturat a pensar-ho, i tindran la impressió il·lusòria que és obvi i que tothom sap perfectament –sense necessitat de cap mena de cultura– què és i què no és un melodrama, o més aviat –essent més precisos– què és melodramàtic i que no ho és.

El curiós del cas és que no els falta raó: tothom té una idea –la seva idea– de què és un melodrama, alhora bastant *vaga* –com es pot comprovar tan bon punt se'n demana una definició– i *incommovable*. Amb això vull dir, simplement, que, per més que un altre li ho expliqui, discuteixi o argumenti amb raons històriques, estètiques, teòriques o sociològiques en sentit contrari, ningú no cedirà en la convicció que en tingui: en veure una pel·lícula, cada espectador en mesura, amb una seguretat terminant, el grau de versemblança. I això és irreductible: se la creu o no se la creu, i si alguna cosa li xoca, estranya o desconcerta, hi buscarà una explicació, que, si és possible, resumirà en una etiqueta. I una de les més pejoratives que hi ha, tant per al públic en general com per al gros de la crítica, és la de "melodrama". Si algú troba

"melodramàtica" una pel·lícula, no s'aturarà a analitzar si el que li sembla melodramàtic és la història o el seu tractament cinematogràfic. I de res no servirà que intentem persuadir-lo del contrari: per més que es vulgui deixar convèncer, en el seu fur intern seguirà considerant-la com melodramàtica. I molt rarament aquest adjectiu conduirà a res de bo: si la pel·lícula li agrada, dirà que és molt dramàtica, emocionant, commovedora, tràgica, desoladora... de manera que aquest qualificatiu inclou sempre un judici de valor negatiu. Fins i tot si, per casualitat, l'espectador té una certa predisposició a allò melodramàtic, dirà que és "sublim", "delirant", "fantàstica" o alguna cosa així, i no es limitarà a dir que és un melodrama. Observem, per si és necessari corroborar aquesta idea, que sovint se li retreu a una pel·lícula, o a una escena determinada, l'excés de dramatisme, i en canvi mai no se senten ni es llegeixen queixes que impliquin que alguna cosa es troba "massa poc melodramàtica": curiosament, sembla com si en aquest gènere no fos possible pecar per manca, com si la manca de melodramatisme no pogués ser mai una manca.

Suposo que encara hi deu haver qui s'escandalitza davant la importància que concedeixo al subjectivisme en la definició d'un gènere, però dubto molt que ningú –fins i tot encara que digui que hi està disposat, i potser més que mai quan pretén haver-ho aconseguit– renunciï a la seva subjectivitat. I és un fet que fins i tot els grups més grans es mouen, incloent-hi quan ho fan en la mateixa direcció, per raons molt diferents, no sempre molt seves, però que, en tot cas, han fet pròpies, voluntàriament o a causa d'una acceptació passiva (perquè alguna cosa els ve de gust o perquè la publicitat els ha convençut que ha d'interessar-los; per exemple, anar a veure una pel·lícula determinada). Això té una importància decisiva en la demanda dels espectadors i en el fet que els productors, potser amb retard, procurin oferir-los el que demanen, i per tant influeix en el fet que es facin melodrames o que no se'n facin, i que el grau de melodramatisme acceptable sigui més gran o més petit.

El melodrama com a visió del món

Malgrat la dificultat de fixar les fronteres del gènere, no és del tot impossible assenyalar una sèrie de trets comuns a gairebé tots els melodrames. Encara que s'ha d'anar amb compte de no allargar massa la llista dels factors que es poden considerar com bàsics –i atènyer-se, doncs, als autènticament decisius–, o acabariem incloent dins aquest gènere la gran majoria de les pel·lícules americanes –i una bona part de les europees i asiàti-



Imitación a la vida de Douglas Sirk



Imitación a la vida de John M. Stahl

ques– de diversos decennis, que són –i no per casualitat– les més brillants de la història del cinema. Aquest perill de caure en la indefinició total del melodrama –que resultaria gairebé un *sinònim* del cinema i que es podria considerar com *la dramaturgia pròpia* del setè art– no



Lejos del cielo de Todd Haynes

deixa de ser significatiu, i té causes històriques bastant clares: el naixement de la narració cinematogràfica i la indústria del cinema es produeix en un moment de gran vigència del gènere, del qual s'havien nodrit tant els cineastes com el públic; no ha d'estranyar, doncs, que el melodrama sigui un dels gèneres més arrelats en el cinema.

