

SILVIA OROZ

MELODRAMA

EL CINE DE LÁGRIMAS DE AMÉRICA LATINA

Universidad Nacional Autónoma de México
Dirección General de Actividades Cinematográficas
México, 1995

© Versión original 1992
Rio Fundo Editora LTDA
Rio de Janeiro, Brasil

© Dirección General de Actividades Cinematográficas
UNAM
Primera edición en español, noviembre de 1995
ISBN 968-36-4729-4
Impreso y hecho en México
Printed and made in México

Revisión de la traducción del portugués: Aurora Velasco
Edición y formación: Patricia Rodríguez López
Diseño de portada: Patricia Benítez Muro
Coordinación editorial: Irma Espinosa García

INDICE

| | |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Agradecimientos | 9 |
| Presentación a la edición en español | 11 |
| Prefacio | 13 |
| Prefacio a la edición brasileña | 15 |
| Introducción | 17 |
| 1. Articulación del Melodrama | 21 |
| 2. Melodrama y cultura de masas | 35 |
| 3. Las "Películas para llorar": El Melodrama cinematográfico | 49 |
| 4. La industria cinematográfica | 105 |
| 5. Luz, cámara... y fin | 159 |
| Bibliografía adicional | 173 |
| Índice onomástico | 175 |
| Índice de filmes | 183 |

A Manuel Puig, quien me enseñó a no tener miedo del melodrama.

A Julio García Espinosa, que confió en mí y me brindó valiosas ideas.

A la abuela Estela, quien estaba enamorada de Arturo de Córdova, pero no lo sabía.

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas e instituciones que me ayudaron en la realización de este trabajo. Quiero nombrar en primer lugar a Cristovam Buarque, que como Rector de la Universidad Nacional de Brasilia (UNB), implantó la maestría por "Notorio Saber" abriendo, democráticamente, un nuevo espacio para la producción académica.

Ana Pessoa, Ernani Heffner y José Carlos Avelar me facilitaron datos preciosos; Carlos Alberto de Matos, algunos filmes en video; y también a Carlos Martínez por su ayuda técnica. Las sugerencias de Jorge Prata en el área específica de economía e historia latinoamericana, me solucionaron más de un problema.

También agradezco a Román Gubern, en cuyo libro, "La imagen y la cultura de masas," me basé para desarrollar la genealogía del melodrama; sin olvidar las ideas que me regaló a lo largo de varias conversaciones.

Quiero recordar a Luis de Pina, ex-director de la Cinemateca Portuguesa quien falleció mientras terminaba este trabajo, las valiosas informaciones que me brindó con su gentileza habitual.

Como siempre, la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, en las personas de Cosme Alves Netto y Ronald Monteiro, quienes me apoyaron al máximo. La Cinemateca de Cuba y el recordado Héctor García Mesa, me abrieron sus puertas, al igual que la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la dirección de Iván Trujillo Bolio; así como a la Cineteca Nacional de México y a Héctor Palacios Flores. Sin la ayuda de esas cuatro instituciones no hubiera podido ver los casi 400 filmes que son el soporte fundamental de este libro.

Marco Julio Linares, director de los Estudios Churubusco, me abrió sus puertas y me mostró sus salidas secretas, por donde los productores huyen de las cobranzas del rodaje de un filme. Fue una verdadera aventura cinematográfica.

Otras dos personas solucionaron grandes problemas de producción: mi asistente cubano, Lívio Samón y, en Argentina, mi amigo Roberto Rojas. Quiero agradecer a todos los entrevistados que, con infinita paciencia, escucharon y respondieron mis interminables interrogantes.

Dejo para el final a las tres personas que hicieron lo imposible para ayudarme y sin cuyo interés y afecto este trabajo no existiría. Son ellas Sergio Porto, director de la Facultad de Comunicación; Vladimir Carvalho, orientador paciente y pacífico de esta tesis, y Lucilla do Carmo Garcês, quien con la mayor buena voluntad resolvió problemas insolubles.

PREFACIO A LA EDICION EN ESPAÑOL

Para la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM resulta muy importante la aparición de esta edición en nuestro idioma, ya que *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina* fue publicado originalmente en portugués.

El camino que siguió Silvia Oroz para llevar a cabo este libro, fue como ella bien lo dice, ver cientos de filmes, "empaparse", "llenarse de lágrimas" y luego trasladar sus juicios a este texto.

Además, con *Melodrama*, se da el caso insólito, de que a partir de la investigación cinematográfica de la autora, el cineasta brasileño Nelson Pereira dos Santos lo toma como punto de partida para realizar el filme **Cine de lágrimas**.

Al respecto el propio Pereira señala: "Cuando fui invitado por el British Film Institute para dirigir el episodio latinoamericano de la serie sobre el Centenario del Cine, percibí que era imposible contar en 55 minutos la historia de nuestra cinematografía. Por suerte llegó a mis manos este libro de Silvia Oroz para ayudarme a resolver el problema. Este trabajo permitió que me concentrara en un período importante, el comprendido entre los años 30-40 y 50 y en su género más representativo: el melodrama.

"La interpretación que Silvia hace de los cuatro mitos que, según su tesis, estructuran el melodrama, y que son la pasión, el amor, el incesto y la mujer, y su relación con lo social, abren un nuevo y rico camino para la interpretación del cine de esos años. Es este un bello trabajo sobre el Cine de lágrimas".

Sin duda alguna, el melodrama es inseparable de la mayoría de los latinoamericanos, mienten quienes lo nieguen, nos hemos educado

novelas, viendo películas donde se desbordan las
pantalla, observando de reojo o abiertamente las
que inundan la programación en la televisión, no
ternos de este fenómeno que como todo hecho cultural
nuestra vida.

Iván Trujillo Bolio

PREFACIO

ENSUEÑOS EN BLANCO Y NEGRO

La centralidad cultural del melodrama en el paisaje audiovisual de América Latina constituye a la vez un fenómeno clamoroso y sintomático de las turbulencias y carencias afectivas de sus públicos y un fenómeno luminoso de productividad expresiva de un imaginario colectivo elaborado desde sus industrias culturales. En este sentido, la mitología vehiculada por la cascada de exitosos melodramas continentales demostró una función psicológica e ideológica adaptativa, aliviando tensiones emocionales, contribuyendo a fortalecer la estabilidad o continuidad de las relaciones sociales y, lo que no es baladí, garantizando los ingresos y la permanencia de las empresas productoras de películas.

El melodrama cinematográfico latinoamericano no puede estudiarse *in vitro*, desgajado de sus públicos, pero tampoco aislado de un contexto cultural que va desde los narradores ambulantes en plazas públicas hasta las radionovelas y las fotonovelas, que constituyeron sus primas hermanas y con las que mantuvo un rico proceso de contaminación mitogénica y de intertextualidad.

La eficacia del melodrama, descendiente del folletín decimonónico como nos recuerda Silvia Oroz en este libro, deriva de sus filones temáticos y del tratamiento que recibieron, de fuerte impregnación tardorromántica y populista. La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón fueron elementos recurrentes en muchos melodramas, en los que se mezclaron con frecuencia las propuestas sentimentales con las religiosas o las sociales. Los melodramas tenían sus canteras temáticas privilegiadas,

pero también sus arquetipos, como la madre soltera, el hijo natural, el patriarca despótico, el hijo pródigo, el cura bondadoso o la hembra venusina y depredadora sexual. Pero tenían también retóricas muy bien codificadas, para provocar, en las penurias del subdesarrollo económico, una gran ebullición emocional en su audiencia. Y tenían, sobre todo, sus estrellas, como Ninón Sevilla, María Félix, Libertad Lamarque, Arturo de Córdova o Pedro Armendáriz. Rostros cincelados por las pasiones y los infortunios amorosos, cuya popularidad resistió con entereza el embate de la competencia de Hollywood.

Estos melodramas no nacieron por azar, ni cayeron desde las alturas de algún cielo platónico, como explica muy bien Silvia Oroz en su texto. Nacieron porque la industria cinematográfica produce películas para llenar las salas de proyección y no para vaciarlas. Y aquella industria, que hoy está en fase de derribo, conocía la demanda latente de su público. Para esta audiencia, que contaba con un elevado porcentaje de espectadoras (los expertos aseguran que son las mujeres quienes deciden mayoritariamente la película que irá a ver una pareja), se diseñaron las estrategias de consolación, mediante la identificación, la sublimación y, desde luego, con el infortunio que procuraba el placer catártico del llanto. Pero, sobre todo, con la recompensa final, con el premio a la virtud, cuyo gozo era tanto más intenso cuanto mayores hubieran sido los infortunios precedentes.

Hoy, en la era de las biotecnologías que han hecho de la maternidad una experiencia artificial de laboratorio, puede parecernos chocante la mitología de aquel imaginario colectivo. Pero la prueba de su actualidad se halla en su perfecta continuidad heredada por las teleseries venezolanas, mexicanas o brasileñas. La ciencia ha avanzado, pero las constantes fundamentales del psiquismo humano permanecen inalterables y se repiten en los dramas seriados de la pequeña pantalla, hijos de los melodramas de la pantalla grande, tal como aquellos lo fueron del folletín decimonónico.

Y aunque todo drama es una fabulación y un artificio inventado por un autor, del análisis de su máscara se puede develar, como nos enseñó Freud, lo que aquella máscara oculta. De ahí el enorme interés sociológico y cultural que suscita este macrogénero popular, al que la televisión ha dado nueva vida en un nuevo medio, y al que Silvia Oroz ha analizado con tanta pertinencia y agudeza en las páginas que siguen.

Román Gubern

PREFACIO A LA EDICION BRASILEÑA

TRAGICO SIN MELODRAMA

Una de las paradojas de la cultura brasileña es el hecho de que el pueblo dejó de ir al cine a partir del día en que los cineastas procedieron a analizar en forma realista la tragedia del pueblo brasileño. La izquierda llevó al pueblo hacia otros asuntos y lo dejó fuera de los cines. Pero es una paradoja explicable.

Se consideró al pueblo como tema, más no como beneficiario. El cine pasó a ser el defensor de los intereses del pueblo, aunque dejó de servir a su función principal: la emoción del pueblo que va al cine, a las butacas y no a otros asuntos. El pueblo dejó de ir al cine porque no encontraba emoción en presenciar las películas.

Silvia Oroz analiza, de una manera seria y proporcionando placer al lector, un tema central: el cine que emocionaba, daba placer a través de las lágrimas. La lectura de su trabajo emociona al lector erudito de una manera diferente, aunque no menor de lo que el melodrama emocionaba a las masas en el cine.

Es una pena que la izquierda brasileña, autora del cine de los años 60, no haya sido capaz de, simultáneamente, ser crítica y emocionar al pueblo. Aunque esto también tiene una explicación. Nuestros cineastas hicieron cine sobre el pueblo brasileño, mas dirigido a la crítica francesa. Un cine racional en vez de emocional y con una racionalidad extranjera, con simbolismos y referencias que exigían no sólo información, sino hasta erudición. Como si en Sudáfrica los cineastas blancos hicieran filmes sobre los negros, aunque en lenguaje de los blancos para los blancos.

Un cine que no era antipopular, mas no era para el pueblo. Los cineastas pensaban en el pueblo, pero no pensaban que el pueblo está constituido por millones de individuos que desean reír y llorar en

el cine. O pensaban en los millones que reirían y llorarían en los cines europeos, al ver que el pueblo brasileño huía de los cines.

Esto no es grave en el caso de la literatura dirigida a unos cuantos, como en el caso de Borges, mas es trágico en un arte, por su costo y forma, que sólo se justifica si es para las masas.

Huyendo del melodrama, que era popular, el cine brasileño se volvió trágico porque se manifestó como parte del sistema de segregación que divide a la población brasileña. La universidad no es distinta. Aunque con trabajos como el de Silvia Oroz, por el sistema de "notorio saber", intenta romper el aislamiento académico. Es de esperar que surja también un cine nuevo que, sin perder la responsabilidad crítica, el compromiso con las denuncias, la lucidez de los análisis, ofrezca la misma emoción, o tal vez otra mayor, de la que pudo dar el melodrama.

Cristovam Buarque

Ex-rector y profesor de la Universidad de Brasilia

INTRODUCCION

"E n sus lágrimas está su salvación", dice un personaje de **El gran calavera**, Luis Buñuel, 1949, cuando intenta encauzar la conducta del libertino protagonista. El discurso se propone aclarar que el rebelde que no se preocupa por producir, será castigado por quien está integrado a la producción socialmente aceptada. Entonces aparecen las lágrimas como el vehículo más apropiado *para limpiar los errores*. Las lágrimas redimen. Las lágrimas purifican.

Esta colocación moral de las lágrimas es característica en la producción de la cultura de masas y fue competentemente desarrollada por la industria cinematográfica de América Latina en las décadas de los años 30, 40 y 50. El melodrama fue —según Aristóteles—, el género que condujo al llanto, inspirando la piedad y el temor necesarios para actuar como legítima catarsis de tales emociones.

Así, moral y catarsis se constituyen en la articulación esencial del melodrama cinematográfico latinoamericano, el producto de mayor aceptación popular de la cultura de masas en las décadas analizadas en esta tesis.

El melodrama fue el género cinematográfico más amado por el público y más repudiado por la crítica y por los llamados "públicos eruditos." En la década de los 60, cuando la necesidad imperiosa fue situar al cine en un momento histórico de características antimperialistas, y al subrayarle su importancia autoral y político-cultural, se apartó y combatió la producción anterior. Fue negada y descalificada con fobia. A la luz de la historia, se comprendió esa actitud como una necesidad táctica y no estratégica. Si no fuera así se cometería el suicidio cultural de negar las propias referencias cinematográficas y la importancia que dicho cine tuvo para *su público*.

Paulo Emilio Salles Gomes dice que: "La chanchada enseñó a hablar al cine brasileño."¹ Parafraseándolo, se puede decir que el melodrama enseñó a hablar al cine latinoamericano. La narrativa toma caminos con caracteres y símbolos propios que serán reconocidos por el público, y la sintaxis gramatical se desarrolla y consolida. Todo ello hace que se implante un artesanato y se perfeccione el oficio característico del quehacer cinematográfico. Por otro lado, el flujo de producción de la época —con la acentuada marca del melodrama—, representó la existencia de un mercado interno y continental real. Los cines se llenaban de espectadores ávidos de las películas nacionales y continentales. Brasil fue la excepción como exportador cinematográfico, pero también consumió los filmes de América Latina. A ese mercado internacional se deben de sumar el de España, Portugal y el de algunas regiones de los Estados Unidos.

En el análisis y el estudio de la cinematografía de América Latina, anterior a la política del cine de autor, no se consideraron aspectos tales como:

- El cine de la época respondía a estructuras de la incipiente industrialización de los respectivos países, debido a políticas locales que contemplaban intereses nacionales.
- Por ello, los filmes abrieron, ante todo, una posibilidad de desarrollo de la industria cinematográfica. Así el melodrama fue el género más representativo de la misma, convirtiéndose en la educación sentimental de más de una generación.
- El desarrollo de dicha industria también posibilitó el surgimiento de pioneros, cineastas y artesanos, que estructuraron una cinematografía en sintonía con *su público*. Esa sintonía tenía una identidad de clase social.
- El público sustentó la industria cinematográfica, pues ella supo dirigirse al universo de símbolos y mitos de quienes pagaban la entrada en las décadas aquí analizadas.
- El melodrama, o "las películas para llorar", fue el producto serio de la producción sólida y en éste se multiplicaron los esfuerzos de producción y estructuración de una sintaxis narrativa.
- El melodrama fue clasificado como un producto alienante sólo por la generación cinematográfica surgida a fines de la década de 1950. No se lo planteó como un producto de la cultura de

¹Salles Gomes, Paulo Emilio, *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, Embrafilme/Paz e Terra, 1980.

masas. Se vio en bloque, sin considerar su propia dialéctica y su relación con el público.

- Se analizó al melodrama en relación con el espectador de los años 60, sin comprender las características históricas del público de las décadas de los años 30, 40 y 50.
- Resumiendo: no se entendió al melodrama en su propia dialéctica, ni en relación con el momento histórico o en su interrelación con el público.

El objetivo de este libro es colocar de nuevo las cuestiones mencionadas, entendiendo al melodrama como un género específico, que movilizó la producción cinematográfica de América Latina en armonía con un público que lo amaba. Se notará una mayor concentración en el cine de Argentina y México, lo cual responde al hecho de que esos dos países estructuraron con gran fuerza su industria cinematográfica. También se pretende enunciar el tema cinematográfico latinoamericano en bloque, prácticamente inexistente hasta el presente.

Se incorpora en este trabajo a Brasil, país tradicionalmente apartado del contexto cinematográfico latinoamericano. Se intenta con ello establecer algunas coordenadas comparativas, así como diferencias y semejanzas con el resto de América Latina.

Para cerrar esta introducción, cito lo dicho por un espectador cubano —38 años y técnico topógrafo—, que hacía fila para entrar a ver una de las llamadas *viejas películas* latinoamericanas: "Dicen que es cine de llorones. Bueno, a mi me gusta llorar de vez en cuando."²

²Entrevista realizada en la ciudad de la Habana, en diciembre de 1989, durante una retrospectiva del Cine Latinoamericano de las décadas 30, 40 y 50.

CAPITULO 1

ARTICULACION DEL MELODRAMA

1.1 DESARROLLO

La interpretación del género melodramático fue caracterizada por un análisis valorativo con los patrones estéticos del siglo XIX, sin considerar su relación con el público ni la revolución que significó el surgimiento del folletín. La exclusión de dichos elementos fue la determinante del rechazo y del prejuicio con que fue visto el género a lo largo de todas sus mutaciones históricas. El melodrama cinematográfico latinoamericano no escapó a esa visión.

A partir de sus orígenes musicales, el melodrama se propone la simplificación formal y "el llamado directo a los sentidos y a su comprensión."³ De ahí que a través de los siglos se mantuvo la relación de aceptación público-melodrama. Dichos orígenes aparecen en el siglo XVI, en Florencia, entre los círculos cultos que pretendían retomar el "hablar cantado" de la tragedia griega, en contraposición a la polifonía y al contrapunto, que hacían ininteligibles los textos. Esa vuelta a la pureza de la tragedia griega —reacción típica del Renacimiento—, restituye el sentido del espectáculo y la concentración temática en dramas individuales y sentimentales perdidos con el canto litúrgico, contra el cual se reaccionaba.

En el siglo XVII surgen los primeros dramas líricos de Claudio Monteverdi, antecedentes de la ópera. Esa una música rica en *pathos*

³ Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Madrid, Guadarrama, 1964.

que permitía expresar, según el propio Monteverdi, los sentimientos más recónditos del alma, sintetizados en dolor, rabia, dulzura, resignación.

A lo largo de sus mutaciones históricas —incluso en el cine—, el melodrama mantendrá el "llamado a los sentidos" y la concentración en los dramas individuales de sus orígenes musicales. Los sentimientos básicos movidos por las historias presentadas fueron los señalados por Monteverdi.

Cuando la ópera se consolida, el melodrama comienza a desaparecer, ya que se le da prioridad al aspecto musical. De cualquier manera, en ella se destacan dos elementos que serán característicos del género: el refuerzo musical al texto y/o la acción, pleonásticamente, y el desarrollo de los trucos teatrales.

El primer aspecto es una característica del melodrama y será ampliamente desarrollada en el teatro. Con el surgimiento del cine sonoro, el pleonismo será el primer intento de jugar expresivamente con el nuevo invento; y será el melodrama cinematográfico quien codificará la redundancia musical en una sintaxis propia. La cinematografía de América Latina llevó eso a sus máximas consecuencias

Con respecto a los trucos, estos fueron ampliamente desplegados en el teatro y en el cine. Este, con sus recursos técnicos que posibilitan una nueva perspectiva del tiempo y espacio, les dio dimensión realista. La fotografía, con escaso esfuerzo, es capaz de captar detalles del espectáculo en lo relacionado con la fantasía, lo que en el teatro exige una parafernalia complicada y nunca los resultados son iguales.

El melodrama prácticamente desaparece a fines del siglo XVII y reaparece en el último tercio del siglo XVIII. Lo hace en forma de piezas teatrales compuestas de canto y recitado. A este nuevo tipo de melodrama pertenece el *Pygmalión*, de Rousseau, que fue representado en 1775, y cuya fecha de producción fue de 1762.

Pero el siglo XVIII se caracteriza por el cambio radical del público. Las alteraciones de carácter democrático también fueron decisivas para los autores, ya que los espectadores comenzaban a constituirse en una masa con intereses propios. El público de los espectáculos de ferias al aire libre que asistían al *vaudeville* y al melodrama teatral, eran soldados, trabajadores y empleados; éste será pariente directo del primer espectador cinematográfico. Lo será también de la masa

semirural que con sus temas y presencia hizo desarrollar el melodrama cinematográfico latinoamericano.

La alteración del periodo es total. La cultura sale de la corte para integrarse a la ciudad, y del salón al café. El público analfabeto convierte al teatro en, prácticamente, su única referencia literaria. Es una típica situación prerrevolucionaria, y la exaltación de la sensibilidad popular está a la orden del día. Es entonces cuando se origina el melodrama en su versión moderna, así como su amorosa, duradera y compleja relación con el público. Relación que detonará con el melodrama cinematográfico, y que en América Latina alcanzará su punto más alto.

Durante los periodos pre y post Revolución Francesa (1789), había en París seis tipos de repertorios teatrales:

1) La comedia en cinco actos: era el género culto, proveniente de la literatura, que tiene en el repertorio del teatro Odeón su mejor exponente.

2) La obra de costumbres: es la heredera del drama burgués.

3) El drama sentimental: está inspirado en el anterior, pero su nivel es más bajo.

4) La comedia histórica: los hechos y personajes están tratados como curiosidades.

5) *Vaudeville*: comedia con canciones intercaladas.

6) Melodrama: presenta una trama de acción seria y trágica, teniendo en común con el *vaudeville* el intercalar números musicales.

Los dos últimos repertorios son los de mayor éxito con el público, y según Hauser,⁴ son las formas dramáticas más importantes del periodo. El *vaudeville* teatral, en el cine se transforma en la comedia, y junto al melodrama dividirán a la cinematografía latinoamericana entre "las películas para reír y películas para llorar."

En el período de instalación del melodrama moderno es la comedia *larmoyante* su antecedente más distante. Este tipo de comedia se basó en una sensiblería conservadora y con preocupaciones moralizantes. Estaba inspirada por una fuerte pasión irracional y se basaba en el principio de Rousseau sobre la bondad natural del hombre. Las pasiones suaves y el premio a la virtud son los temas de la comedia *larmoyante* cuyo hilo conductor es una marcada sensiblería. La sensiblería conservadora y la preocupación moralizante forman parte

⁴ Hauser, Arnold, *ibid.*

de la estructura formal e ideológica, relativa al melodrama cinematográfico. Así como las pasiones suaves y el premio a la virtud poblaron su universo argumental.

La *novela negra* (conocida como novela gótica) constituye otro importante antecedente para la comprensión del género melodramático. Nacida en Inglaterra con *The Castle of Othralto*, Horace Walpole, 1764, incorpora el gusto por lo maravilloso, efectista e insólito. También incorpora al héroe romántico, solitario y con un destino superior. Este nuevo modelo de héroe está emparentado al de la tragedia griega y representa el intento individual para sobrevivir en una época de proletarización urbana. La *novela negra* manifiesta la sensibilidad del gusto popular acentuada y tendrá una enorme influencia en la posterior evolución del melodrama. El cine no escapará a esa influencia.

La *pantomima*, género nacido en Roma, floreció en Francia en los perturbados días de la Revolución, y se popularizó en espectáculos de feria. Es ahí donde a la pantomima original se le agregan textos explicativos escritos para aclarar las historias. Los mismos constituyen el antecedente de los letreros del cine mudo y del soporte escrito de los *comics*. Estas pantomimas, quizá debido al analfabetismo de sus espectadores, abandonaron los carteles escritos y los sustituyeron por diálogos entre los actores. Así aparece el melodrama del siglo XIX, llamado *Mélodrame à Grand Spectacle*.

De esa manera se va formando el melodrama teatral europeo cuyos antecedentes están en la *novela negra* inglesa. El sensacionalismo de esta última fue una importante influencia de aquél.

Según Allardyce Nicoll,⁵ el melodrama inglés, al igual que el francés, evoluciona cronológicamente según las siguientes categorías: *melodrama romántico*, *melodrama sobrenatural* y *melodrama doméstico*. Este último surge como la reacción naturalista lógica a los abusos de los dos anteriores, los cuales habían poblado el género con un incontable número de monstruos, fantasmas e historias que transcurrían "en el lejano Oriente." El melodrama doméstico prolifera en la segunda mitad del siglo XIX y su influencia para el desarrollo del melodrama cinematográfico es altamente considerable, pues en él se concentra el universo de penurias femeninas que poblarán el género

⁵ Nicoll, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900*, Londres, Cambridge University Press, 1963.

en el cine. Antes de esto la radionovela incorpora esa temática, convirtiéndose en una legítima antecesora de las lágrimas cinematográficas.

Si bien los remotos orígenes del melodrama son un obstáculo para su comprensión, son también una línea que posibilita su entendimiento en lo referente a su preocupación —en cualquiera de sus formas—, por el aspecto inteligible y emotivo. Ciertamente, el melodrama actual está distante de su propia génesis, pero sus principios y relación con el público continúan estructurados a través de la sensiblería y las lágrimas.

El periodo clásico del melodrama aparece alrededor de 1800, y Gilbert de Pixérécourt fue el nombre relevante del mismo. Su vasta producción fue representada más de 30 mil veces; lo que demuestra la aceptación del público así como el grado alcanzado por la democratización del teatro. En esa época el género desarrolla ampliamente el elemento musical para acentuar el significado de determinadas situaciones. Esa acción pleonástica remarcará el amor, el miedo, la pasión, el odio, etc. También es en ese periodo cuando el género incorpora el folklore de los elementos exóticos de la novela negra inglesa.

El surgimiento del folletín fue un factor determinante en la evolución del melodrama, y el antecedente más remoto de una de las articulaciones básicas de la industria cinematográfica: el valor del producto según la demanda del mercado. El folletín introdujo este valor mercadológico y abrió el espectro del público a la primera categoría de "masa de espectadores". ¡Nunca un arte había sido tan reconocido por el gran público de las diversas clases sociales!

Para Hauser,⁶ "El folletín está destinado a un público tan heterogéneo y tan recientemente formado como el melodrama o el *vaudeville*, predominan en él los mismos principios formales y los mismos criterios de gusto que en la escena popular contemporánea." Por otro lado, lo exagerado, que ya se había convertido en una categoría del melodrama teatral, será la marca del nuevo género que tiene en la artimaña usada por Sherezada en *Las mil y una noches*, su antecedente más remoto.

Es importante destacar que el folletín no supone, necesariamente, la sustitución del melodrama, sino un desvío hacia nuevas formas de

⁶ Hauser, Arnold, *ibid.*

difusión con contenidos semejantes. Los lazos entre ambas formas narrativas son tan estrechos que, hoy en día en los países latinos, es usada la palabra *folletín* para referirse al melodrama.

Volviendo a Hauser: "El folletín significa una democratización sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del público lector. Nunca ha sido un arte unánimemente reconocido por tan diferentes estratos sociales y culturales y recibido con sentimientos tan similares."⁷ La nivelación a que Hauser se refiere determina el nacimiento del primer público interclasista, ya que las historias y mundos propuestos permiten una placentera proyección psicológica en los lectores de diferentes clases sociales. Esta proyección fue analizada por Marx en *La sagrada familia* (1845) como *evasión*. Esta interpretación dirigida al contenido conservador del folletín, influyó en los análisis posteriores del melodrama. En éstos no se consideró que la justa observación de Marx correspondía a un contexto de incipiente desarrollo del antecedente que hoy se conoce como cultura de masas, cuyos medios de producción, característicos del siglo XX no se conocían. Por otro lado, esa interpretación posibilitó la caracterización de *alienante* a que fue condenado el melodrama.

Cuando Hauser coloca la cuestión del sentimiento en la relación público-folletín, abre la perspectiva afectiva en la relación género-público. Perspectiva que caracterizó al melodrama cinematográfico latinoamericano con marcada presencia. Nótese cómo la aceptación popular fue constante en los diferentes vehículos del género y cómo planteó la radical dicotomía popular-culto.

Los lazos que relacionan melodrama-folletín-cine, son una telaraña. En esta dirección es interesante señalar cómo el folletín, que era de un costo bajísimo y se podía consumir en el propio hogar, representó una competencia comercial para el melodrama. La televisión también representó la primera competencia seria para la industria cinematográfica, así como hoy el video acentúa la crisis de la exhibición cinematográfica.

El folletín introduce un nuevo tipo de creador, aquel que no es clásicamente culto y cree en su producto y en los valores que en él se representan. Este nuevo creador se continuará en los pioneros del cine y serán los directores de la industria cinematográfica latinoamericana un cabal ejemplo de ello.

⁷ Hauser, Arnold, *ibid.*

En los años 30, surge en Estados Unidos la *soap opera* (radionovela), melodrama radial que rescata el melodrama doméstico, con los conflictos familiares de la clase media, desde una perspectiva femenina. *Soap* está relacionado con los anunciantes que eran, en general, vendedores de jabón. *Opera* por el romanticismo de este género musical. Es así como ya en el siglo XX, el melodrama del siglo XVIII se incorpora a las manifestaciones de la cultura de masas. Son las convenciones del género, sublimadas en la lucha entre el bien y el mal, las que marcarán la relación producción masiva-público.

Será en Cuba donde se reinventará el *soap* con Félix B. Caignet. En la década del 30, las aventuras detectivescas de *La serpiente roja* serán transmitidas durante más de diez años. Pero es con *El derecho de nacer*, 1941, con el que Caignet se convierte en el autor clásico del género. Esta radionovela se reproducirá en fotonovelas, cine y televisión en toda América Latina y, aún hoy, está presente en el mercado en alguna de esas formas.

El éxito de la radionovela en Cuba era tal, que cubría casi todas las horas de emisión, inclusive la programación que no contenía el género estaba emparentada con él. Así, el otro tipo de programa era la *guantanamera*, que narraba musicalmente hechos policiales en forma sensacionalista y melodramática.

Según Reynaldo González: "El melodrama radiofónico aumentó en Cuba en una proporción no conocida hasta entonces por otro país del continente. Por acumulación, en poco tiempo la isla caribeña incluye entre sus renglones exportables, junto al azúcar que regala los paladares, un surtido de argumentos radiales capaz de irritar los más resistentes lagrimales."⁸ Así en la década del 50, la radionovela cubana dominará la audiencia latinoamericana.

El mismo autor cita la propaganda de otra radionovela: *El placer de sufrir*, que decía que escucharla "Lo hará derramar lágrimas de angustia y alegría." Según Freud: "El fenómeno más singular y al mismo tiempo más importante de la formación de masas consiste en la exaltación o intensificación de la emotividad en los individuos que la integran."⁹ La producción de masas tiene en la articulación catártica, propuesta a través de las lágrimas, la aliada ideal que posibilita la empatía género-público.

⁸ González, Reynaldo, *Llorar es un placer*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1988.

⁹ Freud Sigmund, *Psicología de las masas y el análisis del yo*. Obras completas, Tomo III, Tercera edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

Según Reynaldo González, en cita de la revista *Time*, las diferencias entre *Soap Opera* norteamericano y latinoamericano residen en que: "Cagnet supo darle un nuevo giro a la radionovela de acuerdo con el gusto latino, y logró un éxito sin precedentes. Supo retener el diario punto de tensión, el sollozo lastimero, una ausencia total de sutilezas y el sonoro e inquietante narrador. Trasladó la acción de la sala y la cocina, lugares en los que se desarrollaba el soap opera, a sitios tan exóticos como los cafetales de Palma Soriano. Y mientras las novelas en serie norteamericanas tienden a rehuir los problemas sexuales, al menos en sus manifestaciones más vigorosas, Cagnet se lanzó de lleno al campo de la pasión, el aborto y la ilegitimidad."¹⁰ He aquí una de las claves que diferencian el melodrama cinematográfico norteamericano del latinoamericano. En éste el pecado es otra posibilidad de la vida, y en más de una ocasión, tiene su justificación.

La arbitrariedad con respecto al melodrama y su público, impregnó su comprensión de mal entendidos y prejuicios. La preocupación fundamental recayó en el mal que el género hace. Ello determinó que las preguntas y métodos de respuesta sobre el mismo, fueran de carácter antiséptico. No se consideró su génesis ni su histórica relación con el público. No se dio importancia al conjunto de informaciones que posibilitan la comprensión de un género. No se entendió su relación con el mercado, nacida con la novela de folletín y que regirá la producción cultural del siglo XX. El moralismo anglosajón de MacDonald, con su división de alta cultura y cultura de masas, fue una referencia importante para los análisis peyorativos y superficiales.

• Cuando el melodrama cinematográfico latinoamericano fue rechazado con aversión a partir de la década del 60, además de ser analizado con los patrones mencionados, padeció la óptica de la dictadura de la política de autor. Toda manifestación cinematográfica que excluía al autor, no servía. Es importante destacar que la noción de autor conlleva una larga historia ideológica. En la cultura medieval y renacentista, autor y autoridad están relacionados. Los autores eran los antiguos —escritores griegos y latinos—, cuyas enseñanzas había que seguir. Dicha noción se extiende hasta la idea más contemporánea de propiedad

¹⁰ González Reynaldo, *ibid.*

literaria. Por otro lado, la noción de autor fue desarrollada de tal manera en el cine latinoamericano, que no permitió entender la importancia del desarrollo industrial del cine en la afirmación de intereses nacionales.

1.2 FORMAS DE EXPOSICION

"...Los primeros filmes utilizaron para sus ideas las entrañas del melodrama teatral del siglo pasado, que se devoraron sin remordimientos. Fue un proceso como a la medida para demostrar la proposición de Marshall McLuhan en el sentido de que un nuevo medio siempre fagocita al que se trata de reemplazar."¹¹

Antes de la Primera Guerra Mundial el melodrama teatral comenzó a decaer; y su rendimiento económico entró en colapso. Se estaba produciendo un importante cambio en la forma de escribir y actuar y el realismo y naturalismo comenzaron a sustituir a la forma melodramática. A su vez, el público analfabeto y semianalfabeto se dirigen al *music hall*. Poco tiempo después irán masivamente al cine. Así los teatros se perfeccionan arquitectónicamente y su público cambia de *status* social.

El melodrama se integra al cine y la relación entre ambos conforma la telaraña de la génesis en la estructuración del lenguaje cinematográfico. Analizando el melodrama teatral y literario del siglo XIX, se ven nítidamente las semejanzas en la forma de exposición que existe entre película y melodrama. Tensión en aumento y rapidez de acción constituyen la naturaleza del melodrama. Por ello fue fundamental su preocupación con el juego del tiempo-espacio; juego que antecede a las técnicas que el cine perfeccionará con maestría. Dentro de ese movimiento era necesario que el cambio de una a otra escena fuera rápido y estuviera unido a una gran destreza en el desplazamiento y cambio de escenarios. Estas técnicas son la raíz de la sintaxis cinematográfica y serán utilizadas y consumadas por el cine. Los cambios de una a otra escena fueron resueltos con el montaje paralelo, lográndose el máximo de tensión-suspense. Esta técnica incorporó al cine una de las funciones principales del melodrama victoriano: la del divertimento-entretenimiento, distracción y recreo.

¹¹ Fell, John L., *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres tiempos, 1977.

Continuidad temporal y acción, sin perder cierta sensación de movimiento espacial, eran fundamentales para el melodrama teatral. Los primeros movimientos de cámara y acercamientos rescatan esta norma. Así el cine tomará y perfeccionará estos efectos teatrales, contando también con la fotografía que capta, naturalmente, detalles relacionados al espectáculo sin requerir la compleja maquinaria que exige el teatro.

Lo importante es rescatar la ilusión de realidad y en esto el cine supera al teatro. Estos recursos buscan, a través del desarrollo de la acción dramática en proyección rítmica, el efecto emotivo en la narración. Efecto que conducirá magistralmente la narración del melodrama cinematográfico latinoamericano.

Según John Fell: "...Es necesario diferenciar las funciones de los elementos formales. Reviste interés histórico, por ejemplo, comprobar que D. W. Griffith usaba iluminación teatral en sus primeros filmes; pero constituye una mayor resonancia estética la circunstancia de que los recursos de luces de Griffith alcanzaron mejores resultados en el cine de modo que, a partir de ese momento, las películas pasaron a la vanguardia en la utilización de recursos hasta ese entonces reservados al teatro, y que en la escena habían logrado sus éxitos más resonantes."¹²

Las relaciones teatro-cine no fueron planificadas; sin embargo hubo problemas similares y soluciones análogas. Tampoco lo fueron las relaciones melodrama-cine, pero en la práctica existió una innegable correspondencia. Así, con el surgimiento del cine sonoro, el melodrama, debido a las necesidades narrativas del género, ayudará a estructurar la sintaxis de aproximación gradual a escena por cortes. Es decir, las necesidades de la forma de exposición del género ayudaron a la implantación de una sintaxis donde todo ocurre naturalmente, sin percibirse la escritura. Fue ésta la forma dominante hasta la primera mitad de la década del 50, estando prácticamente definida en la primera versión de *Imitation of Life*;¹³ tal como está esbozada en *La mujer del puerto*.¹⁴ En la segunda mitad de la década del 30, el cine latinoamericano la incorpora mayoritaria y competentemente.

¹² Fell, John L., *ibid*

¹³ *Imitation of Life*. Dirección: John M. Stahl, 1934. Producción: Universal

¹⁴ *La mujer del puerto*, México, 1933. Dirección: Arcady Boytler/Producción: Servando C. de la Garza/Argumento: basado en un cuento homónimo de Guy de Maupassant/Guion Guz Aguila/Diálogo cinematográfico escrito y supervisado por

1.3 ANTIGUAS RELACIONES: EXEGESIS

Antes de pasar al cine, Griffith tenía una *troupe* teatral, también llamada "compañía de repertorio", con autores que escribían para los actores de la misma. Así se fijaron caracteres y tipos, desde la ingenua al villano. Mary Pickford, Lillian y Dorothy Gish, fueron estrellas de esa compañía. La identificación personaje-intérprete representa un claro paralelismo con lo que después será el *star system* cinematográfico. Por otro lado, Griffith había optado por el melodrama en su compañía teatral, y debido a ello parece que los productores de la *Biograph* protestaban cuando encaraba asuntos no melodramáticos en el cine.

Existe un notorio paralelismo entre el público de los primeros melodramas de feria, del melodrama teatral victoriano, del cine primitivo y de la producción cinematográfica latinoamericana: esos espectadores querían ver la representación de alegorías dramatizadas de la experiencia humana. O sea, la exposición de una idea en forma figurada, con el acento en obras sentimentales fuertemente moralizantes, fue uno de los motores en la relación melodrama-público.

Los soldados que frecuentaban los espectáculos de feria en los tiempos de la Revolución francesa eran del interior y constituyeron la emigración rural a las ciudades, mientras que los trabajadores constituían la mano de obra en una sociedad en vías de industrialización. Sólo la tercera parte de esos espectadores estaba alfabetizada. De ahí, también, el gusto por historias simples y de única lectura.

Existe cierto paralelismo con el público del cine primitivo, también semianalfabeto, que indujo a un amplio campo de desarrollo de descripciones cinematográficas sencillas. A su vez, el cine se constituyó en una forma de educación audiovisual mejor que la de los espectáculos populares conocidos hasta entonces y la imagen suplió problemas de comprensión con el público que no sabía leer.

Carlos de Nájera/Fotografía: Alex Phillips/Compaginación sincrónica: José Marino/Editada en los estudios y laboratorios: México Films/Música: Max Urban. Canción: Manuel Esperón/Escenografía: Fernando A. Rivero/Intérpretes: Andrea Palma (la hermana), Domingo Soler (el hermano)/Observación: Nótese que en la ficha técnica la edición aparece como "compaginación sincrónica", lo que demuestra el carácter eminentemente técnico, de orden cronológico del mismo, en los primeros filmes sonoros.

Sobre todo en los Estados Unidos, los inmigrantes usaron el cine para comprender el país en donde vivían. De la misma manera, los espectadores del interior vieron en el cinematógrafo una forma de "apoderarse" de los hábitos de las ciudades. En medio de ello, la clase media es conquistada, originándose el embrión del flujo masivo del público. A su vez, son los valores de esta clase los que influirán decisivamente en el relato cinematográfico. Entonces queda implantada la urdimbre narración-mentalidades.

Hasta bien entrada la década de los 40, los centros urbanos de América Latina eran semirurales y el público respondía a esa característica. Los espectadores pertenecían a un tipo de sociedad con crecimiento económico primario, de tipo agroexportador. Ese tipo de estructura produjo sociedades rígidamente jerarquizadas, con concentración de renta y poder en una minoría. O sea, eran espectadores de estados oligárquicos donde no existía el carácter de ciudadano.¹⁵

Como forma teatral, el melodrama fue un pasatiempo relacionado con convencionalismos sociales y sus características estaban conectadas con el público. Es decir, las descripciones sencillas, concretas y retóricas, que ayudan a definir el género, fueron el nexo con espectadores que constituyeron un importante antecedente del público de la cultura de masas. Según Gramsci: "El carácter retórico de géneros populares como el melodrama, está relacionado con el hecho de que el gusto popular no se formó con la lectura ni con la meditación íntima de la poesía y el arte, sino con las manifestaciones colectivas, oratorias y teatrales."¹⁶

Significa que la retórica del melodrama que tiende a señalar reiteradamente el mismo significado a través del diálogo, la puesta en escena, la insistencia musical, etc., está en estrecha relación con el gusto popular y su necesidad de reafirmación conceptual. Es de notar que en la industria cinematográfica latinoamericana, los títulos de los filmes también forman parte de esa retórica:

¹⁵ O'Donnell, Guillermo, *Análise do autoritarismo burocrático*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

¹⁶ Gramsci, Antonio, *Litterature e Vita Nazionale*, Turín, Ed. Einaudi, 1966.

Aventurera,¹⁷ **Mulata**,¹⁸ **Pobre mi madre querida**,¹⁹ introducen, sin ceremonias, al tema de la película sin ningún tipo de sutileza.

Es interesante destacar en esa dirección, una entrevista realizada en Rio de Janeiro, con un asiduo espectador de filmes latinoamericanos en la década del 50: "Por los nombres de aquellas películas uno sabía de qué se trataba. ¡Hasta los títulos eran buenos!"²⁰

La relación melodrama-convencionalismos sociales no es exclusiva del género y sí de toda la producción de la cultura de masas. Así los significados morales por ella definidos responden a valores patriarcales y judeo-cristianos. La defensa de esos contenidos funciona como reafirmación del mundo conocido y asimilado por el espectador, lo que le genera una familiaridad con el producto. En la familiaridad es donde se articula la afectividad público-producto.

Las normas sociales ayudan a formar el binomio relato-formas de producción. En el siglo XIX, algunos editores de folletines y subliteratura, establecieron algunos parámetros de comportamiento para el material a ser editado. Esas normas no difieren, en esencia, del código moral que rigió la industria cinematográfica norteamericana desde 1920 y que se resume en:

¹⁷ **Aventurera**, México, 1949. Dirección: Alberto Gout/Producción: Pedro A. y Guillermo Calderón/Guión: Alvaro Custodio/Adaptación: Alvaro Custodio y Carlos Sampelayo/Fotografía: Alex Phillips/Edición: Alfredo Rosas Priego/Música: Antonio Díaz Conde. Canciones de Agustín Lara, Alberto Domínguez, Eric Madriguera, Claudio Estrada. Las canciones brasileñas "Sigue Sigue y "Chiquita Bacana" forman parte del repertorio musical/Escenografía: Manuel Fontanals/Vestuario: José Díaz "Pepito"/Duración 101 minutos/Estudios: Churubusco/Intérpretes: Ninón Sevilla (Elena), Tito Junco (Lucio), Andrea Palma (Rosaura), Rubén Rojo (Mario), Miguel Inclán ("Rengo").

¹⁸ **Mulata**, Coproducción Cuba-México, 1953. Dirección: Gilberto Martínez Solares/Producción: Mier y Brooks, S.A./Guión: Ulises Petit de Murat/Adaptación: Gilberto Martínez Solares/Fotografía: Agustín Martínez Solares/Edición: Carlos Savage/Música: Manuel Esperón/Escenografía: Edward Fitzgerald/Estudios y Laboratorios: San Angel Inn/Intérpretes: Ninón Sevilla (Mulata), Pedro Armendáriz (Martín), René Cardona (Manuel Guevara).

¹⁹ **Pobre mi madre querida**, Argentina, 1948. Dirección: Homero Manzi y Ralph Papier/Producción: Estudios San Miguel/Guión: Homero Manzi/Fotografía: Bob Roberts/Edición: Nicolás Proserpio/Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio/Escenografía: Ralph Pappier/Duración: 92 minutos/Intérpretes: Hugo del Carril (Román), Emma Gramática (Madre), Aída Luz (Amalia), Graciela Lecube (Rosita).

²⁰ Esta entrevista fue grabada en el mes de diciembre de 1990, y forma parte de las 30 entrevistas realizadas con espectadores brasileños. Corresponde a un proyectista de 52 años de edad.

1) No se producirán filmes contra los principios morales del público. O sea, la simpatía del espectador no puede orientarse hacia el lado del crimen, delito, maldad o pecado.

2) Se presentarán modelos morales de vida correctos, sujetos sólo al drama y entretenimiento.

3) La ley no será ridiculizada, tampoco se podrá despertar simpatía por la violación.

Esas pautas morales, según señala John Fell,²¹ constituyen el alma del melodrama, pues exigen caracterizaciones sencillas, elevado interés dramático, acción constante y situaciones claras y fuertes. De hecho, esas son características básicas del melodrama, que exige una narración que apunta a una sola lectura. Ese tipo de relato es un articulador de la cultura de masas y de las preferencias del público. O sea, los convencionalismos sociales influenciaron en la construcción de una forma narrativa de aceptación popular. De esa manera queda definida la relación gusto popular-moral social.

²¹ Fell, John, *ibid.*

CAPITULO 2

MELODRAMA Y CULTURA DE MASAS

2.1 "LA TRAGEDIA POPULARIZADA"

Todo género es un sistema coherente de signos, convencionalmente establecidos y aceptados, que funciona como estereotipo cultural con dinámica propia en un contexto histórico determinado. Con sus historias de transgresión y castigo, el melodrama es quizás, el género más popular.

Para Hauser: "El melodrama no es otra cosa que la tragedia popularizada o, si se quiere, corrompida."¹ Esta feliz explicación reafirma el conflicto del drama clásico como la esencia del melodrama; y a la estructura tripartita de comienzo, desarrollo y desenlace como la forma que lo relaciona a la tragedia. Dicha estructura comienza con un fuerte antagonismo, seguido por un intenso enfrentamiento, mientras que el desenlace homologa el triunfo del bien y castiga el mal.

En esa dirección, es importante señalar lo que el maestro de cine melodramático norteamericano, Douglas Sirk, dice: "El melodrama es más bien el arquetipo de una forma de cine que se relaciona con el drama. La mayoría de las grandes obras de teatro están basadas en situaciones de melodrama o tienen finales melodramáticos: *Ricardo III*, por ejemplo, es prácticamente un melodrama. Esquilo y Sófocles escribieron numerosos melodramas, *La orestiada* es realmente un melodrama. Pero lo que solía suceder en el mundo de los reyes y

¹ Hauser, Arnold, *op. cit.*

príncipes se ha traspuesto después al mundo de la burguesía. Sin embargo, las tramas siguen siendo profundamente similares."²

Etimológicamente melodrama significa canto con música; mientras que el drama está relacionado, en el sentido aristotélico, a la acción. Así, para Aristóteles, la organización de las acciones es fundamental, ya que es a través de ellas donde se evidencian los caracteres e ideas de la fábula. Para este autor, la fábula, o sea, la historia que se cuenta, debe presentar las acciones dispuestas según las necesidades de la estructura tripartita que es el alma de la tragedia. "... Existen dos causas naturales para las acciones: ideas y carácter, y todas las personas son de buen o mal proceder, de acuerdo con estas causas."³ El carácter determina las cualidades de las personas en acción y las ideas, la forma que emplean para decir lo que piensan. Para Aristóteles, es a través de la acción donde las personas adquieren los caracteres. Es éste uno de los caminos que ayuda a explicar la falta de matices psicológicos en la construcción de los personajes del melodrama y en la cantidad de obstáculos —generadores de acciones en la estructura dramática—, que padecen para que quede explícita la idea del triunfo del bien sobre el mal.

La enorme cantidad y variedad de acciones caracterizan al melodrama y sus personajes arquetípicos son productos de las mismas. La relación acción-personaje será la que explicitará la idea propuesta por la historia contada. La formación del arquetipo de los personajes es una característica de la producción cultural, pues a través de ellos se imprime, con absoluta claridad, la moral social, articuladora fundamental de dicha producción.

Los núcleos de conflicto de la tragedia, como pasión-deber, bien-mal, amor-poder, etc., pasan al melodrama en un esquema binario, y son presentados, como en el drama clásico, en historias ricas en *pathos*, que inducen a sentimientos de piedad o tristeza. A través de esos sentimientos, Aristóteles propone la catarsis, llave que abre el camino para la proyección o identificación.

