Clase 3 – 27 de agosto de 2019

Teórico: El melodrama.

Por **Ariadna García Rivello**

Partimos, en esta clase de la hipótesis que plantea el pensador mexicano Carlos Monsiváis acerca de la relación entre el melodrama y la visión política de Latinoamérica. El autor propone lo siguiente:

"El melodrama es el molde sobre el que se imprime la conciencia de América Latina. La aceptación de la pobreza "estructural", una singular visión de la democracia, la ingesta cotidiana de violencia y hasta las ideas de lo nacional se elaboran con los gestos y estallidos propios del folletín".

Ya es tradicional pensar al género melodramático como una manera de ver el mundo propia de Latinoamérica, y este autor en su texto *La política del melodrama*, profundiza distintos aspectos que justifican esta afirmación.

El melodrama reconoce antecedentes en la tragedia griega, el melodrama musical renacentista, la ópera, la novela negra inglesa, la comedia lacrimosa francesa, la pantomima, la novela de folletín. Elementos básicos de este género serían la exageración de los sentimientos, la emotividad, el pleonasmo, el esquematismo de los personajes, la conformación de estereotipos, la coincidencia abusiva. El mal suele provenir de un agente externo a la familia, que para el melodrama es la unidad básica que hay que preservar y que para ello se cierra a los vínculos con la sociedad, sobre todo la modernizante y de consumo. El melodrama tiene una base ideológica conservadora, que tiende a que cada uno permanezca en el lugar que el destino le tiene preparado. Por lo general aparecen una esfera ética (que se manifiesta en pares binarios contrapuestos), una religiosa (los personajes suelen emparentarse con algún aspecto del relato cristiano) y una psicológica (que ubica a la familia como núcleo fundamental) que buscan adoctrinar a los consumidores de este género acerca de las

conductas apropiadas e inapropiadas del individuo. En las películas sobre las que vamos a reflexionar, muchos de esos elementos aparecen claramente, si bien no podemos inscribir definitivamente a ninguna de estas producciones en la matriz melodramática.

(Ver textos de Silvia Oroz y María de la Luz Hurtado)

Vinculamos esta hipótesis con la noción de **matriz de pensamiento** que describe Alcira Argumedo en su libro *Los silencios y las voces de América Latina,* donde explica este concepto.

Resumimos la noción de matriz de pensamiento, tal como la entiende Argumedo, de la siguiente manera: es *la articulación de un conjunto de categorías y valores constitutivos, que conforman una trama lógico conceptual básica y establecen fundamentos de determinada corriente de pensamiento. Esta trama está constituida por vertientes internas diversas, que son ramificaciones de un tronco común, incluyendo múltiples matices, características particulares e incluso contradicciones*.

Esta formulación, que pareciera tan abstracta, se puede vincular claramente con la función que cumplió (en su época de esplendor) y cumple (en la actualidad aspectos melodramáticos aparecen mezclados en producciones que aparentemente no lo son) el melodrama en la comprensión que tenemos del mundo que nos rodea. EL melodrama como género resulta aleccionador, moralista y conservador. Plantea lo que está bien y lo que está mal. Adoctrina acerca de modos de actuar y de posicionarse en una sociedad. Como plantea María de la Luz Hurtado en su texto *El melodrama. Género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constantes y variaciones de su aproximación a la realidad,* en lo que la autora denomina la esfera ética del melodrama, aparece una serie de pares binarios, como el bien/mal, ricos/pobres, subordinados/poderosos, hogar/modernidad, justicia/injusticia, espíritu/materia. Estos pares binarios se vinculan también con la tendencia del melodrama a estereotipar a sus personajes, siendo estos o muy buenos, intachables, o muy malos y perversos, corruptores de los anteriores. La manera en que estos modos de representación de la realidad perduran en el tiempo y se despliegan por las producciones audiovisuales y teatrales de Latinoamérica, llevan a pensar que hay en el público una aceptación o conformidad con esta forma de representar simbólicamente la realidad. Podemos entonces, vincular la noción conceptual propuesta por

Argumedo con el melodrama, como una matriz de pensamiento, con características lógico-conceptuales, ampliamente aceptadas, que orientan la percepción de la realidad y las conductas a seguir.