El melodrama és una forma artística absolutament tradicional, necessària –al meu entendre– i meravellosa. Douglas Sirk

En una entrevista de fa vint anys a *Cahiers du Cinéma*, Sirk eludia definir el melodrama i proclamava al mateix temps la dificultat de l'afany i la importància del gènere. I Sirk, un dels comptats cineastes clàssics que podríem qualificar d'"intel·lectuals", amb una vasta cultura artística i una consciència històrica i política bastant infreqüent, és un cas excepcional entre els directors que han conreat amb una certa assiduitat el gènere, perquè la majoria no es degueren plantejar mai com a objectiu "fer un melodrama", una idea que, com a propòsit deliberat, és molt recent) i, per descomptat, posterior a la pèrdua de vigència social del terme). Això obliga a preguntar-se de què està fet, un melodrama, i una mica de reflexió durà a una sèrie de conclusions primàries, potser aparentment òbvies, però no per això menyspreables.

El primer que sembla evident és que en un melodrama sempre *s'hi esdevenen moltes coses*. Però no n'hi ha prou amb l'abundància d'esdeveniments –ni tan sols dissortats– perquè una pel·lícula sigui un melodrama; aquesta condició és necessària però no suficient. Fa falta alguna cosa més.

Per exemple, que aquestes moltes coses *s'esdevinguin*, no que es facin: no es tracta que els personatges siguin

molt actius, sinó més aviat que *els passin* les coses –i, a més, sense que els rellisquin, sense que els deixin indiferents o indemnes–, amb independència del fet que la seva reacció als avatars de la vida sigui més o menys enèrgica o derrotista, combativa o resignada. A més de l'abundància i la passió, s'ha de donar l'*acumulació* d'esdeveniments, i no ja sobre els personatges, sinó –com correspon al caràcter subjectiu del melodrama– sobre els espectadors de la pel·lícula en qüestió. És a dir que tampoc no n'hi ha prou amb el fet que se'ns narri la història, tal com diu un rètol de l'exemplar STREET ANGEL (1928) de Frank Borzage, d'"ànimes humanes engrandides per l'amor i l'adversitat", sinó que en el relat s'ha de donar una concentració temporal dels esdeveniments als quals assistim des del pati de butaques que nosaltres *percebem* com a inusitada, anòmala, extraordinària o desproporcionada, i que es dona no tant en el temps de la ficció narrada com en el transcurs real de la projecció, al qual estem sotmesos: les catàstrofes poden trasbalsar els personatges al cap d'uns quants anys, però per al públic es precipiten cada pocs minuts. I és igual, en aquest sentit, que les desgràcies es produeixin d'acord o al marge dels criteris acceptats de versemblança: és igual que el cineasta procuri, tal com ho volia Leo McCarey, que cada esdeveniment sigui la conseqüència inevitable d'un altre ("Com el dia i la nit se segueixen, així s'enllacen els esdeveniments"), o que hi faci intervenir una mena de *deus ex machina* que alteri el curs de les vides dels personatges o que es produeixin accidents, miracles o casualitats.

La raó d'aquesta peculiar *densitat* dramàtica és, sens dubte, molt senzilla: gairebé totes les pel·lícules del gènere procedeixen de novel·les gruixudes i cabaloses –de vegades ja intensificades per una prèvia adaptació teatral–, que ha estat necessari condensar perquè càpiguen

dins els límits de durada imposats pels usos i els costums vigents des de temps immemorial per als espectacles públics i que les produccions comercials van molt amb compte de no ultrapassar. Aquesta compressió converteix allò merament dramàtic en melodramàtic, d'una manera gairebé automàtica i inevitable, sovint inconscient o involuntària.