"Me meto dentro de la película y la vivo. Siempre fui así. Me gustan mucho las películas de drama."

(Mujer cubana, 41 años, operadora de teletipo)⁴

² Halliday, Jon, *Douglas Sirk*, Caracas, Fundamentos, 1971.

³ Aristóteles, *Arte poética*, en *A poética clásica*, Sao Paulo, Cultrix, 1988.

⁴ Reportaje realizado en la Habana, véase el Cap. 1.

La catarsis es el instante de perplejidad en el espectador que posibilita la proyección o identificación. Según señala Herta Herzog: "Al identificarse los espectadores y sus problemas con los dolientes héroes y heroínas de los melodramas, otorgan grandeza a sus propias aflicciones cotidianas y afirman su superioridad sobre otras personas que no han vivido tan profundas experiencias emotivas."⁵ Los personajes arquetípicos posibilitan la eficaz identificación del espectador a través de una operación llamada por Román Gubern de "sublimación mítica." Para Tomás Gutiérrez Alea, es una "descarga emocional a través de una entrega afectiva."⁶

El *fatum* —azar manejado malignamente por los dioses—, es esencial en la tragedia. Debido a él, los personajes no pueden torcer el destino que las divinidades le asignaron. El fatalismo es una marca del melodrama, y según Román Gubern es el *fatum* clásico convertido en "juguete del destino"; gracias a él se producen y aceptan todas las casualidades inverosímiles, posibles e imposibles.

El melodrama cinematográfico latinoamericano produjo más situaciones inverosímiles que el europeo o norteamericano; pero, a pesar de lo exagerado de las mismas, veremos más adelante cómo ello está relacionado a un continente con una estructura social y política completamente diferente a la de Europa o Estados Unidos; así como la idea de lo "real maravilloso" de Alejo Carpentier.

Los antecedentes-orígenes del melodrama y sus sucesivas mutaciones históricas, lo colocan como un macro género cuyo eje temático es el discurso sobre la desdicha, mientras que la hipersensibilidad y el esquematismo son los rasgos formales que lo definen. Ese macrogénero fue decisivo para la estructuración de la sintaxis y el espectáculo cinematográficos y, como dice Andrew Sarris: "La mayoría de los filmes del siglo XX se pueden identificar con el género del melodrama burgués apto para todo público. Por lo tanto, afirmar que se disfruta viendo cine es como decir que se goza con el melodrama burgués, ¿y cómo es posible poseer tan mal gusto cuando se han saboreado los tesoros que la antigüedad nos legó?"⁷

⁵ Gubern, Román, *La imagen y la cultura de masas*, Barcelona, Bruguera, 1983.

⁶ Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador*, México, Federación Editorial Mexicana, 1983.

⁷ Fell, John L. *El filme y la tradición narrativa*.

2.2 LAS "DIMENSIONES" CULTURALES

Una de las articulaciones menos estudiadas de la cultura de masas es la generada entre melodrama-público, y me inclino a pensar que ello responde a la sacralización de la *highbrow* y a la no comprensión del artista en su condición de asalariado de sociedades industrializadas. Las categorías *highbrow* y *mass-cult*, acuñadas por Dwight MacDonald, *elitizan* y compartimentan la cultura, siendo por ello uno de los movimientos más conservadores de la historia de la estética contemporánea. La compartimentación de la cultura implica esquemas de tal rigidez, que están fuera del contexto real del desarrollo estruendoso de la cultura masiva y de la dinámica social contemporánea. Las profundas transformaciones económicas, sociales y culturales producidas por la revolución industrial, que destruyen el sistema tradicional de las artes, no fueron contempladas en la colocación de MacDonald.

El carácter forzado y relativo de esa división queda claro al comprobarse que en Italia, por ejemplo, el melodrama, la ópera y el teatro, fueron siempre formas de la *alta cultura* con acentuados elementos populares, lo que hace que en ese país la *highbrow* y la *mass-cult* coexistan, produciendo un modelo cultural diferente al enunciado por MacDonald. Por otro lado, es importante remarcar que Italia no produjo la gran novela del siglo XIX, como Francia o Inglaterra.

Hay sobre el mismo asunto, en la cultura de nuestros días, un caso ejemplar. Está representado por Manuel Puig que, según Ricardo Piglia,⁸ tiende a unir la *alta cultura* con la cultura de masas. Ello responde a que Puig construyó su narración trabajando con las pautas formales de la cultura de masas, tales como el folletín, melodrama cinematográfico norteamericano y mexicano de los años 40, y los diálogos de las radionovelas argentinas. Uno de los filmes que Molina cuenta a Valentín, en *El beso de la mujer araña*,⁹ es un melodrama mexicano modelo: **Hipócrita**.¹⁰

⁸ Piglia, Ricardo "As tres forças da ficção". Idéias Ensaios. Ano 1, No. 61-, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2 de septiembre de 1990.

⁹ *El beso de la mujer araña* cuenta la convivencia de un preso político, Valentín, y un homosexual, Molina, en una celda. La forma de sobrevivencia encontrada es la narración, por parte de Molina, de filmes de los años 40.

¹⁰ **Hipócrita**, México, 1949/Dirección: Miguel Morayta/Guión: Luis Spota/Intérpretes: Leticia Palma, Antonio Badú, Carmen Molina.

La división de *alta cultura* y *cultura de masas* descalifica al público de tal manera, que se vuelve innecesario el análisis de su universo simbólico, así como defiende al creador que se erige como un funcionario social paternalista, imposibilitado de comprender lo imaginario colectivo de una sociedad, en razón de una trascendencia casi *divina* de la obra.

El folletín introduce en el campo de la literatura la condición de artista asalariado. El *sistema de estudios* implantado por Hollywood genera un modelo de creador cinematográfico —dependiente económicamente del estudio—, que ayudará a hacer del cine el vehículo más importante de la comunicación masiva antes de la llegada de la televisión. Esos creadores corresponden a una nueva etapa de la concentración capitalista en los medios de comunicación de masas. En menor escala, y en coyunturas diferentes, Argentina y México tendrán sus respectivos *sistemas de estudios*, con una vasta producción de características diferenciadas, aceptada por el público al cual estaba dirigida. Este público sufrió los mismos prejuicios que los productos que apoyaba y en el intento de su reubicación conviene citar lo expresado por Walter Benjamin: "Las masas son una matriz en la que se origina, en el momento actual, todo un conjunto de actitudes nuevas en relación a la obra de arte. La cantidad se transformó en calidad. El aumento masivo del número de participantes transformó su propia manera de participación. Que ésta se manifieste inicialmente en una forma de desdén, no debe engañar al observador."¹¹

Para Román Gubern,¹² la división entre *alta cultura* y *cultura de masas*, responde a una visión puritana del problema. Ciertamente fue esa óptica que impidió la formulación de una simple pregunta: ¿Por qué al público le gustan determinados productos de la cultura popular tales como el melodrama?

2.3 LOS GENEROS: EL CONOCIMIENTO POPULAR

Para acercarnos al camino de la comprensión de la pregunta anterior, es necesario considerar el papel de los géneros en el universo

¹¹ Benjamin, Walter, *A obra de arte na época de suas técnicas e reprodução*, textos escolhidos. Sao Paulo. Ed. Abril, 1975

¹² Oroz, Silvia, entrevista a Román Gubern realizada durante el 46º Congreso de la

de la cultura popular. Los mismos están divididos en épico, comedia y tragedia (embrión del melodrama), según sus orígenes griegos. Las normas correspondientes a cada género son las que determinan uno de los factores principales en la relación producto-público, que es la familiaridad de este último con las reglas internas del primero.

La familiaridad da lugar a un arma importante: el conocimiento. Este permite que el espectador sepa más que el héroe-protagonista, ya sea con respecto a su suerte futura o sobre sus relaciones con otros personajes. Así el espectador de la tragedia griega sabía desde el comienzo cuál sería la suerte de Electra, Edipo o Ifigenia. El público de la producción masiva tiene un bagaje cultural parecido al enfrentarse con uno de sus géneros. Ante un *western* (una de las formas que la épica desarrolló en el cine), sabe que el héroe saldrá victorioso en el duelo final: ante el melodrama, sabe que el amor puro será recompensado. El conocimiento del futuro, que supuestamente quitaría suspenso a la historia, se convierte en un elemento de interés tan fuerte como la propia trama, y con él está cerca del dominio del porvenir del héroe-protagonista. Ese dominio permite un cierto control-poseción sobre la narración, que tiende a provocar un registro inconsciente de propiedad de un bien. En la comunicación de masas del Brasil, revistas como *Amiga* o *Contigo*, publican anticipadamente el resumen de lo que ocurrirá en las diferentes telenovelas, sin que ello les quite audiencia.

La familiaridad género-espectador queda bien ejemplificada en este trecho de la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, cuando Molina cuenta a Valentín la película **A volta da mulher zumbi**: "... Comienza con una muchacha de Nueva York que se embarca hacia una isla del Caribe donde la espera el novio para casarse. Parece una buena muchacha llena de ilusiones y le cuenta toda su historia al capitán del barco que está totalmente enajenado; él mira hacia el agua negra del mar —porque es de noche—, y después la mira a ella como diciendo 'ésta no sabe lo que le espera', pero no le dice nada hasta que están a punto de arribar a la isla y se escuchan los tambores de los nativos..."¹³ A través del contraste del agua negra en la noche y una muchacha buena cuyo destino es una isla del Caribe,

Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF), La Habana, abril de 1990
¹³ Puig, Manuel. *O beijo da mulher aranha*, Cuarta edición, Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

todo espectador *sabe*, debido a la repetición de este género cinematográfico, que acechan mil peligros a la heroína.

El conocimiento de las reglas de un género produce verdaderos festines dentro de una sala de exhibición. Así, durante la proyección de **La cumparsita**,¹⁴ un típico melodrama argentino de 1947, en un cine de La Habana, en abril de 1990, el público se adelantaba a los acontecimientos que se desencadenarían en la pantalla. El filme narra la historia de un cantor de tangos, que tiene una novia llamada Elena, y que el destino hace que se quede amnésico durante una estadía en París, se olvida de la muchacha y comienza una vida nueva con otra mujer. Al retornar a Buenos Aires se encuentra casualmente con Elena y comienza a dar señales de que su cabeza está en ebullición. Así, mientras la novia actual y la de antaño están en un cuarto a la espera de los acontecimientos, en otro cuarto, separado por una cortina del anterior, está el cantor debatiéndose en el laberinto de la memoria. Cuando recuerda, sale corriendo hacia donde están las mujeres y, en un plano medio corto, corre la cortina que separa las dos estancias. En el gesto de abrir la cortina, y antes que él grite "¡Elena!", demostrando su recuperación, el público exclamó "¡Elena!"; y cuando llega el momento de decir el nombre el protagonista nadie escuchó, pues como ya se sabía de la recuperación del héroe, conocida para el público a través de la familiaridad con el género, todo el mundo aplaudía alborozado. Este tipo de reacción, según los testimonios recogidos de espectadores de la época, era común en el periodo del desarrollo industrial del cine latinoamericano.

Un género presupone trabajar con estereotipos y fórmulas narrativas aceptados socialmente. La censura social es determinante en dicha estructuración, pues es ella la que motiva los parámetros morales, que a su vez son responsables por la estructuración sintáctica del género. De esa manera, cuando en el melodrama cinematográfico a la escena del beso le sigue la elipsis de campos sembrados mecidos por el viento, o una tormenta nocturna repleta de relámpagos, el significado será, respectivamente, amor armonioso o tortuoso. La elipsis omite, por censura social, una relación sexual y,

¹⁴ **La cumparsita**, Argentina, 1947, Dirección: Antonio Momplet/ Producción: Estudios San Miguel/ Guión: Verbisky y E. Villalba Welsh/ Fotografía: Américo Hoss/Edición: José Gallegos/Música: Alejandro Gutierrez del Barrio/ Escenografía: Ralph Pappier/ Duración: 77 minutos/ Intérpretes: Hugo del Carril, Aída Alberti, Ernesto Vilches, Nelly Daren.

a su vez, crea un código sintáctico donde, según Román Gubern,¹⁵ los signos eróticamente neutros se tornan claramente eróticos para el espectador de la época. Razones de orden económico —necesidades de mercado—, y las especificidades de los diferentes medios, influyen también en la estructuración de los géneros, que son una forma estandarizada de la cultura popular.

La importancia de los estereotipos en la cultura de masas reside en la figura simbólica que representan. Todo arquetipo remite a los valores socialmente aceptados; de ahí su condicionamiento al contexto histórico. Así, *la buena*, en el melodrama cinematográfico norteamericano, ha sido predominantemente rubia, mientras que *la mala* ha sido morena. Para el americano, el ser morena implica latinidad y por lo tanto sexualidad desbordada. En el melodrama latinoamericano es al revés: al ser *la rubia* menos frecuente y por esa razón menos conocida, se le carga con la misma sexualidad que el americano atribuye a *la morena*. En la tipificación funcionan simultáneamente valor moral-tipología física.

La fijación de los arquetipos y formas narrativas del melodrama cinematográfico están estrechamente vinculados a los valores de la sociedad judeo-cristiana y patriarcal. De ahí la vinculación del género con el universo mítico-simbólico del espectador, existiendo entre ambos un pacto tácito de reciprocidad. En esa dirección es interesante recordar lo señalado por López-Pumarejo: "Todo indica que, al comenzar el siglo XX las convenciones del melodrama decimonónico conforman un enunciado en las diferentes manifestaciones de la cultura de masas, incluso la publicidad."¹⁶

El melodrama desarrolla los mitos de la sociedad judeo-cristiana y patriarcal y, a través de esa forma cultural, el público confirma la idea del mundo asimilada. Es decir, que la necesidad del espectador en el sentido de la reafirmación de sus valores no es defraudada. De esa manera, la ausencia de nuevos u otros valores, hace que el espectador no entre en crisis con los ya asimilados. Sus referencias quedan en pie.

Para Carlos Monsiváis, "la forma clásica para que la sociedad registre su temperamento moral y atestigüe sus convicciones íntimas sigue siendo el melodrama, vía directa hacia la expresión y fijación

¹⁵ Gubern, Román, *ibid.*

¹⁶ López-Pumarejo, Tomás, *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

de los sentimientos socialmente válidos ... En el melodrama, la moral dominante se extenua y robustece, regida por la convulsa, estremecida fe en los valores de la poesía."¹⁷

A estas alturas es menester diferenciar cultura de masas y cultura popular, alejándonos de la idea que para comprender la cultura popular es prioritario entender los mecanismos de manipulación y dominación. En ese sentido, siguiendo la propuesta de Mario Margulis, se puede decir que la cultura popular responde a las prácticas significativas, producto de la interacción social, mientras que la cultura de masas responde a las prácticas significativas, producto de la comunicación de masas.

Cuando Eva ofrece a Adán el fruto prohibido, se acaban las maravillas del Edén, que no eran otra cosa que la ausencia de dualidad. El acto de desobediencia que hace al hombre tornarse dueño de su propia vida, introduce a los opuestos bien-mal, cielo-infierno. Así la dualidad será vista a través de la idea judeo-cristiana del mundo como disonancia, en contraste con la armonía del Edén. En función de la vivencia conflictiva de esa disonancia se estructuraron los mitos de la sociedad occidental. En las culturas orientales, la misma es vivida como un todo y en concordancia, mientras que para nosotros la posibilidad dialéctica es sufrimiento. Es la búsqueda de la armonía o felicidad perdidas la que impulsa la mitología judeo-cristiana, la que genera los núcleos conflictivos en la estructura del drama occidental.

El mito, con su valor simbólico, tiene en la concepción de Lévi-Strauss la finalidad de buscar un modelo lógico para superar una contradicción. Así se convierte en un síntoma de necesidades mal resueltas en la esfera de la realidad. De esa manera manifiesta la dependencia del plano real al fantástico. Dicha dependencia es fundamental en la cultura de masas y está relacionada al principio de placer y al principio de realidad. Para Freud, el arte es una forma que reconcilia ambos principios, pues es la imaginación la que resuelve deseos frustrados en el plano de lo real. La tensión entre el principio de placer y realidad, provocada por el enredo argumental, articula el espectáculo melodramático. En esa dirección es conveniente citar a Gramsci, cuando dice que: "Las fabulaciones del pueblo dependen de un complejo de inferioridad social que determinan largas fantasías

¹⁷ Monsiváis, Carlos, *Amor perdido*, octava edición, México, Biblioteca Era, 1984.

sobre las ideas de venganza, del castigo de los culpables de los males soportados."¹⁸

Es conveniente también entender la observación de Gramsci y los principios de placer y realidad, en función de una de las articulaciones esenciales del melodrama: los amores interclasistas. Estos amores homologan el mito judeo-cristiano del amor como un valor fuera de la esfera de poder.

Los géneros, a pesar de sus reglas propias, viven en permanente mutación, ya que al ser la llave para entender la cultura de masas, están dinámicamente vinculados al contexto histórico-cultural. Mantienen un dinamismo subterráneo relacionado con las necesidades de mercado, que a su vez responden al constante —aunque imperceptible— movimiento social. Así *la buena* del melodrama mexicano de los años 40 puede presentar algunas características diferentes con *la buena* del melodrama argentino de la misma época. Es posible que en algunos filmes mexicanos ese prototipo fume, como ocurre en *Crepúsculo*¹⁹ con la muchacha virtuosa interpretada por Lilia Michel. Eso es prácticamente inexistente en Argentina. Un género cinematográfico como el de espionaje, que se desarrolla a partir del auge de la guerra fría después de la caída del muro de Berlín, pierde vigencia y funcionalidad si mantiene el mismo tipo de conflictos y el mismo esquema de caracterización buenos-malos.

Siguiendo a Panofsky, podemos decir que el universo iconográfico de un género que encierra las imágenes, historias y alegorías que lo definen, representa, en la cultura de masas, el momento de los significados inteligibles y es conscientemente asignado a la acción práctica que lo simboliza. Hay un vínculo estrecho entre iconografía-espectador, ya que el goce de éste no reside en la incógnita de la historia y sí en el conocimiento del juego interno de un género. Así quedan colmadas sus expectativas. Ese proceso de goce es llamado por Román Gubern "gratificadora repetición ritual" y, a través de él, el espectador satisface sus expectativas y se gratifica intelectualmente. El universo iconográfico posibilita que el espectador diferencie un género de otro sin saber cuál es la historia narrada. De esa manera se

¹⁸ Gramsci, Antonio, *op. cit.*

¹⁹ *Crepúsculo*, México, 1944/ Dirección: Julio Bracho/ Producción: CLASA/ Guión: Julio Bracho/ Fotografía: Alex Phillips/ Edición: Jorge Bustos/ Música: Raúl Lavista/ Escenografía: Jorge Fernández/ Vestuario: Margaret Vogel/ Duración: 108 minutos/ Intérpretes: Arturo de Córdova, Lilia Michel, Gloria Marín, Julio Villareal.

coloca la familiaridad género-público, pues el primero constituye una correlación mítica con el segundo.

2.4 KITSCH, PROSPERIDAD Y REDUNDANCIA

El pingüino de cerámica encima de un refrigerador fue una imagen común, en la década del 50, en muchos países de América Latina; y fue un signo de prosperidad, producto de coyunturas nacionales donde había excedente económico para ser distribuido. Ese pingüino, que algunas veces estaba apoyado sobre una carpeta, es el símbolo usado comúnmente para definir el *kitsch*.

La palabra *kitsch* aparece en Múnich en la segunda mitad del siglo XIX relacionada, según Abraham Moles,²⁰ con el momento del triunfo de la burguesía, donde aparece por primera vez la necesidad de propiedad de una obra artística o, por lo menos, que parezca tal cosa. Durante esa época las técnicas de producción y reproducción cultural llegaron a tal grado de desarrollo que fue necesario diferenciar lo genuino de su imitación en serie. De cualquier manera el *kitsch*, como señala Moles, "es un fenómeno de todos los tiempos y de todas las artes."²¹ Recuérdese que el arte barroco fue visto como *exagerado* por los patrones clásicos de la época.

Es interesante la idea del *kitsch* de Moles, como "esencialmente democrático", pues según este autor, es el arte de lo aceptable ya que no choca por no ser una posición fuera de la vida cotidiana ni exigir ningún tipo de esfuerzo extra que obligue a superar limitaciones propias. Así, al disminuir la originalidad, se coloca al alcance del hombre en la medida en que el arte no lo hace, convirtiéndose en un elemento esencial en la comunicación de masas. Siguiendo a Décio Pignatari,²² decimos que en términos de la teoría de la información, el *kitsch* "es una reducción del repertorio estético vigente en las capas superiores de la cultura." Es una operación de reducción de un código amplio a uno menor y por lo tanto posibilita un mayor número de audiencia. De esa manera, el *kitsch* está ligado íntimamente al desa-

²⁰ Moles, Abraham *O kitsch*, Sao Paulo, Perspectiva, 1986.

²¹ Moles, Abraham, *ibid.*

²² Pignatari, Décio, *Informação e comunicação*, Sao Paulo, Cultrix.

rrollo de las técnicas de reproducción, llamado por Walter Benjamin "proceso de democratización de los bienes culturales."

La redundancia, característica esencial en las formas de producción masiva, es fundamental en el camino de la comprensión del *kitsch* y no es otra cosa que la acentuación de un significado a través de su repetición conceptual. Así, en el ejemplo del refrigerador adornado, funciona de la siguiente manera: el pingüino, animal relacionado con frío y nieve ¡está sobre un aparato que produce hielo en su propio hogar! Si alguien ponía en duda el poder de la nueva tecnología, el adorno en cuestión se encarga de apagarla. En ese sentido el final del melodrama *Santa*,²³ primer filme sonoro mexicano, es ejemplar. Después de la muerte de la protagonista, que se llama Santa, el cieguito —que la protegió durante su desdichada vida—, va al cementerio. Cuando se inclina en la tumba se ve la palabra "SANTA" escrita con letras inmensas. A su vez, él dice: "Santa, Santa, Santa María madre de Dios"; aparece entonces el cartel de "FIN". Es conveniente recordar que Gübern llama al melodrama el *kitsch* de la tragedia. En el mismo ejemplo, cuando Santa muere, el médico comunica al cieguito y a su lazarillo lo ocurrido; el hombre se abraza a su acompañante y dice: "Nos hemos quedado solos otra vez en la vida. ¡Solos!"

2.5 LA ORGANIZACION INDUSTRIAL

La organización de la producción norteamericana amplió la potencialidad imprevista del cine al fenómeno del desarrollo de la cultura de masas. La reorganización de la economía mundial después de la Primera Guerra Mundial, permitió a Hollywood estructurarse industrialmente siguiendo la premisa de producción vigente: máxima explotación de recursos cuyo objetivo es el macrolucro. Esa premisa no era ajena a otras industrias culturales como la editorial o la periodística y se extenderá a la radio y, más adelante, a la televisión.

²³ *Santa*, México, 1931. Dirección: Antonio Moreno/Producción: Compañía Nacional de Películas S.A., de México/ Guión: basado en la novela *Santa*, de Federico Gamboa/ Adaptación: Carlos Noriega Hope/ Fotografía: Alex Phillips/ Música: Agustín Lara/ Escenografía: Fernando A. Rivero/ Intérpretes: Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana, Mimi Derba/ Observación: Nótese que en la ficha técnica no aparece "edición", que debió ser realizada entre el director y su asistente, Ramón Peón.

Así, el negocio cinematográfico se estructurará a través del *studio system*, siendo éste el método encontrado para la obtención del macrolucro. La figura del productor está en el vértice de la rígida división del trabajo, de jornadas laborales que equiparan el estudio al resto de las formas de producción de la economía norteamericana. Todas las condiciones para las necesidades de su propio ritmo de producción están concentradas en el estudio. Así, además de la infraestructura técnica, posee los departamentos técnicos, administrativos y artísticos. La política de los estudios no hizo otra cosa que seguir el mismo modelo adoptado por la economía norteamericana: manufacturas estandarizadas. De esa manera, el *sistema de géneros* y el *star system* son una consecuencia económica lógica del "sistema de estudio".

Los géneros fueron la forma adoptada para diferenciar los productos y racionalizar el proceso productivo en función de la especialización. Así, habían directores de *western*, comedias musicales, etc., y producciones clase A o B.

Douglas Sirk dice que quien hacía un filme B, nunca haría uno A; tal era la rigidez imperante.²⁴ Por otro lado el sistema de géneros permitía usar, en el afán de racionalización de la producción, esquemas argumentales, decorados, etcétera, ya utilizados en otros filmes. De ahí que las calles del "viejo Oeste" sean todas parecidas. En el melodrama latinoamericano es frecuente ver la misma escalera en la gran sala de la familia rica.

El sistema de géneros tiene en el *star system* su ayuda eficaz para la construcción y fijación de arquetipos, soporte fundamental de aquél y el estrellismo fue el mecanismo ideal para la promoción planificada de la producción cinematográfica. A través de ese esquema de producción que genera filmes narrativos, se institucionaliza el espectáculo cinematográfico y es la base que usará la industria cinematográfica latinoamericana para conquistar su natural mercado continental. De esa manera el cine, y el género melodramático, se convertirán en el vehículo fundamental de la comunicación de masas en América Latina.

²⁴ Halliday, Jon, *ibid.*

LAS "PELICULAS PARA LLORAR": EL MELODRAMA CINEMATOGRAFICO

"Gloria lloraba mucho con Libertad Lamarque y Marga López. Decía que se sentía feliz porque lloraba muy a gusto."

Alejandro Galindo¹

3.1 LA DIDACTICA SENTIMENTAL

Toda valoración del cine latinoamericano implica necesariamente una valoración de los géneros en los que se basó su desarrollo industrial: la comedia y el melodrama, o como el público los llamaba: "las películas para reír" y "las películas para llorar". Esa división fue la forma espontánea con que se reconoció el poder del espectáculo-entretenimiento existente en aquella producción.

La preferencia dada al papel del director-autor, cuya contrapartida fue la descalificación de los géneros, tiene su exégesis en el traslado mecánico al marco del cine de los métodos consagrados por la crítica literaria. Tales métodos fueron ampliamente desarrollados en Europa y provocaron una idea romántica del cine que limitó la comprensión de la forma de producción cinematográfica, así como de los modelos

¹ Galindo, Alejandro, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Ed. Katún, 1981. Observación: Este libro de Alejandro Galindo es una novela autobiográfica que narra el encuentro de un director de cine, Galindo, y un cinéfilo influenciado por el cine norteamericano, que en un momento de su vida tiene un romance con una prostituta, Gloria, que ama las películas mexicanas.

de comunicación básicos del cine. Esa tendencia metodológica, marcadamente idealista, hizo que el melodrama cinematográfico fuera calificado globalmente de *alienante*, mientras que todos y cada uno de los filmes de autor fueron defendidos. En esa dirección es interesante citar lo que Julio García Espinosa dice en una típica película de autor: *Son o no son*². En una escena se lee una carta que el director remite a Jorge Sanjinés:³ "Los cineastas latinoamericanos abrimos caminos, pero hemos dedicado mucho tiempo a analizar las buenas películas sin público y nos olvidamos de las malas que llenan las salas de cine."

Vale la pena recordar que la aparición de nuevos ciclos genera un movimiento pendular que define la historia de la estética y a ello no es ajeno el surgimiento de la política de autor cinematográfico latinoamericano, inmersa en la perspectiva político-ideológica del socialismo, que desde 1959 hasta los primeros años de la década del 70, caracteriza al continente y al Caribe. En el camino de los ataques y defensas de las diferentes *posiciones* cinematográficas, es interesante citar a Berlanga⁴, que en una revalorización del cine español anterior al de la política de autor, dijo: "Somos culpables de haber atacado públicamente al cine de *Cifesa*,⁵ cuando la raíz del cine popular estaba ahí. Hemos dicho que era un cine de evasión, de consumo, alienante, cuando lo que la gente iba a ver era ese cine⁶." Lo que la gente iba a ver en América Latina era el cine de *Lumitón*, de *Clasa*, etc.

El melodrama cinematográfico latinoamericano fue la educación sentimental de más de una generación, consolidando y sublimando, a través de su propia convención lingüística, las conductas y modelos motivados por el dicho popular: "El amor lo puede todo." Es entonces cuando, por vía indirecta, entra en juego el pecado. El melodrama

² *Son o no son*, Cuba, 1980. Dirección: Julio García Espinosa/ Producción: ICAIC

³ Jorge Sanjinés es uno de los más importantes cineastas bolivianos, integrante del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre sus filmes más importantes están *Yawar Mallku*, 1969 y *El coraje del pueblo*, 1971.

⁴ Luis C. Berlanga, precursor del movimiento del Nuevo Cine Español, autor de *Bienvenido Mr. Marshall*, 1952.

⁵ Son los estudios responsables por la producción de la mayoría de los melodramas populares e históricos. *Cifesa* se fundó en 1932.

⁶ Galán, Diego, *El pecado en el cine español*. Ponencia realizada en el seminario sobre *Cine latinoamericano años 30, 40 y 50*. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1989.

constituirá un eficaz modelo de comunicación donde el inseparable binomio amor-pecado, fundamental en la escala de valores patriarcales, queda homologado. Este cine será un discurso didáctico sobre los sentimientos que la cultura occidental clasificó de *universales* y *naturales* y configura un vasto número de películas olvidadas de un cine inolvidable, pues el conjunto de la producción reforzó la conciencia sentimental característica de aquellos valores. Dicha producción, a través de las historias y alegorías presentadas y de sus prototipos correspondientes, ejemplificó la función social del melodrama como consultorio sentimental. Esa función fue siempre atribuida al público femenino, pero también fue decisiva en la confirmación y registro de los valores del público masculino. La insistencia en la relación mujer-melodrama reside fundamentalmente en las pocas opciones que la mujer tenía fuera de la esfera de lo privado y uno de los raros lugares a donde podía ir sola o acompañada por sus iguales sin ser censurada, era el cine. Estamos hablando de una época en que no había televisión y el poder auditivo de la radio estaba entrando en crisis debido al poder iconográfico del cine. La falta de opciones para el público femenino fue inteligentemente comprendida por los exhibidores que, como grandes articuladores del negocio cinematográfico, supieron interpretar empíricamente una latente necesidad social. Así en países como Cuba y Argentina se instauró un día de exhibición sólo para mujeres, que excluía el horario nocturno, pues la mujer decente no salía sola después de las 8 o 9 de la noche. En Argentina existió, entre los 40 y 50, el "día para damas", donde el melodrama fue el rey absoluto. Sólo que en los cines del centro de Buenos Aires el acento estaba puesto en los melodramas norteamericanos y, de vez en cuando, se exhibía uno nacional; mientras que en las salas de barrio y del interior se exhibían casi exclusivamente melodramas argentinos. De esa manera, el cine fue el espacio donde la mujer podía en forma más abierta discutir el famoso "amor", para el cual había sido inducida y sobre el que se concentra la batería de los valores patriarcales para ambos sexos. La relación melodrama-mujer genera la descalificación sexual del género, así como el gusto popular por el mismo, produce su descalificación de clase.

La didáctica sentimental del melodrama muestra lo que Freud llamó residuos hereditarios culturales a través de un modelo de comunicación ampliamente aceptado y consumido, y ahí reside una de las posibles explicaciones para entender el fenómeno género-

público durante los primeros 30 años del cine sonoro latinoamericano. Dicha explicación sólo es válida para aquella época y de ninguna manera abre las puertas para entender hoy el gusto popular que, imprevisible como siempre, responde a articulaciones que escapan a la comprensión del presente.

En **Tahimi, la hija del pescador**,⁷ un personaje le dice a otro: "El que ama de verdad no oye consejos"; en **Madreselva**,⁸ Libertad Lamarque dice: "Si me hubiera querido no me hubiera engañado"; en **La malquerida**,⁹ Pedro Armendáriz dice: "Sólo quiero que Acacia sepa una cosa: que nunca se entregue a un hombre si no está enamorada." Estos ejemplos muestran un aspecto del funcionamiento del discurso sentimental del melodrama en una época en que esos valores formaban parte del consenso social. La atomización de ese cuerpo valorativo, alrededor de 1950, ayuda al colapso de esa estructura original, ya que todo género requiere un marco de referencia de valores precisos para su funcionamiento.

3.2 LOS MITOS

El melodrama se estructuró esencialmente en cuatro mitos de la cultura judeo-cristiana: *el amor, la pasión, el incesto y la mujer*. En función de ellos se desarrollaron las más fabulosas historias que remiten a la remota etapa oral de la narrativa. Todo mito es una historia-fábula en sí mismo que expresa reglas de conducta de un grupo social. Como señala Rougemont, tiene origen en el elemento sagrado en torno al cual se constituyó el grupo, por lo que no tiene autor y su origen es oscuro. Es una expresión anónima de realidades

⁷ **Tahimi, la hija del pescador**, Cuba-México, 1958. Dirección: Juan Orol/ Producción: España Sono Film, Juan Orol y Rafael Plaza Balboa/ Intérpretes: Mary Esquivel, Armando Calvo, Rubén Rojo, Fela Far.

⁸ **Madreselva**, Argentina, 1938. Dirección: Luis César Amadori/ Producción: Argentina Sono Film/ Guión: L.C. Amadori y A. Pelay/ Fotografía: John Alton/ Edición: Carlos Rinaldi/ Canciones: Francisco Canaro y Alfredo Malerba/ Escenografía: Raúl Soldi/ Duración: 90 minutos/ Intérpretes: Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Miguel Gómez Bao, Malisa Zini.

⁹ **La malquerida**, México, 1949. Dirección: Emilio Fernández/ Argumento basado en la obra teatral de Jacinto Benavente/ Guión: E. Fernández y Mauricio Magdaleno/ Fotografía: Gabriel Figueroa/ Edición: Gloria Schoemann/ Música: Antonio Díaz Conde/ Escenografía: Manuel Fontanals/ Intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Mimí Derba.

colectivas. Hay una pregunta obligatoria: ¿Por qué una fábula, un personaje, etcétera se convierten en mito? En el camino de la respuesta está su funcionalidad: el poder que ejerce sobre nosotros a pesar nuestro. Este poder está relacionado con la oscuridad de su génesis y en su poder simbólico y, como señala Rougemont:

"El mito surge cuando se vuelve peligroso o imposible confesar claramente cierto número de hechos sociales, religiosos o de relaciones afectivas que, entre tanto, deseamos conservar o que son imposibles de destruir ... La oscuridad del mito nos permite, por tanto, aceptar su contenido disfrazado y disfrutarlo en la imaginación, pero sin los límites de una conciencia suficientemente clara para que se manifieste la contradicción."¹⁰

El hombre es fundamentalmente un ser ambivalente, y le resulta difícil aceptar la relatividad de su sistema de referencias. De esa manera, una de las principales funciones de los mecanismos de defensa es controlar esa ambivalencia. Ahí el mito es fundamental, pues funciona como una referencia socialmente aceptada. Según Campbell¹¹ los mitos fueron concebidos para armonizar mente y cuerpo.

3.2.1 EL AMOR. "ENTRE EL DINERO Y EL AMOR, ME QUEDO CON EL AMOR"

En la cultura occidental el amor permite alcanzar el amor divino y produce una purificación celestial en la tierra. Eso lo convierte en un valor universal fuera de las diferencias culturales y de clase social. Quien ama vale más, por eso quien ama es bueno. De esa manera, el amor permite al pobre ser rico. La colocación judeo-cristiana del amor permite dar sentido a la mediocridad de la vida diaria y hacer que las personas se sientan héroes de algo. Esto fue sublimado por el melodrama, el vehículo de la cultura de masas más eficiente para actuar como referencia de este valor.

El género trabaja con dos tipos de amor. El amor hombre-mujer, cuyo fin es el matrimonio, institución definida por la ilustración como "sociedad natural", y que no es otra cosa que el reflejo de las relaciones de producción de la sociedad y del patriarcado. El otro tipo de amor

¹⁰ DeRougemont, Denis, *O amor e o Ocidente*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1988.

¹¹ Campbell, Joseph, *O Poder do mito*, Sao Paulo, Ed. Palas Athena, 1987.

está estrechamente ligado al renunciamiento. El amor-sacrificio es importantísimo para la conquista del cielo. Así aparece con frecuencia obsesiva en los lazos filiales y fraternales, mientras que en la relación hombre-mujer está presente cuando no se puede hacer daño a una tercera persona. Estos dos tipos de amor tienen un fin claro: la productividad. Es por ello que son socialmente aceptados a pesar de la perversión que encierran. Hay otro tipo de renuncia, aunque menos frecuente, la motivada por una vocación o alguna causa altruista. En este caso la productividad también queda protegida. Esta renuncia es más frecuente en el hombre y aparece, por ejemplo, en **Distinto amanecer**,¹² cuando el personaje de Pedro Armendáriz abandona a Andrea Palma pues, además de estar casada con un amigo, él debe continuar su militancia sindical que es el motor de su vida.

Raramente la mujer renuncia por un interés que no sea familiar. Entre las excepciones está la adaptación argentina de una obra teatral española de Alejandro Casona, **Nuestra Natacha**.¹³ Ahí la protagonista en vez de optar por el matrimonio, lo hace por la continuación de su trabajo en un reformatorio para menores. A pesar que la renuncia es por una causa aceptada socialmente, es un tímido indicio de la posibilidad del espacio público para la mujer. Una adaptación brasileña de la misma obra, llamada **Aves sem ninho**,¹⁴ termina de la misma manera.

El amor hombre-mujer, cuyo fin es el casamiento, está expuesto como un valor fuera de toda contaminación; cuando esto existe es transitorio y no modifica sustancialmente la estructura de la relación.

¹² **Distinto Amanecer**, México, 1943. Dirección: Julio Bracho/ Producción: Films Mundiales, Emilio Gómez Muriel/ Guión: Julio Bracho (inspirado en la Vida Conyugal, de Max Aub)/ Fotografía: Gabriel Figueroa/ Edición: Gloria Schoemann/ Música: Raúl Lavista (canciones de Agustín Lara, Antonio Fernández y Abelardo Valdés/ Escenografía: Jorge Fernández/ Duración: 108 minutos/ Intérpretes: Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán.

¹³ **Nuestra Natacha**, Argentina, 1944. Dirección: Julio Saraceni/ Producción: Alberto de Zavallía, para Estudios San Miguel/ Guión: Basado en una obra teatral de Alejandro Casona/ Fotografía: J. M. Beltrán/ Edición: Oscar Carchano/ Música: Julián Bautista/ Escenografía: Raúl Soldi/ Duración: 95 minutos/ Intérpretes: Amelía Bence, Esteban Serrador, Juana Sujo, Malisa Zini.

¹⁴ **Aves sem ninho**, Brasil, 1939. Dirección: Raul Roulien/ Producción: D.F.B./ Guión: Raul Roulien, Eurico Silva (Adaptación de la obra teatral de Alejandro Casona **Nuestra Natacha**/ Fotografía: Moacyr Fenelon, Osvaldo Nunes, Carlos Felten/ Edición: Nelson Schultz/ Música: Lírio Panicali/ Intérpretes: Déa Selva, Rosina Pagá, Lúcia Matos, Celso Guimaraes.

Cuando el millonario y seductor empedernido, Arturo de Córdova, se enamora *de verdad* en **Cinco rostros de mujer**,¹⁵ abandona un importante negocio y parte a Europa en busca de su amada. Entonces dice: "entre el dinero y el amor, me quedo con el amor." En **Romance del palmar**¹⁶ la protagonista, Rita Montaner, después de haber amado al canalla de la historia y sufrido horrores por su culpa, encuentra al hombre bueno con el que podrá volver casada a la casa de sus padres. Muestra la diferencia de las dos relaciones de la siguiente manera: "El se apoderó de mí por sorpresa, pero no supo o no quiso llegar a mi corazón. Tú has llegado a lo más hondo, con pasos tranquilos y seguros, por el camino del bien. Ahora comprendo que no lo amé; tú eres mi primer amor." Aquí queda explícita la diferencia entre el amor desordenado y el ordenado. Para que sea productivo, el amor debe llegar "con pasos tranquilos" y "por el camino del bien". Estos textos apuntan a confirmar la idea que del amor funciona en la imaginaria social y ayudan a eliminar transitoriamente ambivalencias dolorosas. Hay que entender su fuerza, localizándolos en la relación que existía en los años 40 entre cine-público. La sagrada familia es una referencia iconográfica fundamental en este amor, donde la mujer es asexuada pero procreadora y el hombre es proveedor.

El amor-sacrificio filial, erige la figura de la madre como la síntesis de que cualquier sacrificio es justificable por el bienestar de un hijo, entendiéndose éste como ascensión social. Dolores del Río, en **Las abandonadas**,¹⁷ constituye un ejemplo modelo de sacrificio materno, renunciando al hijo para que éste pueda estudiar y así subir socialmente. Para acentuar el hecho, años después será el propio hijo el abogado defensor de la indigente mujer que se ha convertido en ladrona y asesina. Reafirmando la idea que todo sacrificio es recom-

¹⁵ **Cinco rostros de mujer**, México, 1946. Dirección: Gilberto Martínez Solares/ Intérpretes: Arturo de Córdova, Tita Merello, Pepita Serrador, Ana María Campoy, Miroslava.

¹⁶ **Romance del palmar**, Cuba, 1938. Dirección: Ramón Peón/ Producción: Pecusa (Películas Cubanas S.A)/ Argumento: Agustín Rodríguez/ Guión: Ramón Peón/ Fotografía: Tom Hogan/ Edición: Martín Cohn/ Música: Canciones de Ernesto Lecuona, Félix B. Cagnet y otros/ Estudios: Pecusa/ Duración: 92 minutos/ Intérpretes: Rita Montaner, Alicia Rico, José M. Linares Rivas, Alberto Garrido, Federico Piñeiro.

¹⁷ **Las abandonadas**, México, 1944. Dirección: Emilio Fernández/ Guión: E. Fernández y Mauricio Magdaleno/ Fotografía: Gabriel Figueroa/ Edición: Gloria Schoemann/ Música: Manuel Esperón/ Escenografía: Manuel Fontanals/ Intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Lupe Inclán.

pensado, la madre se llena de orgullo al oír el alegato de defensa del abogado: "... Yo no tuve la alegría de conocer a mi madre, pero me parece ahora estar oyendo su voz que me dice: ¿para qué eres abogado sino para defender a esa mujer que mató para liberarse de su verdugo y cuyos actos fueron encadenados por las circunstancias de la injusticia y la incompreensión humanas? Señores, sólo voy a agregar una cosa, o mejor dicho, voy a recordar a los encargados de emitir el fallo algo que no deben olvidar: donde hay una mujer está la pureza de la vida...Pero donde está una madre, ¡ahí está Dios!"

Este tipo de sacrificio es menos frecuente en el hombre, a pesar que aparecen casos como el de Pedro Infante en **Angelitos negros**,¹⁸ que debe admitir a la hija negra, rechazada por la madre por problemas raciales. La iconografía del amor-sacrificio está vinculada con las imágenes relacionadas al sufrimiento de la Virgen María con la pérdida de Jesucristo.

El renunciamiento producido por lazos fraternales también recae con más fuerza en la mujer; es común que ésta renuncie al hombre amado para que una hermana menor sea feliz con él, como ocurre con Libertad Lamarque en **Madreselva**, o se sacrifique en un trabajo indigno para que la hermana se eleve socialmente, como es el caso de Marga López en **Salón México**.¹⁹ El desenlace de estas mujeres es la muerte o la soltería, que no es otra cosa que la muerte social de la mujer en las décadas en cuestión.

3.2.2 LA PASION. "NO NOS ABANDONEMOS NUNCA. SERIA COMO LA MUERTE."

En la sociedad occidental la *pasión* está relacionada con sufrimiento, para que exista y perdure son necesarios obstáculos estructurales que hacen su desenlace infeliz; mientras los obstáculos acechando el amor que lleva al matrimonio son transitorios. Como dice Rougemont: "El amor feliz no tiene historia. Sólo existen romances

¹⁸ **Angelitos negros**, México, 1948. Dirección: Joselito Rodríguez/ Producción: Rodríguez Hermanos/ Intérpretes: Pedro Infante, Rita Montaner, Emilia Guiú.

¹⁹ **Salón México**, 1948. Dirección: Emilio Fernández/ Producción: Clasa Films Mundiales/ Guión: E. Fernández y Mauricio Magdaleno/ Fotografía: Gabriel Figueroa/ Edición: Gloria Schoemann/Música: Antonio Díaz Conde/ Escenografía: Jesús Bracho/ Intérpretes: Marga López, Miguel Inclán, Mimi Derba.

de amor mortal, es decir, de amor amenazado o condenado por la vida misma."²⁰ ¿Y por qué ese amor desdichado funciona en la imaginaria colectiva de tal manera que ayuda al desarrollo de la industria cultural? La pasión sería el triunfo de Eros sobre Tanatos; con lo cual hace que se colapse lo que Marcuse llama *principio de rendimiento*²¹, relación establecida entre productividad y normas sociales. Así señala Igor Caruso: "Toda pasión es fundamentalmente asocial, supeditada al principio de placer que contradice al principio de rendimiento exigido por el sistema social de dominación, para su tranquilo sostenimiento."²² La cultura occidental ennoblece y acepta la pasión siempre que sea desdichada y conlleve separación. De esa manera, es más importante la pasión del amor que el amor concretado.

Los obstáculos que incentivan toda pasión son el soporte perfecto para el melodrama y su estructura narrativa; su carácter antisocial tuvo una demanda latente en la imaginaria social. Incontables fueron los filmes cuyos títulos incluyen la palabra *pasión*, así como la insistencia en el uso de dicha palabra en anuncios y material de divulgación de la época.

La diosa arrodillada²³ ejemplifica cabalmente el sentido de absoluto que se le otorga a la pasión en occidente, y es un exponente interesantísimo del uso retórico que hace del tema el melodrama latinoamericano, generando una forma *kitsch* propia, esencial a su identidad. El filme narra la fuerte relación de un hombre casado, Arturo de Córdova, con una atrayente mujer, María Félix. La situación de ambos se hace insostenible; entonces el protagonista resuelve asesinar a su esposa, que muere dejando el camino libre para los amantes. Pero la pasión y la culpa tornan imposible la relación; entonces, Arturo de Córdova, intenta matar a María Félix, pero no lo logra. Cuando ésta se entera que la esposa murió por muerte natural y no por culpa del hombre, percibe que la felicidad está cerca, pero el protagonista acaba de suicidarse.

²⁰ De Rougemont, Denis, *ibid*.

²¹ Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

²² Caruso, Igor, *La separación de los amantes*, México, Siglo XXI, 1988.

²³ **La diosa arrodillada**, México, 1947. Dirección: Roberto Gavaldón/ Producción: Panamericana Filmes/ Argumento y Guión: I. de Martino, Benito Alazraki y R. Gavaldón/ Fotografía: Alex Phillips/ Edición: Charles L. Kimball/ Música: Rodolfo Halffter/ Escenografía: Manuel Fontanals/ Intérpretes: María Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados.

El filme es una metáfora del funcionamiento de la pasión en occidente desde la Edad Media, caracterizado por el sufrimiento de la separación y la muerte. Es el motivo principal de toda la literatura de personajes de nuestra cultura, que tiene en *Tristán e Isolda* el ejemplo sintetizador. La relación de los protagonistas es antisocial en la medida en que uno de ellos es casado y eso, en los años 40, era uno de los símbolos más fuerte de imposibilidad de otra relación aceptada socialmente. Como si fuera poco, hay que acentuar la marginalidad de la pasión y entonces aparece el deseo de eliminar a la esposa y su supuesto asesinato. Los amantes quedan así al margen de las reglas sociales. Tanto es así, que para María Félix el hecho que el hombre haya matado no es censurable, la única cosa que le importa es que ese asesinato fue por amor a ella, "Me dejé cegar por la idea que mató por mí." Antes de eso dice: "Nuestra pasión me ha hecho su cómplice." Sólo tiene cabida la ética de las reglas de la pasión; se salvan a través del sentido de eternidad de la vivencia personal: "No nos abandonemos nunca, sería como la muerte", dice María Félix. El sentido de absoluto de la pasión es constante; así, después de una breve separación los amantes se reencuentran; ella dice: "Yo también me entrego a ti o me destruyo. No hay términos medios." Unas secuencias más adelante agrega: "No cuenta el tiempo entre nosotros", para después añadir: "te repito que no te concedo términos medios. No habrá antes ni después."

Por ser una manifestación de Eros, la pasión es también una manifestación contra tabúes y permanece ajena a la represión y explotación. De ahí que "es una promesa de vida más esplendorosa, una forma que transfigura, algo situado más allá de la felicidad o del sufrimiento".²⁴ En este sentido es interesante lo que la esposa le dice a Arturo de Córdova, antes de la fiesta en que se celebrará un nuevo aniversario de matrimonio, éste explica la diferencia entre amorcasamiento y pasión: "¿No ves que es nuestro aniversario? Será como siempre: los mismos amigos, la misma felicidad".