Siguiendo con la definición de Argumedo, la matriz de pensamiento *propone definiciones sobre la naturaleza humana, la constitución de las sociedades, su composición y desarrollo. Se propone una interpretación de la historia y brinda elementos para la comprensión de fenómenos del presente, así como hipótesis sobre los comportamientos políticos, económicos, sociales y culturales. La matriz de pensamiento presenta fundamentos para optar entre valores o intereses en conflicto.*

El párrafo que antecede, nos lleva nuevamente a reparar en la hipótesis de Monsiváis. Si el melodrama es el molde sobre el que se imprime el pensamiento de América Latina, entonces es el discurso que orienta las decisiones políticas, económicas, sociales y culturales de nuestras sociedades. El melodrama, como género, nos orienta sobre los valores a seguir. Su concepción determinista del mundo, ligada a una mirada positivista (en el sentido en que lo plantea Augusto Comte, para quien la realidad no se puede cambiar y las sociedades evolucionan a partir de sus propias leyes, con lo cual es absurdo luchar contra el destino), nos hace permanecer inmóviles frente a distintas problemáticas, que están dadas y aceptadas como rasgos particulares de la sociedad en que vivimos. Quizás por esto, los melodramas, a pesar de los esfuerzos heroicos de sus personajes, muchas veces tienen un final donde se restablece un equilibrio, pero ese equilibrio dista de hacer felices a la totalidad de los personajes. Siempre tiene que haber algún sacrificio por los pecados o las desmesuras cometidos, que por lo general radica en la muerte de alguno de los personajes, pero no de la mayoría (como sería el caso de la tragedia).

Sigamos con el concepto de matriz de pensamiento: *establece líneas de continuidad o de ruptura de los valores, transmigración de ideas, interpenetración de conceptos, generando formas de reelaboración y sistematización conceptual de determinados modos de percibir el mundo, sus idearios y aspiraciones. Las matrices de pensamiento se alimentan de sustratos culturales que exceden los marcos científicos o intelectuales.*

Podemos vincular esta descripción del concepto con las modificaciones que el melodrama ha sufrido a lo largo del tiempo. Manteniendo algunos que lo hacen reconocible como género, sufre modificaciones que lo adaptan a distintas épocas históricas. Es por esto que María de la Luz Hurtado

plantea lo interesante que es analizar sus rupturas y continuidades, ya que las continuidades son los elementos perdurables, las concepciones básicas que no cambian, un sustrato común siempre presente, y las rupturas, aquellos elementos que permiten que el melodrama siga siendo un género aceptado y masivo, puesto que se adapta a las necesidades sociales, históricas, económicas y culturales de la época en que se producen.

En la clase teórica planteamos también que el melodrama es un género que tiende a infiltrarse en otras producciones que aparentemente no lo son. Resulta entonces, un trasngénero, que irrumpe en diferentes producciones. Es factible ver esta intromisión del melodrama en películas como *La mano en la trampa* (1961), de Leopoldo Torre Nilsson, o en *Tres veces Ana* (1961), de José David Kohon, películas que pretenden alejarse del modelo melodramático.