Com que, d'altra banda, un melodrama pot ser "d'època", encara que sol ser més freqüent que l'acció es desenvolupi –o, si més no, acabi– en un moment pròxim a la data de realització de la pel·lícula, i té –com ja hem observat– unes fronteres extremament borroses que se solen desbordar i "contagien" o "contaminen" altres gèneres (des del *western* al bèl·lic, des del *musical* al comentari social, des del *thriller* al biogràfic, des del fantàstic en totes les seves accepcions al d'aventures), és un gènere mancat d'una iconografia exclusiva que permeti, com en el *western* –en una mesura una mica menor– el *negre*, identificar com pertanyent a ell una pel·lícula partint simplement d'una fotografia (pel vestuari, la il·luminació o els actors), de manera que, encara que un dels trets característics del melodrama és l'estilització, amb l'elevat grau d'elaboració formal que això representa, i amb la conseqüència que certs decorats i objectes adquireixen en el seu si una "presència" inusitada i un "sentit" molt peculiar (escales, miralls, anells, interiors, etc.), és un gènere que no es defineix suficientment pels seus aspectes visuals, sinó més aviat pel contingut dramàtic, els personatges i sobretot el *to*, determinat al seu torn, en una gran mesura, pel ritme, que depèn fonamentalment de l'actitud del director pel que fa al material que té a les mans, en el moment decisiu de distribuir un elevat nombre d'incidents en una durada limitada.

La qüestió de l'actitud del realitzador, difícil de detectar amb precisió i sovint no exempta d'ambigüitats, s'ha de revelar com a decisiva, per poc que s'hi pensi, perquè sorgeixi de veritat el melodrama. Perquè l'objectiu últim, reconegut obertament o no, del melodrama és la catarsi, aconseguir que l'espectador *pateixi* amb els personatges, comparteixi –compregui i senti, i si és possible, totes dues coses– les vicissituds que sofreixen els protagonistes de la pel·lícula, i que s'emocioni. I això és difícil d'aconseguir o, en tot cas, s'aconseguiria a costa d'una quantitat d'artificis que són impossibles de dissimular



Mannequin de Frank Borzage

completament si el director no es pren seriosament el que els passa als personatges, si no li importa com acabin o es permet burlar-se de la seva ingenuïtat o de les desgràcies que els fa ploure al damunt. No es tracta tant de reivindicar la ingenuïtat d'alguns d'aquests directors –com ara Griffith o Borzage, i en general gairebé tots els que van treballar en el gènere durant el període mut, de Dreyer a Hitchcock, de Stiller a Feuillade, de Sjöström a Murnau, de Vidor a King–, sinó del fet que no adoptin actituds de despectiva superioritat ni que narrin *tongue-in-cheek*: Douglas Sirk i Max Ophüls, sens dubte dos dels més grans autors de melodrames, no van deixar mai d'assenyalar la ironia –sovint sagnant– amb què els resultats o les conseqüències remotes tractaven les il·lusions o els bons propòsits dels personatges, el que se sol anomenar les "ironies del destí" (vegem, pel que fa a això, l'exemplar MAGNIFICENT OBSESSION, sense oblidar ALL THAT HEAVEN ALLOWS, ALL I DESIRE, A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE, IMITATION OF LIFE, MADAME DE..., LE PLAISIR, LETTER FROM A UNKNOWN WOMAN, THE RECKLESS MOMENT... La llista seria interminable), però deixant ben clar que les esmentades ironies eren "del destí", no d'un director eixeridet que tem sobretot que algú es pugui pensar que ell es creu el que explica o que li importen una mica uns personatges tan sentimentals, il·lusos, obsessius, innocents, apassionats, bondadosos, ingenus o febrils. Per això no puc ac-



Cosas que nunca te dije d'Isabel Coixet



Cielo negro de Manuel Mur Oti

ceptar com a melodrames la major part dels realitzats des de 1958, o només amb reserves, fins i tot quan es presenten deliberadament com a tals. Convido a desconfiar dels cineastes que anuncien: "Faré un melodrama", en lloc de fixar-se com a objectiu narrar una història d'amor i passió, dificultats i conflictes, traumes i obstacles, que es revela, *una vegada feta*, i precisament pel to, la intensitat i la temperatura emotiva, com un melodrama (és el cas, per exemple, de *CORPS À COEUR*, 1978, de Paul Vecchiali), i que, en fer-ho, corren un risc evident, ja que la vigència social del melodrama els últims anys és, en el cinema, molt escassa (com ho va poder comprovar dolorosament Jacques Demy en fer *UNE CHAMBRE EN VILLE*).