Toda pasión está estrechamente vinculada al pecado, ya que la asociación con deseo sexual es automática. En Latinoamérica eso se acentúa pues el concepto de sexualidad vigente es el exportado por la conquista española, que impregnado de los ocho siglos de dominación musulmana, estigmatiza radicalmente la pasión como una "debilidad

²⁴ De Rougemont, Denis, *ibid.*

de la carne". El poder de la implantación de esos valores se vio subrayado por la economía dependiente y el carácter semirural de nuestras metrópolis en las décadas en cuestión. Así pasión-pecado constituyen un binomio mítico inseparable, eficazmente vinculado a la retórica del melodrama. Hay una escena del filme en que aparece una propaganda de perfume, con dibujos y letras *deco* acentuando la fascinación prometida en el texto: "Use *Deseo*, el perfume de los amantes". Cuando Arturo de Córdova intenta matar a María Félix, lo vemos en su despacho -lugar que usa como refugio- y mientras supone que la mujer está a un paso de la muerte, dice en *off*: "Entretanto, en la sala, estaría deshaciéndose el nudo del deseo". La *pasión* genera deseo, que es censurado y está en contradicción con la moral social; mejor acabar con el sujeto provocador y reorganizarse según las normas reguladoras.

El deseo es algo tan pecaminoso que no forma parte del mundo aceptado. En **Más fuerte que el amor**²⁵ hay un diálogo interesantísimo entre la protagonista, que se entregó al muchacho del filme, y la sirvienta:

Sirvienta: "Ay niña, ¿cómo pudo pasarte eso?"

Niña: "No sé, no era yo, era otra mujer con el diablo en el cuerpo."

El deseo no constituye parte de los sentimientos socialmente aceptados, y sí parte de los valores del infierno.

Volviendo a **La diosa arrodillada**, es conveniente señalar cómo la *mise-en-scène* resume la idea de absoluto de la pasión. En el jardín de la casa de Arturo de Córdova hay una estatua de Diana arrodillada, para la que había posado María Félix. Hay una escena en que el hombre está en el jardín contemplándola mientras que la esposa observa desde una ventana; él entra en su despacho y escribe en un diario, la cámara se acerca al gran ventanal a través del cual se ve la estatua. Está lloviendo y anochece. El tiempo pasa. Se hace de día y la estatua se ve bajo la luz del sol. O sea: la amante ocupa todos los espacios. Cuando el matrimonio, durante la fiesta de aniversario de bodas parte el pastel, la cámara se aleja en *travelling* hacia atrás, hasta que a través de la ventana, en el jardín, entra a cuadro, omnipresente, la estatua. Constantemente la *mise-en-scène* rescata el binomio pasión-deseo a través de la estatua que, siempre presente, se vincula al acentuado sentido físico (cuerpo erótico) que la *pasión* asume en el

²⁵ **Más fuerte que el amor**, Cuba-México, 1953. Dirección: Tulio Demicheli/ Intérpretes: Jorge Mistral, Miroslava, Enrique Santiesteban, Chela Castro.

cine latinoamericano, estrechamente vinculada al funcionamiento semirural de los valores patriarcales. De ahí también se explica que la *pasión* por un ideal haya tenido menos cabida en la industria cinematográfica latinoamericana.

Desde la tragedia griega, todo héroe que se precia de serlo muere después de haber amado. Cuando no se concreta la muerte física se produce la separación, que, dado el carácter de la *pasión* sería el triunfo de Tanatos sobre Eros, o sea: el triunfo del "principio de rendición" en detrimento del "principio de placer". Así Arturo de Córdova muere. Se suicida al no poder soportar su marginación social y después que el obstáculo para vivir su pasión, la esposa, desaparece. La muerte le permite salvar el "instante privilegiado"²⁶ que representa toda pasión.

La diosa arrodillada dividió a México entre conservadores y progresistas. Los primeros consideraban el filme como un insulto a la moral y el atrevimiento de las escenas amorosas fue calificado de escandaloso. Se creó una psicosis en contra del filme que sirvió para su éxito de público. El estreno fue en agosto de 1947 en tres salas simultáneas, permaneciendo en cartel durante nueve semanas. Paralelamente había otros dos éxitos cinematográficos, ambos norteamericanos, **The magic bow**²⁷ y **The Macomber affair**,²⁸ que permanecieron en cartel cuatro y dos semanas respectivamente. Otros dos éxitos del mes de septiembre fueron la producción mexicana **La perla**,²⁹ cinco semanas, y la norteamericana **Duel in the Sun**,³⁰ cinco semanas. En enero del mismo año se había estrenado una película española: **Los últimos de Filipinas**,³¹ que permaneció en cartel dos semanas; mientras que en mayo se exhibió un gran éxito argentino, **El espejo**,³² que permaneció seis semanas en cartel.

Ciertamente, hoy en día resulta complicado entender cómo a la gente le gusta un filme con textos retóricos sobre el amor, como el

²⁶ Caruso, Igor, *ibid.*

²⁷ **The magic bow**, Inglaterra, 1946. Dirección: Bernard Knowles.

²⁸ **The Macomber affair**, Estados Unidos, 1947. Dirección: Frederick de Córdoba.

²⁹ **La perla**, México, 1945. Dirección: Emilio Fernández/ Argumento: John Steinbeck/ Guión: J. Steinbeck, E. Fernández y Jackson Wagner/ Fotografía: Gabriel Figueroa/ Edición: Gloria Schoemann/ Intérpretes: Pedro Armendáriz, María Elena Marqués.

³⁰ **Duel in the Sun**, Estados Unidos, 1946. Dirección: King Vidor.

³¹ **Los últimos de Filipinas**, España, 1945. Dirección: Antonio Román.

³² **El espejo**, Argentina, 1943. Dirección: Francisco Mugica.

que dice María Félix: "qué dura batalla he tenido que librar para ganar tu corazón"; pero como señala Umberto Eco: "Dos clichés producen risa; cien, conmueven."³³ El universo mítico de la pasión occidental ayuda a comprender a un espectador cubano,³⁴ 28 años, técnico de la Empresa Nacional de Envases Industriales, que asistió a una retrospectiva de 20 filmes de la época, y al hacer el balance de la misma dice que **La diosa arrodillada** fue la película que más le impactó. Esa opinión fue compartida por otros entrevistados. Ayuda también a entender lo que una espectadora mexicana,³⁵ 35 años, economista, dijera en junio del mismo año después de ver la película: "La pasión es mejor en el cine que en la vida; sólo se sufre durante 90 minutos."

3.2.3 EL INCESTO. "...O ESE HOMBRE, O SU PADRE"

El tabú del *incesto* define lo que sexualmente es aceptado o prohibido, regulando de esa manera las relaciones sexuales, y por extensión sociales, por medio de una vasta red de prohibiciones y castigos y en casi todas las mitologías, aparece en la relación entre dioses y reyes. Para Lévi-Strauss es la prohibición primera, la que establece el nexo entre la naturaleza y la cultura. Algunas teorías apuntan el incesto (bajo control masculino), como el tabú que ayudó a constituir el orden patriarcal. En el diccionario de símbolos se señala la siguiente observación: "Mientras la mitología griega estaba llena de uniones incestuosas y la endogamia primitiva dejó su rostro en la sociedad, como el psiquismo, el incesto inspiraba a los dramaturgos griegos y, sin duda, al alma colectiva del pueblo un horror sagrado."³⁶

Este *horror sagrado* funciona en el universo mítico como un elemento normativo y constituye un tópico dramático riquísimo. El tabú del *incesto* es algo tan fuertemente arraigado y censurado, que aparece en la industria cinematográfica bajo una forma encubierta, dando lugar a una inmensa gama de amores filiales y fraternales fuera

³³ Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Ed. La Flor/Lumen.

³⁴ Entrevista realizada en La Habana, *op. cit.*, Capítulo I.

³⁵ El testimonio corresponde a la serie de 30 entrevistas realizadas en la ciudad de México, en el mes de junio de 1989.

³⁶ Chevalier, Jean; y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de símbolos*, Rio de Janeiro, José Olimpio, 1990.

de lo común y que funcionó en la producción cultural como "el amor" filial o fraternal. Un buen ejemplo de ello es **Madreselva**, donde el padre, un viejo que domina a su hija mayor, al no gustarle el novio de la muchacha le dice: "Blanca, hay que elegir, o ese hombre o su padre" y la pobre Blanca opta por el padre. Ese tipo de relación filial era común en la época y dio lugar a la solterona, figura común en los hogares hasta la década de los 50 y que esconde historias de opciones como la de Blanca. La solterona se ejemplifica muy bien en **Pelota de trapo**,³⁷ cuando la mujer reprende a unos niños y la madre de uno de ellos le dice que como ella no tiene hijos no debe entrometerse con los hijos ajenos; entonces ella dice: "Todos esos chicos pudieron haber sido mis hijos."

Hay un ejemplo modelo de *incesto* encubierto en **Cinco rostros de mujer**. El filme narra el amor de un seductor por cinco mujeres importantes en su vida. Pierde a la que más ama y la busca sin éxito. Después de muchos años encuentra a una joven que es igual a su amada, y descubre que es la hija de ambos. Siente que encuentra la paz y la felicidad y mientras toma el rostro de la hija dice: "Ahora me parece que vuelvo a estar con ella, pero esta vez para siempre." Frecuentemente aparece en la producción de esos años la indeterminación en el amor filial-fraternal. Es común que se presenten relaciones, como en **La hija del penal**,³⁸ donde se insinúa un posible interés erótico de un hombre por la protagonista, pero después resulta que esa atracción desemboca en un lazo de parentesco filial.

El tabú del *incesto* padre-hija es el que más existe en la producción cinematográfica de la época y me inclino a pensar que responde a dos motivos; el primero relacionado con el hecho de que el melodrama, como un reflejo de lo social, coloca, con los subterfugios que el incesto requiere, una situación de hecho mucho más frecuente que lo que se piensa. En Latinoamérica no se puede olvidar la relación incesto-población semirural-inmigración campo ciudad. El segundo motivo está relacionado con la constatación de que el incesto padre-hija es aceptado de forma enmascarada a través de la relación hombre viejo-mujer joven. De ahí la frecuencia de ese tipo de relación en el melodrama cinematográfico; María Félix-Andrés

³⁷ **Pelota de trapo**, Argentina, 1948. Dirección: Leopoldo Torres Ríos.

³⁸ **La hija del penal**, México, 1949. Dirección: Gilberto Martínez Solares.

Soler en **La mujer sin alma**,³⁹ Zully Moreno-Arturo de Córdova en **Dios se lo pague**,⁴⁰ Rosa Carmina-Manuel Arvide en **Sandra, la mujer de fuego**,⁴¹ son ejemplos de ello. Este tipo de relación no presenta contradicciones con la posibilidad de un final feliz para la pareja, mientras que la formada por una mujer vieja-hombre joven no tiene desenlace feliz y es menos frecuente. Un ejemplo representativo es **Safo, historia de una pasión**,⁴² donde la mujer al ser mayor que el hombre, funciona como una telaraña que atrapa al joven e inexperto amante, y no como una posibilidad afectiva aceptable.

La mujer del puerto es el único ejemplo en el cine de la época en que el incesto entre hermanos se realiza. Obviamente, esto responde al desconocimiento por parte de los protagonistas, de su lazo de parentesco. Pero a pesar del suicidio de la mujer después de descubrir la verdad, es una resolución osada para el año 1933. La escena antes que la protagonista se suicide, objetiva el "horror sagrado" del *incesto*. Después de verla en plano general, corriendo desesperadamente por el muelle del puerto, se corta a un primer plano donde emite unos gritos guturales a la vez que se pasa las manos por la cabeza en un gesto patético. Después se tira al mar y cierra ejemplarmente la metáfora.

3.2.4 LA MUJER. "NUNCA SABRE SI ME HAS QUERIDO O ME HAS DESEADO"

Para entender el significado mítico de la *mujer* en nuestra sociedad, se hace necesario pensar en el patriarcado como el sistema que a través de una red formada por la tradición, los mitos, la ley, la presión y la división del trabajo, la coloca en la esfera de lo privado y lo afectivo, mientras que al hombre le corresponde el dominio de lo público y de la razón. Por lo tanto, la mujer es inferior, ya que sólo cabe en el mundo de la "realización personal", mientras que al hombre le corresponde el universo de la idoneidad profesional.

³⁹ **La mujer sin alma**, México, 1943. Dirección: Fernando de Fuentes.

⁴⁰ **Dios se lo pague**, Argentina, 1948. Dirección: Luis César Amadori.

⁴¹ **Sandra, la mujer de fuego**, Cuba-México, 1954. Dirección: Juan Orol.

⁴² **Safo, historia de una pasión**, Argentina 1943. Dirección: Carlos Hugo Christensen.

El melodrama fue un fiel reflejo de la división público-privado, y como todo vehículo de la comunicación de masas afianzó esa dicotomía, con lo que no defraudaron las expectativas de la imaginaria colectiva de los espectadores. En *Mulata*, cuando la agonizante Ninón Sevilla le dice a Pedro Armendáriz: "Nunca sabré si me has querido o me has deseado", la división en cuestión queda maravillosamente demostrada ya que *querer* pertenece a la esfera de lo privado, y *desear* corresponde a lo público. Se quiere a la madre, a la novia, a la esposa; se desea a la prostituta.

En el universo mítico la *inferioridad* femenina funciona junto a la potencial peligrosidad que puede almacenar todo *inferior* y que compromete el orden establecido. Así el binomio inferioridad-peligrosidad es el que rige los seis prototipos femeninos básicos del melodrama y son: *la madre, la hermana, la novia, la esposa, la mala y/o prostituta y la amada*. Los cuatro primeros están vinculados con la *inferioridad*, el quinto con la peligrosidad y el sexto con el binomio interligado.

En la codificación de tipos y personajes "le cupo a la mujer un vasto repertorio, pues según el código moral constituido por la industria cinematográfica, es ella la que resume las virtudes salvadoras del orden establecido y, a su vez, quien contiene un halo que eventualmente puede inducir placer."⁴³ Los prototipos antes mencionados están integrados a los valores de la sociedad patriarcal, por lo que forman parte de la estandarización del lenguaje y narrativa cinematográficos que la cultura de masas permite.

La *madre* es una figura mítica en la sociedad judeo-cristiana, cuya iconografía remite a la Virgen María, con toda su batería de resignación y sufrimiento. "La madre es la seguridad de la protección, del calor, de la ternura y de la alimentación; es también, como contrapartida, el riesgo de la opresión por la estrechez del medio y por el sofocamiento a través de la prolongación excesiva de la función de alimentadora y guía: es la engendradora devorando al futuro engendrador, la generosidad transformándose en captadora y castradora."⁴⁴ Despierta interés y simpatía instintivos, pues además de ser un mito arraigado con total firmeza, es el único que no se

⁴³ Oroz, Silvia. "La imagen femenina en el cine latinoamericano, años 30, 40 y 50." Ponencia durante el Seminario sobre cine latinoamericano de la producción industrial. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre de 1989.

⁴⁴ Chevalier, Jean; y Gheerbrant, Alain. *ibid.*

discute; hay un consenso generalizado sobre sus valores. La madre resguarda el orden patriarcal y representa los valores materiales —la voz *materia* deviene de *mater*, madre—, y es ella quien funciona como continente afectivo.

Con el desarrollo capitalista, la vida afectiva se centralizará en el seno de la familia y el grupo familiar se convierte en "tamizador de discursos provenientes de la esfera pública y productor de discursos propios, redefiniendo históricamente el rol materno. La *madre* se convirtió en la figura que da continuidad al grupo familiar en medio de la dispersión de sus miembros que requiere el acceso al mercado de trabajo. Alrededor de ella giran también los procesos de transmisión de la lengua y los primeros significados y valores sociales."⁴⁵

El melodrama cinematográfico latinoamericano fue un discurso sobre la *madre* y mantuvo una sintonía total con los espectadores. La *madre* de la pantalla sintetizaba todos los valores que la cultura occidental inventó para ella. Libertad Lamarque, Sara García, Rita Montaner, pertenecen a la magnífica galería latinoamericana del prototipo; *la bondad* y la capacidad mística para sacrificarse por sus hijos lo definen. No podemos olvidar que en la construcción de la *madre* tuvieron una importancia decisiva los antiguos espectáculos teatrales circenses y la música popular del continente que la habían delineado antes que el cine.

Entre las madres de Libertad Lamarque, la de **Puerta cerrada**⁴⁶ es perfecta. El personaje pasa por varios tipos de sufrimiento a lo largo del filme, pero ninguno tan terrible como el de renunciar al hijo para que tenga "una vida mejor". En la secuencia final, después que salió de la cárcel y está vieja y enferma, se acerca a la puerta de la mansión donde vive su hijo, para verlo de lejos. Cuando lo consigue, se desmaya; entonces el muchacho la carga hasta la sala de la casa, donde muere en sus brazos llevándose el secreto de una identidad que acabaría con la felicidad de su hijo. La renuncia es siempre vista como sinónimo de amor desinteresado, y es constante en el discurso sobre la madre. **Las abandonadas** es otro buen ejemplo de ello. Dolores del Río renuncia a su hijo para que éste pueda ser "alguien." "Haga

⁴⁵ Schmukler, Beatriz, "El rol materno y la politización de la familia" en *La mujer y la violencia invisible*, recopilación de Eva Giberti y Ana María Fernández, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1989.

⁴⁶ **Puerta cerrada**, Argentina, 1939. Dirección: Luis Saslavsky.

de él lo que usted se propuso, pero dígame que su madre fue buena", le dice al director del orfanato donde el muchacho permaneció el tiempo en que ella estuvo presa. La renuncia implica bondad, y ese es un valor patriarcal esencial para el prototipo. Rita Montaner se erige como el monumento a la renuncia materna, personificando a la madre negra descalificada como tal por la hija de piel blanca: ella acepta resignadamente el capricho filial. En **Negro es mi color**⁴⁷ la hija, Marga López, tiene piel blanca "como el padre" y triunfa como cantante. Para ello debe separarse de su pasado, que incluye fundamentalmente a su madre. Hay una escena magistral en que Marga López está entre el público en un cabaret de ínfima categoría y Rita Montaner es quien limpia la vajilla del lugar. El dueño del cabaret la escucha cantar y la hace presentarse ante el público con el plato que estaba lavando en las manos. Mientras canta descubre a su hija, comenzando a acercarse a su mesa. Una serie de planos medios en campo y contracampo aproxima a las mujeres y cuando la madre llega enfrente de la hija, la letra de la canción dice: "Yo soñé que tu nunca negarías mi amor." Rita Montaner llora. Marga López se levanta y se va. El público grita "¡vieja sorda!". En **Angelitos negros** encarna a otra madre negra, pero esta vez le hace creer a la hija, que también tiene piel blanca "como el padre", que es su criada. El sacrificio no la ayuda mucho pues tiene que oír frases como ésta: "Con que derecho puede quererme una criada negra y ridícula como tú."

La construcción de la *madre* está relacionada con la culpa, pues todo hijo se siente incapaz de tamaña abnegación. Por otro lado, queda explícito que todo accionar del hijo en contra del orden establecido recaerá, con creces, en la madre. Así, en **Pobre mi madre querida**, Emma Gramática acabará sus días en la miseria y en la decrepitud física, pues su hijo desobedeció el reglamento moral, se enamoró de una prostituta, abandonó a la novia, comenzó a beber y acaba asesinado. Y como a la culpa hay que reforzarla, es frecuente que el sacrificio materno o la desobediencia filial, hagan de la madre una vieja enferma en estado lamentable.

Aunque parezca mentira, la figura de la *madre negra* existe en el melodrama mexicano, país sin grandes raíces negras; mientras que en Brasil, según el crítico Joao Carlos Rodrigues, es prácticamente inexistente.

⁴⁷ **Negro es mi color**, México, 1950. Dirección: Tito Davison.

La producción masiva permite que la madre tenga una moral propia en la que dicha condición representa la única ética posible. Así si el hijo es un asesino, o algo parecido, para ella lo único que cuenta es el lazo sanguíneo. En **Siete muertes a plazo fijo**,⁴⁸ después que la policía mata al asesino, alguien dice: "Siete Caras murió, nada tienen que temer de ese asesino." La madre enferma responde: "No era un asesino, era mi hijo."

La movilización que la *madre* produce es tal, que frecuentemente está presente en los títulos de los filmes. Un gran éxito del cine brasileño, **Mae** (Madre), inspirado en una radionovela del mismo nombre y con argumento del poeta Giuseppe Giaroni, produjo importantes ingresos en 1948.

La *hermana* es la continuidad de la *madre* en el orden doméstico-familiar; por eso, cuando la madre ha muerto, la vemos dedicada a las tareas domésticas como si fuera una sirvienta. Cuando el parentesco es hermano-hermana, ésta será incondicional del hombre y éste se dedicará a cuidar su virginidad como un cruzado. Ambos mantendrán una relación de incesto escondido y latente, que se concreta abiertamente en **La mujer del puerto**. Cuando el parentesco es entre hermanas, la mayor desarrollará el rol de madre, pues será la sacrificada en la relación. Libertad Lamarque y Marga López componen en **Madreselva** y **Salón México**, el prototipo de manera ejemplar. La primera renunciará al hombre que ama para entregárselo a su hermana, pues la muchacha no debe sufrir. Es de notar que el señor en cuestión está enamorado de Libertad Lamarque.

"Sí, tengo que verla recibida y casada, aunque no me quede a su lado, aunque un día acabe como un perro. Lo único que le pido a Dios es que ella nunca sepa nada", dice Marga López en **Salón México** y en este sentido justifica su trabajo de bailarina en un cabaret de baja categoría, a la vez que asume su autoinmolación. Muere asesinada por un marginal y la hermana se casará con un joven rico.

Los prototipos *madre* y *hermana* ocultan la distorsión en las relaciones, provocado por el carácter sublime y predestinado que a los lazos sanguíneos le otorga la cultura occidental.

La novia es una ramificación de la hermana, pero con ingrediente erótico mínimo y futuro. "Anda acostumbrándote a llamarla mamá",

⁴⁸ **Siete muertes a plazo fijo**, Cuba, 1950. Dirección: Manilo Alonso.

le dice el protagonista de **Pelota de trapo**⁴⁹ a su novia, al referirse a su madre. De esa manera confirma que sus intenciones con la muchacha son serias y confirma también la deserotización de la unión conyugal.

La novia posee una gran virtud: su paciencia infinita. Puede esperar años y su moral continuar intachable. No se puede olvidar que es el embrión de la esposa. En **Pobre mi madre querida**, el protagonista se ha enamorado de una prostituta y comenzado a olvidar a la paciente Rosita que, entonces, devuelve a la supuesta futura suegra un regalo que recibió del muchacho. Ahí la mujer, que ya fue novia y esposa, le devuelve el objeto y dice: "Tómalo, un día me lo regaló el único hombre que quise, y muchas veces él me hizo llorar como tú ahora estás llorando. Hay una edad en que los hombres hacen sufrir a las muchachas buenas, pero ellas deben saber esperar." La virtud femenina de la espera se remonta y remite a Penélope, entra en crisis en 1879 con la Nora de **Casa de muñecas**,⁵⁰ pero en la producción cultural continúa funcionando el valor paciencia de la primera.

En **La mujer sin alma**, el personaje del cuñado de María Félix, que lloró de amor por ésta durante toda la película, finalmente descubre que ama a su enamorada y fiel Rosita. Entonces le escribe: "Eso eres tú: recuerdo y perdón." La construcción del prototipo *novia* está relacionado con la nostalgia, elemento importante en la articulación de la producción masiva. El "recuerdo" y "perdón" a que se refiere la carta remiten a un pasado idealizado mejor que el presente, y al "olvido" necesario para reacomodarse acriticamente al mundo de las normas establecidas. La novia representa la posibilidad de regreso al hogar, asunto del *leit motiv* de la nostalgia que caracteriza al melodrama.

Hemos tomado dos ejemplos en los que el nombre de la *novia* es Rosita, y el mismo aparece reiteradas veces en ese prototipo. Hasta la década del 50, el nombre Rosa-Rosita, estuvo vinculado en América Latina a Santa Rosa de Lima, tan popular que hasta se hizo un melodrama basado en su vida: **Rosa de América**.⁵¹ En el cine español de la misma época, la novia se llama Carmen o Lola, y como señala Diego Galán,⁵² nunca Mimí, pues ese nombre corresponde a la prostituta.

⁴⁹ **Pelota de trapo**, Argentina, 1948. Dirección: Leopoldo Torres Ríos. Este filme puede ser considerado como un típico melodrama costumbrista del cine argentino.

⁵⁰ Ibsen, H., *Casa de muñecas*, 1879, Buenos Aires, Ed. Aguilar.

⁵¹ **Rosa de América**, Argentina, 1946. Dirección: Alberto de Zavalía.

⁵² Galán, Diego, *ibid.*

La esposa es la continuidad de la madre en la institucionalización hogareña. Es paciente, comprensiva, y sus necesidades se confunden con las del núcleo familiar. Respeta al marido, manifestando en ello temor a la autoridad patriarcal y no es asumida como mujer por él. Existen dos formas de esposas, una la "niña", cuyo modelo son las adaptaciones mexicana y argentina de **Casa de muñecas**; la otra es la responsable que cuida la educación de los hijos y los intereses de la familia.

La adaptación mexicana de **Casa de muñecas**,⁵³ presenta una diferencia en relación al original de Ibsen y a la versión argentina, la inclusión del personaje de la suegra de Nora, que vive en la misma casa del matrimonio. Es ella quien cumple la función que la esposa responsable tiene asignada y quien resguarda el lar; le dice al hijo: "Un hogar es un hombre, una mujer y unos hijos; y cuantos menos extraños haya es mejor." También es ella quien determina la función de Nora en la casa: "No me gusta que los niños la llamen Nora, como si fuera la hermana mayor." El marido tampoco la respeta mucho, y así cuando alguien comenta que está preocupada, responde: "¿Nora preocupada? Se habrá roto una muñeca o la cuerda de un juguete de los niños."

La dependencia económica de la esposa respecto al marido, común en la época, queda clara cuando Nora intenta conseguir un préstamo y la amiga le recuerda que: "Es muy difícil que una mujer casada consiga un préstamo sin la autorización del marido." Cuando Nora le plantea al marido que sería mejor el divorcio, éste responde: "Toda la ley y la moral están de mi parte."

En la adaptación argentina,⁵⁴ después que Nora discute con el marido, éste le dice: "Te advierto que estás más linda cuando no hablas en serio." Ese tipo de esposa cumple una función social decorativa y también está presente en las comedias sentimentales. Las dos versiones de **Casa de muñecas** tienen un final semejante, pero diferente al de Ibsen. En ambas, Nora regresa al hogar aprobando los valores patriarcales por los cuales se había ido.

La esposa responsable por la educación de los hijos y los intereses de la familia, está sintetizada en la Libertad Lamarque de **Te sigo esperando**.⁵⁵ Durante todo el filme oculta a sus hijos los constantes engaños del marido; cuando éste la abandona se hace cantante para

⁵³ **Casa de muñecas**, México, 1953. Dirección: Alfredo B. Crevena.

⁵⁴ **Casa de muñecas**, Argentina, 1943. Dirección: Ernesto Arancibia.

⁵⁵ **Te sigo esperando**, México, 1951. Dirección: Tito Davison.

sustentar a la familia. Se preocupa por ocultar la verdad sobre el padre y rescata una imagen positiva del hombre. Durante 20 años lo espera fielmente. Cuando regresa viejo y pobre, lo perdona. Toda esposa ejerce casi una *misión* en la defensa de los intereses de la familia. Es interesante señalar que siempre amó a un solo hombre, aquel con quien se casó. No tiene pasado amoroso. Los hombres sí lo tienen y frecuentemente recuerdan con cariño a una ex-novia o con rabia a "una mala mujer."

Los prototipos de *madre* y *esposa* son en los cuales se concentra inequívocamente la idea de familia surgida en el siglo XVIII, a la que el historiador Shorter llama de "revolución sentimental." En esa época es cuando aparece el amor maternal y conyugal y se inicia la etapa del sentimiento doméstico de intimidad. Se instala un nuevo concepto de amor entre los sexos: el amor romántico que, junto al amor maternal, será mitificado hasta nuestros días. Estos prototipos, además de los de la *hermana* y la *novia*, son los relacionados con la *fragilidad*, ya que se confinaron al universo de lo privado con el objeto de defenderlo. Son roles dramáticamente pasivos que no cambian la historia; de ahí que la mayoría de las veces sean personajes secundarios.

La mala y/o prostituta es quien desequilibra la estructura dramática, pues a diferencia de los otros cuatro prototipos es ella quien simboliza a la mujer fuera del espacio de lo privado. Por eso es la única relacionada con el peligro; introduce el drama y/o acción en la narración. Este prototipo está relacionado con la posición de la iglesia que mantuvo la doble moral de atacar a la prostituta, pero también defenderla, pues era necesaria para salvaguardar el honor de la mujer casada y la virginidad de las solteras. "Esta doble moral que impregna a toda la etapa feudal es conservada por la burguesía y el capitalismo cuando llegan al poder."⁵⁶

Dentro del universo mítico este prototipo está relacionado con el placer sexual y es interesante recordar su significado en la antigüedad: "... Ella, la prostituta, no era un rito de fecundidad. Simbolizaba la unión con la divinidad y, en ciertos casos, la propia unidad de los vivos con la totalidad del ser."⁵⁷ La mala no precisa ser prostituta, pero está relacionada a ésta porque también es considerada una "mujer libre" en el sentido de no tener marido o, si lo tiene, no respeta su autoridad.

⁵⁶ Sau, Victoria, *Diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Ed. Icaria, 1981.

⁵⁷ Chevalier, Jean; y Gheerbrant, Alain, *ibid.*

De ahí que ambas estén estrechamente relacionadas en el universo melodramático.

Es éste un prototipo temido tanto por hombres como por mujeres. Se lo considera inferior y constituye un mal ejemplo. Es también peligroso pues si es provocado se vengará. Su relación con el placer sexual lo liga a la relación brujería-herejía. De ahí la frecuencia al decir que el personaje que encarna el prototipo "tiene el diablo en el cuerpo." La *mala y/o prostituta* representa una forma de rebeldía femenina dentro de los patrones patriarcales. Odiada, temida y deseada, no sólo desencadena el drama sino que, por ello, tendrá derecho a una *mise-en-scène* privilegiada y a una sintaxis diferenciada del resto de las mujeres. Es definida maravillosamente bien en este diálogo de **Pobre mi madre querida**, cuando la madre le reprocha al hijo interesado en otra mujer que no es la novia fiel:

Madre: —Ya has descubierto que tu vida es otra mujer.

Hijo: —Sí, una mujer distinta a todas las otras, una mujer a la que no vi nunca y de pronto me parece haberla conocido siempre.

Madre: —Los hombres de pronto conocen a esa mujer, la que parece más linda y más buena que todas, la que los tienen en suspenso porque creen poder perderla a cada paso.

Hijo: —Así es ella, se despide de mí para siempre y después la vuelvo a encontrar como si nada hubiera pasado.

"El gran hallazgo en la concepción y composición de este prototipo fue la conciencia de serlo, impuesta por María Félix. De esa manera abandona el signo trágico característico y adquiere justificaciones reales. La *mala*, de la actriz, desconcierta al hombre, pues éste es atacado con sus propias armas y ve en ella una competidora sexual y social amenazadora. **Doña Bárbara**, **Doña diablo** y **La mujer sin alma** son un buen ejemplo de ello."⁵⁸ María Félix incorpora al prototipo justificaciones que le quitan el sino trágico que padeció la *prostituta y/o mala* y la hacen consciente de su proceder. De esa manera, ni el personaje ni el espectador creen en un destino trágico para ella. La mayoría del prototipo no posee esa autoconciencia, con lo cual se sienten "piezas del destino." Es el caso de Zully Moreno en **Dios se lo pague**, Ana María Lynch en **La Quintrala**,⁵⁹ Mecha Ortiz en **Safo, historia de una pasión**, Dolores del Río en **Las abandonadas**.

⁵⁸ Oroz, Silvia, *ibid.*

⁵⁹ **La Quintrala**, Argentina, 1953. Dirección: Hugo del Carril.

El universo masculino codiciará a este prototipo del que siempre hablará con desprecio y distancia ficticios. Así será colocada como destructora y perversa, representando de esta manera una de las mayores coartadas patriarcales: la *perversa*, excluye el hombre pervertido. Hay una situación ejemplar en **Safo, historia de una pasión**, la reunión en la mesa de un bar de tres hombres que fueron parte del pasado de Safo y su actual enamorado, un joven provinciano. Mientras que éste niega el lazo que lo une a la mujer, los otros tres hablan con burla y desprecio sin reconocer el lazo afectivo que mantuvieron con ella y uno llega a decirle al joven cuando éste niega su relación con Safo: "Lo felicito de corazón, muchacho, no sabe usted de lo que se ha salvado."

El melodrama latinoamericano tiene en su bagaje un tipo único de prostituta, la *rumbera* que, aunque sea de origen cubano es en el cine mexicano donde encuentra su posibilidad expresiva. Incorpora la posibilidad de redención en la esfera del prototipo. Así, en muchos filmes, a pesar del pasado prostituido, es finalmente aceptada por la sociedad y se casa con el muchacho, como en **Aventurera** o en **Víctimas del pecado**,⁶⁰ en donde se le permite salir de la cárcel para llevar una vida familiar con el hijo adoptivo. A través de la danza se conecta más desinhibidamente con el cuerpo, con el que mantiene una correspondencia pícaro que la aproxima al hombre en lo sexual. Esa aproximación está marcada por la forma alegre de los ritmos que encarna. Su físico, que no corresponde al patrón impuesto por el cine norteamericano o europeo, estaba, con sus muslos gruesos y caderas generosas, lejos de aquel tipo de belleza. Si a eso se le suma la alegría y desenfado que irradia al bailar —a pesar del drama que vive fuera del escenario—, tendremos un ser más real y posible que los otros modelos eróticos, pues tiene mucho más que ver con la latinidad que los patrones importados. Otra cosa que la hace tangible son las desgracias que padece, ya sea por ser pobre, por ser explotada por un hombre, por estar enferma, por prejuicios sociales. Encarna todas las desgracias juntas y esquemáticamente las penurias sufridas por las clases menos favorecidas en Latinoamérica. Sintetiza las penurias de sus espectadores.

La *rumbera* "importa" los ritmos musicales y trae consigo un pasado de cabaret de "otras tierras" que la convierten en un objeto

⁶⁰ **Víctimas del pecado**, México, 1950. Dirección: Emilio Fernández.

erótico definido. En la época, "tropical" y "cabaret" tenían una connotación de placer sexual muy marcada y a ello hay que sumarle que el origen cubano de la mayoría de las rumberas acentuaba esa carga, dada la innumerable cantidad de cabarets y prostíbulos que había en Cuba en aquellos años. Según Ninón Sevilla,⁶¹ una de las más importantes y populares *cabareteras*, es común que en la calle, hoy en día, le digan: "Usted ha sido el amor de mi vida" o "Usted me ha robado el sueño"; como las mujeres afirmarle: "Yo he tenido celos de usted."

Es interesante recordar los títulos de los filmes con rumberas: **Perdida**,⁶² **Víctimas del pecado**, **Aventurera**, **Hipócrita**, **Sensualidad**,⁶³ según Ninón Sevilla: "No salía de la calle de la perdición."

El auge del cine de rumberas se da a partir de la segunda mitad de la década del 40, cuando comienza la atomización de los valores codificados hasta entonces. Ciertamente, esto influyó tanto en la posibilidad de redención terrenal como en la tímida desinhibición de su cuerpo. La *rumbera* fue un fenómeno latinoamericano impresionante. Tanto es así, que hasta en el Brasil, donde existe la *mulata* que sería su contrincante natural, consigue un gran éxito y se integra al universo mítico con gran fuerza. En **Carnaval Atlántida**,⁶⁴ una de las más importantes "chanchadas" cariocas, actúa María Antonieta Pons, quien baila una rumba antológica junto a Oscarito. Como si fuera poco aparece otra rumbera Kukita Carvalho, que refuerza el halo erótico que envuelve al prototipo. En entrevistas realizadas con espectadores brasileños de la época, Ninón Sevilla y María Antonieta Pons son nítidamente recordadas y colocadas como sinónimo de gran belleza y seducción. Cuando en 1987 Ninón Sevilla estuvo en Rio de Janeiro y se presentó en un programa de televisión que recibe llamadas telefónicas con preguntas para el entrevistado, fueron recibidas innumerables llamadas de todo el Brasil y todas eran para elogiarla y decirle que se la extrañaba.

La *rumbera* trascendió hasta Europa y Ninón Sevilla fue descrita por Robert Lachenay (seudónimo usado por François Truffaut) así:

⁶¹ Oroz, Silvia. Entrevista con Ninón Sevilla, Rio de Janeiro, noviembre de 1987.

⁶² **Perdida**, México, 1949, Dirección: Fernando A. Rivero.

⁶³ **Sensualidad**, México, 1950. Dirección: Alberto Gout.

⁶⁴ **Carnaval Atlántida**, Brasil, 1952. Dirección: José Carlos Burle.

"Por poco que nos ocupemos de los gestos femeninos en la pantalla y en otras partes, debemos saber que ella existe. Mirada inflamada, boca de incendio, todo se alza en Ninón (la frente, las pestañas, la nariz, el labio superior, la garganta, el tono con que se enoja), las perspectivas huyen como otras tantas flechas disparadas, desafíos oblicuos a la moral burguesa, a la cristiana y a las demás."⁶⁵

En *Conga roja*, Pedro Armendáriz le dice a la *cabaretera* María Antonieta Pons: "Después de todo usted no debe ser una mala muchacha. Mirándolo bien, da gusto mirarle a los ojos." Así a este prototipo se le acepta el pasado dudoso o no tanto y se lo acerca a una construcción un poco más ambivalente. Por otro lado, la *rumbera* encara la vida pragmáticamente, lo que también la hace tangible. Así cuando en *Sensualidad* Ninón Sevilla está siendo juzgada, mostrando sus piernas al juez le dice, justificando su trabajo como cabaretera: "Y con estas piernas ¿qué otra cosa podía yo hacer?"

Las *rumberas* también pasaron al cine argentino, pero no poblaron su universo melodramático y sí el de las comedias. De esa manera se les quitó el halo de sufrimiento y misterio y se les colocó como *partenaire* de los actores cómicos. Continuaron bailando, mostrando las piernas y reboleando las caderas pero no tuvieron la fuerza mítica alcanzada a través del pasado y sufrimiento de las *rumberas* mexicanas.

La *amada* funciona en el universo mítico como la realización del amor cortesano y romántico sin contradicciones y con promesas de felicidad eterna. Es un prototipo que une la fragilidad con la peligrosidad, pues el hecho de que el héroe esté enamorado de ella la torna problemática, pues para conquistarla deberá modificar su proceder: en consecuencia desequilibra la estructura dramática. La *amada* se relaciona con la fragilidad en la medida que no tiene pasado, experiencia propia, y pertenece a la esfera de lo privado. No trae desgracias al hombre y siempre se casan. Podía haber sido un prototipo relacionado exclusivamente con la fragilidad, pero no lo es, pues es la que inspira el sentimiento del amor romántico, fundamental en la escala de valores occidentales. La *amada* es la visión patriarcal de "la mujer perfecta." Por ello es que la *mise-en-scène* y la sintaxis que le corresponden la diferencian de los prototipos frágiles y la asemejan a la *mala y/o prostituta*.

⁶⁵ Cahiers du Cinéma, N° 30. París, 1954.

Una de las secuencias más bellas de la industria cinematográfica latinoamericana se encuentra en el filme *Enamorada*,⁶⁶ cuando Pedro Armendáriz le pide perdón a la *amada* María Félix y le ofrece una serenata en la que se canta "Malagueña". La planificación se basa en *close-ups* del personaje y la luz, con recortes contrastados, acentúa la sugestión del plano y el personaje, evitando cualquier lectura de cotidianidad para el mismo y sublimando el sentido de la *amada*.

En la elaboración de las seis formas del prototipo *mujer* funciona el machismo hegemónico de la cultura judeo-cristiana, sintetizados en lo que Gubern llama "privilegios eróticos, éstos residen en que el prestigio erótico de un hombre lo lleva al Don Juan y el de la mujer a la pérdida. En el primer caso hay prestigio, en el segundo, descalificación. En el primer episodio de *Reportaje*,⁶⁷ cuando nace la hija del típico charro-macho mexicano, éste dice: "Pasé por todas y sé para lo que sirven" y, sin problemas, niega la paternidad. En *Víctimas del pecado*, el malvado le dice a la cabaretera, Ninón Sevilla: "Para que sepas que las mujeres valen por el hombre con quién andan." En la adaptación argentina de *Casa de muñecas* el marido le dice a Nora: "La responsabilidad de una familia es cosa del hombre."

Hay, abiertamente, una coartada perfecta para el desarrollo del machismo en la producción cinematográfica, que es la misoginia, cuyo ejemplo perfecto se encuentra en la *Selva de fuego*.⁶⁸ En el filme, Arturo de Córdova es un ingeniero que explota el caucho en un lugar perdido de la selva. No hay ninguna mujer y, por lo tanto, según él, "ningún conflicto." Cuando aparece Dolores del Río y ésta, para defenderse, mata a un peón, el ingeniero dice: "Acaba de llegar una mujer, acaba de morir un hombre." En el siguiente diálogo que mantiene con su asistente, se llega a tal retórica que pasa a ser el *kitsch* de la misoginia:

Asistente: Las mujeres nunca me hicieron daño.

Ingeniero: Porque no tuvieron tiempo, eres muy joven todavía.

Asistente: Pero ella no es una cualquiera.

Ingeniero: Todas las mujeres son unas cualquiera.

Los prototipos femeninos enunciados son un modelo imprescindible para el funcionamiento y desarrollo de la producción cinematográfica de la época, los cuales representan modelos cultural-

⁶⁶ *Enamorada*, México, 1946. Dirección: Emilio Fernández.

⁶⁷ *Reportaje*, México, 1953. Dirección: Emilio Fernández.

⁶⁸ *La selva de fuego*, México, 1945. Dirección: Fernando de Fuentes.

mente aceptados pues siempre cumplen el rol establecido por el hombre para el hombre. La *madre*, la *novia*, la *hermana* y la *esposa* son los que permanecieron prácticamente iguales; mientras que la *mala* y/o la *prostituta* y la *amada* tuvieron algunas modificaciones. A la primera se le comenzó a aceptar su pasado y a la segunda, se le integró al proceso de modernización de las costumbres.

Los mitos sobre los que se estructuró el melodrama latinoamericano representan el punto de vista de lo que Metz llama la institución cinematográfica, sobre la cual dice: "...La industria cinematográfica es también, en sentido amplio, la *institución cinematográfica* en su forma actual, porque sus filmes no son sólo los millones que es necesario invertir para convertirlos en algo lucrativo para así recuperar después los dividendos y reinvertirlos. También presupone, al menos para asegurar el circuito del regreso del dinero, que los espectadores paguen su boleto y sientan la intención de ellos. La institución cinematográfica sobrepasa ampliamente a este sector —o este aspecto— del cine considerado explícitamente como comercial. ¿Cuestión de ideología? ¿Tienen los espectadores la misma ideología de las películas que les son ofrecidas, llenan las salas y continúan así el engranaje? Ciertamente. Pero también es cuestión de deseo y, por tanto, de una posición simbólica."⁶⁹

La cultura occidental da a esos mitos un valor fuera del tiempo y la cultura, con lo que los universaliza. De ahí que sean la referencia de lo que es considerado "normal." Toda alteración valorativa produce un desorden que no responde a los intereses económicos de la estructura social y por lo tanto, a los valores socialmente asimilados. La *institución cinematográfica* se encargó competentemente de reforzarlos a través de una narrativa y sintaxis que ayudó en el desarrollo de un mercado propio.

3.3 NARRATIVA Y SINTAXIS

"—Bien —dijo Griffith— ¿No escribe Dickens de ese modo?

—Sí, pero aquello es Dickens, esto es diferente.

⁶⁹ Metz, Christian, "O significativo imaginario", en *Psicanálise e cinema*, Sao Paulo, Ed. Global, 1980.

—No tan diferente, son historias en imágenes. No es tan diferente."⁷⁰

El melodrama se instala en el cine a través del desarrollo de la narrativa, afianzando de esa manera la relación cine-público, pues recupera el gusto popular por escuchar y contar historias, existente desde la distante etapa oral de la literatura. Según Igor Caruso,⁷¹ comunicación significa aventura y eso es lo que la narrativa melodramática propone a través de historias ricas en *pathos* donde el *fatum* griego —azar manejado malignamente por los dioses—, se convierte en fatalidad. El principio formal usado es la estructura tripartita de: comienzo —presentación de los fuertes antagonismos que generan el conflicto—, desarrollo —evolución del conflicto—, y desenlace, eclosión y resolución del conflicto. A través de la acción —siguiendo el principio de la tragedia griega— se desarrollan caracteres e ideas. Esta estructura dramática —que no admite improvisaciones—, pasó a llamarse en el cine *clásica*, y configura la gran categoría del filme narrativo, en la que se basó el espectáculo cinematográfico nacido en Hollywood y a la que Noel Burch llama "Modo de representación institucional."

Las historias contadas tienen una característica esencial: la falta de ambivalencia que no permite dudas sobre la moral de la misma. Es una característica de la producción de la cultura de masas, relacionado con: "Sólo el pensamiento dialéctico puede dar cuenta de la ambivalencia y mantenerla en la conciencia. El ser humano prefiere no percibir la ambivalencia. Difícilmente puede soportar la relativización de su sistema de referencia y el mejor pensador dialéctico se desliza constantemente en lo no dialéctico, pues el pensamiento plantea las más grandes exigencias a su mundo afectivo y a su capacidad intelectual."⁷²

Dichas historias se narran a través de personajes esquemáticamente divididos entre buenos y malos, polarización relacionada con el hecho de que la cultura occidental radicaliza el valor personal, haciendo del sujeto un ser absoluto y convirtiéndolo en modelo de construcción del personaje socialmente asimilado.

⁷⁰ Griffith, Mrs. D.W. "When the movies were young, Nueva York, 1925. Citado en "Dickens, Griffith e nós" en *A forma do cine*, Sergei Eisenstein, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

⁷¹ Caruso, Igor, *ibid.*

⁷² Caruso, Igor, *ibid.*

Las historias presentadas por el melodrama son cotidianas —herencia del drama burgués—, y están relacionadas con la característica esencial de la dramaturgia occidental, provocada por Aristóteles al señalar el carácter del héroe: "Personas no muy virtuosas que caen de la buena a la mala fortuna, ni tampoco malvadas, que de la mala fortuna pasan a la buena."⁷³ Es decir que son historias de antihéroes, personas comunes que al enfrentarse a situaciones extremas adquieren el rasgo poco común de los sentimientos y emociones sobrehumanas. A través de esas personas comunes parecidas al público en su escala de valores y situación económica, es como la proyección y emotividad se articulan bajo una forma hipersensible que cubre el esquematismo de las historias y de los personajes.

"Me gusta ese cine porque lo vivo.

Me parece que es a mí a quien le están pasando esas cosas."
(Mujer cubana, 33 años, ama de casa)⁷⁴

"Es como si esas historias hablaran de uno mismo"
(Hombre brasileño, 50 años, comerciante)⁷⁵

"Son historias que hasta hoy parecen reales."
(Mujer mexicana, 42 años, empleada)⁷⁶

La hipersensibilidad está relacionada con lo patético -sufrimiento-, de la tragedia griega, y es el camino para llorar en el cine. El melodrama cinematográfico latinoamericano instala una narrativa con principios formales y una visión del mundo, donde el binomio sentimentalismo-lágrimas lo define. De esa manera se recupera la tradición del sentimentalismo del siglo XVIII, donde las lágrimas no sólo estaban permitidas, sino que eran un valor. Ese binomio se inserta como una forma *kitsch* de mirar al mundo y ayudó a definir el melodrama en la época que nos ocupa, como el cine "para sirvientas."

"Leí su reportaje y me gustó cuando dice que llorar siempre fue visto como cosa de sirvienta. Es mentira. Llorar es normal."
(Hombre brasileño, 38 años, mecánico)⁷⁷

⁷³ Aristóteles, *ibid.*

⁷⁴ Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

⁷⁵ Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

⁷⁶ Entrevistas, Cap. 2, *ibid.*

⁷⁷ Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

"Ahora soy el proyeccionista y no puedo llorar porque si no arruino la proyección. Cuando era joven y vi **Hipócrita** lloré mucho."

(Hombre brasileño, 50 años, proyeccionista)⁷⁸

"Me gusta ese tipo de películas, dicen que es cine de llorones, pero a mí me gusta llorar de vez en cuando.

-¿Le gusta llorar a pesar de ser hombre?

-Me gusta, eso no tiene nada que ver."

(Hombre cubano, 38 años, técnico en topografía)⁷⁹

"Hay veces que se llora en el cine porque recordamos un drama nuestro."

(Mujer cubana, 53 años, militar)⁸⁰

"Algunos argumentos son tristes, a veces los ojos no lloran y llora el corazón, porque hay temas que a uno le tocan en lo más íntimo."

(Hombre cubano, 32 años, licenciado en química)⁸¹

"Lloro muchísimo en el cine. Hoy me pinté los ojos pero raramente lo hago, porque el delineador no resiste. Una vez fui al cine y me maquillé con un delineador que no era de plástico, y cuando salí parecía que me habían dado dos piñazos."

(Mujer cubana, 33 años, empleada comercial)⁸²

"Antes me daba vergüenza decir que veía esas películas y lloraba. Ahora no me importa."