Algunos de los rasgos formales propios del melodrama, que lo identifican como género y lo diferencian de otras manifestaciones artísticas son:

En primer lugar, su vínculo con la tragedia griega. El melodrama reconoce en la tragedia uno de sus antecedentes fundamentales, por un lado, en la idea de destino ya marcado de los personajes, destino que es insoslayable y que está predeterminado por circunstancias ajenas a la voluntad de los mismos (por ejemplo, las diferencias de clases sociales imposibilitan la concreción de una relación amorosa); la idea del héroe, otro elemento de la tragedia, que en este caso es un héroe que se enfrenta no contra los designios de los dioses sino contra circunstancias sociales, reales y concretas, propias de la evolución de una economía que pasa de lo medieval, lo agrario, la familia expandida a lo moderno, lo industrial, el individualismo. El empleo de la música, que en la tragedia aparecía como el hablar cantando, en el melodrama se utiliza para enfatizar las emociones de los personajes o de las situaciones. En el caso del melodrama, este uso particular de la música y su acentuación exagerada de las emociones, se denomina **pleonasmo.** Es importante tener en cuenta que otros de los antecedentes del melodrama son el drama musical renacentista y la ópera, donde la música juega un papel fundamental en el desarrollo de los argumentos y la puesta en evidencia de las emociones de los personajes.

La Comédie Larmoyante aporta al melodrama el **sentimentalismo conservador y moralizante**, las **pasiones suaves y la virtud recompensada.**

La comedia negra inglesa, aporta el gusto por lo maravilloso, la presencia de un **héroe romántico y solitario**, marcando la **lucha individual** contra la modernización y proletarización urbanas.

La pantomima, aporta la **gestualidad exagerada** para subrayar las paciones de los personajes, sobre todo en el teatro o el melodrama cinematográfico de la época silente.

EL uso de una **retórica elevada** para una producción destinada a públicos masivos, tiende a hacer creer al espectador la calidad del espectáculo que está viendo.

Apelar a emociones como el **temor y la piedad,** frente a los avatares que suceden a los personajes, tienden a generar una inmovilidad en el espectador, para no cometer los mismos errores y no atravesar por las mismas circunstancias.

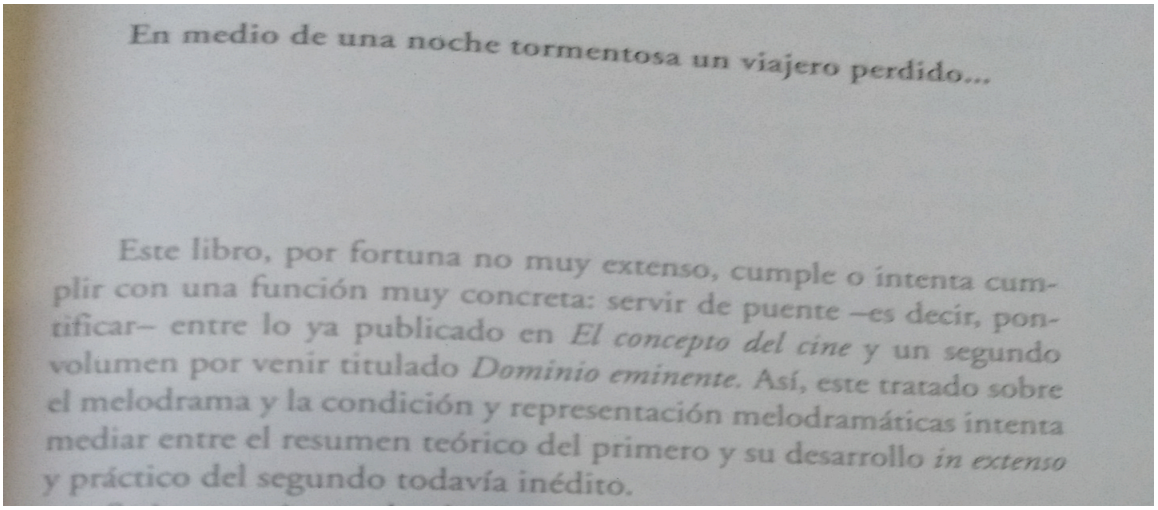
La novela de folletín aporta al melodrama elementos de gran importancia. En primer lugar, al venderse estas historias por capítulos junto con los diarios (medios masivos de comunicación), genera una **homogeneización del público,** puesto que distintos sectores sociales acceden al mismo tipo de obras. Con lo cual se va logrando una continuidad de creencias y adhesiones a un mismo cúmulo de ideas (vincular con la idea de matriz de pensamiento). En segundo lugar, la novela por entregas, necesita que cada apartado **deje en suspenso una situación lo suficientemente atractiva** como para que el lector esté obligado a comprar el ejemplar siguiente. Podemos establecer aquí un paralelismo con las telenovelas, donde cada capítulo nos plantea una intriga que se espera que se develе en el siguiente.

