

3. Los largometrajes de Bolívar Films: filmes de género

En el presente capítulo se desarrollará el análisis de los siete filmes que integran el corpus definido previamente en la Introducción. Para tal fin los he agrupado de acuerdo con el género en el cual se inscriben. *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Amanecer a la vida* y *Luz en el páramo* serán analizados y discutidos en 3.1, luego de una caracterización del melodrama cinematográfico hollywoodense e hispanoamericano. El análisis de *El demonio es un ángel*, *Yo quiero una mujer así* y *Seis meses de vida*, será presentado en 3.2, luego de una caracterización de la comedia proveniente de Hollywood, México y Argentina. *Venezuela también canta* será analizada en 3.3, tras la caracterización del film musical. Cabe apuntar aquí que los subcapítulos dedicados al melodrama, la comedia y el musical estarán orientados a presentar descripciones de estos géneros y no recuentos históricos de sus principales autores y filmes. Tales descripciones no podrán corresponder a una única orientación teórica, pues el estudio de los géneros particulares ha sido emprendido desde diversos paradigmas de investigación y ha variado a lo largo de las últimas décadas. Así, el melodrama ha sido trabajado con fuerza por las teóricas feministas y por la línea de los Estudios Culturales, mientras que el musical ha sido abordado desde una perspectiva estructural, ritual e ideológica. Por otra parte, hay asimetrías en cuanto al estudio de estos géneros, ya que el interés por el melodrama ha generado una importante producción bibliográfica, tanto en el ámbito anglosajón como en el ámbito hispanoamericano, mientras que la investigación sobre la comedia y el musical ha sido cuantitativamente inferior o de menor divulgación. Intentaré ordenar y presentar las descripciones correspondientes al funcionamiento de cada género de acuerdo con los aspectos del análisis definidos en el capítulo anterior.

3.1. Melodramas

3.1.1. El melodrama, del *pathos* a la redundancia

Una revisión exhaustiva de la bibliografía sobre el melodrama cinematográfico puede resultar agotadora, dada la enorme cantidad de material disponible. La diversidad de perspectivas, enfoques y valoraciones existentes da pie a la discusión pero, al mismo tiempo, complica notablemente la tarea de ofrecer una visión sintética de los principales rasgos de este género. En los Film Studies, la discusión sobre el melodrama se inició

con fuerza en la primera mitad de la década de los 70, con el afianzamiento de la Teoría de los Géneros Cinematográficos y de la denominada Gran Teoría –amalgama de la semiótica, la teoría de la ideología y el psicoanálisis. Tal discusión fue retomada poco después por la teoría feminista y los Estudios Culturales.

En principio, es posible resumir este debate alrededor de tres enfoques diferentes:

- i) Teoría de los géneros cinematográficos: en este sentido, el melodrama vendría a ser un amplio corpus fílmico que incluye películas como *Broken Blossoms* (1910, David W. Griffith), *Stella Dallas* (1937, King Vidor) y *Rebel Without a Cause* (1950, Nicholas Ray). Los teóricos de los géneros estudiaron el melodrama con la intención de definir su temática y sus rasgos estilísticos, su evolución en la producción de Hollywood, su influencia, sus vínculos con el público y su ideología. Uno de los principales aspectos en el estudio de cualquier género, la definición y delimitación del corpus fílmico, enfrentó dificultades desde el principio, pues el melodrama cinematográfico no parece ser una única forma sino, por el contrario, un híbrido de varios subgéneros y ciclos fílmicos, entre los cuales se cuentan el drama romántico, el drama histórico, el thriller psicológico, las películas lacrimógenas para mujeres y el drama doméstico, entre otros¹⁸⁰. Esta dificultad se refleja en la aplicación de dos definiciones del género. La primera, amplia, lo entiende como una narración dramática acompañada de música para marcar los efectos emocionales¹⁸¹. Visto así, los antecedentes del melodrama se remontarían hasta la literatura y el teatro del siglo XVIII, incluyendo la novela sentimental y las obras de Rousseau. Su adopción por parte del cine estadounidense estaría relacionada con el alargamiento de las películas, a partir de 1910, a cuatro rollos, un fenómeno cuyo cineasta más representativo fue Griffith¹⁸². La segunda definición, restringida, se concentra en delimitar mejor el género pues, según algunos, el término melodrama se convirtió en una categoría-saco sin valor crítico. La atención se centró en un corpus más restringido y homogéneo, el melodrama familiar, integrado por un conjunto de películas hechas y estrenadas en los Estados Unidos durante la década del 50 a cargo

¹⁸⁰ John Mercer y Martin Shingler, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, p. 5.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁸² *Idem.*

de un grupo reducido de directores –Sirk, Minelli, Ray, entre otros. Nowell-Smith, Mulvey y Schatz estudiaron en profundidad los rasgos constituyentes, el estilo visual, la temática y la ideología del melodrama familiar¹⁸³. La discusión en torno a las dos definiciones parece ser un falso dilema, pues se puede entender el género como una categoría general que agrupa a varios subgéneros. Por otra parte, Altman ya habló a favor de la hibridez e inestabilidad de los géneros, y otros autores han criticado que se estudie el melodrama familiar o el film lacrimógeno como “el melodrama” y no como subgéneros o ciclos de éste. Más adelante se tocará el tema de los subgéneros o variedades del melodrama hollywoodense.

- ii) El análisis del estilo individual de los cineastas vinculados al melodrama: esta perspectiva, relacionada con la teoría del cine de autor, dio particular relevancia a la obra de Sirk, Minelli y Ray. Se centró en la posibilidad de que estos realizadores fueran capaces de desarrollar planteamientos estéticos y temáticos originales y críticos frente la ideología dominante. Sin embargo, el análisis del estilo individual de estos cineastas, en filmes considerados como melodramáticos, obvia la posibilidad, estudiada por Bordwell, de analizar el estilo como un fenómeno colectivo. Por otra parte, en el caso de Sirk, los analistas tienden a hacer una identificación mecánica entre sus rasgos estilísticos y una postura irónica, distanciada y/o crítica, sólo por el hecho de ser alemán y haber tenido relación con el teatro de la preguerra. Esta visión se relaciona estrechamente con la tendencia a caracterizar los textos fílmicos realistas o clásicos como conservadores, por oposición a los textos no realistas, que tendrían un carácter subversivo. A pesar de todo, los hallazgos de los autores que estudiaron el estilo de Sirk, Minelli y Ray pueden ser válidos para caracterizar parcialmente los patrones expresivos más comunes en el melodrama.
- iii) El estudio del melodrama como un modo de expresión o una forma de sensibilidad de amplio alcance a lo largo de la historia y las diversas manifestaciones artísticas: desde esta perspectiva, ligada al campo de los Estudios Culturales, se considera el modo como una forma específica de articulación estética que abarca géneros, períodos y culturas diferentes. Vista así, la sensibilidad melodramática da forma tanto a la recepción de los textos

¹⁸³ *Ibíd.*, p. 11.

por parte del público, como a los códigos expresivos que buscan provocar las reacciones emocionales de éste. Este enfoque, derivado del trabajo de Brooks, se propone comprender y reconocer los efectos narrativos y estéticos del melodrama en corpora de textos que trascienden los géneros, subgéneros y ciclos fílmicos, con especial atención al uso del pathos, la manipulación emocional del público y el irrealismo en la representación. Gledhill, partiendo del trabajo de Brooks, entiende el realismo, el melodrama y el modernismo como modos estéticos y epistemológicos, al tiempo que establece una oposición entre los dos primeros, en cuanto a su relación con la ideología burguesa, las formas de interpelación al espectador y los patrones de identificación. Dentro de la oposición realismo/melodrama, resulta clave la valoración cultural de ambos, pues el melodrama suele ser visto como baja cultura, por su asociación con el entretenimiento masivo y el gusto popular, mientras que el realismo es considerado como arte elevado. Gledhill cuestionó la asociación automática entre irrealismo, subversividad y melodrama, así como la oposición excluyente entre melodrama y realismo, proponiendo una amplia investigación cultural y estética del melodrama a lo largo de diferentes períodos históricos y a través de diversas manifestaciones artísticas como la literatura, el teatro, el folletín y el cine. Desde esta perspectiva, el melodrama quedaría definido como una forma que abarca todas las clases sociales y formas culturales, como el legado mixto de tradiciones burguesas y populares en el que predomina una estética no verbal cuyas sucesivas transformaciones incluyen elementos fantásticos, realistas y espectaculares. En este sentido, no estaría dirigido únicamente a un público femenino, sino que sería un importante elemento dentro de géneros tradicionalmente considerados masculinos, como el cine de acción o el western. En otras palabras, el modo melodramático vendría a ser la forma dominante en el cine hollywoodense. Este enfoque se parece a la consideración del melodrama como categoría-saco de escaso valor explicativo. Por otra parte, tiende a considerar el melodrama como algo ahistórico, omnipresente, inevitable y necesario en la industria cultural, con lo cual otorga argumentos a las visiones acrílicas y celebrativas. Sin embargo, algunos de sus hallazgos son útiles, como su intento por explicar el carácter multclasista del género, su atractivo para el

público masculino y femenino, y la relación entre la construcción narrativa-expresiva y las emociones del espectador.

Por razones teóricas y metodológicas, en la presente investigación se entenderá el melodrama como género. Se incorporarán algunos elementos de otros enfoques, en la medida en que contribuyan a definir y describir los rasgos del melodrama y sus subgéneros. A continuación ofreceré una caracterización general de algunos subgéneros del melodrama analizados por los estudiosos. En este punto cabe aclarar que dichos subgéneros no corresponden a un estudio taxonómico sistemático del corpus melodramático sino, más bien, a áreas de interés definidas en función de varios paradigmas teórico-críticos. Luego desarrollaré una caracterización general de los rasgos más importantes del melodrama hollywoodense. Esta caracterización será presentada partiendo de los puntos que establece el instrumento de análisis esbozado en el capítulo anterior, en lo relacionado con el análisis de los textos fílmicos. Para finalizar, intentaré una caracterización del melodrama mexicano y argentino, con sus correspondientes subgéneros.

El primer subgénero a considerar es el melodrama familiar, estudiado extensamente por Schatz¹⁸⁴. Para este autor, dicho subgénero corresponde al auge del melodrama hollywoodense durante los años 50. Se suele afirmar que este subgénero cuestiona y exalta a la vez los valores y actitudes básicos de la institución familiar estadounidense. Schatz, analizó un corpus limitado de melodramas que consideró representativos de este período: *Young at Heart* (1954, Gordon Douglas), *Magnificent Obsession* (1954, Douglas Sirk), *Cobweb* (1955, Vincente Minelli), *East of Eden* (1955, Elia Kazan), *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray), *There's Always Tomorrow* (1956, Douglas Sirk), *Picnic* (1955, Joshua Logan), *All That Heaven Allows* (1955, Douglas Sirk), *Giant* (1956, George Stevens), *Bigger Than Life* (1956, Nicholas Ray), *Tea and Sympathy* (1956, Vincente Minelli), *Written on the Wind* (1957, Douglas Sirk), *The Long Hot Summer* (1958, Martin Ritt), *Peyton Place* (1957, Mark Robson), *Cat on a Hot Tin Roof* (1958, Richard Brooks), *The Tarnished Angels* (1958, Douglas Sirk), *Too Much, Too Soon* (1958, Art Napoleon), *A Summer Place* (1959, Delmer Daves), *Some Came Running* (1958, Vincente Minelli), *Imitation of Life* (1959, Douglas Sirk), *From the Terrace* (1960, Mark Robson), *Home from the Hill* (1960, Vincente Minelli), *The Bramble Bush* (1960, Daniel Petrie)¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Thomas Schatz, Ob. cit., pp. 221-260.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 223-224.

Schatz no sólo describe los principales rasgos temáticos, ideológicos, expresivos y narrativos de este subgénero, también intenta explicar su relación con la sociedad estadounidense de su momento. Lo que define el melodrama familiar es que sus historias se desarrollan en el ámbito de la familia nuclear y su hogar, en pequeñas o grandes ciudades de los Estados Unidos. El escenario de la acción y los personajes, así como las estructuras familiares y sociales, eran representados en forma muy estilizada, con una iconografía muy particular¹⁸⁶. La familia se coloca en relación con un medio socioeconómico muy estructurado y represivo, que determina la identidad y los roles de sus integrantes del núcleo familiar. En este contexto, dicha institución es el escenario de conflictos y crisis cuya resolución sólo puede operarse dentro del orden existente, es decir, el patriarcado y el *American Way of Life*¹⁸⁷. De allí que, para Schatz, el melodrama familiar contribuya a reafirmar el orden social y cultural imperante, aunque tal reafirmación no siempre resulte creíble¹⁸⁸.

Este autor distingue algunas variantes temáticas relevantes dentro del melodrama familiar. La primera de ellas es la que denomina “variante del intruso-redentor” (*Young at Heart; Picnic*) que modifica la vida de un núcleo familiar con hijas en edad casadera. En esta vertiente se destaca la función ambigua –sexualmente liberadora, socialmente represiva– del lazo matrimonial¹⁸⁹. Otra variante narra la historia de una mujer viuda o divorciada, con hijos en edad de casarse, que inicia una nueva relación amorosa (*Magnificent Obsession; All that Heaven Allows*). Este personaje se ve atrapado entre la represión que prescribe su rol social y las posibilidades que se abren frente a él¹⁹⁰. La historia de una familia aristocrática constituye otra variante del subgénero (*Written on the Wind; Giant*), y puede centrarse en el personaje de la esposa que debe optar entre la seguridad socioeconómica o la satisfacción sexual y emocional, o en la historia de dos generaciones de una misma familia. En cualquiera de los dos casos, la familia aristocrática tiene un papel destacado en su comunidad, que suele ser sureña. En ese contexto, se valora profundamente la unión entre la familia y la tierra¹⁹¹. Finalmente, Schatz destaca la variante en la que se narra la historia de un patriarca y su hijo varón, en un contexto de clase media (*Rebel Without a Cause, Bigger Than Life, East of Eden*). Aquí, el conflicto se relaciona con el relevo generacional del rol paterno,

¹⁸⁶ Ibid., p. 226.

¹⁸⁷ Ibid., pp. 227-228.

¹⁸⁸ Ibid., p. 238.

¹⁸⁹ Ibid., pp. 230-233.

¹⁹⁰ Ibid., pp. 234-235.

¹⁹¹ Ibid., pp. 235-236.

las angustias del patriarca y las inseguridades del hijo, siempre en relación con el modo americano de vida¹⁹².

En segundo lugar, revisaremos brevemente el llamado *woman's film* –cine para o sobre mujeres. Pam Cook entiende éste –ella lo denomina *women's picture*– como un subgénero del melodrama caracterizado por la construcción de un punto de vista predominantemente femenino en la narración, y por estar dirigido a un público femenino¹⁹³. Otro rasgo relevante del *woman's film*, de acuerdo con Cook, es su ambigüedad narrativa. Esto lo convierte en el equivalente cinematográfico de los discursos de la fantasía y el romance en la ficción romántica femenina, la cual utiliza en exceso fórmulas como el cliché y los superlativos para crear un mundo de ensoñación utópica. Al igual que la ficción romántica femenina, el *women's film* localiza los deseos femeninos en el imaginario, y los narra como un cuento moral en el que el deseo femenino equivale a la transgresión y, por lo tanto, resulta sancionado, pues la única feminidad válida debe ser la maternal. Cook –junto con Mulvey– afirma que el melodrama se hace atractivo para las espectadoras al establecer la posibilidad del deseo y el punto de vista femeninos. Estos, sin embargo, no pueden ser contenidos dentro de la narrativa del cine industrial. Por otra parte, el melodrama emerge de un conjunto de determinantes históricos, económicos, ideológicos e industriales, todos contradictorios entre sí. Tales contradicciones deben ser negociadas por los textos fílmicos¹⁹⁴. Junto con Haskell, Cook distingue tres variantes en el *woman's film*, de acuerdo con los patrones de experiencia femenina representados por tres clases de heroínas: la mujer extraordinaria de clase media alta que ansía una existencia independiente; la mujer ordinaria de clase media, victimizada por su contexto social; y, finalmente, la mujer ordinaria de clase obrera, que aspira a dominar su destino y resulta derrotada por la pasión¹⁹⁵. Estas tres clases de heroínas permiten plantear cuatro temas, que pueden coexistir, y en los que predomina una perspectiva ideológica de clase media, pues a través de ellos se exalta el sacrificio en aras del orden moral, la aflicción producto de la derrota o la fatalidad, la elección entre dos pretendientes y/o la competencia entre dos mujeres por el amor de un mismo hombre¹⁹⁶.

¹⁹² Ibid., p. 239.

¹⁹³ Pam Cook, “Melodrama and the Woman’s Picture” en M. Landy (Ed.) *Imitations of Life. A reader on Film and Television Melodrama*, p. 248.

¹⁹⁴ Ibídem, p. 251.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Ibídem, p. 252.