(Mujer argentina, 72 años, jubilada)⁸³

Ciertamente, las lágrimas tienen un espacio privilegiado, como lo señala Anne Vincent-Buffault: "Por otro lado, el modelo sensible concede a las lágrimas la dimensión de un lenguaje universal. Se establece una relación entre desconocidos en torno al contagio de emociones, como la compasión, el sentimiento de humanidad. La piedad, palabra a la cual

⁷⁸ Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

⁷⁹ Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

⁸⁰ Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

⁸¹ Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

⁸² Entrevistas, Cap. 1, *ibid.*

⁸³ Esta entrevista corresponde a la serie de reportajes realizados en Buenos Aires en abril de 1989.

nadie permanece insensible, provoca el cambio de lágrimas por una relación de presencia compartida y emoción que no debería reducirse a un filantropismo lagrimoso con frecuencia objeto de burla." A. V. Buffault agrega más adelante que el lenguaje de las lágrimas "puede ser al mismo tiempo, reconfortante y ofensivo: no debe ser considerado sólo como una exaltación de los valores burgueses, pues es también una manera de imaginar el presente."⁸⁴

La narrativa melodramática es en tercera persona, con lo que el espectador tiene la sensación que las acciones se producen de manera espontánea y "es en esta enunciación sin enunciador aparente que reside gran parte de la ilusión de realidad de que es víctima el espectador."⁸⁵ El melodrama cinematográfico se presenta entonces, según la concepción de Metz, como historia y no como discurso. Siguiendo al mismo autor, al hablar del filme tradicional afirmamos que "Sin embargo es discurso si se lo refiere a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce sobre el público, etc.; pero lo peculiar de este discurso, y el principio de su eficacia como tal, reside justamente en borrar las marcas de su enunciación y disfrazarse de historia."⁸⁶

El melodrama, como todo género, estructura una planificación y sintaxis propia. La necesidad económica de crear una convención lingüística que llegue a un público amplio y no diferenciado, creando una sintaxis imperceptible que produce la ilusión de que todo ocurre naturalmente, fue el gran aporte de Hollywood y la llave para la estructuración del lenguaje cinematográfico. Esa planificación se basa en la aproximación gradual a la escena por cortes, comenzando con un plano general y pasando a los primeros planos sólo después de algunos planos intermedios. Una película de 90 minutos conlleva entre 400 y 700 planos (cortes de edición). Esa sintaxis excluía que una escena se abriera con un primer plano, ya que su principio básico es la continuidad, dado por el respeto al eje de la acción y del movimiento. Su funcionalidad está en relación a la narrativa; tanto el enfoque de objeto como el ángulo y el movimiento de cámara están ligados entre sí a la dramaticidad. Así el primer plano refuerza la escena a partir del gesto, individualiza y rescata la figura del conjunto; el plano general funciona como localización

⁸⁴ Vicent-Buffault, Anne, *Historia das Lágrimas*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1988.

⁸⁵ Gubern, Román, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gill, 1987.

⁸⁶ Metz, Christian, "Historie/Discours (Note sur deux voyeurismes)". Citado por Román Gubern en *La mirada opulenta*.

espacial que permite comprender el movimiento de la escena; y el plano americano es el que posibilita la representación del diálogo entre varios personajes sin recaer en ninguno de ellos y sin remarcar la situación dramática, es un plano donde el vehículo fundamental es la palabra y el objetivo del drama reside en lo que se habla. La panorámica y el *travelling* lateral funcionan como movimientos de cámara descriptivos, mientras que el *travelling* frontal en profundidad (hacia atrás o hacia adelante) enfatiza lo dramático sobre los personajes. La altura y el ángulo de cámara cumplen el rol del espectador ideal, situado a la altura y ángulo de visión similar al de un espectador en situación cotidiana; las variaciones de ángulo y altura son elementos excepcionales que se utilizan cuando el drama sale de sus "cauces normales", dotando a la imagen de una expresividad excepcional. Es menester señalar que este tipo de planificación está relacionada a la infraestructura técnica de la época. Así los movimientos de cámara tienen que ver con el peso y tamaño de los equipos; cuanto más pesados más lenta será la planificación, ya que hay menos posibilidades de traslado para efectuar varios planos de una misma escena. Lo mismo ocurre con la iluminación, ya que la película usada era de baja sensibilidad, por lo que requería mayor intensidad lumínica, lo cual significa en términos de planificación una *mise-en-scène* menos ágil.

Utilizando eficazmente esos principios narrativos y sintácticos y basándose en los mitos mencionados, el melodrama latinoamericano crea una retórica propia que lo diferencia de las otras producciones melodramáticas. Para ello se basa en:

1. Historias que simbolizan alegorías nacionales.
2. La construcción de una imagen cinematográfica nacional que remite a un universo que al espectador le es próximo, ya sea por la familiaridad con sus estrellas, con la lengua, con las alegorías, con escenarios que por la fuerza de la repetición se integran a su "experiencia", con una visión *kitsch* de las formas y la afectividad.
3. La funcionalidad dramática de la música que acentúa la natural pleonástica del melodrama, para funcionar como un corifeo griego que anuncia los futuros acontecimientos.
4. La utilización insistente de símbolos como tormenta (mal presagio), campos floridos (armonía futura), que en la época adquirieron un peso conceptual importantísimo, pues también funcionaban como corifeo griego, prediciendo el futuro o comentando

situaciones (como una relación sexual) que no era mostrada, otro de los símbolos era la edición por sobreimpresión, llamado por los editores de la época cabalgata. Se utilizaba para sintetizar un espacio de tiempo en la vida de un personaje. En **Madreselva**, cuando Libertad Lamarque parte a Europa para ser cantante de ópera, su triunfo se da a partir de la sobreimpresión de los anuncios de los teatros en que se presentó, combinada con primeros planos del personaje cantando diferentes arias. El mismo recurso es también usado en **Cinco rostros de mujer**, durante la gira europea de la pianista Ana María Campoy. Estos símbolos fueron un nexo importantísimo en la relación cine-público.

El funcionamiento de esos cuatro elementos debe entenderse a través del flujo constante de producción que permite el desarrollo de una corriente propia de los espectadores. Así la relación cine-público será interrelacionada y cada filme constituye la cita de otros tantos. El desarrollo industrial del cine permite que la interrelación también funcione con las producciones nacionales, lo que inevitablemente genera un proceso de reconocimiento. Ese proceso es lo que Paulo Emilio Salles Gomes señala como un acuerdo entre espectador y producto, y representa un hecho cultural más vital que el establecido entre el público y el filme extranjero.

3.4 HISTORIAS Y ARQUETIPOS

Los núcleos de conflicto de las historias dividen binariamente el mundo entre buenos y malos; y para ello se valen de la utilización de arquetipos. Historias-arquetipos son una unidad indisoluble ya que no existe uno sin el otro. No hay historia melodramática si no es por el accionar de los arquetipos; como no hay arquetipo que pueda funcionar fuera de dichas historias, que son impulsadas por el movimiento del héroe. Las mismas sintetizan la narración de una obsesión que, en general, se concentra entre un amor y/o ascenso social. Podemos decir que el melodrama cinematográfico representa historias de deseo. Así **Dios se lo pague** sintetiza el deseo de ascenso social de la mujer y de venganza del hombre; **O ébrio**,⁸⁷ el deseo inconsciente de autodestrucción; **La diosa arrodillada** de una pasión.

⁸⁷ **O ébrio**, Brasil, 1946. Dirección: Gilda de Abreu/Producción: Cinédia/Argumento: Vicente Celestino/Fotografía: A.P. Castro/Edición: A.P. Castro/Música: Vicente

Esas historias están inmersas en un universo alegórico, y como señala John L. Fell: "No puede dejarse tan fácilmente de lado al melodrama, por lo menos mientras apele a disposiciones alegórico-psicológicas, y no obstante operativas, en lo profundo de la conciencia del hombre occidental. Cuando esto ocurre, el melodrama se percibe como una serie de conflictos no estereotipados que en alguna forma habrán de ser resueltos por la confrontación."⁸⁸ Es interesante mencionar lo que Anne Vincent-Buffault señala, refiriéndose a Nodier, quien hizo los prefacios de las obras de Pixierécourt⁸⁹, y que explica el éxito de las mismas a la adecuación de sus melodramas con las situaciones vividas por los hombres de la revolución. Así, citando a Nodier, la autora escribe: "Para aquellos espectadores que habían sentido el polvo y la sangre, era preciso presentarles emociones análogas a aquellas de las cuales fueron privados por el regreso del orden."⁹⁰

Por ello es que se comprenden temas reiterativos en el género, tales como: la madre soltera, conflictos raciales, los inmigrantes, las enfermedades, la falsa identidad.

La madre soltera tiene su máximo exponente en **Víctimas del pecado**, donde Columba Domínguez tiene un hijo con el rufián del cabaret y al comentar el hecho Ninón Sevilla, otra de las prostitutas del lugar, exclama: "¡Nosotras no tenemos derecho a tener hijos!". Cuando la mujer abandona al recién nacido en un bote de basura, será Ninón Sevilla quien corriendo desesperadamente en la noche de la ciudad de México, llegue al basurero donde está la criatura en el mismo instante en que los recolectores iban a depositarlo en el camión recolector. Rescata al niño y se convierte en una madre soltera que pasará las mismas penurias que el prototipo madre, incluso irá a la cárcel, por la felicidad de su hijo.

Según el historiador Aurelio de los Reyes⁹¹ el melodrama, con su legión de madres solteras, tuvo gran éxito en los barrios mexicanos,

Celestino/ Escenografía: Lazlo Meitner/ Intérpretes: Vicente Celestino, Alice Archambeu, Rodolfo Arena, Júlia Dias.

⁸⁸ Fell, John L., *ibid.*

⁸⁹ De Pixierécourt: Fue el principal autor melodramático francés. Produjo alrededor de 120 obras y se caracterizó por el éxito de público y su alta cotización en el mercado cultural.

⁹⁰ Vincent-Buffault, Anne, *ibid.*

⁹¹ De los Reyes, Aurelio "Panorama histórico de cine mexicano". Conferencia durante el 46º Congreso de la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF), realizado en La Habana, abril de 1990.

pues es ahí donde se concentra la mayor cantidad de ellas, mujeres pobres que en su mayoría son inmigrantes rurales. De ahí también la relación prostituta-madre soltera, debido a las pocas opciones laborales de las mujeres de clase baja en esa situación. En las clases altas ese hecho es menos común y funciona por caminos encubiertos.

Ese fenómeno antes de llegar al cine, ya es utilizado en el circo y teatro primitivos, así como en la música popular. En el teatro rioplatense, en especial en el llamado "sainete", que desarrolla conflictos como el choque del inmigrante interno y extranjero con la capital, se dice "la costurerita que dio el mal paso" para referirse a una madre soltera. "Costurerita" circunscribe el hecho a una clase social baja y trabajadora. Este tema encierra el conflicto del enfrentamiento cultural de los valores del interior y de la capital, de ahí la ingenuidad esquemática con que es tratado el personaje femenino en cuestión.

Los temas raciales indígenas aparecen con total claridad en el cine mexicano, con la producción indigenista de Emilio Fernández en títulos como **María Candelaria**⁹² y **Maclovía**,⁹³ donde queda expuesto el conflicto indio-blanco. La *asimilación* del indígena en la sociedad se ejemplifica a través de su lugar en la producción: sirven al blanco rico. En el melodrama argentino, y siguiendo con la tradición teatral primitiva, las sirvientas son llamadas "chinitas", forma con que fue nombrada en la capital la inmigrante rural de origen indígena.

Es interesante señalar que en México, país donde no existen conflictos raciales blanco-negro, hay una vasta producción con esa temática. La industria cultural importó el modelo extranjero sin ningún tipo de reformulación. Ese asunto aparece con suma frecuencia a través de la música y tramas religioso-misteriosas. Entre estas últimas **Morir para vivir**,⁹⁴ coproducción Cuba-México, con argumento de Félix B. Cagnet, narra la historia de una supuesta madre que intenta matar a la hija para quedarse con el novio de la muchacha y lo hace por medio del vudú. En el comienzo del filme hay un introito, que dice: El autor de **Morir para vivir** pretende anular por medio de

⁹² **María Candelaria**, México, 1943. Dirección: Emilio Fernández/ Producción: Films Mundiales/ Argumento: Mauricio Magdaleno, E. Fernández/ Fotografía: Gabriel Figueroa/ Intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán.

⁹³ **Maclovía**, México, 1948. Dirección: Emilio Fernández/ Intérpretes: María Félix, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez.

⁹⁴ **Morir para vivir**, Cuba-México, 1954. Dirección: Miguel Morayta/ Argumento: Félix B. Cagnet/ Intérpretes: Alma Rosa Aguirre, Raquel Revuelta, Ramón Gay.

los sentidos de la razón, el mal que parece triunfar momentáneamente sobre el bien. Quiso documentarse en el teatro mismo de los acontecimientos y realizó un viaje al país donde se practicaban las antiguas creencias vudú, afortunadamente abolidas por preceptos penales. El médico es el personaje central y de más relieve, representando una causa: la del bien. En síntesis: se ha querido demostrar que "más allá de la ciencia, nada ni nadie puede pasar."

Es interesante lo señalado por Joao Carlos Rodrigues sobre los cultos afro en el cine brasileño: "En los filmes de ficción el tratamiento dado a los cultos afro, presenta aspectos variados. La mayoría de las veces rayando en el exotismo aun en trabajos considerados serios, como los del Teatro Popular Brasileño, tal como se aprecia en **Agulha no palheiro**. En **Caçara** (1950) de Adolfo Celi, la primera película de Vera Cruz, esta tendencia llega a falsificar hasta los rituales religiosos. En este filme, la negra Felicidad, clava alfileres en muñecos de trapo para practicar el mal, acto corriente... ¡en el vudú de Haití!"⁹⁵

O sea, la forma en que son vistas las diferentes formas de la cultura negra es bajo la óptica del racismo-catolicismo. Un buen ejemplo de ello es **María la O**,⁹⁶ donde la novia del protagonista comenta positivamente el carnaval que se desarrolla en la calle y él responde: "Sí, cosa de negro." Con los números musicales de raíces africanas ocurre algo parecido, dándoles una voluptuosidad relacionada con la óptica del blanco. Estas formas encubiertas de conflictos raciales desarrolladas ampliamente por la producción masiva y el melodrama, dejaron bien claro el lugar real ocupado tanto por el indígena como por el negro en nuestras sociedades, a través de su posición en la organización social.

Los inmigrantes son otro de los temas constantes, que reflejan su participación en la construcción de las diferentes nacionalidades del continente. En el cine argentino, país con uno de los mayores caudales de inmigrantes europeos, esto se manifiesta claramente. En **Pelota de trapo** hay una escena en que tres personajes secundarios presencian un partido de fútbol. Ellos son "el español", "el judío" y "el italiano", y se les llama "gallego", "turco" y "tano" las formas usadas para

⁹⁵ Rodrigues, Joao Carlos, *O negro brasileiro e o cinema*, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1988.

⁹⁶ **María la O**, Cuba-México, 1948. Dirección: Adolfo Fernández Bustamante/ Intérpretes: Emilio Tuero, Issa Morante, Rita Montaner.

nombrarlos hasta entrada la primera mitad de la década del 50. En el filme "el italiano" es verdulero -comercio frecuente de esos inmigrantes- y al pelearse con los muchachos del barrio —referencia a la fama de malhumorados de los italianos— éstos lo llaman "tano"; entonces el hombre responde indignado: "¿quién me ha llamado "tano"? ¿tano a mí que hace 40 años que estoy en América?" Durante el partido de fútbol, al comentar el juego, "el judío" dice que el fútbol produce ganancias, quedando explícita la relación comercio-inmigrante judío. También es frecuente que los inmigrantes no hablen correctamente el idioma del país o, como en el caso de los españoles, mantengan su acento original. El público de la época comparaba esos estereotipos con sus inmigrantes conocidos y hay un consenso generalizado en decir que tal personaje habla igual a fulano.

El inmigrante interno es tratado bajo la caricatura de sus problemas de adaptación a la capital, y un buen ejemplo de ello es la llegada a La Habana de los dos "guajiros" (campesinos) en **Romance del palmar**, cuando no consiguen cruzar las calles del centro de la ciudad y producen una gran confusión en el tránsito.

Las enfermedades son un tema fundamental y la que se erige como vencedora absoluta es la tuberculosis. No se debe olvidar que las distantes raíces operísticas del melodrama ya la habían codificado relacionada al fatalismo de la muerte irremediable. En *La Bohème* y *La dama de las camelias*, Mimí y Margarita mueren tuberculosas en los brazos del amado. En el romanticismo —movimiento que admiraba al melodrama por su sensiblería en contraposición al racionalismo impuesto por Molière—, las enfermedades no sólo fueron un tema sino parte de la vida. El melodrama latinoamericano las dividió ejemplarmente según las clases sociales. Así la tuberculosis simbolizó la enfermedad de los pobres; el cáncer y la locura controlada fue de los ricos.

En **Camelia**,⁹⁷ María Félix es una actriz de gran éxito y rica que tiene cáncer y paga caro por la droga que le calma el dolor. Muere mientras representa el final de *La dama de las camelias* en los brazos de su amado torero que estaba entre bastidores. En **Pelota de trapo y Mulata**, uno de los niños y Ninón Sevilla, respectivamente, mueren tuberculosos. Es interesante señalar que antes del desenlace fatal, a partir por lo general de los primeros 20 minutos de película, comien-

⁹⁷ **Camelia**, México, 1953. Dirección: Roberto Gavaldón/ Intérpretes: María Félix, Jorge Mistral, Carlos Navarro.

zan a dar señales de su trágico destino tosiendo recatadamente y acentuáse el hecho hasta la muerte. En la época, esos indicios producían una gran complicidad con el público, no sólo por la repetición del género, sino porque la tuberculosis en América Latina funcionaba como símbolo de "lo irremediable." La penicilina la había erradicado en su forma grave en los países industrializados, mientras que persistía en los subdesarrollados debido a lo precario del sistema de salud. Debido a ello es que ese tipo de enfermedad pueble el melodrama latinoamericano; mientras que es menos frecuente en el norteamericano. **Floradas da serra**⁹⁸ es un ejemplo enfático cuyo tema central es precisamente la tuberculosis. Las enfermedades tienen una utilización dramática que responde a lo señalado por Giovanni Berlinguer en su trabajo sobre la relación enfermedad-sociedad: "La enfermedad es pérdida constante de la fuerza física o de la dignidad humana, a la inversa del dolor físico, hecho que se traduce en la prepotencia de los sanos y acentúa la desigualdad social."⁹⁹ Encontramos un buen ejemplo en **Floradas da serra** cuando Jardel Filho dice: "Los pobres adultos, cuando están enfermos, deberían morir." La articulación pérdida de poder físico-desigualdad social aparece nítidamente en los arquetipos "ciego" y "borracho", que son integrados al universo de las enfermedades, y forman parte de los pobres y enfermos.

El tema de la falsa identidad, característico del melodrama teatral y uno de sus componentes esenciales, tiene su máximo ejemplo en **Dios se lo pague**, donde el protagonista, un millonario, oculta su "profesión" de mendigo. Marga López en **Salón México** no le dice a su hermana que trabaja en un salón de baile, y en **Negro es mi color**, se hace pasar por blanca.

Hay una variante en la doble identidad en el melodrama cinematográfico latinoamericano, que es la producida por el rostro marcado, hecho padecido generalmente por mujeres, en su mayoría cabareteras. Ello deriva en que el personaje oculte su identidad o se

⁹⁸ **Floradas da Serra**, Brasil, 1954. Dirección: Luciano Salce/ Producción: Vera Cruz/ Argumento: Basado en la novela de Dinah Silveira de Queiroz/ Guión: Fábio Carpi, Mauricio Vázquez/ Fotografía: Ray Sturgess/ Edición: Oswald Haffenrichter/ Intérpretes: Cacilda Becker, Jardel Filho, Ilka Soares.

⁹⁹ Berlinguer, Giovanni, *A doença*, Sao Paulo, Ed. Hucitec, Centro Brasileiro de Estudos da Saúde, 1988.

transforme en un ente vengativo. **Hipócrita** y **Amor perdido**¹⁰⁰ son ejemplos de ello.

Las identidades cambiadas, "son, pero no son", son una construcción dramática importantísima en el espectáculo que además de colocar al espectador en poder del conocimiento de la verdadera identidad del personaje, mantiene la intriga constante en la develación de la verdad.

Las historias y temas del melodrama son prefreudianos, no hay justificantes psicológicos en su construcción; presentan tres *leitmotiv* frecuentes: el *pasado*, el *tiempo* y la *bondad*. El primero está relacionado con el carácter de predestinación que la producción masiva da al pasado, a quien hace funcionar como obstaculizador del futuro. El *pasado* tiene estrecha relación con mujeres de vida no doméstica y es quien determina su inmoción y también, es el reflejo de lo social en la medida que la mujer con pasado sólo excepcionalmente era asimilada en el esquema social de la época. Así, en **Las abandonadas**, Pedro Armendáriz le dice a la prostituta Dolores del Río: "Tu pasado impedirá que seamos felices"; y el director del orfanato donde la mujer dejó a su hijo mientras estuvo presa le recuerda que: "El pasado es el pasado y eso no se borra", con lo que la convence que si se lleva al niño éste será desdichado por culpa de su vida anterior.

Al *tiempo* se le da un poder desde una perspectiva infantil, sin contradicciones ni sentimientos ambivalentes. En **Cinco rostros de mujer**, hay un diálogo memorable entre dos futuros enamorados que recuerdan sus amores pasados:

Ella: ¿Quién le ayudó a olvidar?

El: El tiempo, como la ayudará a usted.

En **Veinte años y una noche**,¹⁰¹ adaptación de una novela de Stefan Zweig, el conflicto principal reside en el pasado, donde hay una muerte misteriosa que impide la unión de los enamorados en el presente.

"Te vamos a extrañar mucho; has sido muy buena", le dice una carcelera a Dolores del Río cuando ésta sale de la prisión. Queda entonces homologada la *bondad* melodramática como un valor universal y atemporal relacionado con "amar al prójimo como a ti

¹⁰⁰ **Amor perdido**, México, 1949. Dirección: Jaime Salvador.

¹⁰¹ **Veinte años y una noche**, Argentina, 1941. Dirección: Alberto de Zavalía / Intérpretes: Delia Garcés, Pedro López Lagar, Camila Quiroga.

mismo", y donde la respuesta a las agresiones es censurada. "Que sea lo que quiera, con tal que sea bueno con sus semejantes", dice Ninón Sevilla en **Víctimas del pecado**, cuando el niño que recogió cumple un año y entre todas las prostitutas festejan el acontecimiento. En **Madreselva**, mientras Hugo del Carril canta en el salón de la planta baja de la casa, las dos hermanas dialogan en el cuarto de arriba y Libertad Lamarque se refiere al hombre que acaba de conocer: "Parece bueno."

Colocada como un valor en sí mismo, la *bondad* siempre está relacionada con los pobres ya que es una propiedad que no compromete el patrimonio real de las clases altas. Nuevamente Libertad Lamarque en **Madreselva** sintetiza la idea: "Soy feliz con mi pobreza porque es honrada."

El melodrama cinematográfico latinoamericano desarrolló una narrativa propia que contuvo historias y temas característicos; dichas historias se aproximan a la feliz observación de Umberto Eco sobre **Casablanca**, ya que "...despliegan con una fuerza casi telúrica los poderes de la narrativa en estado salvaje, sin que haya intervenido el arte para disciplinarlos y entonces podemos aceptar que los personajes cambien de humor, de moral, de psicología de un momento a otro."¹⁰² Los conflictos son presentados sin ningún tipo de ambivalencia que los aproxime a una simplificación infantil de su percepción y de los sentimientos que provocan. Ello también tiene que ver con que al ser el melodrama historias de deseo, éste es esquemático. En estas articulaciones entra en juego lo que Freud llama "contagio de los afectos", y se produce la relación melodrama-lágrimas, llamada por Gubern "diván del pobre."¹⁰³

La no verosimilitud de las historias melodramáticas se relaciona a lo antes dicho, aunque la verosimilitud sea una necesidad de la cultura de masas. Ciertamente que el bebé tirado dentro de un bote de basura y salvado heroicamente por Ninón Sevilla en el mismo instante que iba a ser depositado en el camión recolector, en **Víctimas del pecado**, dista de ser una situación verosímil. Pero es de notar que forma parte de lo que Piglia llama de "narración social",¹⁰⁴ pues era común entre los años 40 y 50 oír historias de niños abandonados de esa manera y

¹⁰² Eco, Umberto, *ibid.*

¹⁰³ Gubern, Román, Conversación con Silvia Oroz, Rio de Janeiro, junio de 1987.

¹⁰⁴ Piglia, Ricardo, *ibid.*

que seguramente están relacionados a la situación de la madre soltera en la época. Cuando Libertad Lamarque, que cantaba canciones populares en un miserable bar de suburbio, es "descubierta" para transformarse rápidamente en una cantante de ópera de fama internacional, presenta una situación nada verosímil pero que fue frecuente en el cine de la época y está relacionada al sentimiento simplista de ascenso social rápido y sin contradicciones —ampliamente expuesto por la producción masiva—, y la colocación del héroe en dicha producción.

A propósito de verosimilitud, Anne Vincent-Buffault cita a Senancour en una alusión a los espectadores teatrales del periodo de la Revolución: "Hay espectadores felices que no requieren de una gran verosimilitud, pues siempre creen que ven algo real; poco importa lo que suceda en el escenario, siempre están dispuestos a llorar tan pronto aparezcan suspiros o un puñal."¹⁰⁵

Los arquetipos que pueblan las historias del melodrama representan conductas a las que les corresponde un sentimiento determinado, relacionado a las emociones familiares del drama doméstico del siglo XVIII y son el punto de vista del gusto popular y de la pequeña burguesía. Responden a una visión doméstica del mundo. Toda historia tiene su arquetipo correspondiente que se desarrolla de acuerdo a las expectativas del espectador, tanto por la tipificación a que corresponde como por la intertextualidad del género. Todo arquetipo es simbólico, de ahí que podamos referirnos a la *madre*, la *amada*, el *héroe*, el *villano* y, como señala Gubern, su riqueza reside "como en cualquier arte narrativa, en los niveles que subyacen bajo su condición emblemática. Porque el concepto de arquetipo, a pesar de su acuñación platónica apuntando hacia el cielo de ideas preexistentes, remite en realidad a la suma de nuestras experiencias cotidianas acerca de la idea del valor, de la belleza, etc., y no nace en el cielo, sino que nace de los sufrimientos y goces cotidianos."¹⁰⁶ Por lo tanto, y siguiendo a Lévi-Strauss, los arquetipos están ligados al universo simbólico del espectador, teniendo en cuenta que todo símbolo como mito, representa y esconde alguna cosa. El arquetipo es un modelo de referencia de los valores occidentales, de ahí que podamos hablar de ellos como de la *madre*, el *héroe*, etc., y que funcionen como entidades que ayudan a comprobar la idea del mundo del espectador.

¹⁰⁵ Vincent-Buffault, Anne, *ibid.*

¹⁰⁶ Gubern, Román, *ibid.*

El héroe es el arquetipo sobre el que funciona la narrativa melodramática y simboliza "la unión de las fuerzas celestes y terrestres", sólo que no es inmortal a pesar que tenga, hasta su fin, una fuerza sobrenatural. Representa "la situación conflictiva de la psique humana agitada por el combate contra los monstruos de la perversión ... C.G.Jung, en los símbolos de la libido identificaba al héroe con el poder del espíritu. La primera victoria del héroe es la conquistada sobre sí mismo."¹⁰⁷ Así el héroe del melodrama vivirá una situación excepcional que resolverá de forma ejemplar sin defraudar la conducta heroica que le cabe. Marga López, en **Salón México**, es una heroína melodramática típica, pues a través de un esfuerzo sobrenatural, abdicando de sus valores morales, de hacerse *cabaretera* para mantener a su hermana: vive una situación excepcional que resolverá según sus convicciones, pues tendrá dinero para que la hermana estudie; a pesar de ello, le cuesta la vida. El héroe es mortal, pues "es alguien que ofrece su propia vida por algo superior a él."¹⁰⁸ Gubern dice que el héroe sintetiza el principio de placer y realidad.

El sistema de estrellas de la industria cinematográfica latinoamericana fue el soporte ideal para la manifestación de los arquetipos y reunió su propia galería de héroes, villanos, niñas puras, amadas, madres y caracteres específicos, que tienen un tratamiento visual diferenciado según el prototipo que simbolizan.

El héroe tiene una luz con contrastes marcados —dependiendo de la carga dramática—, cuyo objetivo es producir un efecto de masculinidad. Es frecuente el uso de una luz rasante para destacar las imperfecciones y rugosidades de la piel, con lo cual se acentúa el carácter.

La heroína, que frecuentemente funciona como el arquetipo de la *amada* tiene una luz completamente diferente, donde se acentúa el *glamour* llegando a veces al colmo de la difusión y provocando una especie de aura. De esa manera la piel no funciona como tal y sí como una luminosidad. De la mujer se pretende una imagen etérea, una especie de radiografía del alma, mientras que del héroe se busca una imagen más corpórea y material. Así se trabajan las formas angulosas masculinas, más geométricas, mientras que en la mujer se trabaja la estructura oval del rostro. A la heroína le corresponde un vestuario

¹⁰⁷ Chevalier, Jean; y Gheerbrant Alain, *ibid.*

¹⁰⁸ Campbell, Joseph, *ibid.*

discreto, sin escotes, pero que contiene cierto *glamour* hasta cuando ésta es pobre. A la *mala y/o prostituta* le corresponden escotes y cabello suelto, así como un maquillaje agresivo que acentúa los labios. A la *madre* se le viste con ropas oscuras, asexuadas y, a partir de los 40 años, tiene el cabello encanecido. Es característico el uso de un pequeño cuello blanco en la ropa de la *novia* y la *hermana*, elemento que no quita la asexualidad de esos prototipos. La diferenciación en la ropa masculina es de clase: los ricos visten a la moda y los pobres presentan un vestuario sencillo.

Excepto el héroe y la heroína, los otros arquetipos tienen una imagen relacionada con la luz general de la escena, sin acentuación de drama o de *glamour*. Quien suele cobrar una imagen diferente es el villano, pues al funcionar en la estructura dramática como antagonista del héroe, es tan convincente como aquel en la búsqueda de sus objetivos. Así el villano también puede tener una luz contrastada, pero con efectos más rasantes que el héroe. A través de la ropa, de la iluminación y de la *mise-en-scène* —al héroe y a la heroína les corresponden los *closes* de la planificación—, los arquetipos se constituyen en signos iconográficos de comprensión inmediata, sin que para ello sea necesario el lenguaje hablado.

Los prototipos tienen relación con un espacio y tiempo determinados ya que simbolizan valores de una época determinada. Así el héroe del melodrama actúa en pro de la justicia, en general individual, y confía en la bondad de los otros, sólo que es defraudado y, como dice Alberto Ure, "el personaje accede al conocimiento de que existe maldad en el mundo; sin embargo seguirá siendo bueno para mostrarle a esa maldad que puede enfrentarla y perdonará a quien lo enfrentó dándole una lección... Ese modelo podía proyectarse en la Argentina en un momento en que la buena intención era capaz de existir y es un momento típico de la dramaturgia argentina."¹⁰⁹ Ese momento de *buena intención* corresponde a un sentimiento colectivo de futuro dado por coyunturas nacionalistas; así se descubrió que éramos dueños del petróleo, de la energía que consumíamos, de los ferrocarriles, etc. El sentimiento de posesión produce una perspectiva de futuro que permite dicho modelo, que no sólo es patrimonio argentino, sino que está presente en la dramaturgia del continente,

¹⁰⁹ Ure, Alberto, Entrevista a Vicente Muleiro. Revista Crisis N° 63, Argentina, agosto de 1988.

desde el circo, los teatros ambulantes, los *sketchs* del teatro de revista, y cuyo desarrollo fue posible gracias a esa perspectiva nacionalista.

Rescatando el sentido de la narrativa del melodrama expuesto anteriormente, decimos que todo el género tiene como objetivo servir al drama: desde los arquetipos hasta los recursos visuales, auditivos y la planificación.

3.5 IMAGEN NACIONAL Y KITSCH

No es casual que Dolores del Río en *Las abandonadas*, Ninón Sevilla en *Víctimas del pecado*, y la madre de Armando Bó en *Pelota de trapo*, laven ropa a mano en un lavadero al aire libre. Esa figura, que puebla el melodrama latinoamericano se constituyó en una verdadera referencia a una imagen nacional, pues al simbolizar la realidad de las amas de casa de sociedades no industrializadas, instauró una iconografía propia de reconocimiento inmediato. Apenas en *Una familia de tantas*,¹¹⁰ entra la tecnología al melodrama latinoamericano a través de un vendedor de aparatos electrodomésticos que irrumpe en el conservadorismo del patriarcado familiar sugerido por Galindo.

La imagen de la mujer lavando ropa fue vista como una exageración de la industria del cine, cuando en realidad fue una retórica melodramática prototípica de total empatía con los espectadores. Esa figura no existe en el melodrama de los países industrializados y se relaciona al *kitsch* del género en América Latina que, como bien señala Gubern,¹¹¹ es producto de una cultura rural y católica, a diferencia de la sajona, que lo es de una cultura industrial y protestante.

La producción seriada permitió que la industria del espectáculo generara una imagen propia que, representando alegorías nacionales, posibilitó su identificación sin señas específicas. "El cine del periodo moldeó, en ese sentido, una imagen perfecta. Basta recordar las calles de *Pelota de trapo*, donde los adoquines, o empedrado típico, aparecen siempre con el brillo producido por una luz rasante. Ese

¹¹⁰ *Una familia de tantas*, México, 1948. Dirección: Alejandro Galindo.

¹¹¹ Gubern, Román. Conferencia pronunciada en el 46º Congreso de la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF), La Habana, abril de 1990.

modelo de acera generalmente se filma mojado, consiguiendo una plástica que apunta a la ilusión del barrio. Ciertamente que en la calle real deberían faltar algunos adoquines, con lo cual habría incómodos baches. Pero es la ilusión de realidad lo que importa y logra competentemente la industria cinematográfica de la época.¹¹² Un espectador cubano¹¹³ —28 años, técnico industrial—, explica que el filme le gustó por la forma en que muestra el barrio de aquella época. Un espectador argentino de la misma edad y estudiante, dice que "ciertamente, en aquella época, las calles del barrio y las personas eran parecidas a lo que se ve en la película."¹¹⁴

Una de las imágenes más identificables del cine mexicano es la de las calles de los cabarets de baja categoría. Hay una memorable en **Víctimas del pecado**, en donde Tito Junco pasea por la calle de los bajos fondos mexicanos y es seguido por un conjunto de mariachis que cantan (la cámara acompaña en travelling lateral). "Ciertamente que esto tiene poco que ver con el contexto real de ese barrio ni con una representación medianamente verosímil, pero es un producto tan típico del melodrama mexicano, que de alguna manera es un *original* del mismo, entrando en la conjugación de la ilusión de realidad."¹¹⁵

Una de las imágenes más originales del melodrama mexicano, que también se integró al cine cubano, es el número musical de la rumbera, que tiene en el baile "El mercado persa" que hace Ninón Sevilla en **Aventurera**,¹¹⁶ su síntesis perfecta. Este es un monumento a la retórica del *kitsch*, no sólo por la cantidad de "estilos" que reúne, sino por el intento de copiar formas de la danza clásica. La escenografía es un supuesto mercado persa desde la óptica de los orígenes del melodrama: exótico y sensual. Ninón Sevilla, vestida de bailarina árabe y rodeada de un grupo de baile que la apoya, logra desarrollar una danza fuera de cualquier referencia estilística posible, donde la pretensión es jerarquizar ese baile, a través del cual se le informa al espectador que la protagonista es una revelación en dicho arte.

Ese número musical fue idealizado por la propia Ninón Sevilla, cosa frecuente en la mayoría de sus filmes, y su preocupación fun-

¹¹² Oroz, Silvia, "El realismo social en el cine latinoamericano", 46º Congreso de la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF), La Habana, abril de 1990.

¹¹³ Entrevistas, Cap. I, *ibid.*

¹¹⁴ Entrevistas, Cap. 3, *ibid.*

¹¹⁵ Oroz, Silvia, *op. cit.*

¹¹⁶ **Aventurera**, México, 1949. Dirección: Alberto Gout/Intérpretes: Ninón Sevilla, Andrea Palma, Tito Junco, Gustavo Rojo.

damental como coreógrafa fue la búsqueda de los elementos escenográficos. "Me gusta ir a la raíz de las cosas, y fui al barrio donde están los árabes y les dije que quería poner un mercado persa, pero que se viera lo más auténtico posible. Ellos me ayudaron, me prestaron las alfombras y me dijeron cómo tenía que poner las cosas en la escenografía."¹¹⁷

La imagen del melodrama latinoamericano fue vista a través de una óptica autoritaria y puritana que no comprendió el mecanismo de manipulación intrínseco al espectáculo cinematográfico, ni el *kitsch* en la dirección que acertadamente señala Monsiváis: "Porque el *kitsch*, asumido como la ignorancia del mal gusto que desea rodearse de incitaciones estéticas, ha sido por lo común en México un equivalente del catálogo de pertenencias espirituales a las que nuestro amor resguarda e inmuniza contra el choteo. En el *kitsch*, el público mexicano admite que sus predilecciones son sus límites, sus gustos más infalsificables lo enardecen, aprisionan y disminuyen. Si se usan los espacios prefigurados y predeterminados del *kitsch*, un método viable de comunicación entre escenarios y público puede ser el gesto de complicidad: no te hagas, que tú también vives en el subdesarrollo."¹¹⁸

¿Y la imagen de Vicente Celestino andando por las calles borracho y lamentando ser un marido engañado en **O ébrio**, que fue uno de los mayores éxitos de taquilla del cine brasileño? Monsiváis dice, en un intento de explicar al público: "A esta audiencia de tan variadas clases, asomarse al *kitsch*, hacer aspavientos a lo largo de ese vitral, no le resulta tanto un desplante cultural como un viaje hacia las raíces, hacia las reuniones familiares donde la tía se levanta a declamar, hacia los caudillos que escribían versos rimados durante las campañas militares, hacia el concepto de belleza apuntalado por los monumentos que nos circundan, hacia la intensa dignidad que se requiere para tomar posesión, a nombre de la Patria, de *ese amor apasionado que anda todo alborotado por volver*."^{119*} La imagen cinematográfica latinoamericana fue construida por los pioneros del desarrollo industrial en sintonía con las características del público mencionadas por Monsiváis, y ayuda a entender que también somos así.

¹¹⁷ Oroz, Silvia, entrevista con Ninón Sevilla, *ibid.*

¹¹⁸ Monsiváis, Carlos, *ibid.*

¹¹⁹ Monsiváis, Carlos, *ibid.*

* Canción popular mexicana. (N.E.)

s aparente del melodrama fue la música popular de los
 ises del continente y el Caribe. Así el tango es una obvia
 melodrama argentino, y no casualmente el primer gran
 sonoro de ese país se llamó **Tango**, cuyo argumento
 las las situaciones y prototipos que caracterizan esa
 lenco fue integrado por las más importantes cantantes
 de esa manera, a través del tango, expresión urbana de
 pular queda sellada una característica esencial del
 gentino: su rasgo urbano. Durante el periodo mudo, el
 de **Nobleza gaucha**,¹²⁰ donde lo rural estaba presente a
 enfrentamiento: campo-pobres-buenos/ciudad-ricos-

largometraje sonoro mexicano, **Santa**, introduce el
 Justín Lara del mismo nombre como tema. Aparece
 amorado de la bella prostituta, a la que le canta:

na noche
 consuelo
 la estrella
 ró mi cielo

livinado
 mosura
 linado
 grura."

mezcla universo rural y urbano y ambas corrientes
 cas serán desarrolladas por el cine mexicano.

éxito de público del cine cubano, **Romance del palmar**,
 ciones de los más grandes músicos populares, tales como
 uona, Bola de Nieve, Gonzalo Roig; e incluye "Te
 plero con letra de Félix B. Cagnet. El filme batió
 aquilla durante varios años y cuando se exhibió en el
 ombre de 1989, el público, que había hecho una fila

gaucha, Argentina, 1915. Dirección: Martínez de la Pera, Ernesto
 erto Cairo.



Nuestra Natacha

La mujer escoge el espacio público y abandona la institución del matrimonio.



Arturo de Córdova en Dios se lo pague. La obsesión de la venganza y el ascenso social.

Cinemateca del MAM, Rio de Janeiro



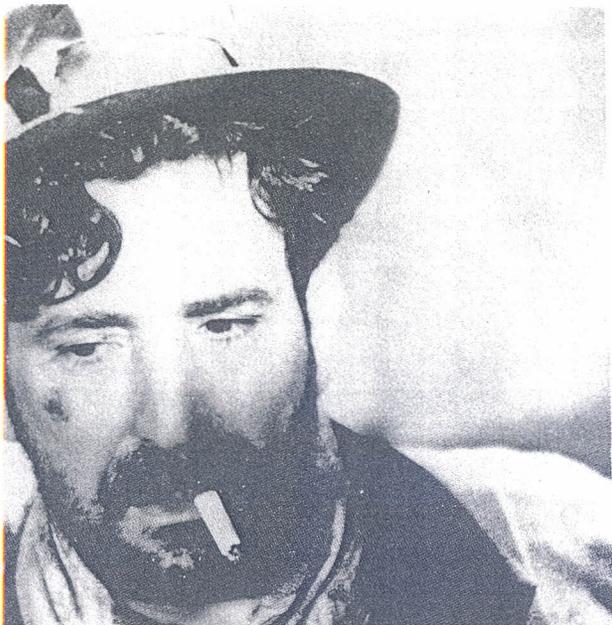
Libertad Lamarque en Puerta cerrada. Rechazo social/sufrimiento/abnegación, constituyen los elementos prototipo de la actriz.

Cinemateca del MAM, Rio de Janeiro



Cacilda Becker, Jardel Filho en Floradas da serra. La enfermedad y la fatalidad de la muerte.

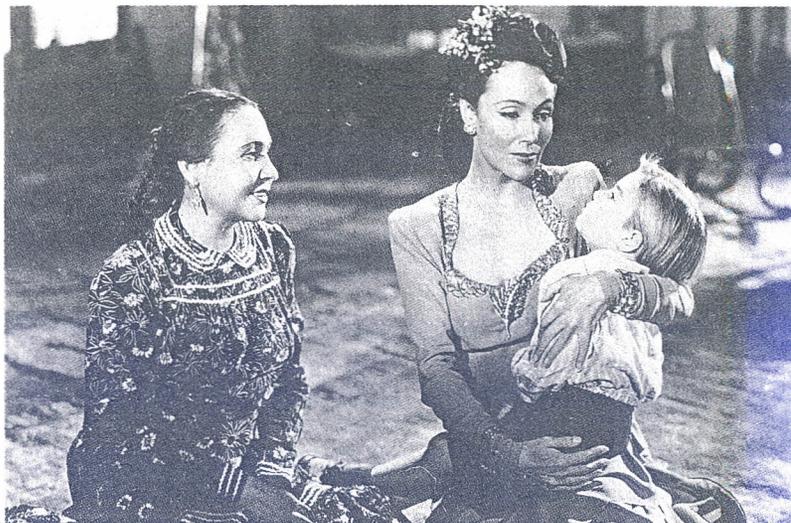
, Rio de Janeiro



no en *O ébrio*. La música popular como referencia cul-

*Me volví un ebrio bebiendo
para olvidarte.
Aquella ingrata que amaba
y que me abandonó.
Apedreado por las calles,
el mismo sufrir,
no tengo hogar, ni parientes...*

Filmoteca UNAM, México



Dolores del Río en *Las abandonadas*. El sufrimiento de una madre. La iconografía se inspira en las "madonas" católicas.

Filmoteca UNAM, México



Dolores del Río en *Las abandonadas*. El martirio de una mujer: Cristo de nuevo en la cruz.

Filmoteca UNAM, México



Ninón Sevilla en *Aventurera*. Monumento al "kitsch": el baile "El mercado persa".

Filmoteca UNAM, México



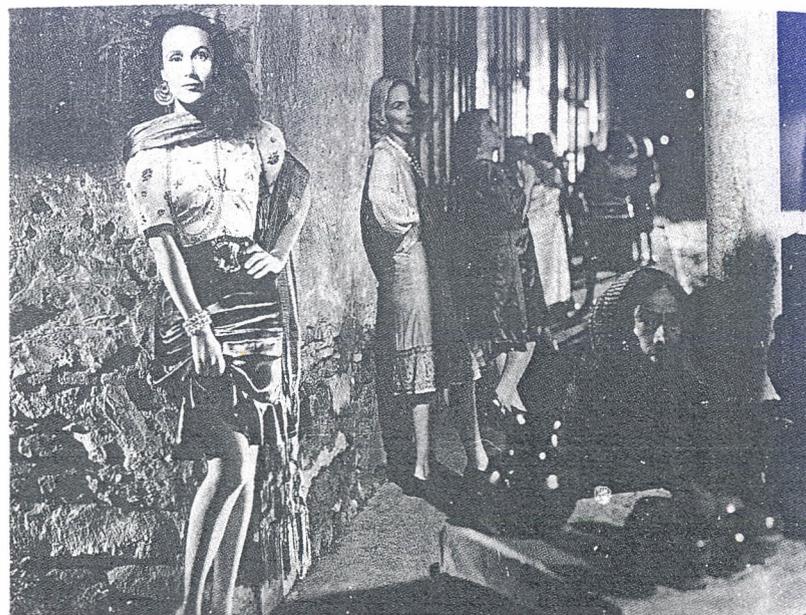
Ninón Sevilla en *Aventurera*. Imitación constante de Carmen Miranda en el melodrama con rumberas. Ninón Sevilla canta aquí "Zig-Zig-Bum".

Cinemateca del MAM, Río de Janeiro



Delia Garcés en *La maestra de los obreros* (Alberto de Zavalía, 1942, Argentina). Iconografía de la perfecta ingenua. Figura de la "mujer buena".

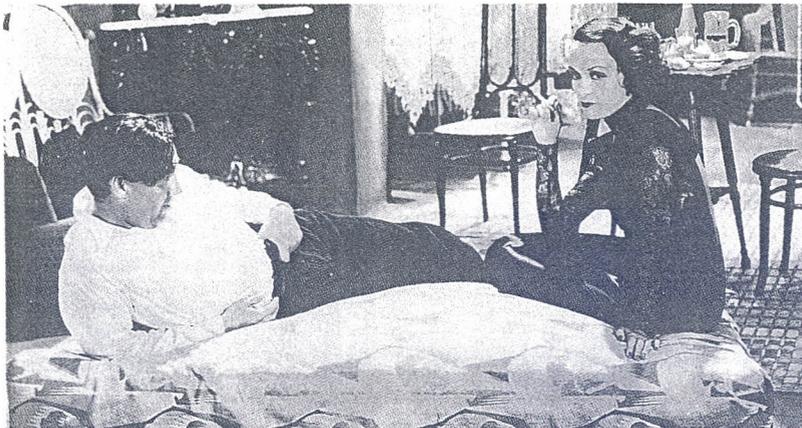
Filmoteca UNAM, México



Dolores del Río en *Las abandonadas*. "La calle de la perdición", espacio de la trasgresión femenina en el melodrama.

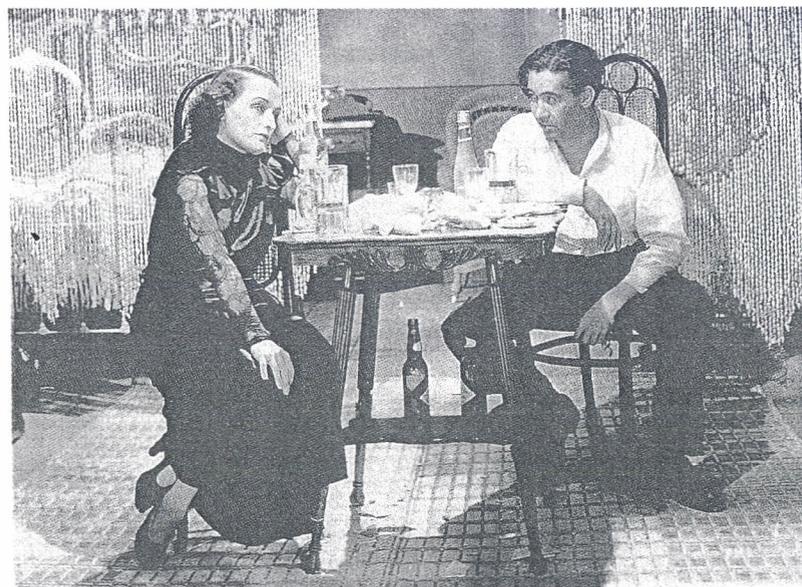
Domingo Soler y Andrea Palma en La mujer del puerto. En esta secuencia, después de hacer el amor, los desconocidos se preguntan sobre sus identidades.

Filmoteca UNAM, México



*—¿Usted es de aquí?
—No, de Córdoba*

Filmoteca UNAM, México



—¿Usted conoció ya marineros de estos rumbos?