El género melodramático se vinculó, en cada país latinoamericano, con elementos propios de su cultura y su música. En México, se dan variantes como el Melodrama indigenista o el melodrama prostibulario. En Argentina, es fundamental la presencia del tango, sus letras, música y temáticas para nutrir estas producciones del género. La figura materna da lugar al denominado melodrama de madre (en Argentina), aspecto de lo femenino que es un tema recurrente en el tango. Otro de los temas, es la degradación de la mujer que corre tras el lujo, y termina prostituyéndose,

condenada socialmente y al desamor, cuando el paso del tiempo deteriora su belleza juvenil.

También podemos establecer un vínculo muy estrecho entre la producción del género, la industria y el star system local; por ejemplo, cada actor se construye un personaje, con sus modos de hablar, su gestualidad, sus rasgos morales que van a repetir de film en film. En el caso del melodrama, es muy clara la imagen que la actriz Libertad Lamarque construye de sí misma, pues siempre está vinculada a la moral intachable de sus personajes. En el caso de *Madreselva* (1938), de Luis César Amadori, vemos que, contrariamente a la idea de que la mujer que triunfa es porque se corrompió moralmente, no sucede en su personaje. Por el contrario, es capaz de sacrificar su felicidad y su amor para que su hermana sea feliz. Formalmente vemos que su pureza y moralidad (dentro de parámetros fuertemente cristianos) son resaltados en el plano contrapicado, donde la vemos a ella cantando en la boda de su hermana, con un vitral circular que enmarca su cabeza con una aureola de santidad.

Por lo general, muchos autores critican al melodrama como género, denostándolo. Incluso, como es la caso de Angel Faretta, y el inicio de su libro, La pasión manda, destinado al estudio de este género:



En medio de una noche tormentosa un viajero perdido...

Este libro, por fortuna no muy extenso, cumple o intenta cumplir con una función muy concreta: servir de puente –es decir, pontificar– entre lo ya publicado en *El concepto del cine* y un segundo volumen por venir titulado *Dominio eminente*. Así, este tratado sobre el melodrama y la condición y representación melodramáticas intenta mediar entre el resumen teórico del primero y su desarrollo *in extenso* y práctico del segundo todavía inédito.

Por otra parte, el mismo autor subraya que le melodrama, desde el s XIX, repone lo numinoso, lo relacionado con el lugar que ocupaba la religión en la sociedad pre industrial, que se va menoscabando con la paulatina pero constante secularización de la sociedad. La razón se impone, pero el hombre necesita la creencia y la fe. Ver retratadas la moral en alguna de las formas de manifestación simbólica. De ahí que el melodrama sea el

género preferido de las masas populares y destinado a ellos, retratando sus modos de vida, moral y costumbres.

Al rescate del género melodramático.

Jesús Martín-Barbero, sociólogo mexicano, en su libro *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía,* analiza al melodrama desde una perspectiva menos despectiva. Plantea que el género en cuestión puede adoptar formas variadas en diferentes países, pero en Latinoamérica puede estudiarse como una unidad. Es el género en que se identifican los sectores populares y cultos.

Permite estudiar la no contemporaneidad y los mestizajes culturales.

En este género, todo "está revuelto" (Barbero (1987):343). Las estructuras sociales, lo que somos (machistas, fatalistas, supersticiosos) lo que soñamos ser, el robo de identidad, la nostalgia y la rabia.

Trabaja sobre la veta profunda del imaginario colectivo, veta en que se hace visible la matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masas.