La caracterización que hace Doane del woman's film concuerda en algunos aspectos con la de Cook. Según esta autora, el woman's film abarca aquellos filmes genéricos producidos por Hollywood desde la era silente hasta principios de los años 60, que narran la historia de una protagonista femenina cuyo punto de vista suele ser el predominante en el relato. Estos filmes van dirigidos a un público femenino y se centran en problemas considerados como propios de las mujeres: la vida doméstica, la familia y los hijos, el sacrificio de las propias aspiraciones, la relación mujer/producción/reproducción¹⁹⁷. En ellos, la narración y la puesta en escena buscan representar la fantasía femenina aunque, paradójicamente, no ofrezcan acceso a una subjetividad femenina auténtica¹⁹⁸. En sentido estricto, Doane no considera que el women's film sea un género aparte, ni mucho menos un subgénero del melodrama. Según la autora, su unidad no se basa en patrones recurrentes de orden temático, iconográfico ni narrativo. Se trata, en realidad, de un corpus fílmico heterogéneo integrado por el cine gótico, el film noir, el thriller, la historia de amor y el melodrama materno, cuya unidad proviene de su interés por captar la subjetividad femenina¹⁹⁹. En esto, su definición se diferencia de la de Cook, pues ella sí entiende el woman's film como un subgénero del melodrama. También se diferencian en que Doane no encuentra, en el corpus del woman's film, construcciones fílmicas de interpelación a la espectadora, mientras que sí detecta construcciones destinadas a incorporar la subjetividad femenina²⁰⁰. Esto va en contra de la retórica de la interpelación y produce perturbaciones que el relato no puede contener. De allí surgen el exceso y la revelación de las contradicciones de los filmes²⁰¹.

Kaplan insiste en que el woman's film se dirige a la espectadora femenina pero, para ella, constituye una forma de resistencia a la ideología dominante²⁰². En este sentido, Kaplan considera al woman's film como heredero de la tradición literaria del llamado "feminismo doméstico", pues narra aspectos heroicos o subversivos de la

¹⁹⁷ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, p. 3.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 4.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰⁰ Doane y Kuhn distinguen tajantemente entre interpelación al espectador y posicionamiento del sujeto. La primera se refiere a las estrategias retóricas conscientes, explícitas e históricamente específicas utilizadas en el film. Entre estas estrategias retóricas se encuentra la incorporación de un punto de vista femenino en la narración. El posicionamiento del sujeto es un concepto teórico referido a las posiciones inconscientes, establecidas por el psicoanálisis, que dan coherencia y legibilidad al texto.

²⁰¹ Mary Ann Doane, *Ob. cit.*, p. 34.

²⁰² E. Ann Kaplan, "Mothering, Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman's Film" en C. Gledhill (Ed.) *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, p. 124.

maternidad, derivados de los conflictos que ocasiona el posicionamiento edípico de la mujer²⁰³. Una historia recurrente en el woman's film es la relación madre-hija, subversiva en tanto que la cultura patriarcal reprime su representación por ser potencialmente amenazadora. Pero no podemos hacernos ilusiones con el woman's film, pues no abre nuevos espacios a la mujer-madre, siempre representada dentro del entorno doméstico y dependiente, en mayor o menor grado, de la figura masculina. Para Kaplan, sin embargo, el intento de subvertir el drama edípico masculino lo convierte en una experiencia poderosa para las mujeres y perturbadora para los hombres²⁰⁴. Otra característica del woman's film es su apertura a las preocupaciones sociales. En este sentido, problematiza las dicotomías hombre-esfera pública / mujer-esfera doméstica²⁰⁵.

En tercer y último lugar, tenemos el melodrama materno –*maternal melodrama*. Doane entiende éste como una subcategoría del woman's film y como un subgénero del melodrama. Su popularidad data desde la era del cine silente, con las primeras versiones de *Stella Dallas* (1925, Henry King) y *Madame X* (1920, Frank Lloyd), pero su momento estelar llegó en la década de los 30, con nuevas versiones de los dos filmes mencionados (ambas de 1937, dirigidas por King Vidor y Sam Wood, respectivamente)²⁰⁶. En la mayoría de estos filmes se narra la historia de una madre separada de su hijo que desciende en la escala social o cae en desgracia. La falla de la madre puede ser un “pecado moral” –en la vertiente europea del subgénero– o un error social –en la vertiente hollywoodense. El hijo crece en un medio respetable y/o pudiente y asciende socialmente, mientras la madre observa su trayectoria desde lejos, para no perjudicarlo. En ocasiones, el azar los reúne y la madre se reivindica²⁰⁷. En este patrón narrativo, se idealiza y santifica la institución maternal, al tiempo que se devalúa la figura de la madre real, la cual es excluida del escenario de las relaciones sociales y el poder, y confinada a la pasividad, a la condición de víctima²⁰⁸. Así, la maternidad y el ascenso en la escala socioeconómica se excluyen mutuamente, es decir, el ascenso social del hijo sólo es posible a costa de la negación de la identidad de la madre y el sufrimiento de ésta. Vista así, la maternidad constituye una resistencia al ingreso del hijo a la esfera social. El deseo de la madre se desplaza hacia su hija o hijo²⁰⁹. Es aquí

²⁰³ *Ibidem*, p. 125.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 126.

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ Mary Ann Doane, *Ob. cit.*, p. 73.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 74.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 77-78.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 74

donde entra en juego el *pathos*, como emoción central del melodrama, por la desproporción entre el deseo y su satisfacción, entre los fines del sujeto y sus medios para lograrlos²¹⁰.

Doane afirma que tales representaciones de lo materno se originan en el horror y la fascinación que la maternidad suscita en la sociedad patriarcal, pues la maternidad implica plenitud e indiferenciación, por oposición a la ley paterna como lugar de la división y la diferenciación. La presencia propia de lo maternal –opuesta a la ausencia que caracteriza el poder paterno–, lo hace compatible con los recursos expresivos del melodrama, cuyo lenguaje pretende ser originario y no estructurado a partir de la diferencia. Esto se manifiesta en el uso que hace el melodrama de signos no lingüísticos como gestos, mirada, música, escenografía, accesorios, vestuario, color, etc. Con esto, se refuerza el efecto emotivo y la producción del llanto propios del *pathos* y su violento sentimentalismo. El efecto patético será directamente proporcional a la brecha entre el deseo y su satisfacción, o entre la transgresión –el pecado de la madre soltera– y el castigo correspondiente. Así se crea una distancia infranqueable entre la protagonista y el objeto de su deseo²¹¹. El auténtico melodrama lacrimógeno es el melodrama materno, pues las separaciones entre la madre y su hijo, las pérdidas y las humillaciones sufridas por ella en beneficio de su vástago, conmueven al espectador hasta las lágrimas. Los filmes se estructuran en torno a oportunidades y encuentros perdidos, reconocimientos que llegan demasiado tarde y bloqueos que podrían haberse evitado en la comunicación. El patetismo insiste en la brecha coyuntural entre la madre-deseante y el hijo-objeto, de manera tal que se sugiere la posibilidad de una comunicación total y transparente entre ellos que, sin embargo, no llega. No se alcanza la plenitud, pero se establece su existencia como un ideal²¹².

Kaplan diferencia el *woman's film* y el melodrama materno según la posición de sujeto que cada uno establece para el espectador. Si el *woman's film* se dirige a la espectadora, el melodrama materno, por el contrario, es un drama edípico masculino que va dirigido a hombres y mujeres, en formas diferentes para cada uno²¹³. Kaplan da cuenta de esto a través del análisis de las formas de interpelación al espectador. El melodrama materno se dirige al espectador por medio de la representación narrativa de las fantasías del niño sobre una madre amante y hermosa. Esta suele ser una madre

²¹⁰ Ibid., p. 75.

²¹¹ Ibid., pp. 84-86.

²¹² Ibid., p. 90.

²¹³ E. Ann Kaplan, Ob. cit., p. 124.

soltera que se sacrifica por el bienestar de su vástago –siempre varón–, llegando incluso a rechazar todo vínculo con el padre del niño, a sufrir humillaciones y, en muchos casos, a separarse del hijo. El resultado de estos sacrificios es el ascenso social del hijo, a través de la familia paterna²¹⁴. La interpelación a la espectadora femenina también es edípica, pero se basa en la internalización femenina de las estructuras patriarcales. Esta internalización consiste en permitir la fantasía edípica del hijo como reemplazo del pene, apoyándose en la identificación vicaria de la espectadora con una figura materna idealizada que siempre está por encima de cualquier mujer concreta. Además, la espectadora goza vicariamente el idilio materno-filial²¹⁵. Mientras que el woman's film va dirigido al nivel consciente de las instituciones sociales, el melodrama materno, según Kaplan, se refiere al inconsciente edípico²¹⁶.

Una vez caracterizados brevemente algunos subgéneros del melodrama, se pasará a describir los rasgos más importantes del género, de acuerdo con los aspectos que abarca el instrumento de análisis fílmico y cinematográfico.

ESTRUCTURA NARRATIVA. Entre la gran cantidad de estudios disponibles sobre el melodrama hollywoodense, ¿cómo establecer aquellos elementos que lo caracterizan en lo narrativo? Mercer y Shingler toman tres melodramas de distintos autores y períodos (*Broken Blossoms* (1919, David W. Griffith), *Stella Dallas* (1937, King Vidor) y *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray)) y, luego de un análisis comparativo, encuentran sus elementos comunes²¹⁷:

- i) Historias centradas en un héroe o heroína víctima con el cual se identifica el espectador;
- ii) Conflictos y tensiones dentro de la familia, en especial conflictos generacionales²¹⁸;
- iii) La acción es llevada a momentos climáticos audaces, que suelen estar subrayados por la música, y oscilan entre emociones opuestas. Por ejemplo, calma y felicidad seguidas por histeria y lágrimas²¹⁹;
- iv) Influencia del psicoanálisis freudiano en el tratamiento de acciones o situaciones, las cuales son presentadas como síntomas de lo reprimido por parte de los

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 124-125.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁷ John Mercer y Martin Shingler, *Ob. cit.*, p. 14.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 15.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

personajes, es decir, como pasión sublimada, agresión desplazada, impotencia, conflictos edípicos y sugerencias de incesto, entre otras posibilidades;

- v) Finales ambiguos e insatisfactorios, pues los personajes no logran sus metas ni ambiciones²²⁰.

Gledhill profundiza sobre la construcción y presentación de los personajes melodramáticos. Esta se ve sujeta a una paradoja muy interesante, pues si bien el género trata de la afectividad y la vida interior de las personas, la construcción de sus personajes no se efectúa en términos psicológicos ni introspectivos. Por el contrario, se expresa a través de elementos externos como la acción, el movimiento, la gestualidad, el decorado, la iluminación, el color y el montaje²²¹. Doane concuerda con estos rasgos y destaca también la recurrencia de escenarios cerrados –domésticos o confinados a pequeños pueblos americanos–, el énfasis en el ritmo de la experiencia en desmedro del contenido de ésta, y, finalmente, el acortamiento del tiempo vivido en beneficio de la intensidad. Para Doane, los conflictos del melodrama son externos²²². Neale sostiene que la narración melodramática se caracteriza por el uso de coincidencias, encuentros y desencuentros fortuitos, conversiones repentinas, rescates en el último minuto, revelaciones sorprendidas y hechos sensacionales jamás previstos²²³. En mayor o menor medida, estos autores confirman, desarrollan y/o profundizan las intuiciones de Elsaesser en relación con la narración del melodrama²²⁴.

ENUNCIACIÓN. En lo relacionado con este aspecto de la configuración fílmica, los analistas del melodrama han identificado algunos usos y construcciones propios del género y de sus variantes o subgéneros. El más general de todos, es decir, aquel que estaría presente en la mayoría de los filmes caracterizados como melodramas, independientemente del subgénero en que se inserten, se refiere al tratamiento de la información narrativa. Independientemente de la voz narradora del relato, que puede estar a cargo de una instancia externa a la diégesis o interna a ésta, la información narrativa que proporciona el narrador en el melodrama no viene filtrada por ninguna instancia diegética, por lo cual corresponde a la focalización de grado cero. De acuerdo

²²⁰ Ibid., p. 17.

²²¹ Christine Gledhill, “Stella Dallas and Feminist Film Theory” *Cinema Journal* 25-4, pp. 46-47, a través de John Mercer y Martin Shingler, Ob. cit., p. 80.

²²² Mary Ann Doane, Ob. cit., p. 72.

²²³ Steve Neale, “Melodrama and Tears” *Screen* 27-6, p. 6, a través de John Mercer y Martin Shingler, Ob. cit., p.

²²⁴ Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, en Christine Gledhill (Ed) *Home is Where the Heart is*, p. 55.

con este patrón, la información narrativa es suministrada a lo largo del relato en forma tal que el narrador siempre revela más información de la que maneja, por separado, cada personaje de la trama, incluso en lo referente a la propia situación de cada uno, sus relaciones y sus sentimientos.

Varios autores relacionan este aspecto con el pathos como mecanismo propio del melodrama para suscitar los sentimientos en el espectador y llevarlos, incluso, hasta las lágrimas. Gledhill, Neale y Doane, entre otros, afirman que, si el melodrama tiende a expresar los aspectos narrativos y temáticos –sentimientos e ideas de los personajes, clima narrativo, isotopías– a través de recursos expresivos como los movimientos escénicos, la gestualidad, el decorado, la iluminación, los patrones en el uso del color o la música, entre otros, esto otorga al espectador un conocimiento de los personajes que supera lo que éstos saben de sí mismos, generando una exaltación en las emociones del espectador que, en algunos casos, culmina en el llanto. Tales autores entienden el pathos como un procedimiento estético mediante el cual se victimiza al protagonista, pues se revela al espectador que es inocente mientras el resto de los personajes lo acusa. De esta manera, se logra una identificación del espectador con el protagonista-bueno-víctima²²⁵. La discrepancia entre el saber narrativo que el narrador otorga al espectador y el de los personajes es lo que genera el pathos y las lágrimas. La victimización del protagonista se incrementa con del manejo de la trama a través de coincidencias, encuentros fortuitos, desencuentros, revelaciones y rescates de último minuto. En este esquema, los acontecimientos de la trama no parecen motivados por la lógica interna de la diégesis, y se procura demorar la resolución de la trama, ya que mientras más tarde ésta en llegar, más victimizado e indefenso lucirá el protagonista, y más se incrementará la exaltación emotiva del espectador²²⁶.

Si el melodrama coloca a sus protagonistas en una posición en la cual resultan víctimas de fuerzas más poderosas que ellos, cabría suponer que el pathos, como dispositivo propio del género, se relaciona directamente con la acción, al tiempo que entra en tensión con otras emociones producidas por los filmes. En conjunto, todos estos mecanismos propician la lectura moral de las propuestas temáticas de los filmes.

Las feministas, por otra parte, analizan aspectos enunciativos que caracterizan las variantes o subgéneros del melodrama destinados al público femenino –algunas

²²⁵ Christine Gledhill, “Stella Dallas and Feminist Film Theory” *Cinema Journal* 25-4, pp. 46-47, a través de John Mercer y Martin Shingler, Ob. cit., p. 80.

²²⁶ Steve Neale, “Melodrama and Tears” *Screen* 27-6, p. 11, , a través de John Mercer y Martin Shingler, Ob. cit., pp. 80-81.

tendencias del woman's film—, con la intención de diferenciarlos de aquellos que son propios del melodrama dirigido al público masculino —el melodrama familiar. Doane insiste en que la vertiente del melodrama adscrita al woman's film se caracteriza por intentar un posicionamiento del sujeto que busca incorporar la subjetividad femenina, aunque dentro de una retórica de la interpelación al espectador que no considera para nada a la espectadora. Esta contradicción produce perturbaciones que la narración no puede contener y, de allí, surge el exceso, revelando incoherencias en las estrategias enunciativas del Modo de Representación Institucional. Según Doane, los patrones del woman's film en cuanto al uso de la *voz over*, las tomas subjetivas y los segmentos que constituyen relatos metadieгéticos —sueños, alucinaciones o recuerdos— tienden a activar estructuras femeninas de subjetividad²²⁷.

Mulvey insiste sobre este punto pero desde una perspectiva ligeramente distinta. El melodrama puede tener dos puntos de partida. El primero, dominado por un punto de vista predominantemente masculino, se ocupa de las tensiones generacionales y sexuales dentro de la familia, y está anclado en las fantasías patriarcales, falocéntricas y misóginas, de castración. Tales fantasías entran en contradicción con la ideología de la familia y, por lo tanto, resultan sacrificadas en beneficio de la civilización y en reafirmación del Edipo. El segundo punto de partida del melodrama está dominado por el punto de vista de la protagonista femenina, que se convierte en foco de identificación²²⁸.

Cook profundiza en la perspectiva señalada por Mulvey, pues la construcción de puntos de vista femenino y masculino constituye una de las maneras en que el texto expresa la diferencia sexual. Para Cook, la construcción del punto de vista cinematográfico es un proceso complejo, que combina la identificación con los personajes y el uso de estrategias subjetivas y objetivas equivalentes a algunas empleadas por la novela²²⁹. Ya que el cine clásico narrativo se construye a partir de una perspectiva masculina a la cual se subordina lo femenino, el establecimiento de una perspectiva femenina como dominante en algunas variedades del melodrama tiene algunas consecuencias importantes. En principio, el uso de una perspectiva femenina invierte algunos rasgos básicos del melodrama trágico, cuya acción deriva de los problemas edípicos masculinos. En el melodrama femenino, predomina el deseo edípico

²²⁷ Mary Ann Doane, Ob. cit., p. 34.

²²⁸ Laura Mulvey, "Notes on Sirk and Melodrama" en C. Gledhill (Ed.) *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, p. 76.

²²⁹ Pam Cook, Ob. cit., p. 253.

de la heroína por ocupar el lugar de la madre, pero su posición como sujeto del deseo se manifiesta en el relato como falta de conocimiento y comprensión de las fuerzas que controlan su destino. Esto ocurre en *All that Heaven Allows* y puede llevar a la protagonista a investigar para lograr tal conocimiento, como sucede en *Rebecca* (1940, Alfred Hitchcock). En todos los casos, sus percepciones del mundo son cuestionadas en el marco de la información narrativa que ofrece el relato, por lo que su perspectiva puede ser vista como paranoide. Cuando la heroína tiene bloqueado el acceso al conocimiento, el uso de la lengua cinematográfica y la narración presentan sus deseos como fantasías, es decir, el deseo de ella es problematizado y ubicado en la imaginación, fuera del ámbito del conocimiento²³⁰.