Filmoteca UNAM, México



LA REVELACION: cuando descubre que hizo el amor con su propio hermano. Después de eso vendrá EL CASTIGO: el "horror sagrado" al incesto que conduce al suicidio.

Cinemateca del MAM, Rio de Janeiro



Tonia Carrero, Arturo de Córdova en *Maos sangrentas* (C.H. Christensen, 1953, Brasil). La luz que descubre y encubre la pasión.

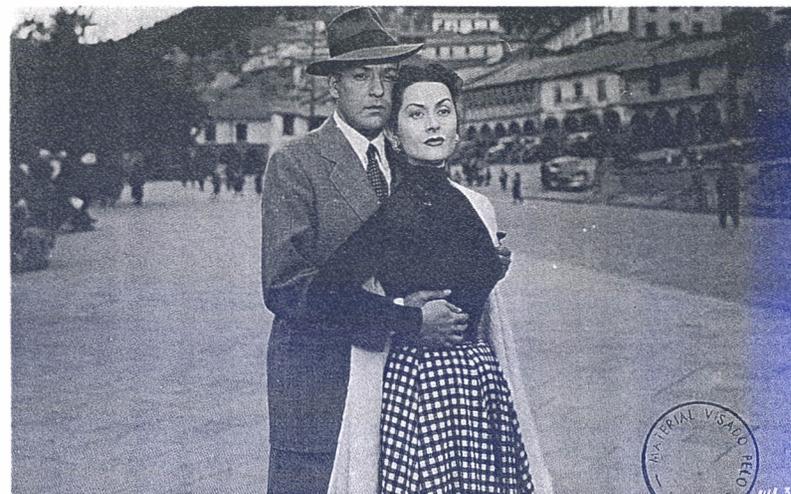
Cinemateca del MAM, Rio de Janeiro



Laura Hidalgo en *Armiño negro* (C.H. Christensen, 1953, Argentina). El beso de pasión: la moral cuestionada.

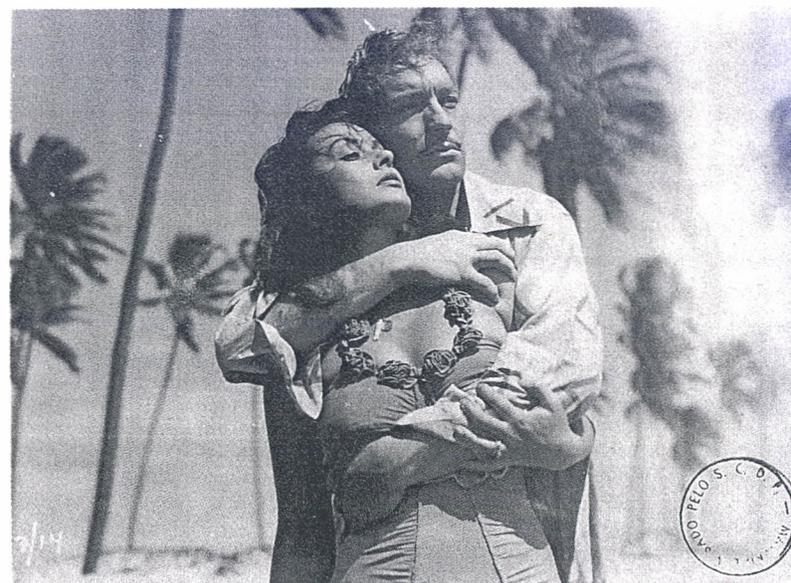
LA MORAL DE LA EPOCA Y EL DESAFIO DEL EROTISMO

Cinemateca del MAM, Rio de Janeiro



Laura Hidalgo en *Armiño negro* (C.H. Christensen, 1953, Argentina).

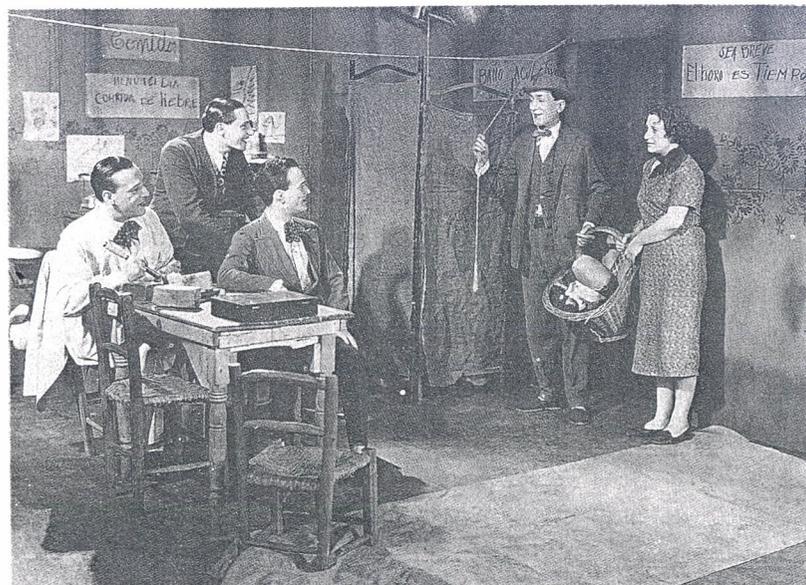
Cinemateca del MAM



Laura Hidalgo en *María Magdalena* (C.H. Christensen, 1953, Argentina).



Ninón Sevilla en la típica cárcel de los estudios. La luz acentuando la perspectiva quebrada por las sombras dramáticas.



*El cine registra el comienzo de todo: la tradición del teatro circense en la obra *La virgencita de madera* (Argentina, 1937). Dirección de Sebastián Naón.*

de más de dos horas para entrar al cine, cantaba las letras de los temas musicales durante la exhibición.

En el Brasil la relación cine-música determina la gran diferencia con el resto de América Latina, pues marca el nacimiento del filme carnavalesco y la posterior explosión de la "chanchada". Es decir, esa relación no genera necesariamente melodramas y acentúa el desarrollo de la parodia cinematográfica. A pesar de que ésa será la característica genérica de la producción, *O ebrio*, melodrama ejemplar basado en la música del mismo nombre, integra la lista de los grandes éxitos de taquilla del cine brasileño. "Se exhibió en Rio de Janeiro el 28 de agosto de 1946, en los cines Vitória, América, Madureira, Floriano y Pirajá. En Sao Paulo el 25 de noviembre de 1946, en el Art Palácio. El cine Madureira de Rio de Janeiro, estrenó un programa doble y, después de la segunda sesión, pasó a ser el único filme del programa, permaneciendo cinco semanas en cartelera (sin impuesto por ley), sustituyendo a 45 películas extranjeras."¹²¹

La producción melodramática se estructura como tal con la creación de la compañía productora Vera Cruz en 1949, pero no llega a ser abundante debido a que la compañía cerró sus puertas en 1953.

En el melodrama latinoamericano el natural pleonasmio musical del género se acentúa, con lo que se esquematiza su función dramática. Así, hay una reiteración mayor de dicho recurso con objeto de servir al drama y prevenir al público. Se llega a abusar tanto del mismo que se convierte en un estilo propio, que opera como *anunciador* de futuros acontecimientos, o como *comentarista* de situaciones. De esa manera la música se convierte en un elemento de efecto dramático, constituyéndose en soporte fundamental de la narrativa.

La reiterada utilización de la canción popular en la producción melodramática fue una característica esencial de la misma y una referencia cultural importantísima. Las letras de las canciones se utilizan como apoyo dramático de situaciones o para definir el carácter o evolución de un personaje. Pero, fundamentalmente, tienen una intencionalidad erótico-sexual, que se aprecia claramente en la utilización de las canciones románticas, teniendo en el bolero su mejor exponente. Dice Iris M. Zavala: "El bolero, cantado para el baile, descubre el rodeo de la sensualidad. Dentro de la tradición occidental que lo alimenta, se entiende como un acto ritual, donde el imperio de

¹²¹ Gonzaga, Alice, *50 años de cinédia*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1987.

los sentidos es el desenlace inevitable. No hay posiciones separadas: el bolero se realiza según una relación dual, en un ciclo mínimo de seducción, al cual no le falta su poco de desafío y audacia. El embrujo, la fascinación, se logran a partir de lo que se oculta, de la seducción de la promesa."¹²²

En ese sentido vale la pena citar a Monsiváis que, refiriéndose al mito sexual Ninón Sevilla, la describe cuando canta en el cabaret: "Y la rumbera Ninón Sevilla cruza con lentitud la pista del cabaret, en plena posesión de su sexualidad, una sexualidad intensa, la inmovible sexualidad de quien se adueña de un estilo, no de conjurar sino de refrendar el coito, de sustentar el amor dándole a "*Las ganas locas*" un ritmo culminante e indescifrable, una forma transparente que al mismo tiempo es abstracción y consumación, el deseo ya localizado y especificado, el cine como analogía de la ardiente espera, el proyecto largamente visualizado, la foto auscultada con nerviosismo cientos de noches, el trópico que se convierte en la paciencia de quien va sumando y contabilizando la mirada de los clientes."¹²³ Toda música romántica es colocada en la estructura dramática para homologar el deseo por el "otro"; deseo encubierto de rabia, venganza o simplemente expuesto a través de sus propias delicias.

No había barreras en el continente para las diferentes músicas populares nacionales, así que un tango aparece en una producción mexicana o una rumba en una argentina; pero lo realmente destacable es que la música brasileña tiene presencia asegurada especialmente en el melodrama argentino y mexicano. Este hecho revierte un interés especial pues el cine brasileño no era conocido en resto del continente, mientras que la música fue ampliamente difundida. No se puede olvidar que hasta mediados de los años 50 la invasión del monopolio del disco americano no se concreta, por lo cual nuestras propias músicas tenían un peso real de mercado en todo el continente. Así, el sonido del portugués será familiar para la América española a través de la incorporación de la música brasileña en el grueso de la producción de Argentina y México.

En *Don Fulgencio*,¹²⁴ una comedia con toques melodramáticos, el protagonista está en una típica *boite* de Buenos Aires llorando una

¹²² Zavala, Iris M. "De héroes y heroínas en lo imaginario social: el discurso amoroso del bolero", revista Casa de las Américas, N° 179, La Habana, marzo-abril de 1990.

¹²³ Monsiváis, Carlos, *ibid.*

¹²⁴ *Don Fulgencio*, Argentina, 1950. Dirección: Enrique Cahen Salaverry.

pena de amor, entonces se escucha a una cantante que comienza melancólicamente con: "*A saudade mata a gente.*" Conviven así la típica pena de amor relacionada al tango y el romanticismo delicado de la música brasileña. Las rumberas mexicanas adoraban cantar música del Brasil. María Antonieta Pons en *Conga roja* canta "Brasil", de Ary Barroso; mientras que Ninón Sevilla en *Aventurera* canta "Chiquita Bacana"; y su repertorio de canciones brasileñas aparece en casi todas sus películas.

Además de su funcionalidad dramática, la música popular fue un vehículo de identidad cultural importantísimo. Por los cabarets de estudio aparecían, en medio de un drama al que no pertenecían, ídolos populares como Agustín Lara, Pérez Prado, Alberto Castillo, Toña la Negra, etc., que cantaban para alegría del público y luego desaparecían para dejar lugar a la historia. Es interesante señalar lo que ocurría con los filmes de Gardel, que mostraban claramente la relación música popular-ídolo-cine-público. Durante la exhibición de sus filmes, y cada vez que cantaba, el público pedía *bis*. Era tal el escándalo en el cine que había que parar la proyección, reembobinar y volver a exhibir. Así era con las cinco o seis canciones que cantaba en cada película. Cada sesión de cine tenía una duración de 30 minutos más que el tiempo del filme.

3.7 ESQUEMAS Y FLEXIBILIDAD

Desde el surgimiento del embrión de la cultura masiva, como el folletín y los primeros melodramas teatrales, se estructuraron fórmulas características para los diferentes géneros de la cultura popular. Así el melodrama insistió con esquemas de éxito que se van repitiendo para no defraudar las expectativas del público que espera lo que ya conoce. Este proceso es llamado por Gubern estandarización, y en él intervienen elementos técnicos, industriales y sociales. Dicha estandarización no es inamovible, pues los tres elementos que la componen también son responsables de los cambios o mudanzas del género. Así, el aspecto social es importantísimo pues en él se concentra la evolución de las conductas morales y de la moda que sustentan el movimiento y modernización del melodrama.

Para ejemplificar lo antes dicho tomaremos **Kramer vs. Kramer**,¹²⁵ un típico melodrama de los años 70 que respeta todas las leyes del género pero es producto de una época donde hubo una modificación singular en la estructura familiar. De esa manera, el personaje de Dustin Hoffman sufre porque la mujer se va del hogar, emparentándose a la galería de las esposas abandonadas en las décadas pasadas. Entonces, para dejar intacta la estructura patriarcal, el personaje se convierte en el prototipo de la *madre*, según los patrones arquetípicos de los años anteriores a la segunda mitad de la década del 50. O sea, el filme se basa en un espectáculo popular para presentar un cambio de conducta moral y de costumbres: el feminismo, el divorcio, los prejuicios de los años 70. Al cambiar la moral según los contextos históricos, cambia la relación género-público, ya que las expectativas de este último están enlazadas a las nuevas propuestas culturales. De esa manera, la demanda del mercado reformula el melodrama que usa formas comprobadas y aceptadas.

El género no permanece estratificado, sino que su movimiento es imperceptible ya que responde a las expectativas del mercado, por lo que su estructura masiva y marco de referencia de valores no pueden ser alterados en poco tiempo, ya que defraudaría dichas expectativas. Eso no quiere decir, como señala Gubern, "que dentro de cada género no existan filmes típicos o atípicos o transgresores, simplemente que han sido los filmes típicos sobre los que se regularon los géneros en cada contexto específico."¹²⁶

Así como los géneros no son entidades estratificadas, el público crea niveles de resistencia propios, generando mecanismos de defensa contra la alienación total que más de una vez obligan a cambiar las reglas de la oferta y la demanda. No conviene descalificar la inteligencia del público pues éste siempre produce nuevas formas de adaptación para sobrevivir y readaptarse. En ese sentido es interesante señalar que la mayoría de las personas entrevistadas resaltaron que a pesar que lloraban en el cine porque los temas los conmovían o parecían reales, no dejaban de ser "cosas de películas", demostrando más ambivalencia que sometimiento en el acto de ver un filme.

Según Monsiváis: "La cultura urbana ve al cine como instrumento de comunicación interna: marca los límites de la sociedad, informa de

¹²⁵ **Kramer vs. Kramer**, Estados Unidos, 1979. Dirección: Robert Benton.

¹²⁶ Gubern Román, La mirada opulenta "*Exploración de la iconosfera contemporánea*", loc. cit.

las combinaciones perfectas de habla y gesticulación, sustenta la nueva comicidad citadina y, sobre todo, actualiza el melodrama, tarea para la que son imprescindibles los mitos y los personajes que requiere un público formado en la comprensión personalizada al extremo de la política, la historia y la sociedad."¹²⁷ El vigor iconográfico del melodrama puede comportar insubordinaciones morales; la sugestión y el *glamour* de la *amada*, o la sensualidad de la prostituta o la rumbera, contienen una seria potencialidad de modernización e inducen el placer. Dice Monsiváis que esa fuerza consigue imponerse sobre "cualquier prédica de contención."¹²⁸ De la misma manera no siempre los arquetipos representan el mismo esquema moral. El mejor ejemplo de ello es la *madre* de María Félix. Su primer gran éxito de público fue **Doña Bárbara**,¹²⁹ adaptación de un clásico de la literatura venezolana, de Rómulo Gallegos, realizada en 1943. Interpreta a una madre que nada tiene que ver con el prototipo clásico ya que rechaza y humilla a su hija, a quien también intenta robarle el novio. A partir de este filme la actriz se consagra y comienza a ser llamada la doña, forma en que se le conoce hasta la fecha. En **Vértigo**,¹³⁰ se enamora nuevamente del novio de la hija, y provocará la muerte de ésta. En **Doña Diabla**,¹³¹ será una madre preocupada por su hija, pero no negará su condición de prostituta de lujo. Esta otra posibilidad de la *madre* varía la estructura monolítica de resignación-bondad sobre la que se consolidó el modelo del prototipo perfecto y, a pesar de esquematismos, introdujo una nueva perspectiva sobre el arquetipo.

En mayor o menor medida, los prototipos van presentando modificaciones que hasta cuando son contradictorias son fundamentales en la lectura de alteraciones en su representatividad social. En **La mesera del café del puerto**,¹³² filme de 1955, la *novia* que es pobre y coja, se opone contundentemente a los argumentos de la *mala*, que es rica y linda y se niega a abandonar al novio a pesar de ser "un obstáculo en su carrera". Interesante conducta de no renuncia y de apropiación de un afecto por conciencia de derecho

¹²⁷ Monsiváis, Carlos, *Cultura urbana y creación intelectual*, La Habana, revista Casa de las Américas, N° 116.

¹²⁸ Monsiváis, Carlos, *ibid.*

¹²⁹ **Doña Bárbara**, México, 1943. Dirección: Fernando de Fuentes.

¹³⁰ **Vértigo**, México, 1945. Dirección: Antonio Momplet.

¹³¹ **Doña Diabla**, México, 1948. Dirección: Tito Davison.

¹³² **La mesera del café de puerto**, Cuba-México, 1955. Dirección: Juan Orol.

adquirido. Ese comportamiento nada frecuente durante los años 40 en el prototipo, introduce lúcidamente aires de renovación. Con respecto a la *novia* es interesante el caso de **Floradas da serra**, donde el médico abnegado de una colonia de tuberculosos tiene una novia rica, frívola y liberal, pero la acepta sin cuestionamientos de fondo como futura esposa. Ningún novio en décadas pasadas sería capaz de tanta modernidad.

Una alteración interesante sobre la idea de la *mujer* aparece en **La renegada**,¹³³ filme cubano de 1951, cuando la protagonista, que tiene una infundada fama de prostituta es criticada por un personaje masculino y defendida por la joven hija de éste a pesar de que no la conoce: "Para defender a una mujer en desgracia no es preciso conocerla, sino conocer a los hombres." Respuesta interesante que introduce el concepto de solidaridad femenina a pesar de una supuesta moral dudosa. Lo común en el melodrama es que las propias mujeres adopten criterios masculinos para ese tipo de juicios.

Si bien estas conductas son imperceptibles, no dejan de ser reales y asimilables; visualizan cambios de comportamiento y una nueva perspectiva del mundo. De esa manera, *la estructura rígida del melodrama es flexible* y se adapta a las nuevas demandas del mercado que responden a nuevas situaciones socio-culturales.

Los autores de la industria cinematográfica también son responsables por la flexibilidad del melodrama, creando filmes atípicos que abren nuevas perspectivas para el género. **Ganga bruta**¹³⁴ es un buen ejemplo de ello y, a pesar de no ser propiamente hablado, introduce una narratividad con la presencia dramática de la música, ruidos, palabras, que lo colocan como un producto atípico del género. Si la frecuencia de producción de Humberto Mauro hubiera tenido un ritmo armónico, seguramente estaríamos ante un autor con una perspectiva melodramática propia que hubiera influido en la concepción general del género.

La vuelta al nido,¹³⁵ de Leopoldo Torres Ríos, es un excelente ejemplo del melodrama atípico en el cine argentino. El filme narra la crisis de un matrimonio con los roles bien definidos: el hombre trabaja y la mujer en la casa. Torres Ríos toma los asuntos

¹³³ **La renegada**, Cuba, 1951. Dirección: Ramón Peón.

¹³⁴ **Ganga bruta**, Brasil, 1933. Dirección: Humberto Mauro/Producción: *Cinédia*.

¹³⁵ **La vuelta al nido**, Argentina, 1938. Dirección: Leopoldo Torres Ríos.

melodramáticos de una manera desdramatizada, acercándose a una forma naturalista de presentarlos. Mario Soffici es otro director que con **Kilómetro 111**,¹³⁶ hace madurar el melodrama con fuerte acento de denuncia social, eje que definirá la mayor parte de su obra. La combinación binaria buenos-malos está dada en el filme entre monopolio ferroviario-colonos e introduce la construcción de caminos pavimentados como reflejo de un proceso de incipiente modernización.

El melodrama mexicano tiene en Alejandro Galindo y algunos filmes de Emilio Fernández, Roberto Gavaldón y Julio Bracho, su producción atípica.

Galindo introduce con **Campeón sin corona**,¹³⁷ el melodrama de fuerte acento social a través de la desintegración psicológica de un campeón de box, cuya conciencia no está preparada para las articulaciones que conforman el mundo del éxito. En **Una familia de tantas** hace irrumpir la modernidad en el seno de la familia, a través de la invasión de los aparatos electrodomésticos en su vivir cotidiano. Pero lo más interesante es la construcción del prototipo de la madre, a quien coloca no oponiéndose "al cuestionamiento que sus hijos hacen a la institución patriarcal y permitiendo, sin chantajes, que éstos abandonen el hogar. Esta es una lectura más rica en torno a la idea de madre, pues la incluye en el conflicto de lo que debe ser y lo que no puede asumir por formación generacional y cultural."¹³⁸

Pueblerina¹³⁹ es una de las mejores películas de Emilio Fernández. Es la historia de un ex-presidiario y su mujer, marginados por la comunidad. Típico melodrama donde la transgresión y el castigo son el eje temático lo cual abre una perspectiva intimista del género.

El melodrama como todo producto de la cultura de masas, tiene brechas de movilidad propias y, como señala Monsiváis: "En todo se ha creado un alarmismo cultural, no sólo infundado, sino una desconfianza con respecto a las capacidades del público, a las capacidades incluso de los creadores de la industria cultural y de los márgenes de la industria cultural."¹⁴⁰

¹³⁶ **Kilómetro 111**, Argentina, 1938. Dirección: Mario Soffici.

¹³⁷ **Campeón sin corona**, México, 1945. Dirección: Alejandro Galindo.

¹³⁸ Oroz, Silvia, *loc. cit.*

¹³⁹ **Pueblerina**, México, 1948. Dirección: Emilio Fernández.

¹⁴⁰ Monsiváis, Carlos, revista *Crisis* N° 66, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1988.

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

4.1 NACIONALISMO, INDUSTRIA Y FORMAS DE TRABAJO

En América Latina las posibilidades de un desarrollo nacionalista siempre estuvieron relacionadas a coyunturas que eran ajenas a su esfera de decisión. Y le cupo al Estado la responsabilidad de resolver la construcción de infraestructuras e industrias básicas que permitieron el surgimiento de proyectos de la burguesía nacional, para afianzar dicho nacionalismo. De esa manera surge una postura de afirmación ante la propia oligarquía y el extranjero.

Después de la Primera Guerra Mundial los Estados Unidos tenían en el área cinematográfica un objetivo importante: desalojar del mercado latinoamericano la producción europea. Lo fueron logrando poco a poco. Pero primeramente se encontraron con el rechazo del público a sus filmes, cosa no prevista en su esquema de penetración. De cualquier manera y después de un tiempo, el público se acostumbró a los géneros y forma narrativa norteamericanos. Entre las estrategias usadas para su objetivo, los productores favorecieron el ascenso al estrellato de actores y actrices locales, que se juntaron a estrellas europeas que también habían sido importadas con el mismo objetivo.

Con el advenimiento del sonido inventaron las películas habladas en español, que consistían en versiones en ese idioma de producciones americanas. Estas nunca igualaban al filme original y el público las rechazó. Así el cine norteamericano debió olvidar, momentáneamente, sus intereses en el mercado latinoamericano. Según cita el historiador Aurelio de los Reyes¹ en 1931 llegó a México

¹ De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*, México, Ed. Trillas, 1987.

Baltazar Fernández Cué, dialoguista de películas habladas en español que, enviado por los Estados Unidos a América Latina, debía estudiar las posibilidades cinematográficas de estas latitudes. Sintetizando la crisis de la producción hispánica, Fernández Cué concluye: "Este es el momento oportuno para iniciar una producción cinematográfica en México. No hay un país más adecuado para ello. Su proximidad a Hollywood lo hace privilegiado. Además una importante mayoría de extranjeros en Hollywood son mexicanos y estos podrían aportar sus conocimientos y su experiencia a la producción mexicana."

De esa manera se abría un camino para el desarrollo de la cinematografía mexicana y el gobierno se encargó de dictar leyes que la protegieran. Así, en 1931 elevó los aranceles de importación de los filmes extranjeros y en solamente tres meses, el negocio de la exhibición cinematográfica padeció un colapso pues los norteamericanos, que cubrían el 90% del mismo, se negaron a pagar el aumento. Suspendieron el envío de películas y entonces los dueños de salas de cine acordaron exhibir producciones nacionales para salvar su negocio. Entre marchas y contramarchas de dicho decreto una cosa era cierta: había una coyuntura favorable al desarrollo del cine, pues ahora que los exhibidores querían exhibir filmes mexicanos había que producirlos.

En 1933, Lázaro Cárdenas inicia su campaña para la presidencia y cuando asume el gobierno retoma algunos principios de la Revolución, impulsando la educación y afectando intereses oligárquicos. Los conflictos que esa política conlleva fueron solucionados y el clima interno del país fue favorable para el surgimiento de una industria cinematográfica.

La producción mexicana durante los años 1931 - 40 presenta los siguientes números:

1931: 1
1932: 6
1933:21
1934:23
1935:22
1936:25
1937:38
1938:57
1939:37
1940:29
TOTAL: 259

A pesar del desfase industrial que representa la implantación del filme sonoro en América Latina, su primer decenio en México presenta obras de gran singularidad aunadas a la implementación industrial. Así desde 1932 comienzan a surgir estudios cinematográficos. Jorge Stahl funda *México Films*; mientras que integrantes de la *Compañía Nacional Productora de Películas* que desde la etapa muda pretendían desarrollar una industria cinematográfica, compran equipos en los Estados Unidos, de donde también traen técnicos especializados.

Entonces surge **Santa**, que inaugura junto al sonido, el embrión del melodrama mexicano y, como explica Monsiváis, se convierte en su mejor símbolo. El filme se estrenó el 30 de marzo de 1932 y permaneció tres semanas en cartelera. Fue un gran éxito. Estaban sentadas las bases para la producción que a partir de 1933 comienza a florecer. Los primeros años del filme sonoro mexicano se caracterizan por el pionerismo de sus hacedores, por el optimismo y convicción sobre lo que se estaba haciendo. Es interesante señalar que los participantes de ese periodo que fueron entrevistados, no sólo mexicanos sino argentinos, brasileños y cubanos, usan generalmente las palabras "fervor" y "entusiasmo" para definir las décadas de los años 30 y 40. La actriz Esther Fernández menciona:

"Era muy agradable, se trabajaba con mucho entusiasmo, con el afán de hacer las cosas bien, aunque todos estábamos aprendiendo: nadie sabía exactamente lo que iba a resultar, porque eran experimentos y aprendimos a colaborar sobre la marcha, con la práctica."²

Durante los primeros años de la década de 1930 hubo una gran coincidencia entre la realización de filmes de calidad y la recuperación de mercados. Señala Moisés Viñas³: "La libertad que otorgaba la incipiente industrialización, que producía obras profesionales pero no en serie, fue parte de lo que hizo posible los logros..." El éxito de **Allá en el Rancho Grande**, producción de Fernando de Fuentes de 1936, tanto en México como en América Latina e incluso en España y en el Festival de Venecia, consolida el género basado casi exclusivamente en las canciones populares, determina una nueva etapa en el proceso

² Cuadernos de la Cineteca Nacional, Volumen IV, México, 1978.

³ Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, Ed, UNAM, 1987.

de industrialización. Así el mercado de habla hispana se convierte en una realidad que da una nueva apertura a la capacidad productora mexicana. Se consolidan los géneros y el sistema de estrellas. La producción crece y obviamente se estandariza; pero ese hecho se relaciona a necesidades económicas. En 1938 —según apunta Aurelio de los Reyes—, año de la expropiación del petróleo, la industria cinematográfica era la segunda del país, después de aquel. El país precisaba divisas y ¿para que mudar el esquema exitoso de la producción encabezada por las comedias rancheras y luego por el melodrama? Así, las necesidades económicas recurren a fórmulas de comunicación comprobadas, sin ningún tipo de originalidad, que respetan las expectativas del público y garantizan la entrada de divisas.

Con **Tango**,⁴ en 1933, primer filme realizado en Argentina con sonido óptico, se inicia la producción industrial. A fines de 1932 se fundan los dos estudios que definirán la industrialización cinematográfica del país: *Argentina Sono Film* y *Lumiton*. **Tango** pertenece al primero, mientras que **Los tres Berretines**⁵ será la primera producción de los segundos. Los actores de **Tango**, famosos cantantes de radio como Tita Merello, Azucena Maizani y otros y asuntos como el fútbol, la radio y el cine, que eran temas importantísimos en la época y que constituyeron el argumento de **Los tres Berretines** fueron decisivos para la penetración del cine argentino en el mercado continental. Tanto es así que en 1937 el cine Encanto de la ciudad de México, se inaugura con el estreno de **Ayúdame a vivir**, filme argentino de José A. Ferreyra, con la estrella Libertad Lamarque. Como señala José Martínez Suárez⁶: "**Los tres Berretines** se estrenó veinte días después que **Tango** y repitió, si no superó, el entonces reciente éxito. Costó a la productora 18 mil pesos y rindió más de un millón. Eran tiempos en que el dólar se cotizaba a 3.30; el presidente de la nación ganaba 800 pesos mensuales."

⁴ **Tango**, Argentina, 1933. Dirección: Luis Moglia Barth/ Producción: Argentina Sono Film/ Fotografía: Alberto Etchebehere/ Intérpretes: Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Luis Sandrini, Pepe Arias, Mercedes Simone.

⁵ **Los tres Berretines**, Argentina, 1933. Dirección: Enrique T. Susini/ Producción: Lumiton/ Fotografía: John Alton/ Intérpretes: Luis Sandrini, Luisa Vehil, Luis Arata.

⁶ Martínez Suárez, José, "Cine latinoamericano, años 30, 40 y 50", recopilación del seminario del mismo nombre realizado en el XI Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1989, coordinada por Silvia Oroz, México, Ed. UNAM, colección *Memoria*, 1990.

Al igual que México, Argentina importó tanto esquemas de producción como infraestructura técnica, película, productos químicos y técnicos, para llevar a cabo la organización de los estudios. "*Lumiton* los construyó según el modelo hollywoodense, con galerías, dependencias de todo tipo y laboratorios. A pesar de ello el dinero de la producción de **Los tres Berretines** era escaso y según cuenta Luis Sandrini, en una escena en la que era necesario un canario, no había dinero para comprarlo, por lo que cazaron un gorrión y lo tiñeron de amarillo."⁷

Un dato interesante: el logotipo de *Lumiton*, un hombre golpeando un gong, que obviamente remite al de la productora inglesa *Rank*, fue copiado por ésta al fundarse algunos años después. Hubo un intento por parte de la empresa argentina, de hacer un juicio por derechos de patente, pero quedó archivado entre el olvido y la improvisación.⁸

El núcleo fundador de *Lumiton* encabezado por César Guerrico, Enrique T. Susini y Luis R. Carranza, eran expertos en electricidad y sonido y tenían amplia experiencia en la radiofonía argentina. Los fundadores de *Argentina Sono Film*, Angel Mentasti y Moglia Barth, eran ex-empleados de casas de distribución. Según cuenta el crítico José Agustín Mahieu: "Moglia Barth 'adaptaba' las películas extranjeras cortando o modificando su edición y 'argentinizando' sus títulos intercalados."⁹ De ahí a su propia productora y dirección sólo restaba un paso.

La producción argentina de 1932 a 1940 es la siguiente:

| | |
|---------------|------------|
| 1932: | 5 |
| 1933: | 6 |
| 1934: | 7 |
| 1935: | 12 |
| 1936: | 18 |
| 1937: | 28 |
| 1938: | 40 |
| 1939: | 47 |
| 1940: | 55 |
| TOTAL: | 218 |

⁷ Martínez Suárez, José, *ibid.*

⁸ Christensen, Carlos Hugo. Entrevista realizada por Silvia Oroz, Rio de Janeiro, junio de 1990.

⁹ Mahieu, José Agustín; Martínez Suárez, José, *ibid.*

Si bien la aparición del sonido mostró el gran desfase industrial latinoamericano y el mismo ayudó a malograr incipientes cinematografías que, como la chilena, había producido entre 1916 y 1931, la interesante suma de 80 largometrajes,¹⁰ posibilitó la organización del cine mexicano y argentino, y el surgimiento de su propia corriente de público. De cualquier manera, era muy grande el peso del atraso tecnológico, que la mayoría de las veces se resolvía con la característica buena voluntad e inventiva de los pioneros. Según cuenta José Martínez Suárez:¹¹ "el problema se agravaba porque la mayoría de los actores provenían del teatro y estaban acostumbrados a hablar para la última fila de la platea." Debido a ello, y también como un alerta para los técnicos, el dueño de *Lumiton*, César Guerrico, había escrito un cartel en la sala de proyección que decía: "*OBSERVEN COMO SE REPRODUCE LA VOZ GRITADA*" sólo que el mismo estaba escrito al revés, para llamar más la atención y la palabra "gritada" con letras de 30 centímetros de ancho.

En el Brasil, **Acabaram-se os otários**, realizada en 1929 por Luiz de Barros, se considera el primer filme sonoro. Como se ve, y comparándolo al resto de América Latina, Brasil desarrolla el sonido simultáneamente con los futuros grandes productores: Argentina y México. En Chile, el primer filme sonoro fue de 1934, **Norte y Sur** de Jorge Delano; en Perú, en el mismo año **Resaca**, de Alberto Santana; en Bolivia, en 1936, y fue un largometraje documental, **La guerra del Chaco**, de Luis Bazoberry. **La serpiente roja**, de 1937, fue el primer filme sonoro cubano que, dirigido por Ernesto Caparrós, introducía al cine a Félix B. Caignet y sus historias detectivescas. En Puerto Rico aparece el cine sonoro en 1934, **Romance tropical**, de Juan Viguí; En Uruguay, en 1936, **Dos destinos**, Juan Etchebehere; en Venezuela en 1939, **El rompimiento**, de Antonio Delgado Gómez; en Colombia, en 1939, **Flores del valle**, de Máximo Calvo.

De todas estas cinematografías, excepto la brasileña que veremos más adelante, sólo Cuba, ayudada principalmente por el negocio de las coproducciones con México, consiguió una relativa producción que le permitió formar algunos buenos técnicos y desarrollar elencos con características actorales.

¹⁰ Ese dato corresponde a la cifra citada por Alicia Vega, en *Re-visión crítica de cine chileno*, Santiago de Chile, Ed. Aconcagua, 1979.

¹¹ Martínez Suárez, José. Entrevista realizada por Silvia Oroz, Buenos Aires, abril de 1989.

Tanto en México como en Argentina, países empeñados en desarrollar una industria del cine, no había una tecnología adecuada y desde su inicio ambas precisaron de la tecnología extranjera para afianzarse y desarrollarse. Los estudios *Lumiton* habían comprado un equipo de filmación en la Bell and Howell de los Angeles; y según cuenta Miguel Zacarías, a los mexicanos les pasaba lo mismo:

"Todos los aparatos Mitchel y Howell, los trajimos de los Estados Unidos, así como el material fotográfico Kodak, lo adquiriríamos de American Photo Supply Company."¹²

Argentinos y mexicanos confrontaron el problema de la dependencia tecnológica, arma usada para limitar, según las necesidades, el desarrollo de una u otra cinematografía o de las dos. No entraremos en el clásico macroanálisis que en este caso podría sintetizarse bajo el lema dependencia tecnológica-dependencia económico-ideológica. Resaltaremos como una coyuntura económica internacional, con excedente de capital para distribuir, fue aprovechada por un Estado como el argentino, que intentó conciliar los intereses de la sociedad; intento que se objetiva posteriormente con la figura mítica de Perón. La estructura partidaria estatal mexicana, cohesionada rígidamente, fue un campo propicio para el aprovechamiento de coyunturas que posibilitaron un proyecto con intereses político-económicos propios. De esa manera, el excedente mínimo de capital destinado a ser distribuido, genera expectativas de cierta independencia, produciéndose un proyecto donde las diferentes burguesías nacionales se preocupan por invertir *algún capital* en sus respectivos países. Así en Argentina y México, que presentaban una tendencia a una mayor homogeneidad cultural que el resto de América Latina, y con números de analfabetismo menos alarmantes que el resto del continente, las posibilidades del desarrollo de una industria cinematográfica eran reales, pues esa situación ayudaba a estructurar un mercado consumidor activo.

Si bien nuestra cinematografía dependía de la tecnología importada para su sobrevivencia, dicha dependencia no impidió la formación de una estructura humana competente que fue quien construyó los respectivos artesanados nacionales. Desde los directores hasta los asistentes de producción, se fueron formando en el

¹² *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, Vol. IV, *ibid.*

quehacer cinematográfico y desde sus respectivos puestos reinventaron modelos según las condiciones reales en las que trabajaban. Por otro lado, supieron aprovechar la experiencia de los directores de fotografía, editores, escenógrafos, que se importaron en los comienzos y fueron formando una escuela propia. Aprendieron de los extranjeros y adaptaron esos conocimientos al medio local. Dependíamos de la tecnología extranjera —como dependen la mayoría de las industrias de América Latina—, pero supimos aprender las reglas del oficio. Dependientes sí, burros no.

En Cuba, en 1938, se funda *Películas Cubanas, S.A.*, gracias al esfuerzo de Ramón Peón. Se contrataron técnicos mexicanos que ayudaron a formar algunos profesionales cubanos. Ese año es definido por Arturo Agramonte¹³ como de verdadera "fiebre de cine", pues había una innumerable cantidad de proyectos para la formación de empresas productoras. Muchas veces esos intentos no pasaron de los papeles, otras, llegaron a concretar un solo título. Lo cierto es que **Romance del palmar**, dirigida por Ramón Peón, fue un éxito de público en Cuba y en el extranjero. Durante poco más de un año *Películas Cubanas, S.A.* produjo seis filmes; siendo el último **Cancionero cubano**,¹⁴ en 1939. Todos los filmes realizados por esa productora lograron grandes recaudaciones pero la desorganización en la producción contribuyó a que entrara en crisis económica y aceleró su fin.

Los problemas con la distribución eran comunes a Argentina y México. Con respecto al primero dice José Agustín Mahieu¹⁵: "Como hemos dicho anteriormente, algunos de los primeros éxitos de público llegaron a recaudar más de diez veces su costo original. Pero no todo ese dinero se revertía en beneficio de los productores, porque la costumbre generalizada era vender a precio fijo cada película y de allí, en caso de superar aquél, la mayor parte de las ganancias quedaban en manos del distribuidor o exhibidor. Tampoco fue muy feliz la venta al exterior, por la misma u otras razones..." Gregorio Wallerstein, que dominó el negocio del cine mexicano durante casi tres décadas, dice

¹³ Agramonte, Arturo, *Cronología del cine cubano*, La Habana, Ediciones ICAIC, 1966.

¹⁴ **Cancionero cubano**, Cuba, 1939. Dirección: Jaime Salvador/Producción: Pecusa/Guion: José Sánchez Arcilla/Fotografía: Tom Hogan/Intérpretes: Zoraida Marrero, Federico Piñeiro, Alberto Garrido, Alicia Rico.

¹⁵ Mahieu, José Agustín, *ibid.*

que: "La utilidad del productor era pequeña, en virtud de que las películas se vendían en los mercados importantes del extranjero a precios fijos. Sólo los mercados de la República mexicana ayudaban a la amortización de los costos y también a la utilidad que se podía percibir."¹⁶ De cualquier manera el beneficio era ventajoso, puesto que la producción aumentaba y con ello la costumbre del público por las cinematografías en cuestión.

En toda América Latina había un gran movimiento en torno al negocio del cine y comenzaron a editarse publicaciones que cubrían los intereses de la producción, distribución y exhibición. En las mismas se anunciaban los equipos que poseían las diferentes compañías con objeto de alquilarlos para posibles producciones. Los intereses de la distribución y exhibición eran cubiertos con datos sobre los filmes que cada distribuidora tenía para lanzar durante el año, con comentarios sobre las estrellas que actuaban en los mismos. También presentaban datos de estrenos en América Latina y los mercados considerados importantes, como el norteamericano.

Así, en Cuba, en 1940-41, se publica el primer *Anuario cinematográfico cubano*, editado por Ramón Peón y Pedro Pablo Chávez. En una de las páginas de propaganda de la compañía *Estudios Cinematográficos*, se ofrecía la siguiente lista de equipos para alquilar:

- Cámaras Mitchel, B. y H. Akeley y Eyemos
- Panoram Dolly (único en Cuba)
- Blimps fearless y Mitchel
- Lámparas cinematográficas hasta 100,000 wats
- Sonido sistema RCA simple y doble área, capacidad para 4 micrófonos
- Sala de corte
- Sincronizadoras de 4 vías y moviola tipo Freuview (única en Cuba)
- Laboratorio con refrigeración directa
- Salón de proyección
- Proyectores simples y sonido RCA

Los anuncios de ese tipo prosperaron en publicaciones similares en Argentina y México y por un lado tendieron a estimular el negocio del cine, mientras que de cierta manera objetivaron el movimiento y posibilidades existentes en torno al mismo. Por otro lado, el anuncio constante de las películas que estaban en producción en Argentina y

¹⁶ Pérez Turrent, Tomás, Martínez Suárez, José y Mahieu, José Agustín, *ibid.*

México y en menor medida en España, preparaba el mercado de la distribución. El cine de habla hispana era requerido, pues tenía su propia corriente de *público*.

Dicha corriente abarcó principalmente las clases bajas y la pequeña burguesía, nunca la refinada burguesía y la intelectualidad, volcada principalmente hacia el gusto por lo "europeo". Pero lo "europeo" no era el cine español, que también entraba en la categoría de cine para sirvientas. Esa discriminación determinó que las salas cinematográficas más modernas y en general del circuito del centro urbano, raramente exhibieran filmes "en español". Las salas clase B, y los circuitos de barrio eran los que concentraban esa programación. En el interior, en cambio, los cines del centro exhibían producciones en español con mayor frecuencia que los de los centros urbanos. Según el crítico cubano José Manuel Valdés Rodríguez,¹⁷ los cines La Rampa y Arenal, considerados los mejores de La Habana, no exhibían películas habladas en español.

Así el cine latinoamericano funcionó para las clases bajas como el cine primitivo en los Estados Unidos: fue una escuela audiovisual que rescataba valores asimilados culturalmente —que también pertenecían a las clases que lo despreciaban—, y fue un referencial de comportamientos urbanos para los habitantes del interior y los inmigrantes internos de las incipientes ciudades. De alguna manera, es como cualquier tipo de industria nacional que siempre es mejor aceptada por las clases bajas que por las oligarquías y élites intelectuales locales. Claro que el cine no podía escapar a ello.

"Hoy veo ese cine en la televisión y me gusta mucho. Pero antes, para nosotros, era motivo de risa, de desprecio... Nos parecía un cine poco elegante."

(Mujer argentina, 70 años, esposa de diplomático)¹⁸

"No era un cine que nos podía interesar, a pesar que la belleza de Dolores del Río siempre me gustó."

(Hombre mexicano, 72 años, profesor universitario jubilado)¹⁹

¹⁷ Valdés Rodríguez, José Manuel, ¿Por qué no hay un cine cubano?, publicado en el diario *El Mundo*, La Habana, 29 de mayo de 1959.

¹⁸ Cap. 3, *ibid.*

¹⁹ Cap. 2, *ibid.*

Sobre el tema dice Mahieu: "Un simple dato estadístico: en 1936 se estrenaron 16 filmes y en 1937 se vieron 30. Esto señala un crecimiento notable para una cinematografía que seis años antes producía apenas cuatro largometrajes bastante rudimentarios. Sin duda, el apoyo del público fue fundamental para este rápido aumento de la producción. Es probable que este cine hubiera sintonizado con los gustos y la sensibilidad de las grandes masas humildes que hallaban en él entretenimiento barato y sencillo —no se debe olvidar que era la década de la gran crisis mundial— y podían permitirse la misma intuición y extracción social que sus iniciadores, lo cual facilitaba esta comunicación, la cual pronto se extendió a toda América Latina."²⁰

Encontramos en la cita anterior una importante clave para la comprensión del fenómeno cine-público que caracterizó e impulsó el crecimiento industrial. De hecho había una real y auténtica sintonía entre directores-espectadores; y esa sintonía era de clase. La mayoría de los directores eran inmigrantes, no eran universitarios, tampoco personas adineradas. Muchos vieron al cine como una posibilidad laboral, que el pionerismo de la época convirtió en entusiasmo y desarrolló las afinidades personales con las posibilidades del medio. No se debe olvidar que el cine era el futuro y como tal era vivido por esos pioneros, cuyo universo simbólico representaba el nexo más legítimo con el público de la época. No había contradicciones de fondo en la moral directores-espectadores. Los mitos en los que se estructuró el melodrama formaban parte del universo simbólico tanto de unos como de otros. Por otro lado, el mismo entusiasmo de los pioneros, como hacedores, lo tenían los espectadores de la época. Ellos también, al ver aquellos filmes, participaban de lo nuevo y del futuro. En esa sintonía reside la forma narrativa usada para *contar la historia* que hemos visto ampliamente y que constituye la urdimbre de las formas narrativas-mentalidades.

La cuestión de la sintonía nos lleva a mencionar una cita de Hauser sobre Fagnet, a propósito del melodrama teatral decimonónico: "... Hay que creer en los mamarrachos para hacer mamarrachos buenos y de éxito."²¹ Recuerda casos de autores mejores que Pixérécourt, que escribían melodramas sólo para ganar dinero y resultaban un gran

²⁰ Mahieu, José Agustín, *ibid.*

²¹ Hauser, Arnold, *ibid.*

fracaso; mientras que aquel mediocre escritor que creía en sus productos, tenía un éxito inigualable.

Entre 1930 y 40, la producción de películas habladas en español, fuera de las ya mencionadas de Argentina y México, era la siguiente:

España: 196

Cuba: 14

Norteamericanas habladas en español: 120

Los números muestran el aumento de la producción mexicana y argentina con respecto a España y las películas habladas en español, como evidencia un cierto movimiento de producción en Cuba. Lo cierto es que estaban sentadas las condiciones para el rápido aumento de la cinematografía mexicana, para la consolidación del sistema industrial argentino y para el afianzamiento del mercado de distribución continental con su propia corriente de *público*.

Pero también, durante el primer decenio del cine sonoro habían surgido los nombres de importantes directores quienes fueron los autores del sistema industrial y que otorgaron perspectivas diferentes al lenguaje cinematográfico latinoamericano. Esos directores estaban integrados a la producción y su filmografía no está hecha solamente de los considerados títulos destacables, sino que abarca películas en serie que por el hecho de serlo no significa que no tengan el acento autoral correspondiente.

Alejandro Galindo con **Mientras México duerme**,²² realiza una obra interesante que define su filmografía: La integración de la ciudad y sus habitantes. Arturo de Córdova, el protagonista, sería una de las más importantes figuras del *star system* mexicano en la década del 40. En este filme Galindo deja claro su interés por un realismo social que, inspirado en elementos del cine negro americano, se convierte en un reflejo de las contradicciones de una gran ciudad del subdesarrollo. Esa tendencia se consuma ampliamente con **Campeón sin corona**, 1945, filme que junto a **Una familia de tantas** colocan a Galindo entre los grandes nombres de la cinematografía latinoamericana. Su estilo desnudo, con un gran movimiento interno de la *mise-en-scène*, concentran la acción en lo esencial. El propio Galindo llama a esa

²² **Mientras México duerme**, México, 1938. Dirección: Alejandro Galindo/Intérpretes: Arturo de Córdova, Gloria Morel.

forma "sencillita, sencillita",²³ pues según él es la única manera de humanizar los conflictos. **Mientras México duerme** fue un éxito, y como dice orgullosamente su director: "Nunca le hice perder dinero a ningún productor."²⁴

Para Tomás Pérez Turrent,²⁵ en el "año 1933 el cine mexicano realiza tres de las películas más significativas de la década: **El compadre Mendoza** y **El prisionero 13**, ambas de Fernando de Fuentes y **La mujer del puerto** de Arcady Boytler. Estas películas están situadas entre lo más importante del cine mexicano en toda su historia." Fernando de Fuentes realizará en la década siguiente uno de los más importantes melodramas con María Félix, **La mujer sin alma**, y se integrará a la producción en serie constituyéndose en uno de sus nombres más importantes.

Sagrario, primer filme producido por Juan Orol, realizado en 1933 y dirigido por el cubano Ramón Peón —que a partir de ahí hará tanto filmes en México como en Cuba según las posibilidades de producción—, introduce un tipo de productor con características independientes y totalmente aventurero, que con frecuencia aparecerán en la industria latinoamericana. Orol es, debido a la cantidad de filmes realizados y a la consecuente permanencia en el mercado, el ejemplo perfecto. Dice su biógrafo, Eduardo de la Vega Alfaró:²⁶ "Lo poco que se puede saber de la nebulosa vida de Juan Orol antes de su entrada al cine permite, pese a todo, esbozar algunas interpretaciones. Su infancia y adolescencia fueron muy difíciles; desarraigado de su pueblo natal las huellas culturales y religiosas de la Galicia de principio de siglo fueron tenues y permanecieron enterrados en su personalidad. Truncados sus estudios y obligado a sustentarse con trabajos ocasionales, es obvio que no pudo tener una formación intelectual sólida. Estamos ante un hombre desprovisto de cualquier refinamiento cultural, mas dotado de audacia y tenacidad... Ligado a todo esto está la abrupta separación de Orol de su medio familiar (sobre todo de su madre) lo que realmente determinó su notable propensión al sentimentalismo y a la nostalgia por la familia,

²³ Galindo, Alejandro, Entrevista realizada por Silvia Oroz. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1989.