El protagonisme dels sentiments

Aquest requisit, que considero indispensable, ens torna al punt de partida i a la subjectivitat del concepte de *melodrama*. No pretenc –encara que es podria exigir– que s'admeti que en el fons tota apreciació, fins i tot les més "teòriques", "científiques", "historicistes", "sociològiques", "estadístiques" o pretesament "objectives" són, de fet, subjectives, ja que dependrà dels coneixements i les preferències teòriques, científiques, històriques o sociològiques del qui la formulï, i no guanyarem res amb el fet que s'esforci a eliminar el que pensa o sent realment, ni perquè es faci una mitjana de subjectivismes heterogenis per tractar d'arribar a una espècie de "veritat" que no respon realment a ningú. Però sí que crec que és necessari admetre que, per més que ens esforcem a trobar explicacions o justificacions a alguna cosa, en el fons tothom té sempre una opinió, potser irracional però indefugible, i que en depèn la seva actitud, i que aquesta actitud, per més que s'emmaskari o maquilli, o dissimuli, acabarà traslluïnt-se. Crec, per això, que un director contractat que s'averonyeixi de rodar un guió que li sembla "melodramàtic" no serà capaç de fer un bon melodrama, a l'igual de l'"autor" que convoca una roda de premsa per anunciar amb una alegria grandiloqüent que ha escrit "un melodrama delirant" totalment "inversemblant i desgavellat" on "passa de tot" i hi ha "molt sofriment", i que promet al seu públic còmplice una vetllada divertida. El segon farà un "pastitx" o una (no sempre voluntària) "paròdia" del gènere, una caricatura distant; el primer oscil·larà entre el fulletó insípid i pulcre, encarcerat i rígid, i alguna cosa que, encara que sigui mecànicament, formalment, un "melodrama", també estarà mancada de l'emoció requerida perquè realment s'accepti la seva condició de melodrama amb el rigor degut.

En el fons, fa falta molta convicció i no poc valor per fer una pel·lícula que mereixi el qualificatiu de "melodrama", malgrat que hi abundin, per descomptat, les escenes que es poden considerar com "melodramàtiques". Però en un melodrama de veritat no hi ha escenes "melodramàtiques", perquè el que hi sol haver és har-

monia i coherència –indispensable en aquest gènere com en cap altre–entre el que es narra i la manera d'explicar-ho. I no perquè es produeixi una identificació entre el punt de vista dels personatges i el de l'autor (se sol donar en Borzage o McCarey, però no en Sirk, Mizoguchi, Ford, Sternberg, Stroheim, Ophüls, etc), sinó perquè un guió melodramàtic pot no cristallitzar en un melodrama a causa de la realització. El to és massa important perquè les "sortides de to" no siguin catastròfiques. L'absència d'un repertori o un catàleg d'imatges exclusives del gènere, la manca d'un marc històric i geogràfic, i la facilitat amb què el melodrama s'introdueix en el territori aliè –*westerns* com ara *SHANE* (RAÍCES PROFUNDAS, 1952), de George Stevens, *JOHNNY GUITAR* (1954) de Nicholas Ray, *DUEL IN THE SUN* (DUELO AL SOL, 1946) de King Vidor, *THE LAST SUNSET* (EL ÚLTIMO ATARDECER,

TORRENTE, 1958) de Vicente Minnelli, uns quants dels Ford més importants, des de *HOW GREEN WAS MY VALLEY* (¡QUÉ VERDE ERA MI VALLE!, 1941) fins a *7 WOMEN* (7 MUJERES, 1965), passant per *THE LONG GRAY LINE* (CUNA DE HÉROES, 1954) o *THE WINGS OF EAGLES* (ESCRITO BAJO EL SOL, 1957), alguns molt caracteritzats de Hitchcock, com ara *REBECA* (REBECA, 1940), *SHADOW OF A DOUBT* (LA SOMBRA DE UNA DUDA, 1942), *SPELLBOUND* (RECUERDA, 1945), *NOTORIOUS* (ENCADENADOS, 1946), *THE PARADISE CASE* (EL PROCESO PARADINE, 1947), *I CONFESS* (YO CONFIESO, 1953), *VÉRTIGO* (DE ENTRE LOS MUERTOS, 1958) o *MARNIE* (MARNIE, LA LADRONA, 1946) etc–, són problemes que, això no obstant, no eximeixen de seguir buscant alguna cosa més, que podria ser l'essència del melodrama. La mateixa necessitat de coherència interna dins el que en altre temps es va