Otro punto en que se diferencian el melodrama familiar y el femenino es en el papel de la sociedad en el universo narrado. El héroe del melodrama familiar está atrapado en el mundo de las relaciones familiares y la herencia, y esta situación lleva a violentos excesos emocionales. En el melodrama femenino, por el contrario, la heroína desea actuar contra las definiciones socialmente aceptadas de la feminidad y entra en conflicto con la sociedad. Esta situación se manifiesta como un conflicto del trabajo y la carrera versus la maternidad y la familia. El desear ambos términos constituye una transgresión que el relato castiga²³¹.

Un último punto en la diferenciación entre el melodrama masculino y el femenino se encuentra en el uso de los recursos expresivos visuales. En este sentido, tanto el melodrama masculino como el femenino recurren a la imagen para expresar, en forma intensificada, el sufrimiento emocional del héroe o la heroína. La diferencia reside en que el melodrama masculino se vale de este recurso para comentar el moralismo de la trama, desde una perspectiva irónica o distanciada, mientras que el melodrama femenino ofrece el punto de vista de la heroína como foco de identificación. La imagen se carga de objetos de consumo, signos del estatus social y el estado mental de la protagonista, que van dirigidos al espectador para darle la información narrativa privilegiada. Por otra parte, al constituirse la protagonista femenina como sujeto de deseo, el cuerpo masculino es presentado como objeto de contemplación erótica para ella. Su deseo, activo, es problematizado por el relato. Este deseo es representado

²³⁰ Idem.

²³¹ Ibídem, p. 254.

como paranoia, histeria o fantasía, mientras que su elección de objeto es vista como masoquista²³².

ESTRUCTURA TEMÁTICA Y PROPOSICIONES IDEOLÓGICAS. En este punto, los teóricos y analistas del melodrama sostienen posiciones diferentes, a veces contradictorias. Los neomarxistas y algunas visiones centradas en la función sociocultural de los géneros, entienden el melodrama como un género en el que se expresan las contradicciones ideológicas que revelan las fisuras del capitalismo y/o el patriarcado. En estas posiciones se manifiesta la influencia de la llamada Gran Teoría, que amalgama las discusiones de Comolli y Narboni sobre la oposición entre el texto clásico realista y texto no realista (ver *supra*). Algunos autores, como Elsaesser, llegaron a considerar el melodrama como un género ideológicamente subversivo. Kleinhans y Eckhert, desde la perspectiva neomarxista, proponen una visión alternativa que, partiendo de la noción de desplazamiento, sugiere que el melodrama presenta soluciones mistificadas para los conflictos sociales.

Para Elsaesser, el melodrama puede funcionar en forma subversiva o escapista, dependiendo de si el texto destaca la odisea de los protagonistas o el final feliz de la trama. El carácter subversivo o escapista del texto siempre dependerá del contexto histórico y social en que se inserten tanto la trama como el texto. En cualquiera de los dos casos, Elsaesser insiste en que la recurrencia del melodrama en la cultura masiva quizás sea indicativa tanto de su capacidad para tomar en cuenta los conflictos sociales, como de su incapacidad para representarlos en términos que no sean estrictamente privados y emocionales²³³.

Según Nowell-Smith sí hay un potencial crítico en el melodrama, pero no reside en la supuesta crítica de Sirk a los valores burgueses, sino en la posibilidad de que las condiciones reales de la identidad psíquica y sexual puedan perturbar o crispar la superficie del texto, de manera análoga a los síntomas histéricos, y romper la unidad de la narración realista clásica. Esto ocurriría porque en la representación melodramática confluyen determinaciones sociales, psíquicas y artísticas. Tal confluencia se da en términos contradictorios, pues los problemas que plantea la articulación de tales instancias no pueden ser resueltos exitosamente por el género. De allí lo que Nowell-

²³² Idem.

²³³ Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" en C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, p. 47.

Smith denomina como fracaso ideológico²³⁴. Este fracaso sería el de la ideología burguesa o, de acuerdo con una caracterización más precisa, pequeñoburguesa. En el contexto de la familia y su entorno inmediato, la ley patriarcal es determinante: el hijo debe hacerse semejante al padre para asumir la propiedad y el lugar de éste en la comunidad, mientras que la mujer, para tener el derecho sobre la propiedad, debe enviudar. La ley de la legitimidad asume en el melodrama una dimensión psicológica – ¿tiene un hombre específico el derecho de comandar la familia, está calificado para ello?²³⁵ –, que se representa en términos de la dicotomía acción/pasividad. La pasividad puede ser asignada tanto a las protagonistas femeninas como a sus contrapartidas masculinas pues, especialmente en el melodrama familiar de los 50, las figuras masculinas son presentadas como disminuidas en su masculinidad. De allí que el sufrimiento y la impotencia sean vistos como el fracaso de la masculinidad en adecuarse a la ley patriarcal de la legitimidad²³⁶.

Schatz, en sus análisis del melodrama familiar, da cuenta de cómo la representación de la familia en los años 40, a pesar de su tono optimista, revela en el fondo una progresiva erosión en la valoración de la institución familiar. Para Schatz, durante la década de los 50, la familia y sus conflictos se convierten en protagonistas del melodrama, desde una perspectiva aparentemente crítica, pues en él se representan sus crisis y sus contradicciones, pero se les asigna una solución en el marco del orden social imperante, es decir, dentro de la propia institución familiar, el patriarcado y el modo de vida americano²³⁷. En otras palabras, la resolución de los conflictos narrativos siempre reafirma, a veces en forma poco creíble, el orden social existente²³⁸.

Brooks insiste en la relación entre el melodrama y una visión moral del mundo. El eje narrativo del melodrama vendría a ser lo que Brooks denomina como moral oculta, es decir, un conjunto de valores espirituales operativos enmascarados por la superficie de la realidad. No se trata de un sistema metafísico, sino de una acumulación de los remanentes fragmentarios y desacralizados de los antiguos mitos. Brooks lo compara con el inconsciente, pues en su esfera residen deseos y prohibiciones básicos. La moral oculta sería el ámbito del significado y el valor en el melodrama, y se

²³⁴ Geoffrey Nowell-Smith, “Minelli and Melodrama” en C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, p. 74.

²³⁵ *Ibidem*, p. 71.

²³⁶ *Ibid.*, p. 72.

²³⁷ Thomas Schatz, *Ob.cit.*, pp. 227-228.

²³⁸ *Ibidem*, p. 238.

expresaría a través de temas recurrentes como el de la renuncia –el sacrificio en aras de un ideal–, visto como victoria y no como derrota²³⁹. Los valores del bien y el mal son irreconciliables y personalizados –casi pueden ser nombrados como personas–, pues los encarnan personajes sin matices, caracterizados en términos absolutos. En esta clara nominación del universo moral, el orden social y los imperativos éticos son una y la misma cosa²⁴⁰.

Kleinhans intenta comprender el melodrama en el marco de la división entre la producción de los medios de la existencia y la reproducción de la especie en la sociedad capitalista. La organización social capitalista se basa en la división entre producción y reproducción, trabajo y familia, relaciones productivas y relaciones personales. En este contexto, la familia se sitúa al margen de la esfera productiva y pasa a ser el escenario de la vida personal y la satisfacción afectiva. El verdadero significado de la vida de un trabajador no estaría en la producción, sino en la vida personal, pues el trabajo alienado no confiere al individuo sentido de la identidad ni valor social²⁴¹. No obstante, el patrón de integración familia/producción, propio de la sociedad feudal, persistió en los Estados Unidos en familias artesanas y pequeñoburguesas, hasta hace relativamente poco. Esto ocurrió principalmente en el ámbito rural –la granja familiar– y urbano –por los inmigrante europeos–, mientras la nación marchaba hacia el capitalismo avanzado. Una vez completada la transformación de la familia en el reino exclusivo de la vida personal y la satisfacción afectiva, las mujeres y los niños quedaron completamente fuera de la producción, confinados al hogar. A las mujeres se les asignó la responsabilidad de atender el hogar y cuidar de los valores personales, lo cual se intensificó con la trivialización de las tareas domésticas gracias a la socialización de la producción material doméstica, asumida por las instituciones de educación, salud y bienestar social. Al final de todo este proceso, la familia pasó a ser el lugar privilegiado para el consumo, con la correspondiente ideología de la autogratificación.²⁴²

Según Kleinhans, la familia contemporánea, y con ella la mujer, no pueden satisfacer la enorme exigencia de ser todo lo que el resto de la sociedad no es, y tal contradicción constituye la materia prima del melodrama. Esta contradicción da sentido

²³⁹ Peter Brooks, “The Melodramatic Imagination” en M. Landy (Ed.) *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*, p. 54.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 61.

²⁴¹ Chuck Kleinhans, “Notes on the Melodrama and the Family under Capitalism” en M. Landy (Ed.) *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*, p. 198.

²⁴² *Ibidem*, p. 199.

a un patrón narrativo recurrente en el melodrama doméstico: el de la mujer que sacrifica sus metas personales –carrera, felicidad, independencia- por la felicidad de alguien más, por lo general los hijos.²⁴³

Otro grupo de feministas, integrado por Mulvey, Gledhill y Doane, se interesó en el uso del melodrama por parte de Hollywood, para “atender” el público femenino. Estas autoras indagaron específicamente sobre los aspectos represivos del género. Mulvey cuestiona directamente la idea de que el melodrama revele las contradicciones ideológicas del patriarcado por su supuesta construcción no realista. Para esto, parte de la definición misma de la ideología. Para Mulvey, la ideología no es un sistema de representación capaz de brindar una imagen coherente y unificada del mundo, que borra las contradicciones causadas por la explotación y la opresión, por el contrario, la ideología, indefectiblemente, da salida a sus propias incoherencias y, en este sentido, el melodrama vendría a ser una válvula de escape para las contradicciones ideológicas sobre el sexo y la familia. Ni crítico ni subversivo, el melodrama sólo reconoce y representa la diferencia sexual dentro de la familia²⁴⁴. Esto lo hace de dos maneras diferentes. En la primera, predomina el punto de vista de la protagonista femenina, la cual se convierte en el foco de identificación. En la segunda, predomina el punto de vista masculino, y se revisan las tensiones sexuales y generacionales en el seno de la familia. En los dos casos, la función ideológica del melodrama aparece claramente. La diferencia entre los dos reside en que, en el melodrama donde predomina el punto de vista femenino, la narración produce un exceso que bloquea la satisfacción.

*“Si el melodrama ofrece una fantasía escapista para la identificación femenina en el público, la ilusión va fuertemente marcada por trampas tan reconocibles, reales y familiares que el escape se parece más al soñar despierto que al cuento de hadas. Los pocos filmes hollywoodenses hechos para el público femenino evocan contradicciones en vez de reconciliación, con la alternativa de la tácita rendición a las presiones manifiestas de la sociedad derrotada por sus propias leyes inconscientes”.*²⁴⁵

La representación de estas contradicciones en los textos lleva al frecuente incumplimiento del requisito hollywoodense de un final feliz. Dicha representación resulta problemática en sí misma, pues no puede ser contenida dentro del marco del relato clásico. El exceso resultante encuentra una salida en el texto, salida que de acuerdo con Nowell-Smith es lo que define el melodrama estadounidense y que opera

²⁴³ Ibid., p. 201.

²⁴⁴ Laura Mulvey, Ob. cit., p. 75.

²⁴⁵ Ibídem, p. 79.

en forma similar a lo que sucede en la histeria de conversión freudiana. En esta psicopatología, la energía asociada a una idea reprimida regresa a la superficie, pero no en el discurso consciente del paciente, sino desplazada y transformada en un síntoma corporal. El material que el texto melodramático no puede expresar a través del discurso o las acciones de los personajes, es desplazado a la superficie del texto, donde se manifiesta a través de recursos expresivos que dan lugar a rupturas en las convenciones realistas²⁴⁶. Por otra parte, Brooks señala que el melodrama da relevancia al mundo privado y afectivo a través de mecanismos expresivos que lo exalten y lo representen en forma interesante²⁴⁷.

Para Doane, los filmes dirigidos al público femenino y los melodramas maternos pretenden ofrecer a la espectadora una identidad diferente a la del héroe masculino activo, desviando la energía de ella hacia una identificación narcicista que desexualiza el cuerpo femenino y, por lo tanto, niega su existencia. Tales operaciones tienen una finalidad represiva, pues buscan inmovilizar a la espectadora en su repetición de los escenarios del masoquismo²⁴⁸. Por otra parte, Doane analiza la relación entre la mujer, el cine y la mercancía. En este sentido, señala que el woman's film y el aparato discursivo extrafílmico de la industria procuran vender a las mujeres una cierta imagen de la feminidad. El trabajo expresivo, muy cercano a lo que podríamos llamar el grado cero estilístico, condensa el erotismo de la imagen en la figura de la mujer pero va dirigido a la espectadora. De esta manera, se subraya la naturaleza tautológica del rol de la mujer como consumidor, pues se convierte en sujeto de una transacción en la que el objeto es su propia conversión en mercancía. Doane asocia este mecanismo al narcicismo, pues el consumo involucra la idea de la autoimagen. La feminidad, sin embargo, no es una categoría que pertenezca a las mujeres, pues la posición femenina se ha convertido en el emblema de los roles de consumidor y espectador, que encarnan una subjetividad que desea pero en forma pasiva²⁴⁹.

Otro punto álgido del melodrama es la temática de la maternidad. Según Doane, el patriarcado opone la maternidad y la paternidad en varios aspectos, relacionados con la división social del trabajo. Mientras que la maternidad es indiscutible, por ir asociada a lo natural y lo biológico, la paternidad es cuestionable, pues se vincula a la legalidad, la identidad, la herencia y la legitimidad social. La maternidad se autorregula, pues tiene

²⁴⁶ Geoffrey Nowell-Smith, *Ob. cit.*, p. 73.

²⁴⁷ Peter Brooks, *Ob. cit.*, p. 59.

²⁴⁸ Mary Ann Doane, *Ob. cit.*, p. 19.

²⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 30-32.

sus propias garantías internas, pero la paternidad instauro la ley y depende de ella²⁵⁰. Las representaciones ambivalentes de la maternidad en el melodrama podrían tener su explicación en la división social del trabajo. Lo maternal, que corresponde en el patriarcado a la plenitud y la indiferenciación, se opone a la ley paterna como lugar de diferenciación y separación. La oralidad relacionada con lo maternal convierte a la madre en un ser que abrumba al hijo con su deseo y amenaza con aniquilar la subjetividad de éste. De aquí derivan entonces sentimientos de horror que matizan la fascinación y el amor por la madre. Lo maternal, entonces, queda sujeto a una serie de tabúes que intentan controlarlo, pues constituye una amenaza al orden basado en la ley paterna de diferenciación²⁵¹.

Kaplan insiste en la relación entre el melodrama y las representaciones dominantes de la maternidad. De acuerdo con su recuento, las representaciones actuales de la maternidad fueron moldeadas por las concepciones de *El Emilio* de Rousseau, a través de incorporación al melodrama teatral decimonónico, la novela sentimental burguesa y el llamado “feminismo doméstico” de la literatura anglosajona²⁵². La otra fuente del discurso maternal predominante en el siglo XX ha sido el psicoanálisis²⁵³. Rousseau planteó un régimen de total atención de la madre al hijo, especialmente en edad temprana, con lo que la mujer quedó confinada a la crianza de los hijos y sólo debía aprender lo apropiado para esta tarea. Este mandato se cumple a la perfección en el contexto de la sociedad capitalista, que prescribe la separación de la familia de la producción de bienes materiales²⁵⁴. Las ideas de Rousseau pasaron a los Estados Unidos y se integraron al llamado “culto a la verdadera feminidad”²⁵⁵. Esta ideología de la maternidad asumió valores contradictorios en el contexto estadounidense, pues promovió la industrialización a través del consumismo de la clase media, al mismo tiempo que aseguró la conservación de los valores tradicionales. A través de formas literarias como la novela y el cuento, se establecieron oposiciones de valores entre la madre sacrificada/santa/nutritiva y la madre cruel/sádica/celosa. Entre

²⁵⁰ Ibid., pp. 70-71.

²⁵¹ Ibid., pp. 82-83.

²⁵² La narrativa del feminismo doméstico abarca un conjunto de novelas escritas por mujeres, en las que se reproducen los modelos patriarcales pero se intenta compensar la visión misógina a través de una construcción heroica de los personajes femeninos, por oposición a la debilidad moral, el sadismo o la brutalidad de los personajes masculinos. Esto sucede, por ejemplo, en *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher-Stowe.

²⁵³ E. Ann Kaplan, Ob. cit., p. 113.

²⁵⁴ Ibídem, p. 114.

²⁵⁵ Cult of True Womanhood. En el siglo XIX, las ideas de Rousseau pasaron a los Estados Unidos y dieron lugar a esta ideología, basada en los ideales de piedad, pureza, domesticidad y sumisión para las mujeres.

éstas puede haber variaciones como la madre heroica, la tonta o la posesiva, que en mayor o menor medida constituyen gradaciones de las dos figuras básicas. En todos los casos, la madre aparece vista desde la perspectiva del hijo y no desde su propia subjetividad²⁵⁶. Sólo las madres transgresoras o las “malas madres” –únicas figuras sexualizadas– ocupan una posición central en los relatos. En las historias predomina la representación de vínculos entre la madre y el hijo varón, los cuales suelen ser valorados positivamente, mientras que los vínculos madre/hija suelen aparecer como negativos²⁵⁷.