²⁴ Galindo, Alejandro, *op. cit.*

²⁵ Pérez Turrent, Tomás, *op. cit.*

²⁶ De la Vega Alfaró, Eduardo, *Juan Orol*, México, Ed. Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1987.

elementos inherentes al género del melodrama. Finalmente Orol encontró en el cine una vía de acceso a la tan buscada y soñada fama y un medio para prolongar y sublimar en otro plano, su versatilidad y su gusto por la aventura." Su filmografía, que se extiende hasta 1980, cuenta con cerca de 60 producciones. En cierto modo, Orol encarna al inmigrante pobre que encuentra en la posibilidad industrial del cine la forma de pertenecer al país que eligió para vivir. Una cosa es cierta: su nombre forma parte inseparable de la historia del cine sonoro mexicano. También fue él quien descubrió importantes rumberas cubanas, como María Antonieta Pons y Rosa Carmina, quienes lo ayudaron a desarrollar una vertiente del cine *cabaretero*.

Las producciones de Orol tienen un costo bajísimo y su solución formal se relaciona con la radionovela, economizando cualquier tipo de solución cinematográfica, asimismo esfuerzo, imaginación y sobre todo, dinero. Ejemplo de lo anterior es **Sandra, la mujer de fuego**. La película cuenta el casamiento entre una *cabaretera* y un hombre más viejo e impotente. Como es obvio, la unión no funciona y, en un momento desesperado el marido, don Miguel, resuelve salir a la calle. Se ven planos detalle de los pies del hombre descendiendo la escalera de la casa y caminando por el arroyo. Se escucha el sonido de los pasos y una música que acentúa la angustia del personaje mientras una voz en *off* explica lo que el espectador ve: "Don Miguel sale a la calle como un autómatas." Cuando corta para un plano general del mar, se escucha el ruido de las olas y la misma música. La voz en *off* dice: "Contempla las olas que chocan contra los arrecifes, produciendo el mismo efecto que producirían al chocar contra su cerebro." Nuevamente en planos de detalle de los pies caminando por la calle, intercalados por las miradas de las personas hacia algo que, obviamente, es don Miguel. La voz en *off* dice: "Recorre los parques como un sonámbulo, sin darse cuenta de que es objeto de todas las miradas..." Los títulos de los filmes de Orol son más que elocuentes: **Mujeres sin alma**, Ramón Peón, 1934; **Honrarás a tus padres**, Juan Orol, 1936; **Eterna mártir**, Juan Orol, 1937; **Madre querida**, Juan Orol, 1950; etc. Orol produjo y dirigió los más descabellados melodramas de *cabareteras*, *gangsters* y *madres*.

En esta primera década del cine sonoro se consolidan los géneros del melodrama y la comedia, y el cine mexicano tiene como marca definitiva la capacidad industrial que se manifiesta claramente en 1935 cuando se crea la Unión de Trabajadores de los Estudios

Cinematográficos de México. Por un lado, esta unión reflejaba la sindicalización que México desarrollaba durante el gobierno de Cárdenas, producto del movimiento social generado por su propuesta nacionalista; por otro lado, reflejaba las posibilidades laborales que el cine industrial ofrecía.

La infraestructura industrial avanzó cuando el Estado resolvió apoyar la construcción de los estudios *Clasa* (Cinematografía Latinoamericana S.A.), que eran los mejores de México y estaban dotados de equipos comparables a los de Hollywood. Al respecto dice Emilio García Riera: "Por primera vez en México un estudio contó con cámaras Mitchel, equipo de regrabación (o sonorización sincrónica), máquina de revelado basado en la curva "gamma", equipo de proyección de fondo (*back-projection*) e impresora óptica."²⁷ El primer filme realizado por la también productora *Clasa* fue **Vámonos con Pancho Villa**,²⁸ para lo cual el Estado intervino a través de inversión de capital. Apenas se terminó de rodar el filme *Clasa* se declaró en quiebra; entonces el gobierno entró con ayuda financiera y la compañía continuó operando por muchos años. Esta forma de quiebra —ayuda estatal, bajo diferentes formas, se produjo frecuentemente en América Latina y el estado podía oficiar como financiero ya que existía cierto excedente de capital. Además el desarrollo del cine entraba dentro de la perspectiva desarrollista propuesta. Es en la articulación excedente de capital—propuesta nacionalista, donde deben leerse las marchas y contramarchas en la producción y los obstáculos en el área de la distribución y exhibición. A esta altura es menester recordar a Paulo Emilio Salles, cuando dice: "El cine es incapaz de encontrar dentro de sí mismo energías que le permitan escapar a la condena del subdesarrollo, aun cuando una coyuntura particularmente favorable suscite una expansión en la producción de filmes..."²⁹

A pesar del éxito habían problemas con la exhibición de películas nacionales, por lo que el gobierno de Cárdenas, en 1939, emitió un decreto de obligatoriedad de exhibición de un filme mexicano por mes en cada sala. A pesar de los obstáculos y marchas y contramarchas

²⁷ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ed. Era.

²⁸ **Vámonos con Pancho Villa**, México, 1935. Dirección: Fernando de Fuentes/Producción: Clasa/Intérpretes: Domingo Soler, Raúl de Anda, Antonio R. Frausto.

²⁹ Salles Gomes, Paulo Emilio, *ibid.*

del proceso de industrialización, en 1939 se fundan los *Estudios Azteca*, que si bien no reflejan el mejor estado de la producción, sí reflejan la credibilidad en un proyecto de país para determinadas camadas de la burguesía, así como la evidencia de la disponibilidad de capital.

Es interesante citar los datos suministrados por Moisés Viñas: "Si 1938 es hasta la fecha el año en que debutó un mayor número de realizadores, nada menos que 16, en 1939 solamente lo hicieron ocho y en 1940 apenas cinco. Asimismo se estrenaron en la capital de la República 42 películas mexicanas, mientras que en 1939 y 1940 únicamente 35 y 37 respectivamente, en una tendencia general de exhibición ascendente que había ido de un promedio aproximado de 353 estrenos en los años de 1936 a 1938 y pasó a 432 en 1939 y 1940."³⁰

En 1939 comenzaba a gestarse en México una alarmante crisis económica, ayudada por la posibilidad de la inminente guerra. Ese fue el año en que el país acogió a los exiliados españoles del franquismo, entre los que había un gran número de profesionales del cine y del teatro. Las leyes imperantes posibilitaron su integración a la industria del cine que, a su vez, se benefició con los escenógrafos que España le brindó y que ayudaron a la profesionalización de la especialidad.

En ese decenio aparecen en Argentina autores como Leopoldo Torres Ríos, cuyo **La vuelta al nido**, melodrama intimista, es un precursor del cine de la generación del 60. Torres Ríos realiza un cine dentro del esquema industrial sin dejar de ser un realizador con una propuesta solitaria, pues su trabajo intimista y sin grandes movimientos externos, lo colocan como modelo indiscutible para las nuevas propuestas estéticas que se gestarán alrededor de 1955. **Edad difícil**, 1955 y **Aquello que amamos**, 1959, son un buen ejemplo de ello.

Prisioneros de la tierra, realizada por Mario Soffici en 1939, colocan a su realizador -un inmigrante italiano-, a la vanguardia del realismo social en América Latina. La obra de Soffici abarca desde grandes filmes como el ya mencionado, **Kilómetro 111**, 1938, o **Viento norte**, 1937, así como melodramas en serie tales como **Celos**, 1946, con la estrella Zully Moreno.

³⁰ Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, Ed. UNAM-UNESCO, 1987.

Aparecen también los grandes melodramas de Luis Saslavsky, **Puerta cerrada**, 1939, así como los de Luis César Amadori, **Madreselva**, 1939. Nombres como Daniel Tinayre, Alberto de Zavalía, Francisco Mugica, que impulsaron el desarrollo industrial hasta su ocaso, ya estaban presentes en el primer decenio del cine sonoro. En *Reportaje al cine argentino* se señala: "En sólo tres años, los directores han aprendido una técnica y también han encontrado un estilo personal y fórmulas generales para adaptar el modo de cada uno al gusto colectivo. Todos los directores aspiran a incorporar a todos los estratos sociales y, especialmente, a la clase media, que ya ha ido adquiriendo forma y movilidad propias, heredera de la inmigración, consumidora incansable; era el momento de reflejar sus problemas y de idealizar su retrato a través del cine. Esto sería cosa de los años subsiguientes. También para los técnicos fue etapa de aprendizaje y adaptación de sus conocimientos a los medios precarios. La integración de equipos fue la causa del rápido florecimiento."³¹

Entre 1937 y 1938 el cine argentino estaba consolidado, sus temas y géneros definidos, así como sus actores reconocidos por el público. En 1937 dos importantes hechos afianzaron el proceso industrial: la construcción de los estudios de *Argentina Sono Film* y la modernización de los laboratorios *Alex* que, fundados en 1928, incorporaron los procesos de control científico del revelado y la sensitometría. Se importó la primera moviola que permitió la profesionalización del montaje, y se construyeron reveladoras automáticas. En 1938 se fundan los *Estudios Pampa Film*, que se caracterizarían por desarrollar una producción épica. Los estudios poseían dos galerías provistas con sonido nacional y tanto los reflectores como las lámparas de arco también eran de fabricación local.

En el mismo año se crean los Estudios EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), que se caracterizarán por una producción híbrida, sin personalidad propia.

Sobre los tiempos pioneros de la creación de las productoras y estudios, es interesante citar a Atilio Mentasti, dueño y fundador de *Argentina Sono Film*:

"Entré a *Argentina Sono Film* cuando vi que era un negocio que podía evolucionar... Lo primero que hice fue juntarme

³¹ *Reportaje al cine argentino*, Buenos Aires, Edición coordinada por la Cinemateca Argentina, Ed. ANESA, 1978.

con mi hermano y buscar casa propia, local propio, fábrica propia... Empezamos a levantar set a set sin nada, sin créditos; estábamos haciendo una película y teníamos cierto éxito; trabajábamos con pagarés y consiguiendo de donde se podía, siempre aumentando el patrimonio cinematográfico. Habíamos pensado en una industria con estudios propios, con elementos permanentes y con una continuidad de producción. Nunca fuimos productores de los que llaman "independientes", vale decir, productores que hacen una película y esperan para ver si conviene hacer otra, y desaparecen."³²

La producción de *Argentina Sono Film* tenía un carácter más popular que la de *Lumiton* que tenía pretensiones más intelectuales. Son ambos motores de la industrialización. Según cuenta Martínez Suárez:

"No había productores, había propietarios de los estudios. En el caso de *Lumiton*, Guerrico controlaba todos los detalles. Cuando llegaba de noche y encontraba las puertas de los estudios mal cerradas, dejaba en el libro de entradas notas que decían: 'No sean imbéciles y cierren bien las puertas, que si llueve entra el agua. ¿Por qué en la sala de cámaras había dos lentes fuera de su estuche?' Hasta la limpieza controlaba."³³

Las perspectivas del negocio cinematográfico prosperaban, acentuadas por la expectativa de distribución externa. Así, en el periódico *La Nación* del 27 de julio de 1937 se lee el siguiente anuncio:

"En el navío "Santa Silvia", de Panagra salieron ayer con destino a Chile, México, Venezuela y Cuba, copias de las películas argentinas **Los muchachos de antes no usaban gomina, Palermo, Fuera de la ley y El Cañonero de Giles.**

³² Mentasti, Atilio, en *Reportaje al cine argentino...*

³³ Martínez Suárez, José, Entrevista realizada por Silvia Oroz, Buenos Aires, abril de 1989.

Observación: José Martínez Suárez integrará en la década del 60 el movimiento de renovación del cine argentino, llamado "Generación del 60", donde se inicia el proceso de la producción independiente y la renovación ideológica de la propuesta cinematográfica. Entre sus filmes están: *El crack* (1959), *Dar la cara* (1961). Sus compañeros de movimiento son, entre otros, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, David Kohon. Las entrevistas a Martínez Suárez que están citadas a lo largo de este capítulo, corresponden al mismo origen que la anterior.

La coincidencia desusada del embarque patentiza elocuentemente el interés que la producción cinematográfica local está despertando en los países de nuestra lengua."³⁴

La producción mantiene un ritmo relativamente constante y un director como Manuel Romero filma, en 1938, seis películas. La prosperidad hace aparecer, en el mismo año, el siguiente anuncio:

COMPañIA ARGENTINA DE EXTRAS CINEMATOGRAFICOS

"Necesita nuestro cine extras capaces. Si usted tiene alguna aspiración para actuar en el cine, inscribese en esta compañía seria y responsable."³⁵

Entre 1937 y 1940, Perú produjo 22 filmes, 14 de los cuales pertenecían a la productora *Amauta Filmes* que operó durante algunos años. Eran producciones de bajo costo que permitían la recuperación a través de la exhibición, y ello era posible por la gran receptividad del mercado interno. Perú tenía en la época alrededor de 242 salas cinematográficas y su producción de 1937 a 1940 lo colocaba como el cuarto país productor de Latinoamérica. El primero era Argentina, con 168 filmes, el segundo México, con 161 y el tercero Brasil, con 34.

Al comienzo de los años 40 se consolida el "sistema de estudios" y el "sistema de estrellas" demuestra su poder. Como dice el productor mexicano Manuel Barbachano Ponce:

"Una película lleva a otra, un actor lleva a otro."³⁶

Las redes de distribución y exhibición presentaban ciertas garantías, siendo su etapa mejor la de la Segunda Guerra Mundial,

³⁴ Reportaje al cine argentino, *ibid.*

³⁵ Reportaje. Op. cit.

³⁶ Barbachano Ponce, Manuel, entrevista realizada por Silvia Oroz. La Habana, diciembre de 1988.

Observación: Manuel Barbachano Ponce inicia el movimiento independiente del cine mexicano con el filme *Raíces*, que en 1953 dirige Benito Alazraki, y en 1954 obtiene en Cannes el premio de la crítica. Una vez integrado a la industria produce *Nazarín*, dirigida en 1958 por Luis Buñuel. Entre sus producciones más recientes está *Frida* que en 1983 dirige Paul Leduc. Las entrevistas a Barbachano Ponce que están citadas a lo largo de este capítulo, corresponden al mismo origen que la anterior.

ya que en ese periodo no había material norteamericano suficiente para sus necesidades. Hay que considerar la importancia del público en la presencia de filmes latinoamericanos en las salas del continente. Como dice Barbachano Ponce:

"Nuestro público se identificaba con los modismos, la música, la manera de hablar, de gritar, de llorar..."³⁷

Fue esa corriente de público la que garantizó la forma de producción característica de la época, dado que tanto interés hacía que los anticipos de distribución y exhibición permitieran el funcionamiento de la fábrica de películas. Era común que con sólo la presencia de una gran estrella un productor mexicano o argentino, consiguiera el dinero necesario en Puerto Rico, Cuba, Venezuela, etc. Ese procedimiento también fue usado en los esporádicos intentos de producción de otras cinematografías del continente que, en general, contrataban a una estrella conocida de otro país para conseguir los recursos necesarios. De ahí la importancia que cobraron en la década del 40 las publicaciones relacionadas a la red de distribución y exhibición.

Esa corriente de público es también explicable puesto que en la época, era el cine prácticamente la única diversión. Las opciones de distracción eran mínimas, aún más para las clases bajas y la clase media en proceso de consolidación. Por otro lado, son esas clases las que creen con mayor entusiasmo en la capacidad industrial de sus respectivos países, pues ello les asegura cierto bienestar y una proyección de futuro.

En el *Segundo anuario cinematográfico cubano*, 1941-1942, aparece la siguiente estadística:

SALAS DE CINE EN EL MUNDO:

Brasil: 1450
Argentina: 1021
México: 823
Cuba: 375
Panamá: 51

³⁷ Barbachano Ponce, M., *op. cit.*

Costa Rica: 40
Ecuador: 37
Guatemala: 34
El Salvador: 34
República Dominicana: 28
Honduras: 27
Nicaragua: 24
Bolivia: 22
Paraguay: 15
Colombia: 276
Chile: 243
Perú: 242
Uruguay: 150
Venezuela: 147
Puerto Rico: 121

TOTAL EN AMERICA LATINA: 5 160

La cantidad de salas en el mundo era de: 91 568; los Estados Unidos tenían 17 829 y Alemania: 6 500; mientras que la Unión Soviética tenía 30 000 salas.

La producción mexicana entre 1941 y 1950 presenta los siguientes números:

1941: 40
1942: 49
1943: 68
1944: 78
1945: 79
1946: 74
1947: 54
1948: 81
1949: 108
1950: 124

TOTAL: 755

En la segunda década del cine sonoro mexicano se consolida su industrialización y su penetración en el mercado latinoamericano, mientras que Argentina queda relegada a un distante segundo lugar. Eso se debió principalmente a que México declaró, en 1942, la guerra

a los países del Eje, aliándose a los Estados Unidos. De esa manera fue beneficiado con ciertos apoyos económicos que ayudaron al país a incentivar la industria siderúrgica, la de aparatos electrodomésticos y, obviamente, la del cine. México pudo comprar película virgen de los americanos a un buen precio, mientras que a Argentina, que manifestó una "neutralidad" dudosa en el conflicto bélico, le harían imposible tal compra.

La guerra disminuyó la producción norteamericana, y nuestros mercados requerían material para su exhibición. El cine en lengua española era fundamental para esos mercados y la responsabilidad de proveerlos recayó en Latinoamérica, pues España, después del triunfo del fascismo, tampoco producía en cantidad suficiente debido a que los fabricantes de película virgen también la boicoteaban. Fue la oportunidad de la gran expansión industrial mexicana y la participación del Estado en los negocios del cine para promover su desarrollo industrial. Así, en 1941, se ratificó el decreto de obligatoriedad de la exhibición del filme nacional, decretado por Cárdenas en la década anterior. Un año después se crea una institución única en el mundo, el Banco Cinematográfico, que funcionaba como financiero del cine.

Como las ganancias de Hollywood disminuían debido a la guerra, los Estados Unidos resolvieron ayudar a México. Esa ayuda se relaciona directamente con que la baja de producción disminuiría las posibilidades de expansión del mercado; entonces era necesario mantenerlo funcionando. Así la Oficina para Asuntos Interamericanos, a cargo de Nelson Rockefeller, ayudó a la industria mexicana con equipos y asesoramiento técnico.

Entre 1941 y 1945, debutaron 41 nuevos directores y, como añade Moisés Viñas: "... De los cuales muchos se retirarían tras un primero o segundo fracaso pero, no obstante, sus debuts ilustran lo atractiva que era entonces la industria cinematográfica y las facilidades que otorgaba la abundancia."³⁸ Se consolida el esquema hollywoodense del "sistema de estudios" y de "estrellas" y se acentúa la competencia profesional, narrada por Carlos Savage uno de los más importantes editores mexicanos, considerado por Luis Buñuel como el mejor del mundo, de la siguiente manera:

³⁸ Viñas, Moisés, *ibid.*

"Empecé a los 12 años barriendo el piso del cuarto de edición y fui subiendo de a poco. La industria da esas posibilidades; pero lo que cada uno aprendía era por sí solo, había un gran egoísmo y nadie enseñaba a nadie. Había una competencia feroz y los editores por ejemplo, escondían la forma de trabajar y entonces para los aprendices todo se complicaba porque, incluso, había que cortar simultáneamente sonido e imagen, y no era simple entender esos mecanismos. Se hace la industria a base de mucho esfuerzo y mucho cariño."³⁹

La producción crecía y había una demanda concreta del material mexicano, sólo que la infraestructura no acompañaba ese aumento, y como reitera Carlos Savage:

"Había unas moviolas que las llamábamos "moviolas negras"; no tenían un visor propiamente dicho, sino un lente redondo por donde mirábamos. Una moviola más moderna permitiría un trabajo más rápido. Alrededor de 1950 fue cuando entraron las moviolas más modernas. Tampoco había muchas cámaras, pero eran buenas, eran Mitchel. Esas y otras carencias no evitaron que los equipos mexicanos fueran los más rápidos. En la edición, por ejemplo, se editaba a medida que acababa la secuencia; esa es una de las razones que explica que termináramos ese trabajo en 15 días."⁴⁰

La rapidez de los equipos mexicanos es comentada por todos los hacedores del cine entrevistados en ese periodo. Así, Tulio Demicheli(*), guionista y director argentino que trabajó en México dice:

"Los equipos mexicanos eran más rápidos y capacitados que los argentinos, con lo cual se aceleraba y facilitaba la filmación. En Argentina se hacían unas ocho o nueve tomas por día, con lo que un largometraje demoraba unas ocho semanas. En México se hacían 16 tomas por día, con lo cual

³⁹ Savage, Carlos, Entrevista realizada por Silvia Oroz, ciudad de México, junio de 1989.

Observación: Las entrevistas a Carlos Savage que están citadas a lo largo de este capítulo, corresponden al mismo origen que la anterior.

⁴⁰ Savage, Carlos, *op. cit.*

* Fallecido en 1992.

se demoraba cuatro semanas. Los resultados eran similares. Los equipos mexicanos no eran indisciplinados, los argentinos lo eran."⁴¹

Al respecto agrega el director y productor argentino Fernando Ayala:

"Los mexicanos eran más especializados que los argentinos; éstos hacían de todo."⁴²

Sobre el tiempo de filmación, en la medida que la industrialización avanzaba, dice Paco Ignacio Taibo I:

"**Pueblerina**⁴³ fue hecha en 18 jornadas de trabajo. **Salón México** en 26 días. La razón de ello es que los productores mexicanos venían apretando a los directores para que crearan sus obras velozmente: Fernando de Fuentes tardó 24 días en hacer **Allá en el Rancho Grande**, pero Abel Salazar lo superó, hizo **Madre adorada** en sólo 15 días. En este mismo año (1948) Fernández rodó tres películas. Otros directores demostraron su singular capacidad: C. Orellana dirigió 13 filmes, Chano Urueta ocho y Bustillo Oro cuatro."⁴⁴

En 1941 hace su primer filme Emilio Fernández, y de esa manera se incorpora a la industria uno de los autores más importantes de la

⁴¹ Demicheli, Tulio, Entrevista realizada por Silvia Oroz, Buenos Aires, abril de 1989. *Observación*: Tulio Demicheli filmó 55 películas la mayoría de ellas en Argentina, México y España. La última es de 1987 (**El misterio de Eva Perón**). Como guionista participó en 65 filmes. Las entrevistas a Demicheli que están citadas a lo largo de este capítulo, corresponden al mismo origen que la anterior.

⁴² Ayala, Fernando, entrevista realizada por Silvia Oroz, Rio de Janeiro, septiembre de 1988.

Observación: Fernando Ayala es un precursor de la "Generación del 60" con su filme **Ayer fue primavera**, 1954. Entre sus títulos más importantes está **El jefe**, 1958. En la década del 80 realizó una de las comedias más críticas e importantes del cine argentino, **Plata dulce**, 1982. Es dueño de la *Productora Baires*, responsable por gran parte de la producción cinematográfica de los últimos veinte años.

⁴³ **Pueblerina**, México, 1948. Dirección: Emilio Fernández/ Guión: Mauricio Magdaleno/ Fotografía: Gabriel Figueroa/Intérpretes: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Ismael Pérez.

⁴⁴ Taibo I, Paco Ignacio, *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*, México, Ed. Joaquín Mortiz/Planeta, 1986.

cinematografía latinoamericana. El propio Fernández narra su ingreso al cine de la siguiente manera:

"Me hice amigo de un estudiante que se llamaba David Silva. Era un joven bien parecido y quería llegar a ser actor. Yo tenía escrita una historia, pero nadie la quería producir. Se la mostré un día y él me dijo que si yo le daba el papel de galán, me ayudaría a encontrar un productor. Le prometí que sería mi protagonista. Entonces fuimos los dos a ver al general Juan F. Azcárate y le contamos la historia. El general dijo que le parecía muy bien y que pondría la firma para que nos dieran los créditos suficientes. La película se llamó **La isla de la pasión** y vino a costar unos 800 000 pesos. Pero yo me hice director de cine y David Silva se hizo actor."⁴⁵

Emilio Fernández será un autor convencido totalmente de sus filmes; por sobre todo cree en sus historias y personajes. Pero su filmografía añade otro dato interesante, está realizada en su mayoría por el mismo equipo de trabajo: en la fotografía, Gabriel Figueroa; en la edición, Gloria Schoemann y algunas veces Jorge Bustos; en el guión, Mauricio Magdaleno. Dolores del Río y Pedro Armendáriz fueron actores de ese equipo, y el productor fundamental en su articulación fue Agustín J. Fink. Los antiguos *Estudios Clasa* fueron transformados en *Films Mundiales*, donde este grupo generó obras como: **Flor Silvestre**, 1943, **Bugambilia**, 1944; **Enamorada**, 1946, con María Félix como protagonista.

Es interesante citar aquí a Mauricio Magdaleno, contando un hecho relativo a la realización del guión, que no era ajeno a la producción general de la época:

"El guión me había quedado corto; entonces Emilio dijo que iba a meter una canción y yo la escribí ahí mismo. Es ahora famosa, se titula **El herradero**. Nunca la registré y no sé quién estará cobrando los derechos de autor."⁴⁶

La producción de Emilio Fernández rescata el nacionalismo cultural mexicano a través de los melodramas indigenistas y rurales, así como las desigualdades sociales a través de los melodramas urbanos.

⁴⁵ Taibo I, Paco Ignacio, *op. cit.*

⁴⁶ Magdaleno, Mauricio, en *El Indio Fernández, op. cit.*

En este rescate y convicción nacionalista es fundamental la fotografía de Gabriel Figueroa, que había ganado el premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia por **Allá en el Rancho Grande**, en 1936. El trabajo plástico de Figueroa está felizmente sintetizado por Monsiváis al describir los elementos que serán clásicos de su fotografía: "... La percepción épica de las masas (el pueblo como escultura en movimiento), la galería de rostros significativos, la revelación de la estética popular (la belleza en la pobreza), el uso de la luz como el relato dentro del relato, donde afloran las verdades subterráneas."⁴⁷

Enamorada y **Pueblerina** están entre sus grandes filmes y ambos simbolizan sus creencias más profundas en la cultura e historia mexicanas. **Enamorada** narra la complicada pasión entre un guerrillero revolucionario y la hija del hacendado del pueblo. Es una comedia melodramática repleta de símbolos nacionales. Al final del filme, cuando la protagonista, María Félix, se está casando con el novio norteamericano, escucha en *off* la retirada del ejército revolucionario comandado por su amor, Pedro Armendáriz. Entonces juega nerviosamente con el collar de perlas que el novio importado le regaló poco antes, lo rompe y sale corriendo. En la carrera toma el rebozo de los hombros de la sirvienta que la cuidó durante toda su vida, se lo coloca como cualquier soldadera y sale detrás de su amado. Esa secuencia es un ejemplo modelo de la convicción de Emilio Fernández en las raíces culturales de su país, volcada con absoluta claridad en el acto de filmar el cambio de las perlas por el rebozo. **Pueblerina** sintetiza la sintonía con la historia y la Revolución mexicanas al narrar la lucha de un hombre y su mujer por el derecho a trabajar la tierra en paz. Como señaló Manuel Puig, la economía de recursos de producción y la concentración en los personajes la convierten en la obra más sencilla y emotiva de Emilio Fernández.⁴⁸

El negocio del cine prosperaba en México y según cita Paco Ignacio Taibo I: "En el año de 1942, en el Distrito Federal se vendieron 33 530 877 entradas. Según el censo de habitantes de 1940, la capital tenía por entonces 1 758 000. Esto significa que la asistencia *per cápita* al cine era de 19.08... Señalaremos finalmente para redondear

⁴⁷ Monsiváis, Carlos, "Gabriel Figueroa: La institución del punto de vista". En *Artes de México*, Número 2, invierno de 1988.

⁴⁸ Puig, Manuel, conversación con Silvia Oroz, invierno de 1987.

la idea del cine como negocio importante dentro del país, que en 1942 se vendieron en todo México algo más de siete millones y medio de pesos en boletos sobre los ingresos en taquillas del año anterior. El dinero se repartió entre las 238 películas estrenadas."⁴⁹

Durante el proceso de rápido crecimiento de la industrialización, los géneros se consolidan quedando divididos entre la comedia y el melodrama, este último dividido, según la clasificación de Moisés Viñas⁵⁰ en seis vertientes: la familiar, heredada del melodrama doméstico teatral; la patriótica, los filmes realizados durante la Segunda Guerra que despertaban las simpatías panamericanistas; la religiosa y de la Revolución, que mezclaba los asuntos religiosos con la Revolución, o puramente de la epopeya revolucionaria; la indigenista, el melodrama donde el indio es el personaje central y en la cual se encaja buena parte de la producción de Emilio Fernández; la social, que abarca las adaptaciones de las grandes obras de la literatura latinoamericana, como **Doña Bárbara**, y asuntos relacionados a las diferencias sociales; y la prostibularia, donde la prostituta, en general una cabaretera, presenta sus razones y justificaciones.

El periodo de la Segunda Guerra permitió a México un crecimiento inusitado que consolidó el negocio del cine y la figura del productor. Dice Carlos Savage:

"Los productores intervenían hasta el final de la película. Gregorio Wallerstein participaba mucho. Además llega un momento en la industria de todos los países en que no podemos hacernos tontos, porque la participación del productor debe llevarse a cabo puesto que es un hecho de negocios. Ellos saben muy bien su negocio. Al final, el productor siempre decidía porque era quien pagaba. El dinero invertido era suyo y la película también."

En 1945, se construyen los *Estudios Churubusco*, existentes hasta la fecha y último sobreviviente de la era de los grandes estudios. La historia de su construcción es un ejemplo de la dialéctica y coyunturas de la época. Un grupo de industriales mexicanos, entusiasmados con la prosperidad del cine, aunada al hecho de la semiparalización de la

⁴⁹ Taibo I, Paco Ignacio, *ibid.*

⁵⁰ Viñas, Moisés, *ibid.*

producción norteamericana debido a la guerra, resuelven abrirse camino en el negocio cinematográfico. Mientras tanto, en Hollywood, una huelga de los trabajadores del cine obligan a la *RKO* a buscar socios en otro país para garantizar la producción antibélica de propaganda.⁵¹ Así, el capital del grupo mexicano encabezado por Emilio Azcárraga, y el capital de la *RKO*, se unen y se concretan los Estudios Churubusco, que serán los mayores y mejor equipados de América Latina. Hasta hoy son llamados "fábrica de sueños" e inician la etapa del cine transnacional con la producción de *La perla*, de Emilio Fernández. A la vez que presentan la posibilidad de una infraestructura moderna, mayor producción y mayor necesidad de mano de obra, los *Estudios Churubusco* simbolizan los tiempos que se avecinan en relación a la desnacionalización de la economía, lo cual será un proceso lento y obviamente generalizado.

Finalizada la guerra, los Estados Unidos se recuperan más rápido de lo previsto, quedando además como paladines de la lucha antifascista. Así comenzó la competencia norteamericana en el área del cine, y en todas las otras. La crisis económica fue contenida en parte por las ventas del petróleo mexicano y hasta entrada la década siguiente la producción cinematográfica, a pesar de presentar algunas cifras bajas, se mantuvo estructurada.

En 1945, cuando se retoma la producción cinematográfica norteamericana, comienza a escasear película virgen en México. Pero el golpe lento y seguro, fue a través de la extensión de redes distribuidoras y de la organización de circuitos propios de exhibición para películas norteamericanas. Por otro lado, el sindicato de los trabajadores del cine, sin entender el cambio en la coyuntura internacional, y para mantener los privilegios obtenidos, comienzan una serie de huelgas que afectarán tanto la producción como la estructura cinematográfica en general. El sindicato del cine mexicano, como señala Carlos Savage, fue quien rigió la industria, determinando el número de equipo mínimo para rodaje, y sobre todo, exigiendo que los directores nuevos hubieran pasado por las tareas relacionadas a la dirección dentro de la estructura sindical.

Según cuenta Tulio Demicheli:

"En México yo hice muchas adaptaciones, eran alrededor de uno o dos guiones por mes, pero no los podía firmar porque

⁵¹ Linares, Marco Julio, entrevista realizada por Silvia Oroz, ciudad de México, junio de 1989.

era extranjero y el sindicato no lo permitía. Años después fue cuando me aceptaron."

Esa estructura sindical, eminentemente corporativista, abarca la mayoría de las industrias mexicanas, y tiene su inicio en la década del 30, durante el gobierno de Cárdenas. Es un tipo de estructura semejante a la desarrollada en Argentina, que también controló esquemáticamente la industria del cine, sin percibir las nuevas coyunturas. De cualquier manera, el sindicato del cine argentino era más flexible que el mexicano. En el cine brasileño, con menor desarrollo industrial, esto no ocurrió, facilitando en la década del 60 el surgimiento de formas de filmar con equipos mínimos y de producción independiente.

Como toda crisis es paulatina, en 1940, en Argentina, se fundan los *Estudios San Miguel*, que darán acogida a los exiliados españoles llegados alrededor del 39. Su producción se caracterizará por adaptaciones de autores clásicos de lengua española. También se funda un nuevo estudio *Baires*, y en líneas generales se intenta intelectualizar la producción, creyendo que con ello se ganaría un público menos popular. Como dice Fernando Ayala:

"La clase social más intelectual subestimaba al cine argentino."

Lo cierto es que los productores al pretender ganar otras camadas de público, se olvidaron del cine más popular, el basado en el tango, que fue la base de la filmografía de Manuel Romero; y el melodrama asumido con situaciones y tipos nacionales tales como **Ayúdame a vivir**, **Madreselva** o **Puerta cerrada**, que conquistaron el mercado interno y el latinoamericano. Dichas pretensiones dieron por resultado unos melodramas basados en obras de la literatura universal, despersonalizados y sin rasgos nacionales, que alejaron paulatinamente al público argentino y latinoamericano. Ese tipo de melodrama también se realizó en México, pero como su producción cinematográfica era mayor, había por lo tanto, una mayor diversidad en las formas de encarar el género.

La actitud diferente entre productores mexicanos y argentinos la sintetiza Demicheli de la siguiente manera:

"Hay una diferencia filosófica fundamental entre los productores mexicanos y argentinos, mientras éstos querían intellec-

tualizar la producción, los primeros decían: 'Cuanto más melodrama mejor; hay que meter el cuchillo y revolverlo.' Los mexicanos siempre tuvieron buena visión del mercado, además, son bastante unidos."

La producción argentina entre 1940 y 1950 fue la siguiente:

1940: 50
1941: 47
1942: 56
1943: 36
1944: 24
1945: 23
1946: 31
1947: 36
1948: 41
1949: 47
1950: 57

TOTAL:448

En 1942, Argentina alcanzó una cifra récord de producción, sólo superada en 1950; pero es ahí donde comienzan los problemas. La neutralidad del país en el conflicto mundial y el apoyo norteamericano a la industria mexicana, hacen que en ese año no se recibiera más material virgen. Según apunta Mahieu⁵², las necesidades eran de 13 millones de metros anuales y no se recibió ni un solo metro. De esa manera se organizó un mercado negro a través de los países vecinos, a costos muy altos, que influyó en la disminución de la producción. Las productoras racionaron el negativo y disminuyeron el número de copias de exhibición. También señala Mahieu que se llegó a "lavar" celuloide para reutilizarlo.⁵³

Las medidas económicas tomadas en función de la guerra, determinaron el racionamiento de gasolina y para que no llegara a afectar la producción de forma radical, según cuenta Martínez Suárez, en los *Estudios Lumiton* se tomó la siguiente medida:

"En un momento comenzaron a hacerse pozos. Todo el mundo se preguntaba el porqué. Hasta que vimos que se

⁵² Mahieu, José Agustín, *ibid.*

⁵³ Mahieu, José Agustín, *ibid.*

enterraron cuatro tanques de gasolina de 30 mil litros cada uno. Cuando en el país se terminó la gasolina y todos los estudios estaban parados, *Lumiton* tenía 125 mil litros y una bomba. Con ello se abastecieron los vehículos del estudio y no fue por falta de gasolina por lo que la producción paró."

A pesar que la Segunda Guerra favoreció un rápido proceso de industrialización para producir los bienes que no se podían importar, dicho proceso fue más demorado en el área cinematográfica por las razones mencionadas. La situación ayudó a desarrollar una creatividad alternativa. Cuenta Carlos Hugo Christensen sobre el dueño de *Lumiton*:

"Guerrico estaba dentro de todo; lo sabía y controlaba todo, pero en el set nos daba absoluta libertad. Cuando la guerra, debido al corte de película virgen, inventó la película *delta*, que se usaba para copiones y ello alivió la escasez de material."

La coyuntura desfavorable no impidió la profesionalización de la industria del cine, y se consolidó el trabajo de escenógrafos como Gori Muñoz, de fotógrafos como Pablo Tabernero —un inmigrante alemán que había huido de su país—, de editores como Nelo Nelli —que luego ayudaría en la industria chilena y venezolana, para después integrarse al cine brasileño—, de guionistas como Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Alrededor de 1943 los horarios de filmación eran indeterminados y los resolvía el director. En general eran 11 o 12 horas de trabajo, con un ritmo frenético al cual estaban integradas hasta las estrellas. Cuenta Christensen:⁵⁴

Lumiton tenía un régimen estricto de horarios, era casi militar en el cumplimiento de los planes de producción. La verdad era como un monasterio y las actrices jóvenes iban acompañadas por la madre."

La organización profesional de los estudios daba suma importancia al asistente de dirección. Dice Martínez Suárez:

⁵⁴ Christensen, Carlos Hugo. Entrevista realizada por Silvia Oroz, Rio de Janeiro, julio de 1990.

"El asistente era el responsable de todo lo que pasaba en el estudio. Hasta cuando se enfermaba un actor me sentía totalmente responsable porque sentía que no había previsto que ocurriera."

En dicha organización, el director de fotografía era fundamental y según añade Martínez Suárez, quien no era rápido no servía. Por ejemplo: Alfredo Travesso ponía la luz mientras el director armaba la escena, sin que nadie percibiera el hecho. Esto era frecuente, y no significa que la calidad fotográfica disminuyera. Basta ver los filmes de la época para comprobar la competencia de la misma. Simplemente era una forma de trabajo con exigencias determinadas. Las posibilidades del desarrollo del cine, tanto en Argentina como en México, atrajeron un buen número de extranjeros, de los cuales muchos eran directores de fotografía. Era común que en los estudios circulara el chiste sobre la "competencia" del recién llegado, o las razones por las cuales había emigrado. Dice Christensen sobre el fotógrafo americano John Waltson, que trabajó ampliamente en Argentina:

"Creo que llegó a trabajar a Argentina porque en los Estados Unidos había tenido problemas de impuestos. En cambio, aquí se quedaba con el cien por ciento de lo que facturaba."

Una condición básica del trabajo en la industria del cine era la cantidad de material virgen que cada filme debía utilizar. Una producción media, tanto en Argentina como en México, llevaba entre 7 y 9 mil metros de película, y a ese promedio debía ajustarse el plan de producción y la propuesta del director. En México las excepciones estaban relacionadas al *star system*, mientras que en Argentina, a pesar de las leyes del estudio, cuando un director se excedía se continuaba dándole película, pues de lo contrario la pérdida era mayor. De cualquier manera esto no era frecuente puesto que había una integración entre los directores y el estudio, además de vínculos personales de amistad. Las excepciones se registran más dentro del tipo de situación que Martínez Suárez narra:

"Christensen estaba haciendo su última película para *Lumiton*, *La trampa*, y se había peleado con los estudios. Entonces en vez de consumir el metraje correspondiente,

gastó ¡33 mil metros! A pesar de ello resultaba más barato dar el material que dejar un filme inconcluso. Pero esos casos no eran frecuentes."

Tulio Demicheli cuenta la forma en que realizó el guión de **Dios se lo pague**, filme basado en la obra teatral del brasileño Juracy Camargo, y que junto a **Marcelino pan y vino**⁵⁵ y **El último cuplé**,⁵⁶ constituye la trilogía de producciones de habla hispana más vistas en América Latina y el Caribe:

"Hice el guión en 20 días de unas 15 horas de trabajo diario. Era urgente porque Arturo de Córdova, el protagonista, tenía fecha para iniciar su próxima película: entonces teníamos que apurarnos. Mentasti, el productor, y Amadori, el director, me dieron libertad. Lo que se buscaba era un guión con muchas trampas para, como se decía en la época, enganchar al público. A pesar que Amadori no escribió una sola línea del guión aparece como coguionista. Eso era común en aquellos años; el director daba unas orientaciones y se convertía en coguionista."

Demicheli también realizó la adaptación de **Mirad los lirios del campo**, en 1947, dirigida por Ernesto Arancibia, basada en la novela de Erico Veríssimo.⁵⁷

Los plazos cortos con los que se trabajaba en la época, así como la cantidad de película virgen usada, eran producto de una concepción del cine donde el eje era una articulación productor-filme-desarrollo industrial. Dicha forma fue vista por el ciclo siguiente, el del cine de autor, como perjudicial para las posibilidades estéticas del filme y creativas del director-autor: cuando no pasaba de una simple organización del trabajo como en Europa y Estados Unidos, tenía como uno de sus objetivos la consolidación de un lenguaje narrativo. Además, en el caso de América Latina, se relacionó a la existencia de

⁵⁵ **Marcelino Pan y Vino**, España, 1954. Dirección: Ladislao Vajda.

⁵⁶ **El último cuplé**, España, 1957. Dirección: Juan de Orduña.

⁵⁷ *Observación*: Además de la música, es escasa la presencia de Brasil en el cine argentino y latinoamericano en general. Se registran algunas adaptaciones como la mencionada de obras literarias y de teatro, como **Dios se lo pague**. Oduvaldo Vianna, cuando se separó de Adhemar Gonzaga y la Cinédia, fue contratado en Argentina para dirigir en 1938, **El hombre que nació dos veces**.

un mercado de distribución posible. Esa estructura no fue una traslación mecánica de la norteamericana y permitió la consolidación de profesionales de las diferentes áreas del cine que adaptaron las necesidades industriales a la infraestructura existente, nunca semejante a la norteamericana. Dicha organización no impidió que Emilio Fernández o Leopoldo Torres Ríos concretaran grandes obras. Así como Luis Buñuel realizó dos de sus grandes obras integrado a la misma: **Él**, 1952, que el propio director reconoce como uno de sus filmes preferidos, y **Ensayo de un crimen**, 1955, que en el año 1957 recibiera el premio de la crítica francesa como la mejor película estrenada ese año. Ciertamente que esa estructura no es la ideal para el desarrollo libre de cualquier inquietud estética, pero hasta la fecha se desconoce cuál es el tipo de organización que lo posibilite. Por otro lado, no debe haber sido tan dramático trabajar en ese esquema, ya que los entrevistados no se manifiestan en esos términos.

Una cosa es real: mientras había un mercado nacional y continental, se consumían entre 7 y 9 mil metros de película virgen por filme. Ese número fue aumentando en la medida en que el público se alejaba de las salas donde se exhibían producciones nacionales y/o latinoamericanas. En la actualidad, cuando los filmes latinoamericanos apenas son vistos por el propio país productor, se consumen entre 40 y 80 mil metros de película virgen en la mayoría de los filmes realizados. La excepción es Cuba, donde el Estado asume el control industrial del cine.

En 1942, Lucas Demare realiza **La guerra gaucha**, filme épico sobre la lucha por la independencia de España, que además de colocar a su director entre los nombres más importantes del cine argentino, es uno de los pocos melodramas épicos realizados por esa cinematografía. El filme obtiene un éxito resonante y, en 1947, fue elegido por la Federación de Redactores Cinematográficos y Teatrales de Cuba, entre los mejores estrenos de 1946. Entre los filmes mexicanos premiados ese año por la misma Federación está **Enamorada**.

En la década del 40 los nombres de Carlos Hugo Christensen y Luis Saslavsky se erigen como los directores con una búsqueda estética más acentuada. Este último realiza **La dama duende**, basado en la obra teatral de Calderón de la Barca, y adaptada por Rafael Alberti y María Teresa León, que desarrollaron varias adaptaciones y guiones en Argentina. Fue la más ambiciosa producción del año 1945

de los *Estudios San Miguel* y un gran éxito de público en todo el continente.

La preocupación de ambos directores se relaciona directamente con las posibilidades del lenguaje cinematográfico dentro de la narrativa clásica de la época. Dice Christensen:

"En la década del 30, veía que en las películas argentinas cuando la pareja se iba a besar, la cámara hacía *tour de force* para que el beso quede por ejemplo, detrás de un árbol. Eso era forzado. El público se reía porque percibía la falta de sinceridad de la planificación. Años después, cuando vine a Brasil, alguien me contó que el público brasileño también reía en escenas con besos de ese tipo. Cuando hice **Safo, historia de una pasión**, me dije que eso no iba a pasar conmigo. Y no pasó pues me preocupé por hacer una planificación creíble para el espectador. Lo cierto es que **Safo** estuvo un año en cartel en Buenos Aires, los tranvías que pasaban por la esquina del cine donde era exhibida estaban repletos de gente y era maravilloso ver cómo los pasajeros bajaban en esa esquina y se dirigían al cine. En Sao Paulo también permaneció un tiempo récord en cartel."

En la década del 40 se consolida la comedia burguesa, que se relacionaba al cine de los teléfonos blancos italianos y que tenía acentuados matices melodramáticos. Ese género caracterizó la producción argentina; y Francisco Mugica y Carlos Schlieper fueron sus directores más representativos.

La pérdida de mercados del cine argentino, además de la disminución de la producción debido a la falta de película virgen, tuvo otras razones. Según apunta Domingo di Núbila:⁵⁸ "... Algunas veces los productores no pudieron entregar copias de los filmes en los plazos estipulados y otras, a cambio de unos pesos de más, entregaron su material a compañías distintas de las que habían impuesto el filme en algunos países. Esto fue creando una reputación de informalidad a los productores argentinos y propició un ambiente de desconfianza y hostilidad en varias capitales latinoamericanas. A su debido tiempo los mexicanos, actuando con organización y seriedad, se valieron de

⁵⁸ Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*, Tomo II, Buenos Aires, Ed. Cruz Malta, 1959.

más de un resentimiento en contra del cine argentino para imponer sus películas en lugar de las nuestras."

Hay datos concretos del problema comentado por Domingo di Núbila. En Cuba, entre 1943 y 1944, se estrenaron seis filmes argentinos y 19 mexicanos, y no se registra ningún título español. El *Anuario Cinematográfico Cubano* N° 6, correspondiente al periodo 1945-1946, tiene el siguiente comentario: "Produciendo cada vez mejores películas, el cine mexicano va adueñándose de los mercados de habla hispana a través de la simpatía, afinidad del idioma y de historia, lo cual acredita en favor de la hermana nación la política del buen vecino en el continente. En Argentina lo han comprendido así los productores y la prensa, y en Cuba por consiguiente no somos tampoco remisos a dejarle rendir el tributo de admiración que bien merecen los realizadores del cine azteca en sus afanes y luchas por la continuada superación de su cinematografía que traduce el alma de su patria y la engrandece ante los ojos del mundo."

Este comentario objetiva la situación del mercado para el cine argentino; pero es necesario tener en cuenta que era de fundamental interés para el negocio del cine cubano las relaciones con México, pues a través de las coproducciones se abastecía con mayor autonomía.

En el mismo Anuario en la página 107, hay un recuadro que dice: CUALIDADES QUE DEBE POSEER EL DIRECTOR DE PELICULAS

1. Instinto y vocación
2. Sensibilidad artística
3. Capacidad literaria de escritor
4. Capacidad de análisis y de síntesis, concretadas en una perfecta técnica de guionista
5. Sentido de la composición plástica
6. Sólida cultura general
7. Espectador asiduo del cine
8. "Mundología" y viajes
9. Imaginación vivaz, disciplinada por una formación científica
10. Formación científica disciplinada sobre el cine
11. Oficio

Si bien estas cualidades de un director de cine colocadas de la manera que están parecen risibles, la mayoría de ellas, en formas

diferentes, son parte de los programas de las escuelas de cine que comenzaron a surgir a mediados de la década del 50 y hasta la fecha.

En el *Anuario Cinematográfico* N° 5 (1944-45), encontramos un dato interesante, el número de cines que en Estados Unidos exhiben filmes en español:

Arizona: 41
California: 78
Colorado: 64
Nuevo México: 64
Nebraska: 12
Texas: 101

TOTAL: 360

Es interesante señalar que el mercado norteamericano se ha conservado y aumentado a través de la producción mexicana, debido a lo que Barbachano Ponce llama "Mercado de la Nostalgia",⁵⁹ constituido por la gran masa de inmigrantes mexicanos.