Cuando el autor habla de reconocimiento, se aleja de la concepción racional de este término, puesto que re-conocer es pura redundancia (conocer lo ya conocido). En cambio, le otorga el sentido de *interpelación.* Una trama simbólica de interpelaciones y reconocimientos que pone en evidencia la constitución de los sujetos de modo individual y colectivo. De este modo, se puede pensar la socialidad como algo vivo.

El melodrama, es entonces, el drama del reconocimiento (desconocimiento de una identidad, lucha contra maleficios, contra las apariencias); lucha por hacerse reconocer, estableciéndose una analogía con la historia del continente latinoamericano, que busca hacerse ver.

El melodrama desconoce el contrato social racional, basándose en el valor de la socialidad del parentesco, que abarcan también las solidaridades vecinales y la amistad).

Se pregunta: *"hasta qué punto el éxito del melodrama es estos países habla del fracaso de unas instituciones políticas que se han desarrollado des-conociendo el peso de esa otra socialidad, incapaces de asumir su densidad cultural?" (Barbero: 244).*

Nos lleva a ubicarnos en lo barrial, familiar, marcando que coexisten diferentes temporalidades: el tiempo de la historia (nación, mundo grandes acontecimientos); el tiempo de la vida individual de cada uno; y el tiempo familiar, que articula los otros dos. La historia es importante en la vida individual en la medida que afecta a la familia (un tío murió en la guerra).

Esta socialidad del melodrama, relacionada con la idea de familia extensa y vecindaje, se torna anacrónica con la aparición del capitalismo y la transformación del tiempo en mercancía. Pero es justamente esa anacronía lo que da sentido al melodrama, ya que encarna una sociedad desvalorizada y políticamente desconocida. Existe allí la posibilidad de reconocimiento de los sectores populares, que se vengan de la abstracción de la mercantilización, la exclusión política y la desposesión cultural.

No obstante, se mezclan allí la ideología, la alienación y las estrategias comerciales, que también forman parte de esta trama simbólica.

El melodrama no considera al pueblo como coro (en el sentido de la tragedia griega, algo exterior al relato, que no protagoniza) sino que muestra un coro rebelado, donde el pueblo encuentra placer.

Cuando la telenovela se hace exportable, profundiza la narración –recuperación de cuentos y leyendas, predominio del relato, continuidad dramática, apertura del relato en el tiempo y en la "*porosidad"* respecto de la actualidad de lo que pasa en la sociedad mientras dura el relato-, y la literatura dialógica –autor, espectador y personaje se mezclan; aparece una confusión entre el relato y la vida, una apertura a las motivaciones del público, que ingresan en forma de generalizaciones.

Y en esta confusión también entra la lógica mercantil que busca pasar sus mensajes ideológicos.

El melodrama sería, para Martín-Barbero, la "recuperación de la memoria popular a través del imaginario que fabrica la industria cultural" y al mismo tiempo "metáfora de los modos de presencia del pueblo en la masa".

De este modo, para este autor, hay una construcción conjunta del melodrama en el devenir de los acontecimientos de la historia, de la vida y la familia.

Melodrama y telenovela.

Melodrama y telenovela van a compartir rasgos formales, al mismo tiempo que se van a generar diferencias entre ambos formatos.

Según Nora Mazziotti, el melodrama, en Latinoamérica, va a transformarse en un hipergénero, que recorre las ficciones y las prácticas cotidianas (revisar la hipótesis de Monsiváis).

Los rasgos definitorios del melodrama (temáticas vinculadas a la tragedia, desarrollo escenográfico, conflictos binarios, actuación ampulosa, personajes estereotipados y polarizados, la casualidad –no causalidad, propia de la tragedia-, la coincidencia abusiva, los juicios morales, el quiebre de la unidad familiar, entre otros tantos), se van a repetir en la telenovela, bajo un nuevo formato que es la serialidad.