Los modelos patriarcales también fueron reproducidos en las novelas escritas por mujeres, aunque en ellas se intentó compensar la visión misógina de la narrativa clásica estadounidense. Algunas escritoras dieron cabida a los miedos y fantasías inconscientes de las mujeres dentro del patriarcado, y así le hablaron al resentimiento femenino inconsciente hacia la prescripción patriarcal. Con esto, las mujeres tendrían acceso a una cierta satisfacción vicaria. Otras escritoras dieron a la pasividad femenina una dimensión heroica. Una vertiente distinta de la narrativa femenina, influenciada por el feminismo doméstico, se ocupó de representar el aporte femenino a la causa abolicionista, a través de figuras maternas heroicas que dominan la narración, por encima de los hombres, representados como moralmente débiles, sádicos o brutales²⁵⁸.

En cuanto a las representaciones psicoanalíticas de la maternidad, Kaplan sostiene que el discurso freudiano es un producto de la sociedad patriarcal en la era industrial y, como tal, duplica los paradigmas maternos de la ficción dominante²⁵⁹. Freud y sus sucesores establecieron una equivalencia entre la feminidad y la maternidad como el rol social natural de la mujer. Asignaron a la maternidad rasgos como la pasividad, el narcisismo y el masoquismo, y los consideraron normales para las mujeres. La madre, en la teoría freudiana, es la responsable de la salud psíquica del niño y el receptáculo de sus deseos y necesidades, por lo que los de ella deben ser reprimidos. El sacrificio materno, como puede verse, va dirigido a las necesidades, deseos y fantasías masculinas, pero no al deseo femenino:

“Las convenciones realistas de la novela sentimental dieron veracidad ilusoria a las instituciones sociales y a la división del trabajo necesaria para el éxito de la Revolución Industrial y, con esto, las inscribieron en la conciencia. Al mismo tiempo, sin embargo, la ficción sirvió para satisfacer, en primer lugar, los deseos

²⁵⁶ E. Ann Kaplan, Ob. cit., p. 116.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 117.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 119.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 121.

*inconscientes masculinos hacia la madre preedípica idealizada (el hijo en estas novelas suele ser varón) y, segundo, los deseos inconscientes de castigar a la madre por su sexualidad, la cual se evidencia cuando ésta traiciona al hijo con otro hombre”.*²⁶⁰

A partir de los años 30, los discursos sobre la maternidad comienzan a mostrar algunos cambios que se evidencian en el melodrama y el woman's film. Aparece la madre soltera que intenta manifestar su sexualidad, aunque tal figura crea angustia en torno a la maternidad y el discurso patriarcal la acepta únicamente en tanto respete la división entre las esferas masculina y femenina. La entrada de la mujer en la esfera laboral dio lugar a narraciones en las que la madre “escapa” de su lugar asignado y genera conflictos que la regresan al hogar, bajo la ley patriarcal, o la llevan a la separación del hijo. La madre que trabaja y se relaciona con la esfera productiva debe ajustarse al ideal materno. Aunque lo haga, siempre se considerará que falla a sus hijos²⁶¹.

Gledhill, por otra parte, destaca la equivalencia que establece el melodrama entre la ideología burguesa y lo “femenino”. Según esta autora, se designa la familia como institución burguesa cuyos principios se manifiestan en la esfera asignada a las mujeres, es decir, el hogar, las relaciones afectivas, la trivialidad doméstica, el consumo, la fantasía, el romance y el sentimentalismo²⁶².

Gledhill analiza la capacidad del melodrama para relacionarse con un amplio espectro de la sociedad, a través de la historia de sus manifestaciones en diversos medios como la literatura, el teatro o el cine. Tanto el melodrama como la novela han sido históricamente asociados al ascenso y la consolidación de la burguesía europea durante finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX. Pero en la actualidad, su público mayoritario lo forman las clases populares. El hallazgo de Gledhill reside en comprobar la contribución de éstas a la formación del melodrama, durante el siglo XIX, y su incorporación al cine, a principios del siglo XX²⁶³.

Seguendo a Brooks, Gledhill considera que, en el teatro, la tradición burguesa aportó al melodrama su sentimentalidad característica, mientras que la tradición popular aportó el uso de recursos expresivos no verbales como la escenografía, los efectos

²⁶⁰ Ibid., p. 123.

²⁶¹ Ibid., pp. 131-132.

²⁶² Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: an Investigation” en C. Gledhill (Ed.) *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, p. 12.

²⁶³ Ibídem, p. 14.

especiales, la pantomima, el vestuario, la acrobacia y la música²⁶⁴. En la evolución del melodrama, la familia y el hogar adquirieron una gran potencia simbólica, pues tales instituciones quedaron fuera de la esfera de las relaciones materiales y la producción, y se concentraron en la satisfacción afectiva del individuo y la crianza de los hijos. Según Gledhill, esto aportó un tinte nostálgico, pues el melodrama tiende a presentar las cosas no como son, sino como lo fueron en una época dorada del pasado. En esta visión, el hogar es una suerte de Edén perdido; los valores de la comunidad rural son las referencias morales que contrarrestan la inestabilidad de la expansión capitalista urbana y dan estabilidad al trabajador. Los héroes del melodrama, en un principio los burgueses en ascenso oprimidos por malvados aristócratas, pasaron a ser las clases trabajadoras, víctimas del éxito definitivo de la burguesía. Por exigencias del pathos, la narración melodramática siempre toma partido por las víctimas y los inocentes, y contra los poderosos y malvados. En el melodrama, inocencia y villanía se oponen y se definen mutuamente²⁶⁵. Otra oposición temática relevante en el melodrama es la de lo rural y lo urbano. En los primeros melodramas americanos, los villanos se vinculan con el entorno urbano y con su creciente brecha entre ricos y pobres, o con la cultura europea. Los buenos, en cambio, iban asociados al campo, que encarnaba la ideología fundadora de la nación, basada en un igualitarismo originario del pasado rural americano. De nuevo nos encontramos frente a una proposición nostálgica, que desplaza hacia el pasado las desigualdades inherentes a la industrialización. Tal base ideológica, supuestamente igualitaria, rural y doméstico-familiar, contribuyó al poder del melodrama como fuente de la cultura masiva, debido a su populismo capaz de penetrar en diversas capas sociales y contextos nacionales²⁶⁶. Kleinhans concuerda parcialmente con Gledhill en este punto, pues considera que es difícil establecer una clara filiación de clase en el melodrama del siglo XX, ya que ha permeado el espectro social por su presencia en los medios masivos²⁶⁷.

Fuera de la perspectiva feminista, Carroll formula una crítica a las visiones “progresistas” del melodrama, a través de un análisis de *Magnificent Obsession* (1954, Douglas Sirk). Al contrario de los promotores de la obra de este cineasta como producto crítico, Carroll señala que Sirk trata la moralidad como estructura fundamental del universo y exalta la ética del sacrificio y de la negación de los deseos individuales en

²⁶⁴ Ibid., pp. 18-20.

²⁶⁵ Ibid., p. 21.

²⁶⁶ Ibid., pp. 24-25.

²⁶⁷ Chuck Kleinhans, Ob. cit., p. 198.

beneficio del orden moral²⁶⁸. La ideología del melodrama, según Carroll, otorga un valor absoluto a la dicotomía bien/mal, y tiende a confundir el orden moral y la vida cotidiana en una única estructura sincronizada o ecológica. La moral dominante es presentada como una fuerza regulatoria natural con eficacia causal. En esta visión, la familia patriarcal forma parte del orden cósmico. Si resulta dañada, se recompone a sí misma por un proceso en el que lo natural es lo correcto, y viceversa²⁶⁹. El orden natural es providencial, pero no se hace explícito en el relato, sino que se mantiene como un principio subyacente que se manifiesta por medio de la puesta en escena, con la representación de paisajes armoniosos, la decoración del entorno doméstico o ciertos patrones en el uso del color²⁷⁰.

CONFIGURACIONES EXPRESIVAS PREDOMINANTES. Los recuentos sobre los aspectos expresivos del melodrama han estado marcados por el análisis del estilo individual de directores como Minelli, Ray y Sirk, considerados como autores estéticamente válidos y portadores, en algunos casos, de una visión crítica o distanciada con respecto al género y a las convenciones sociales que le sirven de sustento temático e ideológico. Esta discusión se inserta en la tendencia que ve un potencial crítico en el melodrama, por considerarlo una ruptura en la representación realista del texto clásico. Cabe preguntarse si tales recuentos se insertan más en el estudio de la autoría cinematográfica que en el análisis del melodrama como género, pues no parece que tengan validez general, más allá de las consideraciones sobre el estilo individual de los autores mencionados. A pesar de todo, serán de utilidad en esta discusión, que iniciaré a partir de la contraposición entre la representación realista clásica y la representación estilizada propia del melodrama.

Quienes argumentan a favor del potencial subversivo, crítico o irónico del melodrama, suelen apoyarse en su representación estilizada y/o tendiente al exceso, la cual consideran opuesta a las convenciones de la representación realista propia del texto clásico. Los argumentos a favor de esta línea provienen, en su mayoría, del análisis de melodramas producidos en la década de los 50, en especial de los filmes dirigidos por Sirk para Universal Studios entre 1954 y 1960. El estilo de Sirk fue definido por diversos autores como “barroco hollywoodense”, y se considera que recibió influencias del expresionismo alemán, el simbolismo, e incluso, de Brecht. Podemos

²⁶⁸ Noel Carroll, “The Moral Ecology of Melodrama: The Family Plot and Magnificent Obsession” en M. Landy (Ed.) *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*, p. 188.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 189.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 190.

enumerar los patrones expresivos emblemáticos de dicho estilo, compartidos por Minelli, Ray y Wilder:

- i) En lo referente al uso del encuadre y la escala, predominio de los planos abiertos o medios por encima de los cerrados, con la intención de crear distancia entre el público y la acción, así como composiciones visuales muy elaboradas;
- ii) Uso del formato panorámico y la profundidad de campo total para ilustrar, en términos físicos, la distancia emocional entre los personajes;
- iii) En cuanto a la escenografía, predominan los interiores que representan hogares de clase media o alta, en los que se desarrolla la acción. Estos escenarios van decorados y ambientados con una fuerte carga significativa que abrumba a los personajes. Además, se emplean los espejos como recurso que expresa la ilusión y desilusión de los personajes;
- iv) Con respecto a la composición visual, uso de encuadres dentro del encuadre, es decir, personajes encerrados por marcos de espejos, ventanas o puertas, que los aíslan, confinan y oprimen;
- v) Uso simbólico y expresivo del color y la luz, a través de sombras, filtros coloreados y/o efectos artificiales;
- vi) Efecto irónico global de la puesta en escena y los registros, que contradice las propuestas narrativas.²⁷¹

La interpretación de tales usos como subversivos o vinculados con propuestas estéticas de vanguardia tiene su contrapartida en las visiones de Brooks, Carroll y algunas autoras feministas, que se concentran en la obviedad expresiva del melodrama, su maniqueísmo y su necesidad de propiciar una lectura moral sin claroscuros. En otras palabras, la representación estilizada, excesiva o simbólica no necesariamente constituye una ruptura ideológica ni expresiva con respecto a las concepciones burguesas-patriarcales ni con respecto al relato clásico. Brooks encuentra en el melodrama el deseo de expresarlo todo, de no dejar nada sin manifestar, de decir lo indecible y dramatizar todo a través de gestos y palabras exaltados y polarizados. La recurrencia de las metáforas visuales, narrativas y lingüísticas, en el melodrama, parece concordar con la visión maniquea del mundo como lugar de enfrentamiento de dos polos opuestos morales, es decir, el bien y el mal, supuestamente subyacentes a las cosas²⁷². El uso metafórico de gestos y cosas transforma su significado social –es decir,

²⁷¹ John Mercer y Martin Shingler, *Ob. cit.*, pp. 53-56.

²⁷² Peter Brooks, *Ob. cit.*, pp. 52-53.

su significado primero o denotativo— en significados asociados a una realidad trascendente —con lo cual se pasa al plano de las connotaciones. Según Brooks, los gestos y las cosas del melodrama son siempre metafóricos, pues en todos los casos se refieren a algo que no corresponde a su significado literal²⁷³. En este sentido, Carroll afirma que el melodrama de Sirk propone un status quo, natural o providencial, subyacente, que se manifiesta a través de la puesta en escena. Es decir, que la supuesta armonía de los elementos escénicos actuaría como correlato visual de la ecología moral de la trama. Así, los arreglos florales o el uso simbólico y coordinado del color, por ejemplo, se asocian a significados connotativos como la belleza, la naturaleza y el diseño. La disposición de los elementos escenográficos en el encuadre se asemeja a la de los catálogos de las tiendas por departamentos, en el sentido de que sus elementos parecen nuevos y, al mismo tiempo, combinan con el resto de los objetos en equilibrio y simetría²⁷⁴.

Para finalizar, la representación de las contradicciones inherentes a la ideología patriarcal-burguesa lleva al frecuente incumplimiento del requisito hollywoodense de un final feliz. Dicha representación resulta problemática en sí misma, pues no puede ser contenida dentro del marco del relato clásico y da lugar al exceso. Este, necesariamente, encuentra una salida en el texto, salida que de acuerdo con Nowell-Smith es lo que define el melodrama estadounidense y que opera en forma similar a lo que sucede en la histeria de conversión freudiana. En esta psicopatología, la energía asociada a una idea reprimida regresa a la superficie, pero no en el discurso consciente del paciente, sino desplazada y transformada en un síntoma corporal. El material que el texto melodramático no puede expresar a través del discurso o las acciones de los personajes, es desplazado a la superficie del texto, donde se manifiesta a través de recursos expresivos que dan lugar a rupturas en las convenciones realistas²⁷⁵. Por otra parte, Brooks señala que el melodrama da relevancia al mundo privado y afectivo a través de mecanismos expresivos que lo exaltan y lo representan en forma interesante²⁷⁶.

En relación con el melodrama mexicano, García considera que sus principales antecedentes son el melodrama francés y español del siglo XIX, filtrados por la dramaturgia y la narrativa mexicanas. El ejemplo emblemático de este proceso lo

²⁷³ *Ibíd.*, p. 56.

²⁷⁴ Noel Carroll, *Ob. cit.*, p. 190.

²⁷⁵ Geoffrey Nowell-Smith, *Ob. cit.*, p. 73.

²⁷⁶ Peter Brooks, *Ob. cit.*, p. 59.

constituye *Santa*, novela de Federico Gamboa, publicada en 1903 e inspirada en *Nana*, de Emile Zola. En esta novela ya aparecen muchos elementos de lo que será el melodrama cinematográfico mexicano, entre ellos la oposición entre la provincia y la ciudad –pura y respetuosa de las instituciones la primera, inmoral y perversa la segunda– y las representaciones de la mujer que la califican como virgen y pura si se mantiene alejada de la sexualidad, o perversa y viciosa si practica ésta²⁷⁷. Tales elementos pasan casi intactos a las dos versiones cinematográficas de la novela (1918, 1931), matizados por la influencia del melodrama cinematográfico italiano, francés y hollywoodense. La segunda versión de *Santa*, dirigida por Antonio Moreno, junto con *La mujer del puerto* (1933, Arcady Boytler), sienta las bases del repertorio narrativo, temático y expresivo de una primera etapa del melodrama mexicano²⁷⁸. En el caso argentino cabe esperar antecedentes similares, aunque estos no aparezcan documentados explícitamente por las fuentes consultadas.

Desde el punto de vista narrativo, el reducido repertorio del melodrama industrial mexicano y argentino ha sido descrito por varios autores. Tales descripciones suelen ir integradas a consideraciones sobre las proposiciones temáticas e ideológicas del género. Quizás esto se deba al carácter fijo y repetitivo de las asociaciones entre significantes y significados en el melodrama, es decir, a la rígida codificación de los planos denotativo –diégesis– y connotativo –proposiciones temáticas e ideológicas– en los filmes.

En este sentido, la oposición campo/ciudad se manifiesta en el melodrama mexicano a través del uso de espacios recurrentes tanto en lo narrativo como en la puesta en escena, y de los significados que van asociados a ellos, en términos de su representación de escenarios y conflictos sociales, encarnados por personajes/tipo que se desenvuelven en situaciones recurrentes. En el campo, son claramente identificables la hacienda, el pueblo y el campo abierto. La primera es un espacio cerrado, feudal y autoritario, con leyes internas predeterminadas e inamovibles. En lo económico y lo cultural, la hacienda es autárquica, y la integran zonas de trabajo –establo, granero, campo cultivado– y zonas de ocio –las viviendas de los trabajadores, el salón de la casa grande. En ella interactúan el patrón –autoritario y paternal–, los trabajadores sumisos y el capataz –ambivalente con respecto al patrón²⁷⁹. El pueblo, por el contrario, es

²⁷⁷ Gustavo García, Ob. cit., p. 177.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Ibídem, pp. 178-179.

escenario de dispersión. Lo rigen los poderes civiles y religiosos. Es el sitio de las reuniones sociales –la cantina– y el hogar de la clase media. En el pueblo, la autoridad puede ser tiránica y bárbara. La cantina propicia la diversión y el encuentro social, pero también la violencia entre enemigos. El héroe o la heroína pueden integrarse al grupo o confrontarlo, esto último cuando la comunidad los somete a la vergüenza pública. Otra alternativa en este caso es el aislamiento y la bebida. El campo, finalmente, es el espacio épico para los enfrentamientos entre héroes y villanos²⁸⁰.