El *Anuario Cinematográfico Cubano* N° 7 (1946-47), coloca a través de los siguientes datos la situación de la cinematografía argentina y la supremacía de la producción mexicana:

ESTRENOS DE PELICULAS EN 1946

Mexicanas: 44
Argentinas: 24
Españolas: 25

RESTRENOS

México: 4
Argentina: 16

El total de estrenos en Cuba en ese año fue de 514, incluyendo los restrenos. Por los números no sólo se comprueba la crisis argentina, sino el interés por su producción que posibilitó el restreno de 16 películas. La cantidad de estrenos españoles refleja el aumento y cierta estabilización de dicha cinematografía durante la consolidación franquista —en los años 43-44 no se estrenó ningún filme español en

⁵⁹ Barbachano, Ponce, Manuel, *op. cit.*

Cuba—, pero ello no implicó un apogeo de distribución latinoamericana debido a la crisis estructural que se avecinaba.

En Chile, en 1942, el gobierno resuelve impulsar el desarrollo industrial del cine y se compromete en la creación de los *Estudios Chile Films*, y como señala Alicia Vega,⁶⁰ la iniciativa deja desconcertados a los pequeños estudios existentes en el país. Pero dicha iniciativa responde a una coyuntura especial vivida en Chile, que es la consolidación del Frente Popular, entre 1938 y 1946 que concreta la realización de grandes obras públicas que ayudarán a acelerar la urbanización del país, así como a intentar un cierto desarrollo industrial. Por otro lado, el país contaba con suficientes riquezas minerales, que si bien fueron explotadas por extranjeros, la pequeña parte recibida por el estado ayudó en el establecimiento de un amplio sistema de educación popular que contribuyó a cohesionar su población.

Desde 1934, cuando se realiza el primer filme sonoro, hasta la creación de *Chile Films*, se hicieron 20 largometrajes. El estado quería seguir el ejemplo argentino y comenzar a competir con el mercado latinoamericano. En 1943 se inicia la construcción de Chile Films y será en Estados Unidos y Europa donde se comprarán los equipos y se conseguirá cierta asesoría técnica. Pero será de Argentina Sono Films la asesoría que garantizará mayor seguridad a los estudios. La experiencia fue un fracaso principalmente por los excesivos costos de las producciones. Según señala Alicia Vega,⁶¹ para la última película del estudio, *Esperanza*, realizada en 1949 por Francisco Mugica y Eduardo Boneo, ambos directores argentinos, se llegó a construir un barco completo para utilizar sólo la escalerilla. Además, la política de querer distribuir la producción internacionalmente dio por resultado filmes híbridos, despersonalizados y con marcada ausencia de matices nacionales. Años después, en Brasil, la *Vera Cruz* cometería el mismo error.

Sobre *Chile Films* dice Christensen, que fue uno de los directores argentinos contratados por la empresa:

"*Chile Films* tenía estudios más modernos que los de Argentina, con equipos excelentes. Además contaba con personal profesional. Se gastaba mucho dinero. El

⁶⁰ Vega, Alicia, *ibid.*

⁶¹ Vega, Alicia, *ibid.*

administrador llegaba al estudio en carruaje del siglo pasado."

En sus siete años de existencia *Chile Films* realizó diez largometrajes, de los cuales ocho fueron dirigidos por argentinos. El intento fue un fracaso y en 1949 la empresa se alquila a productores privados. En la década del 40 el país realiza alrededor de 50 largometrajes, pero después de desactivar el proyecto industrial y ante la nueva situación de penetración del filme americano que se avecinaba, se produciría alrededor de un filme por año.

4.2 EL STAR SYSTEM

El *star system* latinoamericano consolidado a partir de la década del 40, fue fundamental para el desarrollo industrial del cine. Una estrella era capaz de impulsar no sólo su filme, sino buena parte de la producción de su estudio. La venta de películas se hace sobre la base de nombres consagrados. Por ejemplo: el distribuidor que pretendía un filme con Libertad Lamarque, debía comprar otros sin ella o simplemente no se llevaba nada. Cita Martínez Suárez en una entrevista con la estrella.

"Para vender una película mía había que llevarse el resto del stock. No sé cuántas, no quiero mentir, pero eran bastantes las que tenían que llevar. Y muchas veces eran superiores a las mías, películas muy buenas que nunca se hubieran exhibido si no fuera por Libertad Lamarque. Tengo el orgullo de decir que me llamaban La cadenera."⁶²

Al decir *cadenera*, Libertad Lamarque se refiere a que un eslabón jala al otro, como en una cadena común.

Los distribuidores de la época, muchas veces para anunciar el material que tenían para vender, en vez de hacerlo a través del nombre del filme lo hacían por el de la estrella y en ocasiones por el del director. Así, en el *Anuario Cinematográfico Cubano* N° 3 (1942-43), la distribuidora *Vicente Blanco y Cia.* anuncia los filmes argentinos que posee de la siguiente manera:

⁶² Martínez Suárez, José, *Cine latinoamericano...ibid.*

2 películas con Libertad Lamarque

2 películas con Niní Marshall

2 películas con Paulina Singerman

3 películas con Pedro López Lagar

La lista con nombres de estrellas continúa, y en un recuadro especial aparece un listado que dice:

Además:

5 películas de Amadori

5 películas de Borcosque

1 película de Discépolo

2 películas de Saslavsky

O sea: se anuncian filmes a través de los nombres de los directores que han sido éxito de taquilla. Con el cine mexicano pasaba lo mismo, y en el *Anuario Cinematográfico* N° 9 (1948-49), al anunciarse tres producciones de Emilio Fernández se aclara: "llevando de camarógrafo a Gabriel Figueroa."

En Argentina, los guionistas Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari llegaron a un nivel de estrellato tan acentuado, que cuando un actor en rodaje cambiaba una palabra del diálogo eran llamados por teléfono para consultar si aceptaban el cambio. En general la respuesta era un rotundo ¡NO! Por otro lado, los salarios de las estrellas, tanto actores como actrices, directores o algunos técnicos especiales, alcanzaban cifras astronómicas para la época. Ciertamente que la estrella mejor pagada de América Latina fue María Félix, que discutía aguerriamente cada contrato. La convicción en la defensa de sus intereses hizo que la mayoría de los críticos e historiadores la llamaran despectivamente *machorra*. Se contraponía a Dolores del Río, que desempeñaba un rol menos aguerrido y por lo tanto era considerada *más femenina*. De hecho había una identificación de ambas con los personajes que interpretaban. Mientras la Félix sintetizaba el poder del ataque y la defensa, Dolores del Río se resigna con facilidad. En las encuestas realizadas en la época, la preferida del público es la primera y en segundo lugar está Dolores del Río. Le siguen Gloria Marín,

Filmoteca UNAM, México



Arturo de Córdova y Dolores del Río en *Selva de Fuego*.



Carmen Santos. Las contradicciones entre la convivencia estrella/actriz/productora.

Filmoteca UNAM, México



Enamorada, de Emilio Fernández. Fotografía del último día de filmación. Al centro, María Félix; a la derecha, Emilio Fernández; a la izquierda, Gabriel Figueroa.

Filmoteca UNAM, México

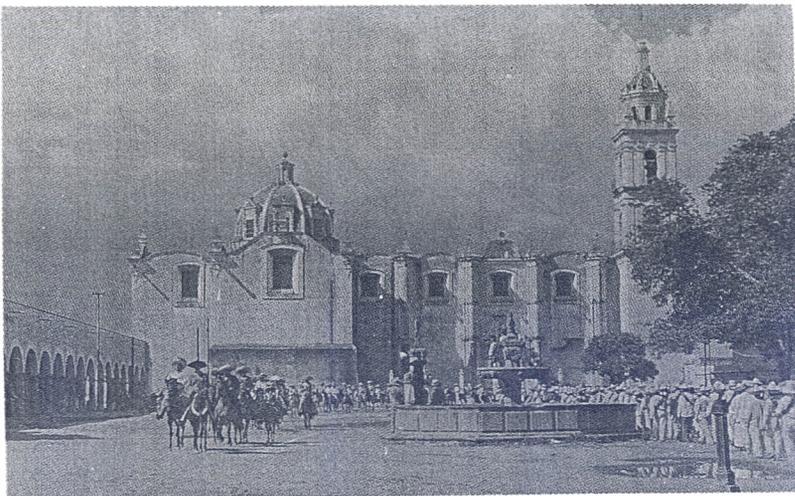


Junto a la cámara, el director, Roberto Gavaldón; sobre el entarimado, el fotógrafo, Gabriel Figueroa.



Primer logotipo de los estudios argentinos Lumiton, fundados en 1933. Años después, copiado por la productora inglesa Rank Organization.

Filmoteca UNAM, México



Enamorada, de Emilio Fernández. La fotografía de Gabriel Figueroa rescata la identidad cultural a través del paisaje. Aquí, las famosas nubes de Figueroa.



María Félix

*"Amores habrás tenido,
muchos amores,
María bonita, María del alma;
pero ninguno tan bueno
ni tan honrado
como el que hiciste
que en mí brotara".*

Agustín Lara

Cinemateca del MAM, Rio de Janeiro



Eliane Lage. Fotografía de divulgación de la Vera Cruz.



Libertad Lamarque. El cine argentino presente en la revista brasileña CINEARTE, publicación donde apareció esta fotografía.

Filmoteca UNAM, México



Emilio Fernández dirigiendo a Ninón Sevilla en Víctimas del Pecado.



Arr. El director Emilio Fernández muestra a Ninón Sevilla la forma de realizar la escena.

Ab. Ninón Sevilla y Tito Junco en la escena de *Víctimas del pecado*.



Andrea Palma y la portorriqueña Mapy Cortés, que había triunfado en México.⁶³

Los espectadores brasileños entrevistados recuerdan con nitidez los nombres de las estrellas mexicanas, y uno de ellos dijo:

"Me acuerdo de esos artistas, pero quienes dejaron nostalgia (saudades mesmo) fueron Arturo de Córdova y Tito Junco." (Hombre brasileño, 50 años, empleado público)⁶⁴

Otro dijo:

"Hablar de Dolores del Río, de María Félix, era una cosa familiar. En Recife, mis tías, mi mamá, hablaban siempre de ellas." (Hombre brasileño, 31 años, técnico)⁶⁵

Entre las estrellas masculinas mexicanas Pedro Armendáriz, Tito Junco, Gustavo Rojo, Pedro Infante y Jorge Negrete, estos dos últimos a partir de la segunda mitad de la década del 40, son los nombres más fuertes. A ellos hay que agregar a Arturo de Córdova, llamado *El Rey*, la estrella masculina más querida en todo el continente. Su nombre era el más solicitado por los productores y distribuidores, pues dentro de la estructura de la época era una garantía de taquilla. Así filma en Argentina, haciendo pareja con la estrella Zully Moreno y ambos protagonizan el mayor éxito del cine latinoamericano hasta la fecha: **Dios se lo pague**. Cuando se inauguran los *Estudios Bolívar Films*, en Venezuela, en el año 1948, lo llamaron para protagonizar una de sus producciones más ambiciosas, **La balandra Isabel llegó esta tarde**.

Tulio Demicheli dice sobre el astro:

"Cuando filmábamos en Cuba **Un extraño en la escalera**,⁶⁶ Arturo demostró su carácter. La actriz era Silvia Pinal, al comienzo de su carrera, y como él sabía la importancia del personaje femenino en una película, constantemente me

⁶³ Taibo I, Paco Ignacio, Cine latinoamericano, años 30, 40 y 50.

⁶⁴ Entrevistas, Cap. II, ibid.

⁶⁵ Entrevistas, Cap. I, ibid.

⁶⁶ **Un extraño en la escalera**, Cuba-México, 1954. Dirección: Tulio Demicheli.

decía que no me preocupara por él, que le hiciera más planos a Silvia."

Dice Fernando Ayala, que fue asistente de dirección del mismo filme:

"Cuando teníamos problemas con el productor por falta de dinero o cosas semejantes, hacía de intermediario, porque lo que él pedía ningún productor lo negaba. Sabía que el filme era lo importante."

Carlos Hugo Christensen, que lo dirigió en Venezuela, confirma lo dicho por Ayala. Estas "historias" de Arturo de Córdova sirven para mostrar que el *sistema de estrellas* latinoamericano no fue una copia mecánica del norteamericano, sino que tuvo una adaptación a las condiciones reales de la industria y de las idiosincrasias. Las estrellas se adaptaban a las condiciones de improvisación que el crecimiento de una industria con dependencia tecnológica y bajo la amenaza del filme americano, le imponía. Dicha improvisación, en el aspecto actoral, queda ejemplificada con lo dicho por Ninón Sevilla:

"Hacer de mujer fatal era como un juego. Hacer que fumaba cuando no fumaba, hacer de borracha sin saber tomar. Era como una revancha a mi propia vida cotidiana. No me proponía nada morboso, era una cosa que me salía inconscientemente."⁶⁷

María Félix fue, prácticamente, la única estrella que funcionó como tal, ejerciendo un total control en la producción, rodaje y edición, además de tener un esquema de divulgación propio. Según cuenta Carlos Savage ella iba a la sala de edición casi todos los días para aprobar determinados cortes que eventualmente podían no favorecerla y para ver si se cumplía la cantidad de primeros planos a que tenía derecho por contrato. Dice Savage:

"Los melodramas consumían 40 mil pies de película, pero cuando eran protagonizados por María Félix y a veces por Marga López, consumían unos 60 u 80 mil pies."

⁶⁷Sevilla, Ninón. Entrevista realizada por Silvia Oroz, Rio de Janeiro, noviembre 1987.

Los directores estrellas también tenían un tratamiento diferente, y según la fuente anterior:

"El tiempo de filmación en general eran tres semanas, pero cuando eran argumentos más elaborados llegaban a ocho semanas. A las películas de Emilio Fernández, de Gavaldón, de Bracho, como tenían más garantías, se les daba más tiempo. Lo mismo con la edición. En general se demoraba unos 15 días pero si era de Emilio Fernández o Bracho se alargaba a un mes; si era de Gavaldón, un mes y medio."

La argentina Laura Hidalgo fue una de las mujeres fatales más definidas de la época y encarnó el tipo en todos los filmes que participó. Mientras que Mecha Ortiz y Zully Moreno encarnaron tanto mujeres fatales como sufridas y resignadas. Las estrellas argentinas también se adaptaron al esquema de producción del país y en las largas jornadas de, a veces, 12 horas de filmación, no fueron causantes de ningún tipo de problemas. Las máximas estrellas, tipo Libertad Lamarque o Zully Moreno tenían, por contrato, una cantidad determinada de primeros planos, mayor que el resto de los actores importantes, pero siempre aceptaron el agotador ritmo de trabajo.

Las estrellas femeninas más queridas por el público argentino de la época fueron las que encararon el tipo de ingenua, como Mirtha Legrand o Delia Garcés. Mientras que el tipo de total sufrimiento de Libertad Lamarque fue de aceptación unánime. En México la aceptación unánime mantenía en un primer lugar de simpatía popular a *la fatal* María Félix. De cualquier manera, en todo el continente ese prototipo, a pesar de ser el tipo de mujer más admirado, despierta cierta desconfianza en el espectador, pues el motivo oscuro que las lleva a actuar como el arquetipo manda, supone una censura social tácita.

Hugo del Carril, Angel Magaña, Roberto Escalada, son las estrellas masculinas argentinas que encarnan el perfecto hombre de clase media. Pedro López Lagar será el prototipo atormentado por un pasado incierto.

Lo cierto es que el *star system* latinoamericano plasmó una época ya que cada estrella simbolizaba un aspecto de la moral imperante, de ahí la demanda social de las mismas. Incluso las generaciones más recientes tienen registrados algunos nombres y no dejan de tener sus preferencias. Una espectadora mexicana dijo en una de las entrevistas:

"Cuando vuelven a exhibir películas con las grandes estrellas como Marga López voy corriendo. Si no, veo algunas por televisión."
(35 años, profesora)⁶⁸

"Muchas de esas películas tienen historias increíbles y si no fuera por las estrellas no serían creíbles. Ellas hacen que la película parezca verdadera."
(Cubano, 31 años, químico)⁶⁹

El sistema de estudios permitió la existencia de un elenco de actores secundarios el cual fue importantísimo en la medida que la referencia a determinados prototipos recayó sobre modelos locales. Por otro lado, esos actores de reparto son una vertiente importante en el estudio de una tradición actoral propia. Por el hecho de no tener problemas de ángulo de cámara para ser favorecidos en sus rasgos, o porque estaban menos controlados en su actuación que las estrellas, consiguieron, en algunos casos, desarrollar las técnicas circenses de los orígenes teatrales al aire libre. En fin, sentaron un precedente para ser seriamente estudiado.

El *star system* permitió la consolidación de una iconografía cinematográfica propia donde además de la nacionalidad del producto permitía, instantáneamente, el reconocimiento de un determinado código moral familiar para el espectador de la época.

Tomás Pérez Turrent⁷⁰ cita al presidente de la *RKO* cuando dice: "El público latinoamericano quiere ver sus propias figuras, con las cuales pueda identificarse." Hasta los norteamericanos reconocieron el poder existente en esa identificación.

4.3 EL CASO BRASIL

Las cifras de producción en el Brasil, en las dos primeras décadas del cine sonoro, son las siguientes:

⁶⁸ Entrevistas, Capítulo II, *ibid.*

⁶⁹ Entrevistas, capítulo I, *ibid.*

⁷⁰ Pérez Turrent, Tomás, *ibid.*

| | |
|----------|----------|
| 1930: 18 | 1941: 4 |
| 1931: 17 | 1942: 4 |
| 1932: 14 | 1943: 8 |
| 1933: 10 | 1944: 9 |
| 1934: 7 | 1945: 8 |
| 1935: 6 | 1946: 10 |
| 1936: 7 | 1947: 11 |
| 1937: 6 | 1948: 15 |
| 1938: 8 | 1949: 21 |
| 1939: 7 | 1950: 20 |
| 1940: 13 | |

La comparación de estos números muestra una diferencia cuantitativa fundamental con las cinematografías de México y Argentina, si bien Brasil es el tercer país productor en esas décadas. Por otro lado, existía una coyuntura que teóricamente podía haber sido propicia para un desarrollo industrial cinematográfico relacionado, de alguna manera, al de aquellos dos países. Dicha coyuntura se relaciona con la política nacional y de desarrollo industrial iniciada por Getulio Vargas en 1930, donde el estado se convierte en el motor de la industria siderúrgica, de la refinación y extracción del petróleo y de la fabricación de motores y vehículos.

Sólo que el proyecto de Vargas para el cine no incluía la posibilidad del desarrollo de una industria cinematográfica para lo cual debería usar, inevitablemente, el largometraje de ficción. Su argumento en favor de la educación le hace estructurar un proyecto de cine educativo donde el cortometraje didáctico será el soberano. Cinco personas de la "inteligencia" local, íntimamente relacionadas a Vargas, defienden esa posición. Ellas son Mario Bhering, Francisco Venâncio Filho, Joaquim C. Mendes de Almeida, Fernando de Azevedo y Gustavo Capanema. El tercero de ellos había escrito un libro llamado *Cinema contra cinema*, 1931, donde atacaba al cine argumental diciendo que acababa con la cabeza del pueblo. Fernando de Azevedo, a su vez, era el autor de la primera ley de estímulo al cine educativo, fechada en 1928. O sea: *El discurso del gobierno insiste y reitera la importancia del cine educativo, entendiendo éste como cortometraje didáctico*. De ahí que en 1930, al ser fundado el primer estudio brasileño por Adhemar Gonzaga, *Cinédia*, éste no encuentra apoyo para el desarrollo armónico de la producción de largometrajes.

En los primeros años del cine sonoro el mercado brasileño de filmes norteamericanos está entre el 90 y el 95%. Dicho porcentaje se mantiene así inalterable en los años 40. Entre 1930 y 1939, el filme norteamericano en México representa el 76%; y entre 1940 y 1949, el 69.2%. En Argentina, en ambas décadas, el porcentaje promedio es de alrededor de 65 a 70%. Sin olvidar que las respectivas películas nacionales ocupaban el segundo lugar en el cuadro de exhibición, con una producción constante.

Según los propios interesados en la exhibición del filme norteamericano en Brasil, las tasas aduaneras para su entrada al país eran altas en 1932. Entonces se realiza el primer congreso de exhibidores, con la ausencia anunciada de productores como Adhemar Gonzaga, que consideraba al congreso como una trampa. Carmen Santos participará e intentará defender el cine nacional. Pero la trampa es perfecta, pues los exhibidores y el propio director de la *Metro Goldwyn Mayer* para América del Sur, William Melniker, asumen el discurso del gobierno en favor del cine educativo.

Citaremos aquí una parte del discurso del Dr. Generoso Ponce Filho, en nombre de los exhibidores del Distrito Federal:

"¿Quién podrá en estos momentos, después de la estruendosa victoria de la primera tentativa del filme **Coisas nossas**, negar las posibilidades de las películas brasileñas, especialmente para nuestro mercado interno?... Venga el gobierno al encuentro de los anhelos patrióticos de los exhibidores de nuestro pueblo o, mejor aún, aprovechemos esta oportunidad para una demostración pública de que nuestra cinematografía -exhibidores e importadores-, está realmente dispuesta a colaborar con el poder público para la creación de la industria del cine sonoro en Brasil, especialmente con fines instructivos y educativos...

[...] Con esto en nada serían perjudicados los importadores y las agencias distribuidoras de películas ya existentes."⁷¹

Este discurso es una pieza fundamental para entender el juego que el estado permitió a través de su proyecto de cine educativo, a los

⁷¹ Discurso publicado en el *Jornal do Brasil* del 09-01-1932, citado por Ana Pessoa en la tesis de maestría: *Carmen Santos uma mulher do cinema*. Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), Escuela de comunicación (ECO).

exhibidores en defensa del material norteamericano. Es imposible que un filme didáctico de 10 minutos pueda competir con el mercado del largometraje. De esa manera, el filme nacional quedaba fuera de cualquier competencia seria para la exhibición. Con ello también se impedía el surgimiento de una infraestructura técnica y humana que en alguna coyuntura favorable, pudiera dar respuestas a través del largometraje de ficción. El discurso señala una cosa significativa: se habla de las posibilidades del filme brasileño para el mercado interno, quitándole la posibilidad de la exportación.

Otro discurso fundamental en ese Congreso fue el de William Melniker:

"[...]Porque el mercado brasileño está abierto a todos los países y a todos los productores. Aquí, la única barrera que se debe vencer es la barrera de la aprobación del público, lo cual significa, naturalmente, que la palabra *calidad* merece una consideración capital. Además de los derechos de la libertad de expresión, la seguridad personal, la garantía de las propiedades, debe de existir el derecho de la diversión apropiada, interesante. Felizmente, Brasil asegura todos esos derechos a su pueblo y a todos los extranjeros que se encuentran en su territorio. Permita Dios que esos atributos, esos regalos, esas libertades nunca le sean negados ni disminuidos y que a los pueblos libres del Universo les sea garantizada la diversión por medio de la cinematografía, libre de cualquier tropiezo o experiencia inoportuna. Dejemos que la palabra *calidad* reine, oriente, y sea el público el único juez y el único jurado."⁷²

Argumento interesante el de Melniker, que en nombre del libre mercado abre el camino al producto extranjero (norteamericano) y que también fue insinuado por los exhibidores mexicanos y argentinos cuando las respectivas industrias cinematográficas entran en crisis y dejan de ser un buen negocio con el margen de ganancia de los buenos tiempos. Este argumento no es ajeno a los otros ramos de las industrias locales. Abriendo un paréntesis en el tiempo, es interesante notar que

⁷² Discurso publicado en el *Correio da Manhã* de 07-01-1932, citado por Ana Pessoa, *ibid.*

el planteamiento citado es común, en la actualidad, a las cinematografías de Brasil, México y Argentina...

Después del congreso en cuestión, las tasas de aduana para la importación del filme impreso bajaron en forma inmediata y Brasil se equiparó a los países de América Latina, con la excepción de Argentina y México, en el quehacer cinematográfico. Es decir: su producción recayó en noticieros y filmes educativos y documentales que al tener el beneplácito de los exhibidores y del gobierno, eran subvencionados por este último. De esa manera estaban cerradas las puertas para un desarrollo industrial del cine con poder de mercado.

También hubieron razones locales para llevar a cabo un proceso industrial, que están relacionados a dos causas. Una, la discusión en torno a la estética del cine mudo que se extendió en Brasil hasta mediados de los años 40. Adhemar Gonzaga, defensor del proceso de industrialización, consideraba al cine mudo como la referencia estética que dignificaba el hacer películas. Sin descontar que publicaciones como *O Fa*, defendieron hasta entrada la consolidación del cine sonoro, la estética del cine mudo contraponiéndola al sonoro. La dicotomía arte-industria estaba radicalmente planteada de esa manera. Es interesante mencionar una entrevista de Vinicius de Moraes en el diario *A Manhã*, a Carmen Santos, luchadora por una cinematografía industrializada. Escribe Vinicius:

"Seguro que usted recuerda los grandes filmes mudos. Se hablaba, se discutía, había novedades técnicas, había una u otra cosa que siempre agitaba a la gente, sobre todo a la gente de cine. Ahora ¿para qué? si con un sólo diálogo se ocupa tanto celuloide."⁷³

Carmen Santos responde:

"El cine sonoro mata la técnica de la imagen. Pero que le vamos a hacer ¿verdad?"

Estas colocaciones responden al año 1942, y siguiendo nuestro razonamiento comparativo, prácticamente no existen en los países con producción como Argentina y México.

Después de la *Cinédia*, Carmen Santos funda, en 1932, *Brasil Vita Filmes* y se enfrenta a los mismos problemas de Gonzaga: falta de

⁷³ Crónica del diario *A Manhã*, del 26-06-1942.

apoyo en la distribución y problemas de personal técnico para dar un ritmo adecuado a la producción. Esa falta de ritmo productivo será una de las causas fundamentales en la estructuración producción-distribución-exhibición, pues al no garantizarse la terminación de una película en un tiempo determinado, eliminaba la posibilidad de una fecha de exhibición fija, con lo que se daba un buen argumento a los distribuidores. Este problema se extiende a los años 40 y tampoco se resuelve en la monumental *Vera Cruz*.

Sobre el mismo asunto dice Luis de Pina, exdirector de la Cinemateca Portuguesa:

"Era difícil para los exhibidores portugueses planificar la exhibición de películas brasileñas, a pesar que Portugal era un mercado "natural" para Brasil y que los pocos filmes aquí exhibidos funcionaron bien de público. Los productores brasileños no garantizaban fechas y eso mata el negocio del cine. De ahí que también fue difícil la concreción de coproducciones. Con los filmes mexicanos y argentinos no había ese problema, de ahí que en Portugal fueran tan exhibidos y tuvieran tanto éxito."⁷⁴

El ritmo de producción es el segundo problema anotado como el obstaculizador local para el desarrollo relativamente armónico de la producción del cine. Se hicieron filmes, pero no sustentaron una industria. A pesar de ello, habían indicios que el cine brasileño podía ser un buen negocio, como lo demuestra la distribuidora creada por Gonzaga, la *DFB* [Distribuidora de Filmes Brasileiros], en 1934.

El melodrama fue un género casi ausente en la producción carioca que recayó en el filme carnavalesco. Según de Pina⁷⁵ eso fue otro obstáculo para el cine brasileño en Portugal, pues el género carnavalesco era más limitado en producción que lo que un melodrama podía serlo, con lo que disminuía el interés del espectador, acostumbrado al espectáculo del melodrama norteamericano, argentino y mexicano.

En 1939 Vargas decreta la obligatoriedad de un largometraje nacional por año. Severiano Ribeiro, funda entonces, en 1941 la *Atlântida*, y como señala el crítico José Carlos Monteiro "fue la mejor

⁷⁴ De Pina, Luis. Entrevista realizada por Silvia Oroz, La Habana, abril de 1990.

⁷⁵ De Pina, Luis, *loc. cit.*

experiencia de producción, distribución y exhibición del cine brasileño."⁷⁶ Es de notar que Severiano Ribeiro dominaba el negocio de la distribución y exhibición, con lo que garantizaba la salida de sus materiales. En 1948 la *Atlântida* adquiere una cámara Super-Parwood, pero según señala el investigador Ernani Heffner, no con su propio dinero, sino con el de la producción de la Columbia para **Terra violenta**. Los inicios de la productora fueron con una Bell & Howell del año 1917, reacondicionada.

Problemas tecnológicos y de comercialización caracterizaron al cine brasileño, a lo que se debe aunar el ritmo lento de producción. Ritmo que no está únicamente relacionado a problemas tecnológicos, pues la *Cinédia*, por ejemplo, tenía buenos equipos. Nos inclinamos a pensar que ello también responde a problemas en la estructuración de equipos de trabajo, debido a la no industrialización de la producción.

Es interesante mencionar los siguientes datos de producción:⁷⁷

O ébrio comenzó a rodarse el 26 de agosto de 1945; el último día de filmación fue el 18 de marzo de 1946 y la fecha de estreno el 28 de agosto de 1946. **Um pinguinho de gente** tiene como primer día de filmación el 22 de abril de 1947 y como último día, el 16 de febrero de 1948. Constan filmaciones adicionales el 19 de agosto de 1949 y se estrenó el 4 de octubre del mismo año. El 7 de abril de 1947 fue el primer día de filmación de **Mae**, siendo el último el 18 de marzo de 1948 y el estreno el 4 de octubre del mismo año. **Obrigado, doutor** comenzó a filmarse el 23 de febrero de 1948 y se terminó el 1 de junio del mismo año, siendo estrenada el 23 de septiembre de 1948. Tamaños plazos para la realización de un filme son una causa determinante para la limitación del desarrollo industrial, pues consumen más dinero que una superproducción realizada en dos meses. Por otro lado, no son garantía de calidad. Si tomamos el ejemplo de **O ébrio**, el mayor éxito de taquilla de las décadas en cuestión, tanto la narración de la historia como la realización técnica corresponden a una sintaxis anterior al año 1946, fecha de su producción. No podemos olvidar que el filme está realizado en su mayor parte en planos medios frontales.

Es interesante mencionar el caso de **Inconfidência mineira** que Carmen Santos realiza en 1948. Dicha producción llevó diez años en

⁷⁶ "50 años de Hollywood tropical", *Jornal do Brasil* del 21-07-91.

⁷⁷ Datos cedidos por el investigador Ernani Heffner.

realizarse y consumió 200 mil metros de negativo, fue dirigida y producida por la propia Carmen. Ciertamente que las necesidades autorales chocaron con las de producción, lo que indiscutiblemente produjo una ruptura en el esquema de esta última. Como autora era correcto el empeño de Carmen Santos en la obsesión por ese filme; como productora que tenía un discurso relacionado a la industrialización del cine, era suicida.

El melodrama argentino había concretado su primer gran éxito, como señala la revista *Cinearte*, en el mercado brasileño, y **Madreselva** será en 1940, un gran éxito de taquilla. **Casa de muñecas**, en el año de 1949, permaneció cuatro semanas en cartel en Rio de Janeiro. Pero será el cine mexicano una presencia más nítida y de peso mayor que el argentino. Así aparecen en Belo Horizonte salas con el nombre de *Candelaria* —referencia al filme **María Candelaria**—, o en Rio con el nombre de *Azteca*. La *PELMEX* estaba detrás de ello y de esa manera garantizó el tan disputado mercado brasileño.

Con gran esfuerzo una de las mejores producciones de la *Cinédia*, **Bonequinha de seda**,⁷⁸ llegó a Chile, Argentina y Portugal. Otras de las películas que fueron exhibidas en Portugal son: **Barro humano**,⁷⁹ estrenada en Porto el 4 de abril de 1931, **O descobrimento do Brasil**,⁸⁰ estrenada el 7 de enero de 1939 en el cine Coliseu, **O cortiço**,⁸¹ presentada en el cine *Olímpia* el 13 de enero de 1947.

La guerra fue otro obstáculo para el desarrollo del cine en Brasil, ya que la falta de película virgen casi paralizó la producción en esos años. Por otro lado, los Estados Unidos tenían un interés estratégico en el mercado brasileño, el mayor de América Latina. Tanto es así que a mediados de los años 40 llega el primer "Harry Stone," actual vicepresidente de la *Motion Pictures Association of America*, que dirige los negocios del cine de América del Sur desde el Brasil, llamado Eric Johnston y que tendrá una determinante actuación al lado de los exhibidores en contra del filme nacional.

La postguerra representa cierta estabilidad económica para Brasil, que se había enriquecido durante la contienda. Se libera la importación de negativo y el 18 de diciembre de 1945 el presidente Dutra decreta

⁷⁸ **Bonequinha de seda**, Brasil, 1936. Dirección: Gilda de Abreu/ Producción: Cinédia.

⁷⁹ **Barro humano**, Brasil, 1929. Dirección: Adhemar Gonzaga/ Producción: Cinédia.

⁸⁰ **O descobrimento do Brasil**, Brasil, 1937. Dirección: Humberto Mauro.

⁸¹ **O cortiço**, Brasil, 1945. Dirección: Luiz de Barros.

la obligatoriedad de producir tres filmes de largometraje por año. Entonces la producción aumenta, y la comedia carnavalesca de bajo costo de producción será el género con el cual el público se identificará. En ese periodo, tanto *Cinédia* como *Atlântida* llegaron a un promedio de dos filmes anuales cada una.

Es conveniente recordar aquí a Maria Rita Galvao: "... Si fuera preciso establecer una línea histórica cualquiera que nos permitiera comprender mejor la forma en que suceden las cosas en lo referente al cine, creo que podríamos señalar como eje la línea formada por las dos tendencias, opuestas y permanentes, que marcaron el desarrollo del cine brasileño en general y del cine paulista en especial: la posición encontrada entre el cine industrial y el cine artesanal independiente. En torno a esa posible línea central, las películas se distribuyen en forma desigual. Casi siempre el cine artesanal es la realidad, el industrial, la aspiración."⁸²

Cuando se crea en Sao Paulo, en 1949, la *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, se intenta con ello dar empuje industrial al cine brasileño. De hecho, y siguiendo a Maria Rita Galvao⁸³, con la *Companhia* se introduce el denominado "lenguaje cinematográfico internacional", se eleva la calidad técnica, se amplía el mercado consumidor, se amplían los temas y géneros y aumenta el capital de giro en torno a la industria del cine. A su vez la *Vera Cruz* influyó en la creación de otras productoras paulistas como *Maristela*, *Multifilmes* y *Kinofilmes*. La creación de la empresa responde a una estrategia de la burguesía paulista que por un lado necesitaba de un soporte cultural y por otro de empresas subsidiarias de los verdaderos conglomerados industriales que comenzaron a crecer en la década del 50.

La *Vera Cruz* importó equipos modernos y, de Italia, el personal técnico. Trajo a Alberto Cavalcanti como una de sus estrellas. Cuatro meses antes de fundarse la compañía, se habían liberado las tasas aduaneras para la importación de material virgen. Esa ley estuvo vigente hasta 1954.⁸⁴ Pero el problema que caracterizó a las productoras cariocas, el ritmo de producción, persistió en Sao Paulo. El primer filme, *Caiçara*, demoró un poco más de un año en el rodaje

⁸² Galvao, Maria Rita, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Ed. Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

⁸³ Galvao, Maria Rita, "La compañía cinematográfica Vera Cruz: el mito deshecho", en *Cine latinoamericano años 30, 40 y 50*.

⁸⁴ Sims, Anita, "Por un pacto cinematográfico", en *Jornal do Brasil* del 21 01-89.

Hay una historia interesante del director de fotografía José María Beltrán,⁸⁵ que había sido importado de Argentina para hacer **Tico-Tico no Fubá**.⁸⁶ Su contrato era por cuatro meses y cuando éste finalizó, sin haberse concluido el filme, se tuvo que ir porque ya tenía compromisos adquiridos. Entonces llamaron a Henry Fowle para continuar. Sólo que éste explicó que su idea de la luz era diferente y se comenzó a rodar todo nuevamente. No hay un criterio menos industrial que éste.

El intento de industrialización paulista, se concreta en una coyuntura internacional de dificultades para las cinematografías nacionales. No era un hecho aislado la decadencia argentina y mexicana.

La *Vera Cruz*, con sus objetivos industriales, comienza a producir melodramas, pero éstos se relacionan más con dramas realistas, mal resueltos en el plano de la narración de la historia, que con el melodrama heredero del folletín. A su vez, era una época donde ese género estaba entrando en decadencia en todo el mundo.

Para resolver el problema de la distribución, la *Vera Cruz* entregó a la Columbia la distribución de sus grandes éxitos, como **O can-gaceiro**,⁸⁷ que había obtenido gran éxito en el Festival de Cannes de 1953.

Entre 1949 y 1954, la compañía realiza 18 largometrajes y su fin fue estrepitoso, llevando a la quiebra a su fundador, Franco Zampari.

Maristela fue la otra productora paulista que intentó seguir a la *Vera Cruz*. Para ello importó la mayoría de los técnicos de Argentina, éstos eran más baratos que los europeos y venían de la experiencia industrial argentina. Como señala Christensen,⁸⁸ director que realizó en la compañía **Maos sangrentas**⁸⁹ y **Leonora dos sete mares**,⁹⁰ esta última coproducción con México, el problema fundamental era la falta de dinero. La inversión de la *Maristela* por filme era muy pequeña, pues casi no tenía capital de giro. El mayor éxito de la compañía fue **O comprador de fazendas**.⁹¹ Su última película, en la llamada cuarta

⁸⁵ Observación: José María Beltrán fue premiado en Cannes por la fotografía de *La balandra Isabel llegó esta tarde*.

⁸⁶ **Tico-Tico no Fubá**, Brasil, 1952. Dirección: Adolfo Celi/ Producción: *Vera Cruz*

⁸⁷ **O Cangaceiro**, Brasil, 1953. Dirección: Lima Barreto/ Producción: *Vera Cruz*.

⁸⁸ Christensen, Carlos Hugo. Entrevista realizada por Silvia Oroz, Rio de Janeiro, julio de 1991

⁸⁹ **Maos sangrentas**, Brasil, 1955. Dirección: Carlos Hugo Christensen/Producción: *Maristela*.

⁹⁰ **Leonora dos sete mares**, Brasil, 1955. Dirección: Carlos Hugo Christensen.

⁹¹ **O comprador de fazendas**, Brasil, 1951. Dirección: Alberto Pieralisse.

fase de su producción, fue **O grande momento**, Roberto Santos, 1958, que inauguraba un nuevo "momento" del cine brasileño y que lo integra al resto de América Latina y el Caribe con la "estética del hambre" y el "Cinema novo."⁹²

⁹² Observación: Los datos estadísticos relacionados con las producciones anuales por país, así como con la cantidad de salas cinematográficas en el mundo están sujetos a un mínimo error, pues todas las fuentes consultadas no coinciden y presentan diferencias entre ellas.

CAPITULO 5

LUZ, CAMARA... Y FIN

5.1 CRISIS Y DECADENCIA

Durante el decenio 1940-50 se estrenaron en México el siguiente porcentaje de películas:

Norteamericanas: 69.2%
Mexicanas: 15.1%
Argentinas: 5.4%
Inglesas: 3.3%
Francesas: 3.0%
Españolas: 1.4%
Italianas: 0.6%
Soviéticas: 0.5%

En 1945 y 1946, en Cuba, se estrenaron un total de 448 películas, divididas así:

Norteamericanas: 290
Mexicanas: 67
Argentinas: 29

Del total de 448 estrenos, los 62 restantes de la división anterior son franceses, italianos, españoles, ingleses y películas únicas de otras nacionalidades.

La mayoría de los países de América Latina encabezaron sus listas de estrenos con el producto norteamericano, mientras que las producciones de México y de las cinematografías europeas estaban en un segundo y tercer lugar, respectivamente. En Argentina hay una diferencia en dicho cuadro. El filme mexicano nunca ocupó un segundo lugar, ese puesto le correspondió al cine europeo. Por otro lado, los mexicanos entran en el mercado argentino tarde, alrededor de los años 50, primero con lo cómico de Cantinflas y luego con el llanto de los melodramas de María Félix, y las películas de Emilio Fernández. Además de entrar la producción mexicana en ese mercado en una coyuntura desfavorable para el filme latinoamericano, sufrió una fuerte discriminación de clase que ahogó las posibilidades de un éxito mayor.

La supremacía numérica del filme norteamericano, en detrimento de las cinematografías nacionales, tanto latinoamericanas como europeas, queda claramente expuesto a través de las cifras presentadas. Siguiendo la correlación de dichos números se puede llegar a nuestros días, donde el cuadro, con la cantidad de filmes norteamericanos aumentado considerablemente, también presenta escasos estrenos europeos. La diferencia reside en la inexistencia del filme latinoamericano. Pero ello forma parte de otro estudio.

Citaremos los estrenos en Madrid de 1949 y 1950 y veremos el mismo fenómeno de ausencia del filme europeo, que se mantiene hasta la fecha. También veremos la marcada presencia del filme latinoamericano, que en nuestros días es nula.

AÑO 1949

Norteamericanos: 105
Españoles: 42
Mexicanos: 23
Argentinos: 17
Franceses: 10
Chilenos: 1

AÑO 1950

Norteamericanos: 83
Españoles: 43
Mexicanos: 21
Franceses: 17
Argentinos: 13
Chilenos: 3
Daneses: 1
Portugueses: 1¹

¹ Anuario cinematográfico y radial cubano, N° 11, 1950-51.

Cinematca del MAM, Rio de Janeiro



Cacilda Becker, Celso Guimaraes en *Luz de meus olhos* (José Carlos Burle, 1947, Brasil). Nuevamente la escalera del estatus social.

Filmoteca UNAM, México



Fernando Soler en *Sensualidad*. Versión de *El ángel azul*, de Von Sternberg; las escaleras que componían la iconografía de la sala burguesa.



Carteles típicos de la época. Destacan notablemente los prototipos.



Pedro Armendáriz y Dolores del Río en *Las abandonadas*.



Anuncio de una distribuidora argentina.



Alejandro Galindo y Silvia Oroz. XI Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, 1989.

JULIO O. VILLARREAL
 Distribuidor de
LOS EXITOS DE 1950
LOS PEREZ GARCIA
 Con: Martín Zabalúa, Sara Prósperi, Juan Carlos Alta Vista, Beatriz Taibo, Julián Bourges,
 Manolita Poli, Gustavo Caverio y Pedro Prevosti.

EL DEMONIO ES UN ANGEL
 Con: Susana Freyre, Juan Carlos Thorry, Juana Sujo y Juan Corona.
 Dirección: Carlos Hugo Christensen - Producción: "CHRISFA" - BOLIVAR FILMS".

LA BALANDRA ISABEL LLEGO ESTA TARDE
 Con: Arturo de Córdova, Virginia Luque, Juana Sujo, América Barrios.
 Dirección: Carlos Hugo Christensen - Producción: "CHRISFA" - BOLIVAR FILMS".

Ayacucho 490 1º piso, Dpto. 1

Material de Bolívar Films distribuido en Argentina.

En 1948 se crea el GATT, Acuerdo General de Tarifas y Comercio, organismo de las Naciones Unidas (tendrá como objetivo liberar el comercio y las tarifas internacionales, con lo que facilitará a los Estados Unidos el costo de aranceles aduaneros para la entrada de sus productos en el mercado latinoamericano). Ese hecho, aunado a la improvisación de la industria cinematográfica mexicana y argentina y a las contradicciones de su propia situación, será de una influencia nefasta para la sobrevivencia de estas cinematografías, que lenta e imperceptiblemente entran en un proceso de desgaste, deterioro y desnacionalización que no sólo les quitará el mercado continental, sino que afectará a la propia existencia de su producción hasta la fecha. Por otro lado, al terminar la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se recupera con una velocidad imprevista y Argentina y México quedan ante la nueva coyuntura no prevista y entran en un ritmo y tipo de producción que ayudará considerablemente al colapso de calidad y mercado.

Así dice Di Núbila sobre la relación entre estrella-estudio-distribución: "Los estudios argentinos se disputaban las estrellas y se cubrían de contratos. Así llegaron a verse forzados a producir a un ritmo vertiginoso para responder a los compromisos contraídos con los compradores previos y con las estrellas, sin advertir que eso los llevaba a un material adocenado, sin la originalidad y la atracción de las películas en que ellos habían impuesto a esas mismas figuras que comercializaban en forma desperdiciada. Tampoco supieron advertir que ningún nombre famoso salva a un filme mediocre."²

El *star system* argentino había llegado a tal grado de exageración que los *Estudios Lumiton* habían contratado a Manuel Romero para filmar una película cada cuatro meses, a Francisco Mugica para hacer nueve en 42 meses. La actriz Paulina Singerman tenía contrato por cuatro películas en 20 meses. En *Argentina Sono Film* las cosas no eran diferentes, y Luis César Amadori debía hacer cuatro películas en un año y medio, mientras que la estrella máxima, Libertad Lamarque, haría tres en el mismo espacio de tiempo. Si a ese ritmo acelerado se le suma la obsesión por intelectualizar la producción, a través de adaptaciones híbridas de las grandes obras de la literatura, estamos ante un panorama internamente caótico, que poco podía ayudar en la nueva situación internacional que se avecinaba.

² Di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, Volumen II, Buenos Aires, Editorial Cruz Malta, 1959.

Con la subida de Juan Perón al gobierno, en 1945, comienza un proceso de nacionalización y de industrialización. En el campo del cine esa política se revierte en la obligatoriedad de exhibición del filme nacional y en el apoyo del Estado a partir de 1946, a la actividad cinematográfica. Simultáneamente se abre un periodo de censura cerrada. Sobre la participación del Estado en el fomento al cine, dice Martínez Suárez:

"Mientras que antes de la creación del Banco de Crédito Industrial, el capitalista invertía dinero de su bolsillo, por lo que se interesaba por la recuperación de la inversión, con el surgimiento de esa institución comienza a perder interés por el aspecto comercial del cine. Se hicieron películas con otro punto de vista, ya que a partir de ahí se jugaba con el dinero del Estado, que siempre funcionó como un ente extraño al que tal vez no se le devolvía el dinero prestado, usando algún subterfugio legal. Comenzó el productor a desaparecer como tal para convertirse en una especie de financiero que pedía al banco un presupuesto inflado con lo cual ganaba en la producción en vez de hacerlo con la taquilla."

Las reglas del juego interno estaban cambiando, también las del externo. Simultáneamente la articulación interna comienza una ofensiva a favor de la exhibición del filme nacional. Aparece en el *Anuario Cinematográfico Cubano* N° 8 (1947-48), una noticia que dice que en Argentina, por incumplimiento de la ley de protección al cine, fueron clausuradas ocho salas. La noticia conlleva una observación alarmante, al opinar que es un buen ejemplo para que lo sigan todos los países del continente, en beneficio de sus respectivas industrias filmicas. Comenzaban a quedar distantes los tiempos en que se anunciaban películas latinoamericanas de la siguiente manera: "Cada película un éxito sin precedentes, cada película un triunfo de calidad, cada película un récord de recaudación."

La protección de la moneda nacional caracterizó la política económica del peronismo, y perjudicó la importación del filme extranjero. Así, en 1950, las casi dos mil salas cinematográficas del país debieron alimentarse principalmente con películas argentinas y el cuadro de estrenos fue el siguiente:

Argentinos: 57
Norteamericanos: 42

Italianos: 22
Españoles: 16
Franceses: 13
Mexicanos: 11

La lista continúa con filmes de países europeos, y el total de estrenos de ese año fue de 138 estrenos menos que en 1947.

Los exhibidores pedían que se liberaran las tasas de importación del filme extranjero para, según ellos, que "todas las industrias foráneas puedan competir en nuestro mercado, ofreciendo así un mayor aliciente para los espectadores." Es éste un típico argumento de preparación de la desnacionalización del cine, usado hasta en las coyunturas actuales. Pero tampoco se puede negar que se esbozó cuando el filme nacional entró en crisis y comenzó el rechazo de su propio mercado. El proteccionismo planteado permitió que en 1950 se produjera la cifra récord de 57 filmes. Entre tanto, los problemas de venta internacional se agravaban, no sólo por la nueva situación general, sino porque el comercio de películas se hacía a nivel individual, donde imperaba el "sálvese quien pueda". Entonces se intentó crear un ente oficial, *Uni-Argentina*, pero la iniciativa quedó sólo en buenas intenciones.

Debido a la censura varias estrellas como Libertad Lamarque emigraron hacia México, reforzando el *star system* y ayudando a demorar la crisis de ese país. Las cosas andaban mal en la cinematografía argentina y manifestó Luis César Amadori, después de un viaje a México:

"Nuestras películas declinan en todos los mercados"³

Entre 1946 y 1950, en México, se acentuó el impulso a la industria cinematográfica y ese periodo es conocido como el del "crecimiento espectacular". El incremento industrial no es exclusivo del cine y forma parte de la política del primer presidente civil mexicano, Miguel Alemán. La "economía mixta" se consolidó en base a los créditos del exterior, a la vez que Alemán debía hacer concesiones a la política de reforma agraria y proteger a terratenientes, muchos de ellos norteamericanos. Por otro lado aumentaron las importaciones y disminuyeron las exportaciones.

³ Amadori, Luis César, citado por José Martínez Suárez en *Cine Latinoamericano*, años 30, 40 y 50. Véase cap. 4.

La política económica ayudó a conseguir rápidamente divisas que se usaron en las obras de urbanización y modernización industrial. Creció el proletariado urbano y las "villas miseria" a la vez que el país comenzaba a endeudarse con la comunidad financiera internacional.