La expresión del género telenovela está íntimamente relacionada con el consumo, generando un desarrollo comercial e industrial definidos, que va a adquirir una importante significación socio-cultural. La audiencia se compromete a tal punto con los relatos, que en muchos casos fue necesario cambiar horarios de comercios y bancos por la falta de afluencia de público.

Las telenovelas, con el paso del tiempo, asumen un rol social concientizador (además de moralizante) puesto que ven tomando problemáticas que se vinculan con la actualidad. La presencia de enfermedades terminales en las protagonistas, hace que las televidentes se realicen chequeos médicos para asegurarse evitar el padecimiento de los personajes (cáncer de mama, por ejemplo). También son proveedoras de nombres para los hijos de las televidentes de ciertos programas.

Hacemos hincapié en el género femenino, ya que las mujeres fueron las principales destinatarias de las telenovelas, mujeres que quedan en sus hogares mientras los maridos trabajan, son moldeadas en sus conductas por estos programas. Por lo general se trata de mujeres que asumen su lugar de sumisión frente al hombre.

A diferencia del melodrama, donde el final puede ser o no feliz, la versión de final más eficaz para la telenovela es el final feliz, que implica un premio a los personajes que sufren injustamente, y para el espectador, que acompaña este sufrimiento. Cuando esta regla se rompe, puede sucedes lo que a Alberto Migré en la siguiente anécdota:

“Era la historia de un triángulo amoroso, formado por un esposo anciano, despótico, enfermo mental, una esposa joven y el amante de ésta. En el final, el marido mata a los amantes y después se suicida. Luego de la emisión del último capítulo, Migré salió a la calle y tuvo la primera respuesta: una vecina, desde un primer piso, le arrojó un balde de agua mientras le gritaba ¡Asesino!” (Migré-Mazziotti, 1993:101).

Respecto de la producción industrial, la telenovela es el género de mayor producción en Latinoamérica.

Esta producción, si bien está marcada por regionalismos y es inconexa entre los diferentes países, atraviesa distintas etapas:

1- Inicial: entre los años ’50 y ’60. Se podría entender como la prehistoria del género, ya que se realizaban en vivo, sin cambio de decorados, y no quedan registros fílmicos de esta etapa;

2- Etapa artesanal: entre los ’60 y ’70. Con el surgimiento del videotape, a fines de los ’50, se puede comenzar a editar el material registrado, hay cambio de escenarios para las acciones, se pueden repetir las tomas defectuosas, lo cual da una nueva dinámica al género;

3- Etapa industrial: entre los ’70 y ’80. Cada país busca su identidad a través de elementos narrativos, estéticos y ritmos propios. Se conforma un star system propio del género y predominan los rasgos regionales y modismos de cada país;

4- Etapa de transnacionalización: las telenovelas comienzan a ser un producto exportable, enlatado. Hay requerimientos para esa comercialización en el exterior, como ser la cantidad de capítulos (180-200), la calidad de la imagen y estándares de sonido, temáticas universalizantes (con lo cual se pierden los regionalismos). Los modelos productivos de las telenovelas (filmaciones diarias, actores preparados para ese trajín, estudios especializados para esas producciones), desarrollados en Latinoamérica, no existían en Europa, y este género comienza a ocupar espacios en las pantallas europeas, no solamente por la necesidad de cubrir horas de programación sino por el interés que despiertan estos contextos latinoamericanos, y la exuberancia de sus paisajes, en definitiva, lo pintoresco que resulta.

La telenovela permite, a diferencia del melodrama cinematográfico, que haya historia en paralelo, mayor cantidad de personajes, desvíos-cruces – siempre manteniendo la necesidad de que cada capítulo deje una incógnita pendiente, para que el espectador necesite ver el próximo programa.

Melodrama norteamericano.

Según Gian Piero Brunetta, en su Historia mundial del cine, en el volumen que destina al cine norteamericano, plantea que el melodrama es un género de difícil autodefinición. Lo considera transversal a toda producción hollywoodense (así como planteamos para Latinoamérica que deviene en un transgénero).