La ciudad es representada a través de otra terna de espacios, el hogar burgués, la casa de vecindad y el cabaret de mala muerte. La residencia burguesa no es vista positivamente, pues constituye el espacio de la insensibilidad, el mercantilismo y la maldad. El lujo de su decoración se asocia a la deshumanización de sus habitantes. Estas cualidades morales vienen representadas a través de vestíbulos de mármol, escaleras interminables, habitaciones llenas de espejos²⁸¹. La vecindad es un palacio en ruinas fragmentado y habitado por una comunidad. Sus habitantes son solidarios, trabajadores, pobres y honestos, y suelen ir en la búsqueda del ascenso social, para regresar, arrepentidos, a sus raíces. El repertorio de sus habitantes incluye personajes como las viejas solteras, el gay del closet, el joven delincuente, la esposa coqueta, el estudiante pobre o el boxeador que lucha por surgir²⁸². Finalmente, el cabaret, que suele confundirse con el burdel, y que en los años 40 se convirtió en el escenario melodramático por excelencia. En el primero, la mujer se exhibe como espectáculo público, semidesnuda, bailando al son de ritmos caribeños y explotada por su patrón. En el segundo, es humillada en privado. Los dos son el ámbito de la sensualidad, la decadencia, la violencia y el crimen. Los dos pertenecen a la nocturnidad y se oponen a la residencia burguesa, asociada con lo diurno²⁸³.

En general, la oposición campo/ciudad tiene un carácter reaccionario, pues sirvió para idealizar lo rural, condenar lo urbano y, también, para exaltar el patriarcado y los valores conservadores²⁸⁴. Por otra parte, el catálogo de situaciones narrativas del melodrama industrial mexicano y argentino lo integran historias poco verosímiles de

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 179.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Ibidem*, pp. 179-180.

²⁸³ *Ibid.*, p. 180.

²⁸⁴ Carlos Monsiváis, *Ob. cit.*, p. 143.

madres solteras, conflictos raciales o sociales, los inmigrantes, la enfermedad y las identidades falsas, entre otras²⁸⁵.

Los afectos –amor, pasión, sexualidad– aparecen en el melodrama industrial latinoamericano como causas y efectos universales. De allí las abundantes caracterizaciones y esquematizaciones de estos, en las que también se integra lo narrativo y lo temático:

- i) El amor: es entendido como un valor universal, que trasciende las diferencias sociales y culturales, pero sujeto a una sanción social. Desde este punto de vista, sólo son legítimos el amor heterosexual, destinado al matrimonio y la reproducción –siempre y cuando no haya impedimentos morales–, y el amor-sacrificio femenino en beneficio del hijo²⁸⁶.
- ii) La pasión: siempre desdichada y relacionada con el sufrimiento, es el amor que no puede ser consumado por causa de impedimentos estructurales²⁸⁷.
- iii) El incesto: tabú constitutivo del orden patriarcal y sujeto a la censura de la representación, ya que es mostrado a través de amores fraternos y filiales anómalos –padres y madres dominantes y posesivos, por ejemplo, o padrastros que bloquean a los pretendientes de sus hijastras. Siempre es sancionado negativamente y conlleva la separación, la renuncia o la desaparición de alguno de los involucrados²⁸⁸.

En la esfera afectiva, la figura femenina cobra particular importancia y, por esto, en toda descripción del melodrama abundan las caracterizaciones de personajes/tipos de acuerdo con su participación en el ámbito público –prohibido o restringido para las mujeres– y privado –lugar de confinamiento femenino. Según Oroz, el repertorio narrativo del melodrama propone seis tipos femeninos básicos, cada uno asociado a valores impuestos por la ideología patriarcal. La madre y la hermana son guardianas del orden patriarcal, la afectividad, la bondad y el sacrificio en aras de los hijos. La novia es una variante de la hermana, pero ligeramente erotizada –aunque debe mantenerse virgen– y con la perspectiva de convertirse en esposa y madre. La esposa es la sucesora de la madre y la novia en la institución familiar y en el hogar. Como tal, es paciente, renuncia a sus deseos por el bien de la familia, es sumisa al marido. Estos cuatro tipos femeninos van asociados al valor semántico de la inferioridad, mientras que

²⁸⁵ Silvia Oroz, Ob. cit., pp. 82-89

²⁸⁶ *Ibidem*, pp. 53-56.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 61-62.

la prostituta y/o mala corresponde a la peligrosidad, por insertarse en la esfera pública. La prostituta está sujeta a valoraciones contradictorias, pues concentra las representaciones del deseo y la sexualidad. El quinto tipo es la amada, inferiorizada y peligrosa a la vez, pues representa la promesa del amor romántico y la felicidad eterna dentro de la esfera privada, como una visión ideal de la mujer perfecta para la ideología patriarcal²⁸⁹.

A través de la figura femenina, el melodrama mexicano operó una suerte de exaltación de la represión, para apuntalar la hegemonía de la moral patriarcal. En este sentido, a partir de los años 40 se consolida una nueva moral en la que la figura de la prostituta/cabaretera da primacía a la representación del deseo en la pantalla –por encima de la virtud encarnada por la madre, la esposa o la novia virgen. En este sentido, la prostituta/cabaretera –con su baile y su exhuberancia– vendría a ser una metonimia del coito, cuya representación en la pantalla estaba prohibida por la censura moral implícita²⁹⁰.

¿Qué caracteriza el melodrama industrial iberoamericano en cuanto a las construcciones expresivas? Según Oroz, la recurrencia de historias alegóricas de lo nacional; la elaboración de una supuesta imagen cinematográfica nacional propia de cada país, a través de las estrellas, la lengua y los escenarios; el papel dramático de la música y, para finalizar, el uso recurrente y redundante de metáforas poco originales como la tormenta, los campos floridos, la flor que se abre²⁹¹. En cuanto a la música, Oroz destaca el uso de la música popular de cada país: el tango en el melodrama argentino, el bolero en el melodrama caribeño y mexicano. La música subraya o exalta las emociones, a manera de comentario, y a veces tiene una función predictiva. Las letras de las canciones sirven para caracterizar personajes o reforzar el erotismo de las relaciones prohibidas²⁹². Cada tipo femenino de los mencionados arriba es representado haciendo uso de patrones específicos de la puesta en escena y los registros de imagen. Por ejemplo, la mala/prostituta se viste con trajes escotados y/o ceñidos y lleva el cabello suelto y un maquillaje excesivo. La madre, por el contrario, es vestida con trajes asexuados y oscuros, y su cabello aparece encanecido cuando sobrepasa los 40 años.

²⁸⁹ Ibid., pp. 64-75.

²⁹⁰ Carlos Monsiváis, Ob. cit., p. 148.

²⁹¹ Silvia Oroz, Ob. cit., p. 81.

²⁹² Ibídem, p. 97

La novia y la hermana llevan trajes asexuados, por lo general rematados con un pequeño cuello blanco de reminiscencias infantiles²⁹³.

3.1.2. Análisis de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Amanecer a la vida* y *Luz en el páramo*

3.1.2.1. Estructura narrativa

A grandes rasgos, la caracterización de la identidad los personajes en los tres melodramas tiende a la excesiva redundancia, es decir, a la reiteración de un grupo reducido de indicios que se mantienen constantes a lo largo de todo el desarrollo de la trama, sin matices ni variaciones. Otro aspecto importante de los personajes en los tres filmes es la escasez de indicios individualizadores o rasgos particularizantes. En general, los personajes de estos tres filmes parecen corresponder a tipos más o menos elaborados y codificados por el cine industrial genérico.

En *La balandra Isabel llegó esta tarde*, las primeras ocho escenas del film están dedicadas casi por completo a la presentación de los principales personajes y sus relaciones, así como su entorno afectivo y moral. El contexto material, social y cultural en que se desarrolla la acción tiene muy poca relevancia. La segunda escena corresponde a la presentación del contexto geográfico que habitan algunos de los personajes principales, es decir, Segundo y su familia, integrada por Isabel, la esposa, y Juan, el único hijo. En segundo plano se encuentran Martinote y los marineros de la embarcación que da nombre al film. A partir de la escena 3 y hasta la 7, se describe el entorno familiar y los principales rasgos de sus miembros. Se trata de una familia patriarcal tradicional en su versión nuclear, con roles bien distribuidos, pues el marido participa de la esfera pública-productiva y es el proveedor material de la familia, mientras que la madre se mantiene circunscrita a la esfera privada, es decir, el hogar, atendiendo las necesidades afectivas y el cuidado doméstico. El hijo expresa su intención de viajar en la balandra con su padre, por lo que su exclusión de la esfera productiva es sólo temporal. La autoridad de Segundo es indiscutible, sin embargo, en lo relativo a las normas domésticas, se acepta la autoridad de la madre sobre el padre y el hijo. El afecto familiar, el ejercicio de la autoridad y la sumisión a esta se encuentran estrechamente ligados. Todos comparten la adscripción a los valores de la jerarquía patriarcal, la religión y las tradiciones.

²⁹³ Ibid., p. 92.

Las escenas 9 y 10 caracterizan somera y esquemáticamente las relaciones de Segundo en el ámbito público-productivo. Es el capitán de la balandra Isabel, y bajo su mando se encuentran Martinote, el segundo de a bordo, y un grupo de marineros sin nombre y casi sin rostro reconocible a lo largo de todo el film. Todos se someten a la autoridad del capitán, cuyo mando es indiscutible.

Las escenas 8 y 12 introducen lo que será el elemento conflictivo y perturbador de las esferas doméstica y productiva. En la octava, Segundo silba una tonada que luego se identificará como “la canción de Esperanza”, y que constituye un indicio de que su mente está ocupada en otros asuntos que la invaden, un afecto que se define en la trama como pasión. Vuelve a silbarla en la escena 12, lo que suscita los comentarios de los marineros y el canto de Martinote. La letra de la canción habla de un amor lejano. En esta escena se nombra por primera vez el callejón Muchinga, lugar asociado posteriormente al personaje de Esperanza y, por contigüidad, a la canción.

Este conjunto –escenas 2 a 12– no tiene equivalente en el cuento de Guillermo Meneses en el cual se basa el film. El cuento se inicia con la llegada de la embarcación a La Guaira. En él, Segundo es un marinero más –no el capitán– y como marinero tiene varias mujeres en distintos puertos, entre las cuales se menciona una, a la cual ni siquiera se le da nombre, con la que tiene hijos en Juangriego. La inserción en el film del mencionado segmento parece ir orientada a crear un conflicto afectivo y moral, fundamentado en la oposición entre Isabel y Esperanza, las dos mujeres en la vida de Segundo, en términos de bien y mal, norma y transgresión.

Se establece una fuerte asociación, casi una identidad, entre Isabel, Juan, Martinote y los marineros, y la caracterización de Margarita como un sitio puro, lleno de luz, apartado de los aspectos negativos de la civilización, lleno de gentes trabajadoras que hacen vida al aire libre y respetan las tradiciones. Este conjunto se opone al puerto de La Guaira y los personajes que lo habitan, como Esperanza, Bocú el brujo y la loca María. La descripción moral y afectiva del entorno es la descripción moral y afectiva de los personajes adscritos a él. Esta relación especular entre personajes y entorno es una forma de redundancia y puede ser entendida como una forma de exteriorización de las cualidades, sentimientos y emociones de los personajes, es decir, la representación de estos a través de elementos expresivos como la escenografía, el decorado o la música, entre otros. Además de eso, la oposición entre Margarita y La Guaira es homóloga a la oposición entre lo rural y lo urbano, propia tanto del melodrama anglosajón como del mexicano.

Esperanza, Bocú y la loca María aparecen tardíamente en el relato y su caracterización se lleva a cabo por medio de pausas en las acciones. Aunque la canción funge como representación metonímica de Esperanza en las escenas 8 y 12, los tres personajes mencionados aparecen por primera vez en la larga escena 15. El puerto es introducido en las escenas 13 y 14, que muestran su entorno geográfico, y 15, en la que se muestra como un lugar abigarrado, intrincado, sinuoso y bullicioso, de calles estrechas llenas de prostitutas y vicios, salpicadas por la miseria. La loca María es presentada antes que Esperanza. Su presencia andrajosa, sus palabras entre la profecía y el sinsentido, y su indefensión, preparan para una percepción negativa de Esperanza, que aparece en el bar “El cuerno de la abundancia” como responsable de la canción que entona Segundo, prostituta, centro de las miradas y objeto del deseo. El bar es un antro de mala muerte, como el callejón Muchinga, y sus connotaciones morales negativas se transfieren a Esperanza y a Bocú, personaje que al principio sólo es mostrado como una presencia que acecha y, luego, como fuente del mal, por dedicarse a la brujería. La Guaira y sus personajes son ajenos a la familia patriarcal, sus normas y sus bondades. El afecto familiar y la jerarquía laboral son sustituidos por el deseo y las pasiones, la manipulación y la estafa. La producción es aquí comercio: la venta del cuerpo femenino, la venta de alcohol, el entretenimiento, la brujería. El mar y las playas no son lugares de trabajo sino de manifestación del erotismo.

El personaje de Segundo oscila entre estos dos ámbitos, sus personajes y los valores asociados a cada uno. Martinote, aunque viaje, parece preservarse puro en su condición de mariner y margariteño. Las dos mujeres, Isabel y Esperanza, están confinadas a sus respectivos entornos.

Los personajes se mantienen inalterables hasta el final, aunque algunos de ellos manifiesten transformaciones aparentes. Segundo, por ejemplo, parece transformarse de padre y capitán ejemplar en hombre que sucumbe a las pasiones. Al llegar a Muchinga y reencontrarse con Esperanza, parece olvidar su vida y sus responsabilidades. Ella le pide que se quede con ella en La Guaira y la “saque” de la prostitución. Una vez que se acerca el momento de retornar a su barco, vuelve a ser el mismo, de manera que no hay tal transformación, sino el influjo del entorno y de Esperanza. El embrujo de Bocú, solicitado por Esperanza para recuperar a su hombre – escenas 22 a 26– actúa como un lazo invisible que modifica la voluntad de Segundo. En los dos casos, los cambios no se deben a procesos internos del personaje ni a su interacción con el entorno o con otros personajes. Son hechos repentinos o ajenos a su

voluntad. Por otra parte, Juan, el hijo, pareciera transformarse de hijo modelo en muchacho rebelde e irrespetuoso, pero su cuestionamiento de la autoridad paterna es, en realidad, resentimiento por el abandono temporal y pérdida de respeto al ver que el padre falta a sus responsabilidades –escenas 40, 41 y 43. No es que el niño cambie, sólo reacciona ante una circunstancia negativa, y su actuación busca restaurar el orden. La legitimidad de Segundo como padre y capitán es cuestionada por Juan, y lo que da pie a este cuestionamiento es la anulación de la voluntad de Segundo. Tal anulación constituye una forma de pasividad, rasgo que es visto como positivo en los personajes femeninos, pero que se presenta como una carencia en los masculinos. Tanto Segundo como Juan retornan a lo que eran una vez conjurada la influencia de Esperanza y su embrujo –escenas 44 a 50–, lo cual da paso a la restauración del orden familiar y productivo, pues en el film la figura paterna y la autoridad del capitán se superponen y se confunden, como si fueran una y la misma cosa.

Retomando la comparación con el cuento de Meneses, cabe destacar que el film modifica sustancialmente la materia narrativa para adaptar la trama a pautas melodramáticas, totalmente ausentes en el texto literario. Las pasiones y la indecencia de la prostitución no tienen cabida en el cuento, como tampoco la tienen la santidad y la decencia de la familia. En el cuento, la familia que Segundo tiene en Juangriego apenas es objeto de unas pocas consideraciones de orden práctico. Él se queda con la mujer de Juangriego, porque esta última trabaja duramente criando los hijos de ambos. Abandona a Esperanza porque no se imagina su vida atado al puerto, prisionero, y no libre en el mar, como marinero a bordo de la balandra Isabel. No existe aquí contraposición moral entre Margarita y La Guaira ni entre las dos mujeres, ni tampoco identificación entre ninguna de ellas y el lugar que habitan. El brujo, en el cuento, se llama Pedro Martín, un nombre mucho menos exótico que Bocú –nombre que sí aparece en el cuento, pero asignado a un personaje del pasado–, el cual se utiliza en el film para darle resonancias haitianas y de magia negra a la práctica de dicho personaje. En el cuento, el brujo es chapucero, un vividor inofensivo. En el film es agente del mal y la perdición. En el texto de Meneses, Esperanza está cansada de su oficio y busca una salida rápida para tener una vida mejor. En el film, está unida a Segundo por una fuerte pasión y considera su oficio como algo sucio, impuro e indecente. La pérdida del hombre es, en el cuento, un acontecimiento más en la vida de Esperanza, una corta tristeza que pronto se superará. En el film, es una tragedia y una condena moral para el personaje.

Al contrario de lo que sucede en *Amanecer a la vida* y *Luz en el páramo*, los estados anímicos de los personajes y el tono predominante de la acción suelen ser anticipados a través de indicios que crean expectativas y formulan incógnitas que la trama irá presentando y resolviendo más adelante. Esto es lo que sucede con la “canción de Esperanza”, cuando Segundo la silba la noche previa a la partida –esc. 8– y luego, en el barco, al tiempo que se muestra lejano y pensativo. La importancia de tales indicios es confirmada por la actitud de Isabel, quien expresa su extrañeza ante esa conducta inusual en Segundo, y por la repetición de la melodía en las escenas 12 y 14. El encuentro con Esperanza y la identificación de ésta como la razón de la melodía confirman la expectativa creada.