Todos nos llamamos Alí de Rainer Werner Fassbinder

1961), de Robert Aldrich, *PURSUED* (PERSEGUIDO, 1947) i *COLORADO TERRITORY* (JUNTOS HASTA LA MUERTE, 1949) de Raoul Walsh, *GREAT DAY IN THE MORNING* (UNA PISTOLA AL AMANECER, 1956) de Jacques Tourneur o *RANCHO NOTORIOUS* (ENCUBRIDORA, 1952) de Fritz Lang són tant melodrames com *THE WIND* (EL VIENTO, 1928) de Victor Sjöström, *RUBY GENTRY* (PASIÓN BAJO LA NIEBLA, 1952) de King Vidor, *BELOVED INFIDEL* (DÍAS SIN VIDA, 1958) de Henry King, *SOME CAME RUNNING* (COMO UN

anomenar "la posada en escena" ens pot donar una pista, si intentem descobrir el que, sota les seves superficials divergències, poden tenir en comú totes les pel·lícules esmentades en aquestes pàgines i *GERTRUD* (1964) de Dreyer, diverses de Rossellini, com a mínim quatre o cinc, potser més, de l'auster i reputadament "fred" Robert Bresson, i moltes més que a primera vista ni tan sols s'associarien amb el gènere ni molta gent –començant pels seus autors mateixos, que probablement s'indignarien– considerarien de cap



Carta d'una desconeguda de Max Ophüls



Obsesión de Douglas Sirk

manera com "melodramàtiques", però que entren de ple en la concepció del melodrama que vull proposar i que excedeix clarament la idea del gènere com a feix més o menys ritualitzat –per bé que flexible– de convencions narratives dramàtiques i formals, per convertir-se en un *estil suprapersonal*, en alguna cosa com ara el que Northrop Frye va anomenar un *mode* (com ara l'èpica, la comèdia, etc.), dins la qual tindrien cabuda tots els enfocaments particulars –i inconfusiblement personals– que els seus usuaris siguin capaços



Deseando amar de Wong Kar-Wai

de donar-li. Aquesta manera d'entendre el melodrama consisteix en el següent: d'una banda, la *matèria* bàsica i principal del melodrama –la veritablement imprescindible– són els *sentiments*, i això comprèn tant els dels seus personatges (d'aquí prové la seva importància i la de les seves relacions afectives, amoroses, familiars, professionals o religioses, sense excloure la dimensió *imaginada* d'aquestes relacions, tant si són d'amor com d'odi, de gelosia o de rivalitat, de dependència o de domini; és per això, per tant, que és fonamental la direcció d'actors i fins i tot la seva elecció), com els del cineasta envers ells; d'altra banda, i sense que la música hagi perdut totalment la importància que va tenir en el melodrama originari, el seu lloc i la seva funció han estat ocupats en el cinema –i tant en el mut com en el sonor– per una sèrie d'elements propis d'aquesta forma d'expressió artística, com ara la il·luminació, els moviments de càmera, la composició, l'angle de presa, la mida relativa de cada pla, l'enquadrament, la funció de certs objectes i del decorat, els fenòmens meteorològics, les variacions rítmiques i els canvis de to, les el·lipsis i els encadenaments, igualment abstractes i sense significació explícita, que afavoreixen l'estilització fins i tot dins un aparent realisme i que comuniquen a l'espectador *subliminalment* certs matisos i detalls dels quals ell no pot estar totalment segur, que romanen latents i suggerits, com a complement o comentari subterrani dels esdeveni-