Durante los años 1946 y 1947 hubo escasez de película virgen, alza del dólar y los productores disminuyeron la producción que ya en 1948 iniciaba su ritmo ascendente: 124 filmes en 1950. De cualquier manera, la industria del cine reflejó claramente el panorama económico general. Su crecimiento numérico trajo aparejado la multiplicación de malos productos que ayudaron a la pérdida del mercado de distribución latinoamericano. Para reconquistar este mercado, los productores entraron en un ritmo frenético de fabricación de películas sin preocuparse por la renovación de la infraestructura y del personal especializado. En fin, se estaba haciendo un pésimo negocio ante el avance de la exhibición del producto norteamericano. De cualquier manera, los filmes de María Félix, Arturo de Córdova y las películas de Emilio Fernández que estaban ganando premios en Europa, aún eran requeridos por el mercado latinoamericano.

Como resultado de la política proteccionista, el gobierno exigió pagar impuestos a los productores nacionales, intentando con ello incentivar la producción y limitar la crisis próxima, pero sólo consiguió bajar aún más la calidad ya que indirectamente favoreció la fabricación indiscriminada.

Mientras tanto, el filme americano avanzaba inexorablemente, ayudado por la creación del monopolio de exhibición Jenkins, que incentivaba la financiación de salas cinematográficas para quien se comprometiera a exhibir solamente material norteamericano. El monopolio pretendía que el filme mexicano rindiera las mismas ganancias que el norteamericano, con lo cual propició la producción alucinada, sin ningún tipo de calidad y descapitalizó a la industria mexicana. En 1947, el monopolio tenía bajo su control un alto porcentaje de las salas del país. Se consolidaba la era de los beneficios sin riesgos y, sobre todo, rápidos.

Estaba tornándose arriesgado el mercado interno y externo para la cinematografía mexicana por lo que se resolvió que el Banco Cinematográfico tendría una mayor participación estatal y que éste a su vez, controlaría las distribuidoras *Películas Mexicanas* [*Pelmex*], fundada en 1945, y *Películas Nacionales*, creada en 1947. La primera distribuía la producción en Latinoamérica; la segunda, en México.

Explica Barbachano Ponce:

"*Pelmex* consumó la existencia de la verdadera organización industrial del cine, que no sólo abarca la producción sino la exhibición y el alquiler de salas. No funcionó sólo como distribuidora, sino que también tenía más de 40 salas en lugares como España, Guatemala, Haití, Colombia, Chile y hasta en Brasil. Esa estructura entra en crisis en los primeros años de la década de 1950. El cine mexicano era un *espectáculo* interesante para América Latina; y eso duró hasta esos años, más o menos. La crisis se plantea después de la guerra, cuando empieza la dura competencia comercial con los Estados Unidos. Nos quitaban salas, nos imponían circuitos. Era una guerra. A eso hay que añadir el cansancio de los géneros tradicionales y que los actores se fueron poniendo viejos. Así se fue extinguiendo un ciclo y el interés que nuestro público tuvo durante 20 años cambió. Disminuyó aquella comunicación maravillosa que había entre el público latinoamericano y el cine mexicano. A mediados de los años 50, Pedro Infante constituyó la última permanencia nuestra en Latinoamérica. El muere y comienza la decadencia del cine industrial."

En el *Anuario Cinematográfico Cubano* N° 10, 1949-50, en una nota que dice "Los diez mandamientos", y que está destinada a los directores, en los siete últimos se lee:

4. Anuncia tus películas con talento, no con despilfarro.
5. No improvises artistas, aprovecha la experiencia.
6. No antepongas la taquilla al arte, ni el arte a la taquilla.
7. Sal de lo manido en tus películas.
8. No produzcas a la carrera películas que pasen de actualidad a la carrera.
9. Las bases para una buena producción son: calidad en el tema, dirección, estrella, fotografía, música, sonido y publicidad.
10. En las películas de tema con autor, no dejes que tu imaginación vuele y se lleve el dinero.

Las publicaciones usadas otrora para el negocio de compra y venta de películas y que auspiciaban la prosperidad del material mexicano, y argentino, comenzaron a dar señales de la crisis con notas como la anterior. Así en el "mandamiento" N° 8 se manifiesta la alarma sobre

la fabricación de películas a gran escala, que influyeron en el alejamiento del público del cine latinoamericano. A través de esos "mandamientos" queda clara la desesperación del negocio distribuidor y exhibidor ante la pérdida de público de los materiales que hasta hacía poco habían sido rentables. Sólo que ambas ramas de la industria se reacomodaron rápidamente y se beneficiaron con el margen de beneficio del material norteamericano. Pero para ello, entraron en una composición transnacional que fue creciendo hasta la fecha.

En 1948 se fundan en Caracas los *Estudios Bolívar Films*. Son los tiempos de la dictadura de Pérez Jiménez y de las obras monumentales. En ese contexto y teniendo como antecedentes las cinematografías de México y Argentina, se plantea la posibilidad de desarrollar una industria del cine. Cuenta Carlos Hugo Christensen, que fue llamado para dirigir el primer filme de la empresa, **El demonio es un ángel**:

"Llegaron a *Lumiton* unos señores venezolanos y me ofrecieron trabajar en los estudios que se inaugurarían con una película mía. Dijeron que pretendían desarrollar el cine en Venezuela y que estaban dispuestos a todo tipo de esfuerzo. Según ellos allá había de todo. Entonces fui y los estudios existían, pero no había nada. Recuerdo que les dije: Pero si me dijeron que había de todo, y me respondieron: Si le hubiéramos dicho la verdad no hubiera venido. Entonces el dueño del estudio, Villegas Blanco, me dijo que hiciera una lista de lo que necesitaba para traerlo de afuera. Reflectores, cámaras ¡todo lo necesario para hacer un largometraje lo llevaron por avión! Como no había personal especializado lo llevé de Argentina."⁴

Bolívar Films funcionaba, antes de la aventura del largometraje, como productora de noticieros y documentales institucionales y según informa Christensen, los equipos que había respondían a las necesidades de ese tipo de producción y no del largometraje. Así **El demonio es un ángel**, 1949, fue producido en Venezuela pero los técnicos y actores eran argentinos. El fotógrafo Aníbal González Paz

⁴ Christensen, Carlos Hugo. Véase cap. 4.

y el editor Nello Nelli⁵ fueron "importados", así como el técnico de laboratorio de *Lumiton*, Angel Zavalía, que se convirtió en una pieza fundamental para garantizar la calidad de imagen. Los actores también eran argentinos y entre ellos había un brasileño, Juan Corona, de larga trayectoria en el cine argentino y que luego de esa experiencia se estableció en Venezuela.

El ritmo de producción industrial de *Bolívar Films* se extiende hasta alrededor de 1954, sin conseguir entrar en el mercado de habla española con fuerza. La época era otra y ese mercado estaba pasando para todos. De cualquier manera, sus filmes obtuvieron buena repercusión en Venezuela y el patrón artesanal mejoró considerablemente. **La balandra Isabel llegó esta tarde**, dirigida por Christensen en 1950, obtiene el premio a la mejor fotografía en el Festival de Cannes.⁶

En Cuba, en 1952, durante el gobierno de Prío Socarrás se crean los *Estudios Nacionales*, definidos por Fernando Ayala⁷ como "un excelente lugar con adelantos técnicos." Sobre los mismos menciona Demicheli:⁸

"Era un lugar bueno para trabajar; tenía dos galerías y adelantos técnicos. El problema grave es que no había refrigeración y, siendo el clima cubano tan caluroso, eso era grave, ya que, por ejemplo, había que hacer de una misma ropa su réplica; pues los actores transpiraban en los ensayos y no se podía filmar con la ropa en aquel estado. Tampoco había buena utilería pero, en general, era un buen lugar."

Sobre la necesidad de creación de esos estudios explica Francisco León,⁹ del Mercado Internacional del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos [*ICAIC*] de Cuba, que los mismos fueron levantados para poder garantizar las coproducciones con México y de alguna manera permitieron un movimiento cinematográfico que fue importante para Cuba en aquellos años.

⁵ Nelli, Nello, después de esa experiencia se radicó en Brasil, donde falleció en febrero de 1986.

⁶ Observación: La fotografía de la película fue hecha por José María Beltrán.

⁷ Ayala Fernando. Véase capítulo 4.

⁸ Demicheli, Tulio. Véase capítulo 4.

⁹ León, Francisco, entrevista realizada por Silvia Oroz, Rio de Janeiro, junio de 1991.

El nacionalismo mexicano y argentino, que caracterizó las décadas del 30 y 40, impulsó un principio de industrialización y ayudó a encarar problemas educacionales y de sanidad básica, los cuales permitieron generar un mercado consumidor de filmes. En ese sentido es interesante recordar a Barbosa Lima Sobrinho: "... Cuando el propio desarrollo económico dividía al universo en dos bloques, los ricos y los pobres, aumentando día a día el número de dependientes, el nacionalismo surgió como un instrumento para intentar reducir la distancia entre ricos y pobres, en un esfuerzo ciertamente inútil para disminuir el abismo inmenso que separa el ingreso *per cápita* de los países ricos y de los países pobres."¹⁰

Entrando a la década del 50, tanto México como Argentina iniciaron una creciente ola de endeudamiento y deterioro económico. Las contradicciones con los Estados Unidos eran cada vez más suaves y la crisis de la organización cinematográfica una realidad que no pudo ser eliminada con la creación *por decreto* de planes de salvación, créditos inconmensurables y propuestas relacionadas a la coyuntura internacional del pasado. Los productores argentinos sucumbieron más rápidamente que los mexicanos, ya que, y según el supervisor de *United Artists* en América Latina, Sam Seidelman, eran mucho más desorganizados que los mexicanos. Estos, según Demicheli, eran más unidos que los argentinos, cosa que les permitió enfrentar mejor la decadencia.

Como un signo de tiempos futuros, las tarifas aduaneras para la importación de película impresa era menos rígida y más discutible y en 1950 se instala la televisión en México y en 1951 en Argentina. Por primera vez, en el *Anuario Cinematográfico Cubano* N° 10, 1949-50, aparece un artículo sobre el nuevo invento, titulado *La televisión y las películas*, y dice: "El uso de la película cinematográfica para las transmisiones de T.V. o 'video', como se denomina en los Estados Unidos de América, se anuncia como uno de los principales elementos en la difusión de imágenes a través del éter. Las más favorecidas son las películas de 16 y 8 mm, según comunican los ingenieros dedicados a estudiar sus posibilidades comerciales." En el *Anuario Cinematográfico Cubano* N° 13, 1952-53, la televisión ya está incorporada con fuerza total a la vez que disminuyen los títulos de estrenos latinoamericanos.

¹⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de junio de 1991.

En la llamada Epoca de Oro era frecuente que en un filme argentino apareciera el siguiente letrero: *Distribuido por Distribuidora Panamericana*; en algunos filmes cubanos aparecía este logotipo: *Distribuida por Republic Pictures of Cuba, S.A.* También era común uno que decía *Filmada totalmente en Cuba*. Al final de *Santa* se lee *Es una película mexicana*, y ese tipo de afirmación de producción se repetía asiduamente. Esa costumbre fue olvidándose en la medida en que la producción entra en colapso y el filme norteamericano también penetró en las clases bajas y pequeño burguesas.

Por otro lado, los géneros como el melodrama se desequilibraron ya que los valores que sustentaban también estaban enfrentando un cuestionamiento de fondo. La familia tradicional entraba en crisis y las costumbres, gracias al invento de la píldora anticonceptiva, sufrían una trascendental transformación. Poco después llegan *Los Beatles*. Pero eso es otro proceso. Entonces, el melodrama, movilizador del proceso industrial mexicano y argentino, y siempre presente cuando se quería desarrollar una cinematografía de continente, ya no dio respuestas. Dejó de ser un continente afectivo-ideológico. Demorará más de 20 años para reacomodarse y vuelve a surgir con la ropa de los años 80 en filmes como *Pra frente Brasil*,¹¹ *La historia oficial*,¹² *Camila*,¹³ *Inocencia*,¹⁴ *La seducción*.¹⁵ Los pocos filmes latinoamericanos que obtuvieron éxito de taquilla a partir de la segunda mitad de la década del 70, contienen la esencia del melodrama al rescatar el conflicto amor-deber, a través del recorrido dramático de un héroe-heroína. Pero también ése es otro proceso.

Además de los factores mencionados, es necesario señalar que la industria del cine estaba cambiando en todo el mundo, debido al avance de la televisión y al avance del filme norteamericano en todos los mercados. A pesar de ello, la propia producción estadounidense estaba sufriendo una gran crisis y comenzaba la era del fin del *sistema de estudios* y del *sistema de estrellas*. En América Latina se había formado el primer público cinéfilo, que reconocía el neorrealismo italiano como la forma adecuada para reflejar los problemas estructurales del continente y el Caribe. A su vez, la forma de producción

¹¹ *Pra frente Brasil*, Brasil, 1980. Dirección: Roberto Farias.

¹² *La historia oficial*, Argentina, 1985. Dirección: Luis Puenzo.

¹³ *Camila*, Argentina, 1983. Dirección: María Luisa Bemberg.

¹⁴ *Inocencia*, Brasil, 1983. Dirección: Walter Lima Jr.

¹⁵ *La seducción*, México, 1979. Dirección: Arturo Ripstein

neorrealista posibilitó el surgimiento de nuevas generaciones de cineastas que veían al cine como una herramienta más para cambiar las sociedades donde vivían. Los intelectuales de la pequeña burguesía serán los nuevos cineastas y el cine de autor y la estética de la pobreza será la producción que caracterizará a América Latina hasta los años 70. Las clases bajas, que otrora amaban los melodramas de María Félix, Mecha Ortiz, etc., se quedaron en casa viendo televisión. Las clases altas, que nunca se habían interesado realmente en las producciones locales, ahora se interesaban menos aún, pues el cine estaba en contra de sus ancestrales privilegios. Comenzábamos a tener autores reconocidos más allá del Atlántico, y de las salas cinematográficas se alejaba el público. Las costumbres pasaban por el proceso de atomización, la situación política y económica planteó coyunturas completamente diferentes y una nueva estética comenzaba a desarrollarse.

5.2 CONCLUSION

La forma de producción de la industria cinematográfica latinoamericana tuvo en el melodrama su género más importante en el que concretó sus grandes esfuerzos de producción. La aceptación del público fue una respuesta colectiva e impensada para hábitos asimilados socialmente y que conformaban el modelo moral de comportamiento. De ahí que el binomio transgresión-culpa funcionó a través de torrentes de lágrimas. Es por ello que Emma Gramática le dice al hijo que ha abandonado a la novia buena: "*Hay un lugar en que tu ausencia se mide con lágrimas*"¹⁶ conformando la correspondencia lógica de la estructura melodrama-lágrimas.

Anne Vincent-Buffault¹⁷ dice: "Al inicio del siglo XVIII, las novelas del abate Prevost son éxitos de lágrimas. En 1728, Mlle. Aissé le escribe a uno de sus numerosos correspondientes: "Hay un nuevo libro titulado *Memorias de un hombre de éxito retirado del mundo*. No vale gran cosa, pero a lo largo de la lectura de sus ciento noventa páginas, nos deshacemos en lágrimas." Por más lágrimas que Mlle. Aissé derrame, su emoción no le impide juzgar con severidad la obra del

¹⁶ Pobre mi madre querida. Véase cap. 1.

¹⁷ Vincent-Buffault, Anne. Véase cap. 3.

abate Prevost. "Que las lágrimas son una trinchera para el conocimiento no deja de ser una interpretación esquemática y pre-freudiana. Me inclino a la definición de Chevalier y Gheerbrant:¹⁸ "Gota que muere evaporándose, después de haber dado testimonio, símbolo de dolor y de intercesión." Las lágrimas del melodrama son la objetivación de sentimientos profundos del espectador relacionados a sus vivencias personales. Vivencias que, como señala Gubern,¹⁹ no representan una diferencia cualitativa con las del espectador de Esquilo y responden a un mismo sistema de emociones.

Inteligencia y llanto no son antagónicos. Pensar esa posibilidad es decretar que el público es imbecil y disminuir la capacidad individual y colectiva para transformar los mensajes. La producción cultural tiene su punto culminante en la esfera del consumo y recepción.

La "reivindicación moral" es una necesidad oculta del público, que por más que asimile la ideología dominante no deja de sufrirla. De ahí que el melodrama supo funcionar como un realismo relacionado a las emociones que de la realidad tiene el espectador. Están presentes los sentimientos, pero no los significados. Así tenemos el siguiente diálogo de **Floradas da serra**, entre Jardel Filho y Cacilda Becker:

J.F.—Usted se va.

C.B.—Y usted llega.

J.F.—Pobre, enfermo, lleno de resentimiento.

C.B.—¿Y ahora?

J.F.—Ahora usted está aquí, pero prefiero estar solo.

C.B.—¿Por que?

J.F.—Porque no puedo enamorarme. El amor es una flaqueza y yo tengo ya dos: la enfermedad y la pobreza.

En **Dios se lo pague**, Arturo de Córdova dice: "Exigir es una impertinencia; pedir, un derecho universalmente reconocido."

En esos dos ejemplos se evidencia la estética nacionalista relacionada a la *reivindicación moral* que no exige cambios estructurales sino que apunta a la desigualdad social, no para modificarla, sino para *humanizarla*. Eso genera la lucha por el ascenso social que no deja de ser un componente *kitsch* de dicha estética.

¹⁸ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. Véase cap. 3.

¹⁹ Gubern, Román, seminario realizado en el *Museu da Imagem e do Som* de Rio de Janeiro (MIS), en marzo de 1991, titulado "Por una teoría del melodrama: Sara Montiel, pasión y lágrimas en el cine español."

El melodrama cinematográfico demuestra los diferentes procesos de la cinematografía latinoamericana. En la década del 30 se perciben los esfuerzos por dominar el lenguaje del cine y los comienzos de la etapa industrial. En los años 40 el melodrama es el género a través del cual se demuestra el proceso de industrialización y su integración a la cultura de masas. La relación afectiva melodrama-público será el incentivo para su producción. Dicha relación, que vimos ampliamente en el capítulo 3, también funcionó en el caso excepcional del Brasil cuyo ejemplo típico es **O ébrio**.

Ciertamente que es más propio entender el melodrama como el género que mejor retrató las frustraciones subjetivas y objetivas del público a través de los torrentes de lágrimas derramadas; reacomodarlo en su propia esencia genérica, narrativa y sintáctica, así como revisar su papel en el proceso necesario de industrialización cinematográfica, es fundamental.

BIBLIOGRAFIA ADICIONAL

ARGENTINA

1. *Anuario del cine argentino 1949-50*, Buenos Aires, Ed. Cinematográfica Americana, 1950.
2. Mahieu, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Ed. Eudeba, 1966.
3. Martín, Jorge Abel, *Diccionario de cineastas contemporáneos*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía, 1987.

BRASIL

1. Ramos, Fernao, *História do cinema brasileiro*, Artigos de vários autores, Sao Paulo, Art. Editora, 1987.
2. Viany, Alex, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Embra-filme/Alhambra, 1987.

MEXICO

1. Ayala Blanco, Jorge; y Amador, María Luisa, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. Ed. Filmoteca UNAM, 1980.
2. Ayala Blanco, Jorge; y Amador, María Luisa, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, Filmoteca UNAM, 1982.
3. Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Ed. Posada, 1985.
4. García Riera, Emilio, *Julio Bracho*. Ed. Universidad de Guadalajara, 1986.
5. García Riera, Emilio, *Emilio Fernández*. Ed. Universidad de Guadalajara, 1987.
6. Sánchez, Francisco, *Crónica antisolemne del cine mexicano*. Ed. Universidad de Veracruz, 1989.

VENEZUELA

1. Izaguirre, Rodolfo, *El cine en Venezuela*. Ed. Fundartc. (Sin dato de edición.)

INDICE ONOMASTICO

- Agramonte, Arturo 112
Aguila, Guz 30
Aguirre, Alma Rosa 84
Alazraki, Benito 57
Alberti, Aída 41
Alberti, Rafael 138
Alemán, Miguel 163
Alonso, Manilo 67
Alton, John 52, 108
Alves Netto, Cosme 9
Amadori, Luis César 52, 63,
121, 137, 144, 161, 163
Arancibia, Ernesto 69, 137
Arata, Luis 108
Archambeu, Alice 83
Arena, Rodolfo 83
Arias, Pepe 108
Aristóteles 36, 78
Armendáriz, Pedro 33, 52, 54,
55, 60, 64, 74, 75, 84, 88, 129,
130, 145
Arvide, Manuel 63
Aub, Max 54
Avelar, José Carlos 9
Ayala, Fernando 128, 133, 146,
167
Azcárate, gral. Juan F. 129
Azcárraga, Emilio 132
Badú, Antonio 38
Barbachano Ponce, Manuel
124, 141, 165
Barreto, Lima 157
Barroso, Ari 99
Barth, Moglia 109
Bautista, Julián 54
Bazoberry, Luiz 110
Becker, Cacilda 87, 171
Beltrán, José María 54, 157, 167
Bemberg, María Luisa 169
Benavente, Jacinto 52
Bence, Amelia 54
Benjamin, Walter 39, 46
Benton, Robert 100
Berlanga, Luis C. 50
Berlinguer, Giovanni 87
Bhering, Mario 149
Bó, Armando 93
Bola de Nieve 96
Boneo, Eduardo 142
Borcosque, Carlos 144
Borges, Jorge Luis 16
Boytlér, Arcady 30, 117
Bracho, Jesús 56
Bracho, Julio 44, 54, 103, 147
Buarque, Cristovam 9, 16
Buñuel, Luis 17, 126, 138
Bürch, Noel 77
Burle, José Carlos 73
Bustillo Oro, Juan 128
Bustos, Jorge 44, 129
Cahen Salaverry, Enrique 98
Caignet, Félix B. 27, 55, 84, 96,
110
Cairo, Humberto 96
Calderón, Guillermo 33
Calderón, Pedro A. 33
Calderón de la Barca, Pedro 138
Calvo, Armando 52
Calvo, Máximo 110
Camargo, Juracy 137
Campbell, Joseph 53, 91
Campoy, Ana María 55, 82

Canaro, Francisco 52
 Cantinflas (Mario Moreno) 160
 Cañedo, Roberto 52, 128
 Capanema, Gustavo 149
 Caparrós, Ernesto 110
 Carchano, Oscar 54
 Cárdenas, Lázaro 106
 Cardona, René 33
 Carpentier, Alejo 37
 Carpi, Fábio 87
 Carranza, Luis R. 109
 Caruso, Igor 57,77
 Carvalho, Kukita 73
 Carvalho, Vladimir 10
 Casona, Alejandro 54
 Castillo, Alberto 99
 Castro, A.P. 82
 Castro, Chela 59
 Cavalcanti, Alberto 156
 Celestino, Vicente 82, 83, 95
 Celi, Adolfo 85, 157
 Cohn, Martín 55
 Corona, Juan 167
 Cortés, Mapy 145
 Crevena, Alfredo B. 69
 Custodio, Alvaro 33
 Chávez, Pedro Pablo 113
 Chevalier, Jean 61, 64, 70, 91, 171
 Christensen, Carlos Hugo 63, 109, 135, 136, 139, 142, 146, 157, 166, 167
 Daren, Nelly 41
 Davison, Tito 66, 69, 101
 De Abreu, Gilda 82, 155
 De Almeida Mendes, Joaquim C. 149
 De Anda, Raúl 119
 De Azevedo, Fernando 149
 De Barros, Luiz 110, 155
 De Córdoba, Frederick 60
 De Córdoba, Arturo 44, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 75, 116, 137, 145, 146, 164, 171
 De Fuentes, Fernando 63, 75, 101, 107, 117, 119, 128
 Delano, Jorge 110
 De la Garza, Servando C. 30
 De la Vega Alfaro, Eduardo 117
 Del Carril, Hugo 33, 41, 52, 71, 89, 147
 Delgado Gómez, Antonio 110
 De los Reyes, Aurelio 83, 105, 108
 Del Río, Dolores 52, 55, 65, 71, 75, 84, 88, 93, 129, 144, 145
 Demare, Lucas 138
 De Matos, Carlos Alberto 9
 De Martino, I. 57
 De Maupassant, Guy 30
 Demicheli, Tulio 59, 128, 132, 133, 137, 145, 167
 De Moraes, Vinicius 152
 De Nájera, Carlos 31
 De Orduña, Juan 137
 De Pina, Luis 9, 153
 De Pixérécourt, Gilbert 25, 83, 115
 Derba, Mimí 46, 52, 56
 De Zavalía, Alberto 54, 68, 101, 121
 Dias, Julia 83
 Díaz, José "Pepito" 33
 Díaz Conde, Antonio 33, 52, 56
 Dickens, Charles 76, 77
 Di Núbila, Domingo 139, 161
 Discépolo, Santos 144
 Domínguez, Alberto 33

Domínguez, Columba 52,84,128
 De Rougemont, Denis 53, 57
 Dutra, Eurico Gaspar 155
 Eco, Umberto 61, 89
 Eisenstein, Sergei 77
 Escalada, Roberto 147
 Esperón, Manuel 31, 33, 55
 Esquilo 171
 Esquivel, Mary 52
 Estrada, Claudio 33
 Etchebehere, Juan 108, 110
 Fagnet, Emile 115
 Far, Fela 52
 Farias, Roberto 169
 Feldman, Simon 122
 Félix, María 57, 58, 59, 61, 62, 68, 71, 75, 84, 86, 101, 117, 129, 130, 144, 146, 160, 164, 170
 Felten, Carlos 54
 Fell, John 29, 30, 33, 34, 37, 83
 Fenelon, Moacyr 54
 Fernández, Ana María 65
 Fernández, Antonio 54
 Fernández Bustamante, Adolfo 85
 Fernández Cué, Baltasar 106
 Fernández, Emilio 52, 55, 56, 60, 72, 75, 84, 103, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 144, 147, 160, 164
 Fernández, Esther 107
 Fernández, Jorge 44, 54
 Ferreyra, José A. 108
 Figueroa, Gabriel 52, 54, 55, 56, 60, 84, 128, 144
 Filho, Francisco Venâncio 149
 Filho Ponce, Dr. Generoso 150
 Filho, Jardel 87, 171
 Fink, Agustín J. 129
 Fitzgerald, Edward 33
 Fontanals, Manuel 33, 52, 55, 57
 Fowle, Henry 157
 Frausto, Antonio R. 119
 Freud, Sigmund 27, 43, 51, 89
 Galán, Alberto 54, 84
 Galán, Diego 50, 68
 Galindo, Alejandro 49, 93, 103, 116, 117
 Galvao, Maria Rita 156
 Gallegos, José 41
 Gallegos, Rómulo 101
 Gamboa, Federico 46
 Garcés, Delia 88, 147
 Garcês, Lucilla do Carmo 10
 García Espinosa, Julio 7, 50
 García Mesa, Héctor 9
 García Riera, Emilio 119
 García, Sara 65
 Gardel, Carlos 99
 Garrido, Alberto 55, 112
 Gavaldón, Roberto 57, 86, 103, 147
 Gay, Ramón 84
 Gheerbrant, Alain 61, 64, 70, 91, 171
 Giaroni, Giuseppe 67
 Giberti, Eva 65
 Gish, Dorothy 31
 Gish, Lillian 31
 Gómez Muriel, Emilio 54
 Gómez Bao, Miguel 52
 Gonzaga, Adhemar 149, 155
 Gonzaga, Alice 97
 González Paz, Aníbal 166
 González, Reynaldo 27, 28
 Gout, Alberto 33, 73, 94
 Gramática, Emma 33, 66, 170

Gramsci, Antonio 32, 43, 44
 Granados, Rosario 57
 Griffith, D.W. 30, 31, 76, 77
 Gubern, Román 9, 14, 37, 39, 42, 44, 46, 75, 80, 87, 89, 90, 93, 100, 171
 Gauche, Ernesto 96
 Guerrico, César 109, 110, 122, 135
 Guimaraes, Celso 54
 Guiú, Emilia 56
 Gutiérrez Alea, Tomás 37
 Gutiérrez del Barrio, Alejandro 33, 41
 Haffenrichter, Oswald 87
 Halffter, Rodolfo 57
 Halliday, Jon 36
 Hauser, Arnold 21, 23, 25, 26, 35, 115
 Heffner, Ernani 9, 154
 Herzog, Herta 37
 Hidalgo, Laura 147
 Hoffman, Dustin 100
 Hogan, Tom 55, 112
 Hoss, Américo 41
 Inclán, Lupe 55
 Inclán, Miguel 33, 56
 Infante, Pedro 56, 145, 165
 Johnston, Eric 155
 Junco, Tito 33, 94, 145
 Jung, C.G. 91
 Kimball, Charles L. 57
 Knowles, Bernard 56
 Lachenay, Robert (*seudónimo de François Truffaut*) 73
 Kohon, David 122
 Kuhn, Rodolfo 122
 Lamarque, Libertad 49, 52, 56, 65, 67, 69, 82, 89, 90, 108, 143, 144, 147, 161, 163
 Lara, Agustín 33, 46, 54, 96, 99
 Lavista, Raúl 44, 54
 Lecube, Graciela 33
 Lecuona, Ernesto 55, 96
 Legrand, Mirtha 147
 León, Francisco 167
 Lévi-Straus, Claude 43, 61, 90
 Lima Jr., Walter 169
 Linares, Marco Julio 9, 132
 Linares Rivas, José M. 55
 López Lagar, Pedro 88, 144, 147
 López, Marga 49, 56, 66, 67, 87, 91
 López-Pumarejo, Tomás 42
 Luz, Aída 33
 Madriguera, Eric 33
 Magaña, Angel 147
 Magdaleno, Mauricio 52, 55, 56, 84, 128, 129
 Mahieu, José Agustín 109, 112, 115, 134
 Maizani, Azucena 108
 Malerba, Alfredo 52
 Manzi, Homero 33
 Marcuse, Herbert 57
 Margulis, Mario 43
 Marín, Gloria 44, 144
 Marino, José 31
 Marqués, María Elena 60
 Marrero, Zoraida 112
 Marshall, Nini 144
 Martínez, Carlos 9
 Martínez de la Pera 96
 Martínez Solares, Gilberto 33, 55, 62

Martínez Suárez, José 108, 109, 110, 122, 134, 135, 136, 143, 162
 Matos, Lidia 54
 Mauro, Humberto 102, 155
 Mc Donald, Dwight 38
 Mc Luhan, Marshall 29
 Meitner, Lazlo 83
 Melniker, William 150, 151
 Mentasti, Angel 109, 137
 Mentasti, Atilio 121
 Merello, Tita 55, 108
 Metz, Christian 76, 80
 Michel, Lilia 44
 Miroslava 55, 59
 Mistral, Jorge 59, 86
 Moglia Barth, Luis 108
 Moles, Abraham 45
 Molina, Carmen 38
 Momplet, Antonio 41, 101
 Monsiváis, Carlos 42, 43, 95, 98, 100, 101, 103, 130
 Montaner, Rita 55, 56, 65, 85
 Monteiro, José Carlos 153
 Monteiro, Ronald 9
 Monteverdi, Claudio 21
 Morante, Issa 85
 Morayta, Miguel 38, 84
 Morel, Gloria 116
 Moreno, Antonio 46
 Moreno, Zully 63, 71, 120, 145, 147
 Mugica Francisco 60, 121, 139, 142, 161
 Muleiro, Vicente 92
 Muñoz, Gori 135
 Navarro, Carlos 86
 Negrete, Jorge 145
 Nelli, Nello 135, 167
 Nicoll, Allardyce 24
 Nodier, Charles 83
 Noriega Hope, Carlos 46
 Nunes, Osvaldo 54
 O'Donell, Guillermo 32
 Olivari, Carlos 135, 144
 Orellana, Carlos 46, 128
 Orol, Juan 52, 63, 101, 117, 118
 Ortiz, Mecha 71, 147, 170
 Oscarito 73
 Pagá, Rosina 54
 Palacios Flores, Héctor 9
 Palma, Andrea 31, 33, 54, 94, 145
 Palma, Leticia 38
 Panicali, Lírio 54
 Panofsky, Erwin 44
 Pappier, Ralph 33, 41
 Pelay, A. 52
 Peón, Ramón 46, 55, 102, 112, 113, 117, 118
 Pérez, Ismael 128
 Pérez Jiménez, Marcos 166
 Pérez Prado, Dámaso 99
 Pérez Turrent, Tomás 113, 117, 148
 Perón, Juan Domingo 111, 162
 Pessoa, Ana 9
 Petit de Murat, Ulises 33
 Phillips, Alex 31, 33, 44, 46, 57
 Pickford, Mary 31
 Perialise, Alberto 157
 Piglia, Ricardo 38, 89
 Pignatari, Decio 45
 Pinal, Silvia 145
 Piñeiro, Federico 55, 112
 Plaza Balboa, Rafael 52
 Pondal Ríos, Sixto 135, 144

Pons, María Antonieta 73, 74, 99, 118
 Porto, Sergio 10
 Prata, Jorge 9
 Prevost, Abate Antoine François 170
 Prío Socarrás, Carlos 167
 Proserpio, Nicolás 33
 Puenzo, Luis 169
 Puig, Manuel 7, 38, 40, 130
 Quiroga, Camila 88
 Revuelta, Raquel 84
 Ribeiro, Severiano 153
 Rico, Alicia 55, 112
 Rinaldi, Carlos 52
 Ripstein, Arturo 169
 Rivero, Fernando A. 31, 46, 73
 Roberts, Bob 33
 Rodrigues, Joao Carlos 85
 Rodríguez, Agustín 55
 Rodríguez, Joselito 56
 Roig, Gonzalo 96
 Rojas, Roberto 10
 Rojo, Gustavo 94, 145
 Rojo, Rubén 33, 52
 Román, Antonio 60
 Romero, Manuel 123, 133, 161
 Rosa Carmina 63, 118
 Rosas Priego, Alfredo 33
 Roulien, Raúl 54
 Rousseau, J.J. 22, 23
 Salazar, Abel 128
 Salce, Luciano 87
 Salles Gomes, Paulo Emilio 18, 82, 119
 Salvador, Jaime 88, 112
 Samón, Livio 10
 Sampelayo, Carlos 33
 Sánchez Arcilla, José 112
 Sandrini, Luis 108, 109
 Sanjinés, Jorge 50
 Santana, Alberto 110
 Santiesteban, Enrique 59
 Santos, Carmen 150, 152, 154
 Santos, Roberto 158
 Saraceni, Julio 54
 Sarris, Andrew 37
 Saslavsky, Luis 65, 121, 138, 144
 Sau, Victoria 70
 Savage, Carlos 33, 126, 127, 131, 132, 146
 Schlieper, Carlos 139
 Schmukler, Beatriz 65
 Schoemann, Gloria 52, 54, 55, 56, 60, 129
 Schultz, Nelson 54
 Seildelman, Sam 168
 Selva, Déa 54
 Sénancour, Ettiene Pivert de 90
 Serrador, Esteban 54
 Serrador, Pepita 55
 Sevilla, Ninón 33, 64, 73, 74, 75, 83, 86, 89, 93, 94, 98, 99, 146
 Shorter, Edward 70
 Silva, David 129
 Silva, Eurico 54
 Silveira de Queiroz, Dinah 87
 Simone, Mercedes 108
 Sims, Anita 156
 Singerman, Paulina 144, 161
 Sirk, Douglas 35, 47
 Soares, Ilka 87
 Sobrinho, Barbosa Lima 168
 Sóffici, Mario 103, 120
 Soldi, Raúl 52, 54
 Soler, Domingo 31, 119

Soler, Andrés 63
 Spota, Luis 38
 Steinbeck, John 60
 Stahl, John M. 30
 Sturgess, Ray 87
 Sujo, Juana 54
 Susini, Enrique T. 108, 109
 Tabernero, Pablo 135
 Taibo I, Paco Ignacio 128, 129, 131, 145
 Tinayre, Daniel 121
 Toña la Negra 99
 Torres Ríos, Leopoldo 62, 102, 120, 138
 Tovar, Lupita 46
 Travesso, Alfredo 136
 Trujillo Bolio, Iván 9
 Tuero, Emilio 85
 Urban, Max 31
 Ûre, Alberto 92
 Urueta, Chano 128
 Vajda, Ladislao 137
 Valdés, Abelardo 54
 Valdés Rodríguez, José Manuel 114
 Vargas, Getulio 149
 Vázquez, Mauricio 87
 Vega, Alicia 110, 142
 Vehil, Luisa 108
 Verbisky 41
 Veríssimo, Erico 137
 Vianna, Oduvaldo 137
 Vidor, King 60
 Viguíé, Juan 110
 Vilches, Ernesto 41
 Villalba Welsh, E. 41
 Villarreal, Julio 44
 Villegas Blanco, Guillermo 166
 Vincent-Buffault, Anne 79, 80, 83, 90, 170
 Viñas, Moisés 107, 120, 126, 131
 Vogel, Margaret 44
 Wagner, Jackson 60
 Waltson, John 136
 Wallerstein, Gregorio 112, 131
 Zacarías, Miguel 111
 Zampari, Franco 157
 Zavala, Iris M. 97, 98
 Zavalía, Angel 167
 Zini, Malisa 52, 54
 Zweig, Stephan 88

INDICE DE FILMES

- Abandonadas, Las**, Emilio Fernández 55, 65, 71, 88, 93
Allá en el Rancho Grande, Fernando de Fuentes 107, 128, 130
Amor perdido, Jaime Salvador 88
Angelitos negros, Joselito Rodríguez 56, 66
Aquello que amamos, Leopoldo Torres Ríos 120
Aventurera, Alberto Gout 33, 72, 73, 94, 99
Aves sem ninho, Raúl Roulien 54
Ayer fue primavera, Fernando Ayala 128
Ayúdame a vivir, José A. Ferreira 108, 133
Balandra Isabel llegó esta tarde, La, Carlos Hugo Christensen 145, 157, 167
Barro humano, Humberto Mauro 155
Bienvenido Mr. Marshall, Luis C. Berlanga 50
Bonequinha de seda, Gilda de Abreu 155
Bugambilia, Emilio Fernández 129
Caçara, Adolfo Celi 85, 156
Camelia, Roberto Gavaldón 86
Camila, María Luisa Bemberg 169
Campeón sin corona, Alejandro Galindo 103, 116
Cancionero cubano, Jaime Salvador 112
Carnaval Atlántida, José Carlos Burle 73
Casa de muñecas, Ernesto Arancibia 69, 75, 155
Casa de muñecas, Alfredo B. Crevena 69
Celos, Mario Soffici 120
Cinco rostros de mujer, Gilberto Martínez Solares 55, 62, 82, 88
Compadre Mendoza, El, Fernando de Fuentes 117
Conga roja, Alejandro Galindo 99
Coraje del pueblo, El, Jorge Sanjinés 50
Crepúsculo, Julio Bracho 44
Cumparsita, La, Antonio Momplet 41
Dama duende, La, Luis Saslavsky 138
Demonio es un ángel, El, Carlos Hugo Christensen 166
Dios se lo pague, Luis César Amadori 63, 71, 82, 87, 137, 145, 171
Diosa arrodillada, La, Roberto Gavaldón 57, 59, 60, 61, 82
Distinto amanecer, Julio Bracho 54

Don Fulgencio, Enrique Cahen Salaverry 98
Doña Bárbara, Fernando de Fuentes 71, 101, 131
Doña Diabla, Tito Davison 71, 101
Dos destinos, Juan Etchebehere 110
Duel in the Sun, King Vidor 60
Edad difícil, Leopoldo Torres Ríos 120
Él, Luis Buñuel 138
Enamorada, Emilio Fernández 75, 129, 130, 138
Ensayo de un crimen, Luis Buñuel 138
Espejo, El, Francisco Mugica 60
Eterna mártir, Juan Orol 118
Flor silvestre, Emilio Fernández 129
Floradas da serra, Luciano Salce 87, 102, 171
Flores del valle, Máximo Calvo 110
Ganga bruta, Humberto Mauro 102
Guerra del Chaco, La, Luis Bazoberry 110
Guerra gaucha, La, Lucas Demare 138
Hija del penal, La, Gilberto Martínez Solares 62
Hipócrita, Miguel Morayta 38, 73, 88
Historia oficial, La, Luis Puenzo 169
Hombre que nació dos veces, El, Oduvaldo Vianna 137
Honrarás a tus padres, Juan Orol 118
Imitation of Life, John M. Sthal 30
Inconfidência mineira, Carmen Santos 154
Inocencia, Walter Lima Jr. 169
Isla de la pasión, La, Emilio Fernández 129
Jefe, El, Fernando Ayala 128
Kilómetro 111, Mario Soffici 103, 120
Kramer vs. Kramer, Robert Benton 100
Leonora dos sete mares, Carlos Hugo Christensen 157
Maclovía, Emilio Fernández 84
Macomber Affair, The, Frederick de Córdoba 60
Madre adorada, Abel Salazar 128
Madre querida, Juan Orol 118
Madreselva, Luis César Amadori 52, 56, 62, 67, 82, 89, 121, 133, 155
Mae 154
Magic Bow, The, Bernard Knowles 60
Malquerida, La, Emilio Fernández 52

Maos sangrentas, Carlos Hugo Christensen 157
Marcelino pan y vino, Ladislao Vajda 137
María Candelaria, Emilio Fernández 84, 155
María la O, Adolfo Fernández Bustamante 85
Más fuerte que el amor, Tulio Demicheli 59
Mesera del café del puerto, La, Juan Orol 101
Mientras México duerme, Alejandro Galindo 116, 117
Mirad los lirios del campo, Ernesto Arancibia 137
Morir para vivir, Miguel Morayta 84
Mujer del puerto, La, Arcady Boytler 30, 63, 67, 117
Mujer sin alma, La, Fernando de Fuentes 63, 68, 71, 117
Mujeres sin alma, Ramón Peón 118
Mulata, Gilberto Martínez Solares 33, 64, 86
Negro es mi color, Tito Davison 66, 87
Nobleza gaucha, Martínez de la Pera 96
Norte y sur, Jorge Delano 110
Nuestra Natacha, Julio Saraceni 54
Obrigado, doutor 154
O cangaceiro, Lima Barreto 157
O comprador de fazendas, Alberto Pieralise 157
O cortiço, Luiz de Barros 155
O descobrimento do Brasil 155
O ébrio, Gilda de Abreu 82, 97, 154, 172
O grande momento, Roberto Santos 158
Pelota de trapo, Leopoldo Torres Ríos 62, 68, 85, 86, 93
Perdida, Fernando A. Rivero 73
Perla, La, Emilio Fernández 60, 132
Pobre mi madre querida, Homero Manzi y Ralph Pappier 33, 66, 68, 71
Pra frente Brasil, Roberto Farias 169
Prisionero 13, El, Fernando de Fuentes 117
Prisioneros de la tierra, Mario Soffici 120
Pueblerina, Emilio Fernández 103, 128, 130
Puerta cerrada, Luis Saslavsky 65, 121, 133
Quintrala, La, Hugo del Carril 71
Renegada, La, Ramón Peón 102
Reportaje, Emilio Fernández 75
Resaca, Alberto Santana 110
Romance del palmar, Ramón Peón 55, 86, 96

Romance tropical, Juan Viguíé 110
Rompimiento, El, Antonio Delgado Gómez 110
Rosa de América, Alberto de Zavalía 68
Safo, historia de una pasión, Carlos Hugo Christensen 63, 71, 72, 139
Sagrario, Ramón Peón 117
Salón México, Emilio Fernández 56, 67, 87, 91, 128
Sandra, la mujer de fuego, Juan Orol 63, 118
Santa, Antonio Moreno 46, 96, 107, 169
Seducción, La, Arturo Ripstein 169
Selva de fuego, La, Fernando de Fuentes 75
Sensualidad, Alberto Gout 73, 74
Serpiente roja, La, Ernesto Caparrós 110
Siete muertes a plazo fijo, Manilo Alonso 67
Son o no son, Julio García Espinosa 50
Tahimi, la hija del pescador, Juan Orol 52
Tango, Luis Moglia Barth 108
Te sigo esperando, Tito Davison 69
Tico-Tico no Fubá, Adolfo Celi 157
Tres Berretines, Los, Enrique T. Susini 108, 109
Ultimo cuplé, El, Juan de Orduña 137
Ultimos de Filipinas, Los, Antonio Román 60
Um pinguinho de gente 154
Un extraño en la escalera, Tulio Demicheli 145
Una familia de tantas, Alejandro Galindo 93, 103, 116
Vámonos con Pancho Villa, Fernando de Fuentes 119
Veinte años y una noche, Alberto de Zavalía 88
Vértigo, Antonio Momplet 101
Víctimas del pecado, Emilio Fernández 72, 73, 75, 83, 89, 93, 94
Viento norte, Mario Soffici 120
Vuelta al nido, La, Leopoldo Torres Ríos 102, 120
Yawar Mallku, Jorge Sanjinés 50

Este libro se terminó de imprimir en noviembre de 1995, en la Impresora Azteca, S.A. de C.V., Av. Poniente 140 N^o 681-1, Industrial Vallejo y el tiraje consta de 1 000 ejemplares. Se utilizó en su elaboración papel cultural de 75 gramos para interiores y papel couché de 210 gramos para la portada. Se empleó una tipografía Times de 11.0 puntos

oyendo radionovelas, viendo películas donde se desbordan las lágrimas de la pantalla, observando de reojo o abiertamente las telenovelas que inundan la programación en la televisión, no podemos sustraernos de este fenómeno que como todo hecho cultural forma parte de nuestra vida.

Iván Trujillo Bolio

PREFACIO

ENSUEÑOS EN BLANCO Y NEGRO

La centralidad cultural del melodrama en el paisaje audiovisual de América Latina constituye a la vez un fenómeno clamoroso y sintomático de las turbulencias y carencias afectivas de sus públicos y un fenómeno luminoso de productividad expresiva de un imaginario colectivo elaborado desde sus industrias culturales. En este sentido, la mitología vehiculada por la cascada de exitosos melodramas continentales demostró una función psicológica e ideológica adaptativa, aliviando tensiones emocionales, contribuyendo a fortalecer la estabilidad o continuidad de las relaciones sociales y, lo que no es baladí, garantizando los ingresos y la permanencia de las empresas productoras de películas.

El melodrama cinematográfico latinoamericano no puede estudiarse *in vitro*, desgajado de sus públicos, pero tampoco aislado de un contexto cultural que va desde los narradores ambulantes en plazas públicas hasta las radionovelas y las fotonovelas, que constituyeron sus primas hermanas y con las que mantuvo un rico proceso de contaminación mitogénica y de intertextualidad.

La eficacia del melodrama, descendiente del folletín decimonónico como nos recuerda Silvia Oroz en este libro, deriva de sus filones temáticos y del tratamiento que recibieron, de fuerte impregnación tardorromántica y populista. La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón fueron elementos recurrentes en muchos melodramas, en los que se mezclaron con frecuencia las propuestas sentimentales con las religiosas o las sociales. Los melodramas tenían sus canteras temáticas privilegiadas,

3.6 LA MUSICA

La base más aparente del melodrama fue la música popular de los respectivos países del continente y el Caribe. Así el tango es una obvia referencia al melodrama argentino, y no casualmente el primer gran éxito del cine sonoro de ese país se llamó **Tango**, cuyo argumento presentaba todas las situaciones y prototipos que caracterizan esa música y su elenco fue integrado por las más importantes cantantes de la época. De esa manera, a través del tango, expresión urbana de la música popular queda sellada una característica esencial del melodrama argentino: su rasgo urbano. Durante el periodo mudo, el mayor éxito fue **Nobleza gaucha**,¹²⁰ donde lo rural estaba presente a través del enfrentamiento: campo-pobres-buenos/ciudad-ricos-malos.

El primer largometraje sonoro mexicano, **Santa**, introduce el bolero de Agustín Lara del mismo nombre como tema. Aparece el cieguito enamorado de la bella prostituta, a la que le canta:

"En la eterna noche
de mi desconsuelo
tu has sido la estrella
que alumbró mi cielo

Y yo he adivinado
tu rara hermosura
y has iluminado
toda mi negrura."

El filme mezcla universo rural y urbano y ambas corrientes melodramáticas serán desarrolladas por el cine mexicano.

El primer éxito de público del cine cubano, **Romance del palmar**, reúne 12 canciones de los más grandes músicos populares, tales como Ernesto Lecuona, Bola de Nieve, Gonzalo Roig; e incluye "Te odio", un bolero con letra de Félix B. Cagnet. El filme batió récords de taquilla durante varios años y cuando se exhibió en el mes de diciembre de 1989, el público, que había hecho una fila

¹²⁰ **Nobleza Gaucha**, Argentina, 1915. Dirección: Martínez de la Pera, Ernesto Gauche, Humberto Cairo.



Nuestra Natacha
La mujer escoge el espacio público y abandona la institución del matrimonio.



Vicente Celestino en *O ébrio*. La música popular como referencia cultural.

*Me volví un ebrio bebiendo
para olvidarte.
Aquella ingrata que amaba
y que me abandonó.
Apedreado por las calles,
el mismo sufrir,
no tengo hogar, ni parientes...*



Dolores del Río en *Las abandonadas*. El sufrimiento de una madre. La iconografía se inspira en las "madonas" católicas.



Dolores del Río en *Las abandonadas*. El martirio de una mujer: Cristo de nuevo en la cruz.