En *La balandra...*, el dinamismo de la acción se origina en un único conflicto de orden externo, es decir, en el enfrentamiento de fuerzas ubicadas en el exterior del personaje, y no dentro de su conciencia. Aunque la presencia de Esperanza es una perturbación en la vida de Segundo, como se sugiere en la escena 8, dicha presencia se vuelve conflictiva en la escena 17, cuando ella le pide que se quede con ella en La Guaira, para lo cual el hombre debe abandonar su barco y su familia en Margarita. En un primer momento, Segundo acepta sin pensarlo dos veces, pero la cercanía de la fecha de regreso al mar lo hace cambiar de opinión y, en la escena 19, se embarca de regreso y rompe su promesa. Este abandono genera una reacción por parte de Esperanza, quien se propone recuperar al hombre a través de los hechizos de Bocú, cuyo efecto perturba el regreso de Segundo a Margarita y su vida familiar, toda vez que, en la obsesión producida por el hechizo, entera a Isabel de la existencia de otra mujer y, con esto, trastoca la armonía y los afectos del hogar. El hechizo, por intermedio de la voluntad del hijo, provoca el regreso de Segundo a La Guaira, y un conflicto secundario con el niño, que reacciona ante el irrespeto del padre hacia él por la influencia de Esperanza. Esta línea narrativa es la principal y casi la única, con la excepción de dos alternancias de espacios y acciones: a) la que se produce entre las escenas 21 y 32, en las que se narra lo que sucede en La Guaira y lo que ocurre con Segundo en su viaje y su llegada a Margarita; b) la que se presenta entre las escenas 39 y 43, en las que Juan permanece en el barco mientras Segundo y Esperanza se juntan y el primero “sucumbe” a la obsesión producida por el hechizo. El conflicto se resuelve con la ruptura del hechizo, que se produce cuando Segundo encuentra a Esperanza en la choza de Bocú, en la escena 48.

Un punto a destacar en el análisis de la estructura narrativa es la carencia de informaciones relacionadas con el contexto nacional, geográfico, social y cultural en que se desarrolla la acción. Estas informaciones suelen ser transmitidas a través de informantes. En *La balandra...* los pocos informantes que exhibe el relato se refieren principalmente a la ubicación geográfica de la acción y al transcurrir del tiempo. Como ya se dijo en el análisis de los personajes, la presentación del escenario de la acción es importantísima, pues cada lugar se identifica con un conjunto de personajes y unas cualidades morales positivas o negativas. De allí que el film dedique toda una escena, la 2, a mostrar la geografía de Margarita y un paseo muy superficial por el modo de vida de sus habitantes. De igual manera, el puerto de La Guaira es objeto de una descripción que cubre el entorno físico, y algunos aspectos de su conformación urbana. Tales informantes son demasiado vagos. La información sobre las relaciones sociales y económicas de los personajes es, también, superficial, y no se emplea para contextualizar la acción en una sociedad determinada sino como valor moral. La actividad económica de la balandra Isabel, su capitán y sus marineros no se especifica con certeza hasta la escena 40, en la que Martinote, Juan y otros marineros descargan pescado. Segundo es el capitán y el propietario del barco, sin embargo no se aclara la relación de trabajo entre él, Martinote y los demás marineros. Lo único relevante es su autoridad como capitán. Esperanza, por otra parte, es prostituta, hecho que transforma su cuerpo en mercancía. Pero en el film, su trabajo es sólo un asunto moral, no económico. A falta de informantes que aporten datos concretos y precisos sobre el contexto de la acción, se emplean, ya no como informantes sino como indicios, formas y temas musicales de corte tradicional y/o folclórico, reelaborados para su inserción en la cultura masiva. En *La balandra...* se utilizan “La burriquita” como indicio de lo margariteño y su pureza –asociado al personaje de Juan, el hijo de Segundo, en la escena 33- y los tambores del litoral central, de origen africano, como indicio del entorno del puerto –asociados a Bocú, Esperanza y el hechizo, en las escenas 26 y 27. De nuevo, predominan las connotaciones morales por encima de la contextualización de la acción.

A pesar de algunas coincidencias, la configuración narrativa de *Amanecer a la vida* se diferencia en algunos aspectos de la que hemos visto en *La balandra...* Al contrario de lo que sucede en este film, el entorno social y material de la acción tiene relevancia, y lo principal de la acción se desarrolla en la esfera pública y productiva, no en el ámbito doméstico. La pobreza de César y María Ester, el barrio en el que viven, el

trabajo de ella en el centro nocturno y el hecho de que el niño deba trabajar para contribuir al sostén del hogar son relevantes aquí, aunque, de nuevo, los afectos y significados morales cobren preponderancia sobre el trasfondo material de la historia. De hecho, el film se inicia con una breve descripción de “Barrio Aparte”, un nombre ficticio, que busca expresar la marginación del lugar y sus habitantes en forma superficial, y sin conectar la historia con ninguna zona específica de Caracas, ciudad donde se desarrolla la acción –y que sólo es nombrada en la escena 19 del film-. La descripción visual del barrio es muy pobre, apenas se muestran algunas panorámicas lejanas, en penumbra, sin que se especifique en qué sector de la ciudad se ubica. Una voz en off comenta: “Más allá de la esfera brillante de la ciudad, vive un mundo distinto, sembrado de la angustia y la miseria de los barrios bajos. Barrio Aparte, este mundo, cerrado a la curiosidad ajena, busca también amanecer a una nueva vida que no conoce”. De allí se pasa directamente a la calle del barrio en que habitan César y María Ester, con sus vecinos, y que fue filmada en un estudio. En el film no se muestran, ni por asomo, las calles de ningún barrio de Caracas.

Este entorno de vaga pobreza y marginación es señalado como responsable de la situación en que viven los protagonistas del film. María Ester y César son caracterizados como personajes buenos y moralmente puros, cuyas circunstancias los inducen a conectarse con actividades moralmente cuestionadas, como la prostitución y la delincuencia. En otras palabras, se da lo contrario de la relación especular entre ambiente y personajes que presenta *La balandra...* César, por ejemplo, es presentado en las escenas 3, 4, 6 y 8 y como un niño inocente y bueno, que quiere trabajar para progresar, que ignora las alusiones maliciosas de sus amigos sobre el trabajo de su madre, que le reza a la Virgen antes de salir a trabajar y que no entiende los peligros de la delincuencia, representada por sus amigos de la calle, Tentetieso y El Chivo. Su madre es presentada en las escenas 5, 6, 17, 19 y 20, como una mujer buena y recta, que rechaza los manejos de Pablo, el dueño del centro nocturno en el que trabaja, y cuya motivación para trabajar en ese sitio y prostituirse –algo que se sugiere a través de indicios en las escenas 5 y 6– es el sacrificio, pues lo hace para proveer a su hijo y ofrecerle un futuro mejor. A pesar de su situación, los dos personajes mantienen su integridad moral a lo largo de todo el film. César entra al universo de la delincuencia por su inocencia –es víctima de las manipulaciones de sus amigos– y por la rabia que le produce enterarse del trabajo de la madre. María Ester procurará, sin éxito, dejar el trabajo en el centro nocturno. El acecho de Pablo, el dueño del local, le impedirá

desvincularse de ese lugar. El asesinato de Pablo marcará, finalmente, el inicio de su liberación y su redención.

La caracterización de los personajes es, al igual que en *La balandra...*, muy general, pues se da por medio de sus nombres, su aspecto físico, algunos elementos superficiales de su ocupación laboral y algunos elementos propios de su afectividad. Estos pocos elementos se repiten, sin modificaciones, en cada aparición de los personajes. No hay rasgos que los individualicen, ni tampoco elementos que los inscriban en una clase social. Son genéricamente pobres y punto. Tampoco se transforman a medida que progresa la acción, lo que se modifica son las circunstancias que los rodean. El profesor Rojas aparece en la escena 16 y es caracterizado en ella en forma casi programática. Es el representante de los valores del Estado positivista, cuya misión consiste en transformar la sociedad con miras al progreso, de una manera paternalista. Es un personaje sin historia ni subjetividad, sólo se compone de rasgos morales positivos que se mantienen idénticos en todas sus apariciones. Junto con César y María Ester integra el grupo de los personajes “buenos” del film. Pablo, dueño del centro nocturno, Tentetieso y El Chivo –los amigos delincuentes de César–, son los villanos. De Pablo sólo se conoce su maldad y su perversión. Maltrata a María Ester –escena 17–, engaña a jóvenes de la provincia para prostituirlas en su cabaret –escenas 19 y 20–, impide todos los esfuerzos de María Ester por cambiar de trabajo, la acosa y la persigue –escena 37–, maltrata a César y se burla de él –escena 32. De los jóvenes delincuentes callejeros se conoce aún menos. Los indicios los presentan como captadores de niños inocentes para las filas de la delincuencia menor –escenas 8, 13, 14, 18– y, posteriormente, como pandilleros inmunes a la labor del Estado para reinsertarlos en la sociedad –escenas 39, 40, 41.

Con más o menos carencias en su caracterización, todos estos personajes son coherentes con el tono melodramático de la trama. En la escena 30, sin embargo, se introducen dos personajes que desentonan por completo con este cuadro. Se trata de los empleadores de María Ester, en su intento por conseguir un trabajo “digno” o legítimo. Estos son una pareja presentada como aspirantes a burgueses, y aparecen ridiculizados en un estilo de representación sainetesco o costumbrista. Tanto el hombre como la mujer, de edad madura, visten de gala para recibir a un amigo en horario diurno, hablan como campesinos –“coroto”, “poné”, “Bonapalte” – y utilizan muy mal algunas palabras del francés. Pretenden ser refinados pero son ordinarios, se hacen

pasar por cultos pero son ignorantes. ¿Qué se pretendía con esta escena? ¿Introducir un elemento humorístico? ¿Descalificar a las clases emergentes y exaltar a los pobres?

El cuadro de los conflictos que dinamizan las acciones de *Amanecer a la vida* es complicado y tiende a la confusión. El primer conflicto evidente es el que enfrenta a María Ester con Pablo, y se manifiesta en la escena 5 como una resistencia de ella a someterse a las órdenes del dueño del centro nocturno, mas no como rechazo a su trabajo allí, pues para evitar cumplir la orden de Pablo, se busca un cliente con quien pasar la noche. En la escena 6 esto se mantiene, aunque ella expresa que ese trabajo nocturno es una solución temporal que ella desea abandonar, un sacrificio en aras del hijo. Es en la escena 17, una vez que han surgido los conflictos entre César y ella, cuando finalmente expresa su deseo de “abandonar esa vida”. Esto empeora su conflicto con Pablo, conflicto que se mantendrá idéntico hasta el asesinato de éste, pues ella insistirá en rechazar la vida del cabaret y él la acosará incesantemente. El segundo conflicto relevante es el que surge entre ella y el hijo, toda vez que éste se entera del trabajo que desempeña su madre y la enfrenta, en la escena 11. Esto lleva al niño –él lo considera un sacrificio para “sacar” a su madre de esa vida– a introducirse en la pandilla de Tentetieso y el Chivo, lo cual conduce a su detención, su reclusión en el correccional y su alejamiento de la madre. La separación y el deseo de María Ester de abandonar el cabaret vislumbran una resolución con la aparición del Profesor Rojas, quien los reúne y los ayuda en sus respectivos deseos –escenas 22 a 29. Pablo y los pandilleros interfieren, por separado pero en forma simultánea, en las aspiraciones de madre e hijo –escenas 37 a 44. Esto lleva al asesinato de Pablo –escena 44– y la condena de María Ester, que el film presenta como expiación y camino a la redención. La redención se concreta con la reunión final de madre e hijo, devueltos a la sociedad gracias a la acción paternal y progresista del Estado, en la escena 48. En la escena 47 se presenta un elemento completamente accesorio, que busca apuntalar la proposición ideológica del film pero que no tiene ninguna relevancia para los conflictos de los personajes: la demolición del barrio.

Todos los conflictos son de tipo externo²⁹⁴, con la única excepción de la duda que experimenta César entre cumplir la ley de la pandilla y delatar a sus antiguos

²⁹⁴ En los conflictos externos, las fuerzas enfrentadas tienen su lugar fuera de la subjetividad del personaje, mientras que en los conflictos internos, las fuerzas enfrentadas residen dentro del propio personaje. En el primer caso, un personaje determinado se enfrenta a otro u otros, mientras que, en el segundo, el personaje experimenta dudas o emociones encontradas que lo paralizarán, lo obligarán a actuar en forma contradictoria o lo llevarán a optar por una de las alternativas que se le presentan.

amigos, y que lo llevará a la fuga, en las escenas 39 a 43. La madre y el hijo siempre están separados, por lo que el film alterna siempre dos líneas narrativas interconectadas, que se encuentran y se separan varias veces: el acontecer del hijo y el de la madre.

A pesar de la mayor relevancia de las relaciones materiales en *Amanecer a la vida*, los informantes que contextualizan la acción se encuentran tan ausentes en este film como en *La balandra...* El barrio que habitan los protagonistas se encuentra en Caracas, pero esta ciudad sólo es nombrada en la escena 19. El discurso en off de la escena 2 evita mencionar cualquier elemento concreto de la realidad caraqueña o venezolana, y sólo habla de “la angustia y la miseria de los barrios bajos”. A lo largo del film se muestran varios lugares de Caracas, pero no todos son identificados con sus nombres, como “el centro” o “San Agustín”. En la escena 19, las jóvenes provincianas que Pablo y sus amigos procuran prostituir vienen de Barquisimeto. Jamás se especifica la ubicación del correccional donde es confinado César. Las imágenes tan sólo sugieren que se encuentra fuera de Caracas. De nuevo, como en *La balandra...*, al no haber datos directos y concretos sobre el escenario de la acción, se ofrecen informaciones de tipo indicial sobre éste, es decir, sugerencias que deben ser interpretadas por el espectador, connotaciones ya rígidamente codificadas por el melodrama. Lo relevante en cada entorno –el barrio, la calle, el cabaret, el correccional– son sus cualidades morales, evaluadas siempre en oposiciones absolutas. El barrio, la calle y el cabaret son los espacios de la perdición, lugares donde las personas buenas se ven forzadas a actuar contra la moral para sobrevivir. El correccional es el espacio de la redención y del bien, allí el Estado velará por transformar las “malas hierbas” en lo mejor del jardín. La construcción del cabaret como espacio de perdición difiere, en *Amanecer a la vida*, del cabaret codificado por el melodrama mexicano como espacio de la sexualidad, los desenfrenados ritmos caribeños, el baile y los bajos fondos. Lo primero que destaca es la música que se interpreta en él, siempre derivada de la tradición o el folclor venezolano, o de lo popular-masivo pero con tendencia a lo tradicional venezolano. En la escena 5, María Ester interpreta una canción cuya letra repite constantemente la frase “Aragua linda”, lo cual le otorga reminiscencias regionales venezolanas. La interpretación de ella es estática, sin baile, y sus ropas son más bien recatadas –a pesar de tener los hombros descubiertos y de la abertura en el vestido que permite ver parte de su pierna. Su cabello y su maquillaje no corresponden a los de una artista de cabaret. En la escena 19 sucede algo similar y en la 25, sorprendentemente, María

Ester no canta. El número musical está a cargo de una pareja que interpreta un baile folclórico venezolano, por supuesto sin ningún elemento sexual. El uso de la música mantiene este mismo patrón en los actos culturales del correccional, como sucede en las escenas 25, 26 y 39. En ellas, la música es interpretada por la coral y la banda de la institución y se infiere que forma parte de la educación de los jóvenes allí recluidos. Esta identidad en el uso de la música en dos espacios moralmente opuestos, por una parte debilita la oposición semántica entre ellos y, por otra, indica que el uso de la música quizás funcione como indicio de la procedencia cultural del film, es decir, como marca de “venezolanidad”.

Luz en el páramo destaca como el film más pobre en lo expresivo y en lo semántico, y el menos adecuado del grupo a los estándares industriales. Su construcción narrativa es confusa e incoherente, como veremos a continuación.

Al contrario de lo que sucede en los otros dos melodramas, que procuran caracterizar a los personajes por medio de abundantes indicios que comienzan en las escenas iniciales y se mantienen, para dar idea de la coherencia de estos, a lo largo de todo el film, en *Luz en el páramo* prácticamente no hay indicios ni informantes que contribuyan a formarse una idea de los personajes, como tampoco se presentan indicios orientados a crear expectativas con respecto a la acción, para mantener el interés en el relato a través de la formulación de hipótesis sobre el desarrollo de la trama. Las primeras 12 escenas del film están a cargo del protagonista y en ellas se narra su fuga del castillo de Puerto Cabello y su huida hasta Los Andes. La lejanía de la cámara con respecto al actor, la pobreza de la iluminación, su escasa interacción con otros personajes y el hecho de que no se menciona el nombre de este personaje hasta la escena 13, hacen que durante los primeros 20 minutos del film se siga su acontecer sin recibir ninguna información que permita darle una identidad social ni individual sólida ni coherente. A lo largo de estas primeras escenas aparecen varios personajes, todos sin nombre y prácticamente sin rostro, que entran y salen de la trama sin mayor justificación ni contenido que el cumplimiento de una función en la acción, preferiblemente la de obstáculos o ayudantes. Es el caso del compañero de lucha que transporta al protagonista hasta Carora –escenas 5 a 7–, del conductor andino con el que se tropieza dos veces y que es un delator –escenas 8 y 11– y, finalmente, de la anciana misteriosa que aparece de la nada, lo cura y profetiza su futuro, en la escena 9. En la escena 13, ¡por fin!, se revela el nombre del protagonista: Pedro María González. No se desarrollan sus ideas políticas, pues tan sólo se informa que es miembro de un movimiento

clandestino que lucha contra “una dictadura”; que pasó 5 años en la cárcel, donde sufrió torturas “por el solo delito de luchar por la libertad”, y que ama a una mujer, miembro del mismo movimiento, a la que todos, durante la mayor parte del film, se refieren como “ella”. Su interioridad y sus aspectos emocionales no reciben un tratamiento mejor. Por indicios –sus reacciones, su permanente temor– se hace saber que está traumatizado y atormentado por las torturas de la prisión. Al principio parece añorar a esa mujer a la que ama, pero, sin previo aviso, en la escena 17, declara su amor por Ángela, la hija de su benefactor, don José. En algún momento se sabe que sus ideas políticas han dejado de ser relevantes para él, y en la escena 19, luego de su matrimonio con Ángela, se manifiesta como defensor de los ideales de la tierra y la agricultura.