Por lo general se trata de un melodrama familiar, que en sus comienzos retoma el teatro dramático y la novela de folletín, como puede verse en algunos de los melodramas filmados por Griffith.

Abarca obras con diversidad temática y estilística. No es tan definido como en Latinoamérica.

Una diferencia radical que marca al melodrama norteamericano es el lugar que ocupan las mujeres. Los personajes femeninos suelen ser activos, definidos, temerarios, impulsan a los otros a la acción, son audaces. Brunetta lo relaciona con el llamado de Roosevelt a TODA la nación a colaborar con la reconstrucción de Norteamérica luego de la crisis del ’29, ubica a la mujer en un lugar de participación más activa, que se profundizará con la participación de EEUU en la Segunda Guerra Mundial, donde la mujer pasa a ocupar roles que antes eran reservados a los hombres. Los personajes femeninos adoptan una figura fuerte, densos psicológicamente, casi opuestos a las figuras débiles, postradas, tiernas del melodrama latinoamericano. No suele ser un personaje pasivo.

Estas obras tienden a ser relatos de amor, o plantear escenarios familiares, tendientes a alcanzar la felicidad privada, personal.

Está presente la noción de sacrificio, ya sea de carácter personal (por amor o por algún interés superior) ya sea de carácter ideológico-propagandístico, poniendo en evidencia el esfuerzo por la mejora social.

En los años ’40, el melodrama deja de ser un género en sí mismo, y pasa a vincularse con otros géneros, como el cine negro, lo que le da una impronta diferente y un enriquecimiento formal de importancia.

Hay que destacar que la mayoría de realizadores de melodramas en Norteamérica son de origen extranjero: Williem Wiler es suizo-alemán; Douglas Sirk es alemán; Michael Curtiz es húngaro; Otto Preminger es judeo austríaco.

Conclusiones.

Pensar el melodrama como género reviste una gran complejidad. Por un lado, porque marca estándares de conducta, es modelador de costumbres e identidades. Por otro lado, es un género que no queda paralizado en el tiempo, sino que se regenera constantemente, se actualiza en sus temáticas y la manera de abordarlas.

En los casos descriptos, el melodrama latinoamericano y el norteamericano, encontramos rasgos comunes, como ser los antecedentes en la tragedia griega o la novela de folletín, pero también elementos diferenciales, como ser el tema de la caracterización de los personajes femeninos, que se perfilan de modo diferente en uno y otro caso.

En las dos versiones, se observa que es un género que trasciende las fronteras de su verosímil, ingresando en otros tipos de producciones (cine de autor, diversos géneros) lo que llamamos transgénero, hipergénero,o género transversal a otras producciones.

De este modo, el melodrama se infiltra en otros discursos, tal vez porque se trate de una matriz de pensamiento que va más allá de lo organizado científicamente, y permite narrar la historia, las historias, desde lugares que apelen a lo emotivo del espectador, como modo de atraparlo en una red de pensamiento conocida, aunque no rígida o definitivamente clausurada. Finalmente, podemos decir que el melodrama trasciende las fronteras, tanto geográficas cuanto del propio género.

Bibliografía.

Bentley, Eric (1964): La vida del drama. Paidós. Buenos Aires.

Brunetta, Gian Piero: Historia Mundial del cine. AKAL. 2011.

Di Núbila, Domingo (1959): Historia del cine argentino. Editorial Cruz de Malta. Buenos Aires.

Faretta, Ángel. La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas. Ed. DJAEN.

Gubern, Roman: Mensajes icónicos en la cultura de masas. Lumen.

Hurtado, María de la Luz: El melodrama. Género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: Constantes y variaciones de su aproximación a la realidad. Revista Gestos.

Martín-Barbero, Jesús. [1987 (1991)]. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Ed. Gilli. México.

Oroz, Silvia (1992): El cine de las lágrimas. FUNARTE.