ments narrats o sobreentesos i d'aquells sentiments que arriben a manifestar-se verbalment, que ni són tots ni sempre responen a la veritat, que poden ser fingits o producte d'algun tipus d'al·lucinació o de deliri. La utilització –més o menys conscient, però sistemàtica– de tots aquests recursos condueix a una *intensificació* del dramatisme, que és el que se sol considerar com melodramàtic, ja que en el sentit estricte els bons melodrames cinematogràfics mai no han respost a les definicions més raonables –les de James L. Smith o Frank Rahill, per exemple– que s'han donat del melodrama escènic i tindrien més a veure amb la tragèdia que amb la descripció del gènere en qüestió que formula Heilman quan contraposa ambdós tipus de drama. Per això la major part del cinema veritablement interessant que s'ha fet, el que resisteix repetides visions sense perdre força ni capacitat d'emocionar, es pot considerar –almenys en el sentit que propugno– com melodramàtic; per això no trobo de cap manera inacceptable la idea, bastant estesa entre gairebé tots els que han intentat, sense èxit, arribar a una definició del gènere, que el melodrama representa una visió del món i que és, en el fons, la dramaturgia pròpia del cinema que anomenem "clàssic".

Miguel Marías (Acerca del melodrama. *Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987*)



Las amargas lágrimas de Petra von Kant de Rainer Werner Fassbinder

BIBLIOGRAFIA: EL MELODRAMA.

Monografies

- *Acerca del melodrama*. València: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987
- Bourget, Jean-Loup. *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris: Stock, 1985
- Byars, Jackie. *All that Hollywood allows: re-reading gender in 1950's melodrama*. London: Routledge, 1991
- Cavell, Stanley. *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman*. Chicago; London: University of Exeter Press, 1996
- *Desvelando imágenes*. Ricardo Manetti y María Valdez, (ed.). Buenos Aires: Eudeba, 1998
- Gubern, Romà. *Melodrama en el cine español: 1930-1960*. Buenos Aires: Ya fue producciones, 1991
- *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. Gledhill, Christine, (ed.). London: BFI Publishing, 1987
- *Melodrama and Asian cinema*. Wimal Dissanayake, (ed.). New York: Cambridge University

Press, 1993

- Singer, Ben. *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001

Publicacions periòdiques

- Allombert, Guy; Mèrigeau, Pascal; Lefèvre, Raymond; Grellet, Robert. *Le mélodrame*. "Image et Son" no. 336 (févr. 1979), p. 32-50
- *Aspects du mélodrame*. "Positif" no. 183-184 (juil.-août 1976), p. 2-78
- Burdeau, Emmanuel. *Au temps du mélodrame*. "Cahiers du Cinéma" no. 544 (mars 2000), p. 64-68
- Eyquem, Olivier. *Un retour du mélodrame américain*. "Positif" no. 228 (mars 1980), p. 2-7; no. 229 (Apr 1980), p. 44-51; no. 230 (mai 1980), p. 46-52
- Goimard, Jacques. *El Melodrama: la palabra y la cosa*. "Mitemas" no. 4 (oct. 1995), p. 44-65. Article publicat a "Cahiers de la Cinémathèque" no. 28 (abril 1979)

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Marías, Miguel. *La Vena melodramática del cine español*. "Cuadernos de la Academia" Año I, no. 1 (oct. 1997), p. 261-278
- *Pour une histoire du mélodrame au cinéma*. "Cahiers de la Cinémathèque" no. 28 (août 1979), p. 3-239
- *Romanticismo y melodrama: [diversos artículos]*. Nickel Odeon. no. 2 (Primavera 1996), p. 92-192, 220-226
- Roy, André. *Douglas Sirk et Fassbinder: tout ce que le mélodrame permet*. "24 Images" no. 103-104 (aut. 2000), p. 74-75
- Viviani, Christian. *John M. Stahl, un prince du mélodrame*. "Positif" no. 467 (janv. 2000), p. 86-102
- Viviani, Christian. *Permanence du mélo: variations folles et élaborées*. "Positif" n. 507 (mai 2003), p. 70-74

Altres:

- *Schermi d'Amore: Festival del cinema sentimentale e mélo di Verona*. (www.schermidamore.it/)