Los demás personajes de cierta importancia, como don José Cortés, su hija Ángela y su hijo Arcadio son caracterizados con mayor avaricia, con rasgos generales pero sin indicios individualizadores. De entre éstos, sólo el patriarca de la familia aglutina algunos indicios acerca de sus ideas agrarias y patriarcales, el sufrimiento por el hijo muerto en prisión, la generosidad con que recibe a Pedro María, la condena a Arcadio por sus ideas modernizadoras y su enfrentamiento con él. Éste, además de expresar su adhesión a la modernización petrolera y su rechazo a las ideas agrarias y patriarcales, es calificado como “malo” por sus agresiones a Pedro María y por oponerse al padre y su autoridad. En cuanto a Ángela, algunos indicios la señalan como bondadosa, respetuosa de los designios paternos, firme defensora de los suyos. Los otros hijos forman un bloque indiferenciado, no tienen ningún rasgo que los individualice con respecto al conjunto. Don Erasmo, el Jefe Civil del pueblo, y el Jefe de la Policía sólo aparecen caracterizados como pertenecientes a dos fuerzas políticas opuestas, el movimiento clandestino y el gobierno dictatorial. En la descripción del Jefe Civil se hace referencia a su afición a la bebida –se emborracha durante su visita a los Cortés–, más como indicio de su origen andino que como indicador de subjetividad o individualidad. Queda, para finalizar, Julia, la dirigente clandestina amada al inicio del film por Pedro María. Este personaje comienza a ser caracterizado antes de su aparición dentro de la acción, pues a ella se deben todos los arreglos para la fuga de Pedro y el Jefe Civil la define como “una mujer admirable”. Sin embargo, esta caracterización no conduce a nada en el film, pues la aparición del personaje, en la escena 23, la presenta como arrogante, urbana –por oposición a la ruralidad de todos los demás–, autoritaria y víctima de sus pasiones. Sus ideas políticas son menos relevantes que las de cualquier otro personaje pues, a pesar de ser dirigente del movimiento clandestino, no responde a

ellas, sino a los celos y el despecho. Tanto ella como Pedro son, en este sentido, dos personajes incoherentes.

La descripción de los personajes de *Luz en el páramo* explica por qué éstos parecen obrar sin motivaciones claras, sin antecedentes que expliquen sus acciones, sorprendiendo constantemente al espectador cuando se introduce alguna mínima variación en su comportamiento. Por esta misma razón, los conflictos entre los personajes también sorprenden. El conflicto del cual derivan todas las acciones es el que se da entre la indefinida y genérica dictadura militar y el igualmente indefinido movimiento político opositor al que pertenecen Pedro, Julia y Don Erasmo. De allí surge la fuga de Pedro, su huída a través del país y la persecución que lo lleva a refugiarse en el hogar de los Cortés –escenas 2 a 13. Es esta la principal línea narrativa del film, de la cual se desprenden algunas secundarias, en función de las relaciones que va estableciendo Pedro María a lo largo de la trama y de los conflictos en los que interviene o que, simplemente, se producen cerca de él. Las acciones progresan en forma lineal durante el viaje de Pedro y se ramifican tras su llegada a Los Andes, dando lugar a líneas narrativas subsidiarias de muy poco desarrollo. En casa de los Cortés, Pedro encuentra un conflicto entre don José y Arcadio, el hijo mayor, que cobra forma en ese momento por la oposición del hijo a la presencia de Pedro en la casa –escena 13. El conflicto entre padre e hijo reaparece más adelante –escenas 15, 20, 25, 26 y 27–, como un enfrentamiento entre el tradicional modo de vida agrario, representado y defendido por el padre, y la modernización petrolera representada por el hijo, la cual acarrea el abandono de los valores rurales. Este conflicto culmina en la escena 27 con la muerte accidental de Arcadio, tras haber enfrentado la autoridad paterna rebelándose contra los valores rurales y promoviendo el éxodo de los campesinos a los campos petroleros. La muerte del hijo es recibida con frialdad por el padre, y la escena se cierra con un discurso que identifica los valores agrarios con la autoridad patriarcal, la tradición y la cultura andina: “Grave falta es la de rebelarse a la autoridad de los padres, pero más grave aún, la de rebelarse en contra de los principios naturales. Dios nos puso en esta tierra.. abandonarla por un sueño ambicioso y loco es traicionarla... Aquel que ame su tierra, volverá conmigo... ustedes eligen el camino”. Un conflicto secundario relacionado con la línea narrativa principal es el enfrentamiento entre don Erasmo y el jefe de la policía como representantes de las fuerzas políticas en conflicto –escenas 13 y 21–, que culmina con la muerte del primero. Este hecho no está lo suficientemente justificado dentro de la trama, pues no se comprende qué es exactamente lo que lo

desata, pero incidirá negativamente sobre el destino de Pedro. Con la llegada de Julia, en las escenas 23 y 24, aparece un conflicto derivado del principal, y es un conflicto tanto amoroso como político, entre Julia y la pareja formada por Pedro y Ángela – escenas 24, 25, 28. Dicho conflicto lleva a la alianza entre Julia y el nuevo Jefe Civil – escena 30– y, finalmente, a la muerte de Pedro a manos de las fuerzas locales, pero también a la de Julia, a manos de Ángela –escena 35.

En lo relacionado con la contextualización de la acción a través de indicios e informantes, *Luz en el páramo* contiene más referencias geográficas que los otros dos melodramas, debido a que es importante ubicar al protagonista en la geografía venezolana, desde su lugar de reclusión en el castillo de Puerto Cabello, pasando por Carora y diversos parajes andinos como el páramo de La Negra, hasta la finca de los Cortés. La finca, sin embargo, se encuentra emplazada en una población que no recibe nombre en el film. A pesar de las menciones de los nombres de ciudades y regiones, el film describe muy pobremente los paisajes. El viaje de Pedro desde Puerto Cabello transcurre por vías oscuras, que se muestran mediante planos abiertos que no contextualizan suficientemente la acción, pero también sin acercamientos que brinden detalles sobre las particularidades de el paisaje. Los paisajes andinos mostrados poseen algunos elementos tipificados como de la región, pero el film no establece relaciones entre los paisajes y los personajes que los habitan. La música incidental utiliza motivos y melodías con resonancias andinas, en concordancia con el emplazamiento físico de la acción. En este film, al contrario de lo que ocurre en *La balandra...* y *Amanecer a la vida*, no hay números musicales ni uso de la música diegética. De la finca de los Cortés se muestran unos pocos aspectos de la casa y los campos, pero sólo una escena muestra el tan mencionado modo agrario de vida y el trabajo de los campesinos. Del pueblo se muestra la plaza, durante el enfrentamiento armado entre las autoridades locales, y un par de calles, que lucen vacías, sin pobladores, sin una vinculación entre el entorno y las acciones narradas. En cuanto a la época histórica en que se desarrolla el film, se ofrecen informaciones deliberadamente ambiguas e imprecisas. Estas informaciones son presentadas por medio de una narración-descripción en off, en la escena 2:

“Esta historia, ha sido arrancada de una época felizmente superada. Una época que conmovió las bases democráticas del mundo, y los ideales de libertad fraguados en la lucha por la emancipación de las Américas. Esta historia, se yergue sobre el pedestal carcomido de los viejos penales. Hombres y mujeres formaron grupos empuñando banderas de rebeldía, y terminaron ofrendando su cuota de sacrificio en las mazmorras de la dictadura. Todo el horror de aquella época perpetúa el fecundo

propósito de superación que el agua del mar no logró borrar (...) Como un tributo de patriótico reconocimiento, para quienes ofrendaron hace tres lustros el esfuerzo de su juventud y la voluntad de su fe en la cristalización de un ideal, esta obra quiere mantener vivo el culto a la tierra venezolana y a los principios que forjaron su nacionalidad”.

La diégesis, en otras palabras, transcurre en un pasado lejano y nebuloso, “ya superado” por el país, en un régimen dictatorial del que no se mencionan los responsables, ni sus ideas, ni el período exacto en el que transcurrió. Tampoco se especifican quiénes fueron sus opositores, ni su doctrina política. Nada de esto es relevante, salvo la exaltación nacionalista de la “tierra venezolana”.

3.1.2.2. Estructura temática

Las proposiciones temáticas e ideológicas de los tres melodramas tienden a lo esquemático, ya que formulan oposiciones absolutas entre términos que son siempre de orden moral, calificados tajantemente como buenos o malos.

La balandra... destaca en el conjunto, pues sus proposiciones temáticas se centran exclusivamente en el universo privado y afectivo, sin ninguna injerencia del contexto histórico, social, económico ni cultural, en el ser y el hacer de los personajes. La acción se ubica en un entorno geográfico cuyos aspectos materiales y culturales son irrelevantes para la acción, pues se utiliza el entorno como retrato moral de los personajes y no como contexto. El tema principal del film lo constituye la oposición entre la familia patriarcal, con sus normas y valores, y lo que podríamos llamar la no familia, con su ausencia de legalidad. Los subtemas relacionados con la familia son el lazo paterno-filial y los afectos propios de éste, el rol protector y autoritario del padre, el rol subordinado y pasivo de la esposa-madre y del hijo. La familia es calificada con una serie de valores que se sancionan como positivos: la pureza, la decencia, el respeto y la conformidad con los mandatos de la religión y la tradición. La conformidad a la norma y el apego a estos valores son recompensados con la felicidad. La no-familia, por el contrario, se relaciona con temas como la pasión –opuesta al afecto tranquilo de la familia–, la aventura –opuesta a la estabilidad matrimonial–, la participación de la mujer en la esfera productiva y su exclusión de cualquier vínculo matrimonial y familiar. Los valores correspondientes a este ámbito son la sordidez, la indecencia, la perdición y el pecado. Los personajes que los encarnan reciben la infelicidad y la soledad –la pérdida del hombre– como castigo.

Como temas secundarios de *La balandra...* podemos mencionar el mar, relacionado con la familia patriarcal, dominio del padre-capitán, lugar en que este ejerce la autoridad y sus marineros-hijos le deben respeto y obediencia. Otro tema secundario se relaciona con la cultura y el misticismo negros, cuyas manifestaciones religiosas y musicales son adscritas en el film al universo del mal y el pecado, a la no-familia, la pasión, la sordidez y la indecencia.

Desde el punto de vista de la proposición ideológica, la asignación de valores positivos a la familia patriarcal y de valores negativos a la no-familia no puede ocultar las contradicciones inherentes al cuadro que presenta el film. Si se consideran los roles actanciales de los personajes, el sujeto de la acción no es Segundo, sino Esperanza, pues el deseo de ella constituye el eje de la acción. Segundo ocuparía la posición del objeto y, a través de él, ella accedería a la familia y abandonaría la esfera productiva. El destinatario de la acción, es decir, su beneficiario, es claramente la misma Esperanza, hecho que nos confirma la circunscripción de las proposiciones del film a la esfera individual, privada y afectiva. La posición del ayudante la ocupan el brujo Bocú, con plena conciencia, y, sorprendentemente, tanto Juan como Isabel, pero en forma involuntaria, pues ambos propician el segundo viaje de Segundo a La Guaira y, con él, el reencuentro con Esperanza. El lugar del oponente corresponde a Martinote, que actúa como la conciencia de Segundo, y al propio Juan, quien con su rebeldía enfrenta al padre en las escenas finales. De acuerdo con esto, y aunque Segundo sea el protagonista de la historia, la fuerza que mueve el relato es Esperanza. Con esto, queda minada la presentación del padre-capitán como cabeza de familia y autoridad en el mar, pues Segundo no actúa por cuenta ni voluntad propia, sino dominado por la pasión y la influencia del hechizo del brujo. También queda minimizada la importancia, a pesar de su incuestionable peso, de la familia patriarcal y sus valores. Sus miembros carecen de la voluntad o la fuerza para defenderla, pues sus virtudes se identifican con la pasividad y la renuncia.

Un análisis de las relaciones materiales implícitas al cuadro que presenta el film, y que este procura ocultar, arroja algunas ideas interesantes. El film opone tajantemente a Isabel y Esperanza, de acuerdo con lo ya señalado. Desde la perspectiva de las relaciones materiales propias del patriarcado esta oposición parece irrelevante. Es evidente que Esperanza, para sobrevivir en la esfera pública, ofrece su cuerpo como mercancía en un intercambio. A cambio de su cuerpo y su sexo, recibe dinero de varios hombres. De igual manera, Isabel, por su condición de esposa al servicio de la

reproducción y las relaciones de parentesco, se convierte también en mercancía, pues vale en tanto puede producir hijos, perpetuando así el linaje del hombre y la transmisión de la propiedad. La tajante oposición moral que establece el film se revela, en el marco de las relaciones materiales, como una equivalencia entre los dos términos, Isabel, la esposa-madre, y Esperanza, la prostituta.

Amanecer a la vida busca, en principio, formular oposiciones semánticas igualmente excluyentes, pero la construcción narrativa y expresiva del film las diluye en una serie de confusiones e indefiniciones, lo que dificulta bastante la tarea de identificar los temas y la proposición ideológica del film. Una parte de los temas del film se refiere a la esfera privada-afectiva, otra a la esfera pública-productiva y, a veces, se entrecruzan las relaciones, unificadas siempre por una visión moral de la que no escapa la intervención del Estado en su rol paternal.

En la esfera pública-productiva aparece la pobreza como uno de los temas principales. El film la presenta como una condición, algo que se padece a través de una larga serie de penurias y sacrificios, y que existe, que no tiene causas ni se relaciona con ninguna de las fuerzas materiales de la sociedad. Los subtemas derivados, el trabajo infantil, la delincuencia como resultado de la vida en la calle y las malas compañías, la prostitución, son enfocados desde una perspectiva moral y no material, son las penurias y sacrificios que atraviesan “los pobres” en su camino a la redención.

En la esfera afectiva, el tema principal es la familia, y de él se derivan subtemas como el sacrificio materno-filial, con todos los sufrimientos que acarrea, la idealización de la madre, la salida forzada ésta y el hijo del ámbito doméstico, la pérdida de ambos.

Una tercera vertiente temática, que parece conectada tanto a la esfera pública como a la afectiva, es el tema del Estado como agente del progreso y como figura paterna, encarnado en la figura del profesor Rojas y la institución a la que él pertenece. El Estado progresista y paternal opera como una suerte de *Deus ex machina*, pues la solución que aporta a la pobreza y al reencuentro materno-filial es, prácticamente, mágica. La pobreza se resuelve con la destrucción del barrio, la redención de María Ester se logra con el cumplimiento de su condena en la cárcel –sacrificio y expiación–, la de César con su educación en el correccional. Esta familia sin padre encuentra en el profesor Rojas la figura paterna que representa la acción de la Ley. La función del Estado-padre consiste en llevar a sus hijos por el buen camino, al tiempo que procura un nebuloso progreso de la sociedad. En el análisis narratológico del film se verá que lo mágico de esta solución reside, en parte, en el apresuramiento con que es narrada.

A pesar de que *Amanecer a la vida* contiene algunos ingredientes del melodrama maternal —el sacrificio de la madre soltera para la crianza del hijo, la caída de la madre a un trabajo “inmoral” como parte de ese sacrificio, la separación entre madre e hijo, el sufrimiento de la madre—, carece del requisito indispensable de este subgénero: la renuncia de la madre a criar al hijo, su entrega a la familia paterna u otra familia “de buena posición social”, el éxito de este sacrificio cuando el hijo se transforma en “un hombre de bien” con una posición encumbrada en la sociedad. Todos los sacrificios que efectúan los personajes en el film fracasan: María Ester trabaja como prostituta pero esto, en vez de permitirle educar bien a César, lo predispone para la actividad delictiva. César se sacrifica e ingresa a la delincuencia con la intención de salvar a su madre de la prostitución, pero fracasa, pues lo detienen y lo separan de ella. La intervención del Estado y la inclusión del tema del progreso social parecen llevar este film hacia el terreno de lo que podríamos llamar melodrama social, pero las proposiciones temáticas e ideológicas del film en este sentido son muy débiles. Esta indefinición entre el melodrama materno y el melodrama que podríamos calificar como social queda de manifiesto en el análisis de los roles actanciales, pues tanto María Ester como César y el profesor Rojas pueden ser considerados sujetos del relato, en cuadros actanciales sucesivos. Como Sujeto, María Ester persigue ofrecer a César un “futuro mejor”, con lo cual se beneficiaría el niño. El destinador vendría a ser el amor maternal, y el único destinatario sería César, por lo cual la actuación de la madre como sujeto corresponde a un sacrificio. A esto se opone el propio César, una vez que rechaza el trabajo de la madre y es captado por los delincuentes callejeros. En ese momento se transforma en sujeto, con un fin idéntico al de la madre pero teniéndola a ella como único destinatario. El destinador sería el amor filial y, de nuevo, su actuación corresponde a un sacrificio, con la oposición del Estado. Estos dos sacrificios fracasan, pues ninguno logra su cometido. Una vez que el Estado entra en acción, el profesor Rojas, como su agente, asume el rol de sujeto, con el fin de ofrecer una vida digna y recta a los pobres y descarriados. El destinador sería el Estado, y el destinatario debería ser el colectivo, pero éste se encuentra ausente del film y se limita a dos individuos, César y María Ester, que no están caracterizados como representantes del conjunto de una clase social, sino como individuos aislados. Este cuadro actancial sí resulta en la consecución del objeto, pero esta resolución, que el film narra a través de una gran aceleración temporal, es etérea, y se identifica con la metáfora de un “amanecer a la

vida”, repetida varias veces a lo largo del film. Es precisamente el uso de esta metáfora, lo que instaaura plenamente el film en el terreno del melodrama.

Los planteamientos temáticos de *Luz en el páramo* son confusos y contradictorios. Al inicio del film, podría pensarse que se propone una oposición entre la civilización y la barbarie, o entre el progreso y el atraso, o entre la libertad y la opresión, representados por las fuerzas opositoras y la dictadura militar respectivamente. Pero la llegada de Pedro a Los Andes y su interacción con los Cortés introducen lo que serán los verdaderos temas del film. Se trata de la oposición entre los valores agrarios o rurales, es decir, la tierra, el patriarcado, la familia, la agricultura, la estabilidad; y la modernización petrolera, que se conecta con el progreso, la rebelión frente a la jerarquía patriarcal, el abandono de la agricultura y la tierra, la migración a los campos petroleros y las ciudades, el egoísmo. Cabe destacar que la totalidad de las proposiciones del film se refiere a la esfera pública-productiva, pues lo privado y afectivo pierde relevancia en el film, debido a la forma en que están caracterizados los personajes –como discursos ideológicos o puros roles actanciales– y por el desarrollo de las situaciones. En otras palabras, se trata de una deficiencia de la construcción fílmica y no de una proposición consciente.

La confusión y las contradicciones se producen cuando se conectan los valores morales y las ideas políticas enunciadas en el film con la oposición temática principal. La falta de peso de la doctrina, supuestamente libertaria, del movimiento político opositor a la dictadura, queda en evidencia cuando sus dos representantes más importantes, Pedro y Julia, son adscritos a valores diferentes. Pedro termina identificándose con el modo de vida agrario y sus valores, pero Julia es de la ciudad y desprecia este modo de vida. El film califica a Pedro como un hombre íntegro y bueno, por el hecho de identificarse con lo rural, sin que esto entre en contradicción con el hecho de que ha traicionado la lucha política para unirse a la vida apacible de los Cortés. Julia, por el contrario, es sancionada negativamente en el sentido moral, pues interfiere con el modo de vida rural al reclamar de Pedro el cumplimiento de sus compromisos políticos y afectivos, y además porque lo traiciona, entregándolo al enemigo político de su causa. Con esto queda claro que, en el film, la lucha contra la dictadura es un pretexto narrativo que entra en contradicción con las proposiciones temáticas del film e interfiere con ellas. Por otra parte, aunque la doctrina del movimiento opositor sea enunciada como nebulosamente libertaria, la libertad como

valor corresponde, en el film, al modo rural de vida, en flagrante contradicción con la prohibición de oponerse a la autoridad patriarcal.

Tales confusiones y contradicciones temáticas e ideológicas parecen tener su explicación en la superposición de unos planteamientos “progresistas” como la lucha política contra un régimen dictatorial –que en el film es muy débil–, y otros “reaccionarios” como la exaltación del modo de vida rural por oposición al progreso de la explotación petrolera. Todo esto, por otra parte, dentro de una narración que utiliza pretextos narrativos incoherentes y personajes mal caracterizados que confunden al espectador con sus repentinos arrebatos.

3.1.2.3. Análisis narratológico

En cuanto a la voz, el tratamiento es muy similar en los tres filmes. Los tres se inician con una escena descriptiva y/o narrativa, con el uso de un narrador extradiegético-heterodiegético que se manifiesta como una voz en off, que se propone introducir al espectador en el universo diegético, a través de informaciones relativas a la ubicación espacio-temporal de la acción. Esto ocurre en la escena 2 de *La balandra...*, *Amanecer a la vida* y *Luz en el páramo*. Los planos que integran esta descripción y/o narración son breves y van enlazados por medio de disolvencias, lo cual se refuerza por el uso de un tema musical de corte descriptivo –en el caso de *La balandra...*, una melodía margariteña– o narrativo –sucede en los dos filmes restantes, un tema dramático. Luego de estas escenas, continúa predominando en los tres filmes la voz extradiegética-heterodiegética, aunque en algunos casos se delega la voz en narradores intradiegéticos-homodiegéticos.

El tratamiento de la perspectiva y la focalización es, también, muy similar para los tres filmes, en los que predominan la focalización de grado cero y la perspectiva del narrador, por encima de la de los personajes. En cada film se manifiestan particularidades que es preciso analizar por separado.

En *La balandra...*, a pesar de que la focalización predominante es de grado cero, la primera parte del film –escenas 2 a 15– presenta restricciones de la información narrativa relacionadas con la ubicación espacial de la acción, pues dichas escenas se desarrollan exclusivamente en Margarita, y la acción pasa a La Guaira justamente cuando Segundo y su embarcación llegan a dicho puerto. Cabría preguntarse si estas restricciones en la información narrativa corresponden a la intención de focalizar el relato en el personaje de Segundo, protagonista del film. La respuesta a tal interrogante

es negativa, pues la información narrativa presentada en estas escenas supera, en algunos casos, el conocimiento del personaje –escena 2, descripción geográfica, moral y humana de Margarita; escena 7, diálogo de Juan e Isabel en ausencia de Segundo– y, en otros, omite informaciones que el personaje conoce y que el relato mantiene, temporalmente, como incógnitas –escenas 8 y 12, la canción de Esperanza.

A partir de la escena 15, se muestra el puerto de La Guaira en la medida en que Segundo lo recorre, pero con su llegada al bar aparecen elementos que él desconoce o en los que no se fija, pero que el narrador destaca, como la presencia de Bocú –en un plano cerrado del personaje, aislado del resto del espacio y subrayado por acordes dramáticos que anticipan su papel de villano en las acciones. Una vez que Segundo abandona la casa de Esperanza, en la escena 18, las acciones se separan y desaparecen las restricciones de la información narrativa en función de la ubicación espacial, pues se narra a través de un montaje alterno tanto lo que le ocurre a Segundo, como lo que le sucede a Esperanza. La focalización cero se mantiene hasta el final, pues se narran hechos que Segundo desconoce, como el hechizo –escenas 22 y 24–, la relación entre Bocú y Esperanza –escena 31–, la rebelión de Juan en la balandra –escenas 40, 41 y 42.

Por otra parte, hay dos momentos en los que se presenta información correspondiente a la subjetividad o los procesos mentales de Segundo. Esto ocurre durante el hechizo, en la escena 26, durante la cual se representa la influencia del hechizo de Bocú en la mente de Segundo, a través del sonido, interminable y omnipresente de los tambores, y de los acercamientos violentos de la cámara al rostro del personaje. Esta escena será analizada en detalle más adelante, por lo que no insistiré aquí sobre este punto. El mismo mecanismo se repite en la escena 29, en la que se escuchan los tambores y se muestran, en superposición, la rompiente y el rostro delirante de Segundo. Esto es coherente con el predominio de la focalización cero, pues el narrador ofrece información narrativa que el personaje desconoce, pero también se introduce en los procesos subjetivos de éste.

El tratamiento del tiempo es, junto con la construcción del espacio fílmico, uno de los parámetros que permite analizar si los filmes alcanzan la tan ansiada aceptabilidad industrial. Esta se refiere a una cierta factura codificada por la industria para los filmes narrativos comerciales. A medida que se progresa en el análisis se verá que *La balandra...*, por su construcción del espacio y el tiempo fílmicos, alcanza los

estándares industriales establecidos por México y Argentina, mientras que *Amanecer a la vida* y *Luz en el páramo* no logran este cometido.

En *La balandra...*, el orden es predominantemente cronológico, es decir, el orden en que se narran los acontecimientos del film corresponde al de la diégesis. Se presentan algunas breves analepsis internas y externas, siempre con metadiégesis, es decir, a cargo de un narrador intradieгético-homodieгético, y son empleadas en función explicativa, es decir, para aclarar informaciones que el relato no ha presentado o lo ha hecho en forma incompleta. Hay, también, una silepsis significativa. Es la escena 2, ya descrita, en la que se agrupan un mapa de Margarita, imágenes de sus playas, sus puertos, su gente y las actividades que estos realizan. El criterio para el montaje de esta escena es espacial y temático, y aunque su significado es principalmente denotativo –ubicación espacial de la acción– connota las cualidades positivas de las que se habló en el análisis de las estructuras narrativa y temática. En cuanto a la frecuencia, en *La balandra...* predomina la singulativa, aunque con usos significativos de la iterativa. Esta se presenta, por ejemplo, en la escena 2 –la vida cotidiana de los pescadores margariteños–, las escenas 4 a 7 –la cotidianidad de la familia de Segundo–, las escenas 9 y 10 –lo habitual en la partida de la balandra Isabel. Lo habitual, lo normal, el estado ideal, tanto en el trabajo como en la familia, es presentado en el film a través de la frecuencia iterativa. Los acontecimientos que interrumpen el orden moral, y amenazan la estabilidad familiar, constituyen casos únicos y corresponden, por lo tanto, a la frecuencia singulativa. No hay casos significativos de frecuencia repetitiva.

En cuanto al tratamiento de la duración, *La balandra...* exhibe varios usos interesantes, todos correspondientes a la norma industrial. En algunos casos, se muestran momentos significativos de un proceso o una línea de acción, separados por elipsis que marcan la supresión de importantes porciones del tiempo y el espacio dieгéticos. Esto ocurre en las escenas 10 a 14, que narran el viaje de la balandra Isabel desde Margarita hasta La Guaira, mostrando como momentos significativos del recorrido los preparativos para la partida, el anochecer, la nostalgia de Segundo por Esperanza durante la noche, la llegada al puerto con la alegría de todos, el descenso a tierra. Un tratamiento opuesto de la duración es el que predomina en la escena 15. En ésta se narra el recorrido de Segundo por las calles de La Guaira, especialmente el callejón Muchinga, en busca de Esperanza, así como su llegada al bar, el primer episodio con la Loca María, el encuentro con Esperanza y sus consecuencias inmediatas, todo tratando de señalar y mantener la continuidad espacial y temporal

entre los distintos momentos del recorrido. Un tercer tratamiento de la duración lo encontramos en las secuencias con montaje alterno, como las escenas 22 a 26, en las que se narran dos líneas de acción con acontecimientos simultáneos: a) el hechizo que lleva a cabo Bocú, junto con Esperanza y María, en su choza, b) el viaje de Segundo en su barco, interrumpido por la tormenta, y la noche que pasa en Carenero, en los tambores. En este caso, el montaje alterno procura expresar la simultaneidad entre las dos líneas de acción, al tiempo que refuerza el efecto causal del hechizo en la tormenta y el delirio de Segundo en Carenero.

La mayoría de las elipsis temporales y/o espaciales en el film están indicadas por disolvencias o fundidos a negro. La ausencia de elipsis, por el contrario, suele ir señalada por cortes. La continuidad del tiempo y el espacio puede ir marcada a través de figuras como el *raccord* de dirección, el de movimiento, el sintagma de contigüidad –escena 21, Esperanza va desde la calle al interior del bar–, o el plano/contraplano en los diálogos –escena 17, diálogo de Segundo y Esperanza en la playa. El sonido diegético también contribuye a señalar la continuidad espacial y temporal, bien sea como ruidos de ambiente o diálogos, o como música diegética –escenas 12, 15 y 17, entre otras.

En *Amanecer a la vida* el tratamiento de la voz es similar al de *La balandra...* Luego de los créditos iniciales, el relato se inicia con una escena en la que un narrador extradiegético-heterodiegético, que se manifiesta como una voz en off, ubica la acción en un entorno de pobreza urbana, Barrio Aparte, ubicado en una “gran ciudad”. La voz en off del narrador se superpone a varias panorámicas nocturnas del barrio, y de allí se pasa a la acción, narrada siempre por una voz extradiegética-heterodiegética con alguno que otro momento en el que se delega, por breves momentos y con soporte verbal, el acto de narrar en algún narrador intradiegético-homodiegético. Estas metadiégesis verbales se presentan, por ejemplo, en la escena 19, en la que varios personajes narran lo sucedido en Barquisimeto, en días anteriores, o en la escena 45, cuando María Ester le cuenta a César que fue ella quien mató a Pablo. Por lo general, se trata de analepsis internas con función explicativa. En la escena 43 César se convierte en narrador, pero no le relata nada a nadie, sino que recuerda varios acontecimientos previos a su encierro en la celda de aislamiento del correccional. Esto es mostrado en el film a través de un *zoom in* al rostro del niño, mientras se escucha lo que, mentalmente, recuerda. En este caso, la función de la metadiégesis es persuasiva,

pues los hechos que César recuerda lo atormentan y lo motivan a huir del correccional, es decir, el relato metadieético influye en el hacer del personaje.

El tratamiento del tiempo de *Amanecer a la vida* se diferencia, en algunos aspectos, del encontrado en *La balandra...* En lo que respecta al orden, es predominantemente cronológico, a pesar de que hay mayor uso de las analepsis internas con función explicativa. Al igual que en *La balandra...*, las prolepsis están ausentes, y se utilizan las silepsis con intención descriptiva, como en la escena 2. En la escena 47 encontramos un uso diferente de la silepsis, pues la escena, en la que se narra a través de una secuencia de montaje la desaparición del barrio por obra del progreso, se inicia con las imágenes de una rompiente, que no guardan ninguna relación espacial con las tomas de los tractores que remueven la tierra. El intento por dar cabida a la subjetividad del personaje será tomado en cuenta más adelante, en el análisis de la perspectiva y la focalización predominantes en el film.

En lo referente a la duración, el film presenta varios tratamientos. En primer lugar, se recurre a fórmulas de compresión del tiempo diegético en el film que tienden a acelerar el relato. Esto ocurre en las escenas 33 a 36, luego del despido de María Ester –por causa de “su pasado”– de la casa de los aspirantes a burgueses. En estas escenas se narran sus repetidos e infructuosos intentos por encontrar un nuevo empleo, por medio de breves escenas enlazadas a través de disolvencias que señalan las elipsis temporales entre ellas. En otras palabras, se seleccionan acciones y momentos que expresan lo esencial del proceso mostrado, es decir, la búsqueda infructuosa e incansable de un empleo digno por parte de María Ester. En la escena 46 se utiliza una fórmula que también comprime el tiempo diegético en el film, pero a través de un procedimiento ligeramente diferente, la llamada secuencia de montaje. A través de disolvencias, se enlazan breves planos que condensan el juicio de María Ester y el paso del tiempo durante la condena de ésta, con la utilización de sobreimpresiones, calendarios y titulares de periódicos. Aquí no se seleccionan propiamente momentos significativos en un proceso, sino que se indica, a través de indicios o informantes, el paso del tiempo en un período muy largo. En esta escena, el relato llega a una aceleración máxima, pues en un muy breve tiempo fílmico se resumen varios años de la diégesis. La escena 47 narra, en otra secuencia de montaje, la desaparición del barrio por la acción de los tractores del progreso, en esta oportunidad con una voz en off que resume el proceso y acentúa sus connotaciones positivas. La aceleración del relato no es tan relevante aquí como los significados connotativos –el progreso y su valoración

positiva, la desaparición de la pobreza como resultado de la intervención del Estado paternalista-. Destaca que dos escenas con tendencia a acelerar el relato se ubiquen casi al final del film, y que dichas escenas narren precisamente la resolución de los conflictos principales –el destino de María Ester y César, la erradicación de la pobreza-, por lo que las soluciones que el film da a estos problemas suenan falsas.

Todavía dentro del análisis de la duración, queda por considerar otro tratamiento diferente, que se da en escenas como 5, 8, 14, 16 y 19, entre otras, en las que se narra una serie de acciones con continuidad espacial y temporal, sin elipsis, dando como resultado que el tiempo diegético sea igual al fílmico. Por otra parte, en dos ocasiones, se elige no narrar hechos significativos para que el espectador los infiera luego. Se trata del despido de María Ester de la casa de los aspirantes a burgueses, sugerido por la conversación entre el antiguo cliente de ella y el dueño de la casa, en la escena 30. Luego de esta escena, sigue la visita de César y el profesor, durante la cual son informados del despido de ella. El otro caso es el asesinato de Pablo, no narrado en el film, y que se descubre cuando César llega a casa de María Ester y encuentra el cuerpo del dueño del cabaret. ¿Por qué un film tan redundante deja estos dos momentos tan dramáticos para que el espectador los infiera? ¿Se trata de incoherencias o, por el contrario, corresponden a un principio compositivo consciente? Parece que se trata de soluciones poco justificadas con referencia al conjunto.

Si se considera la totalidad del film, puede decirse que la mayor parte de las elipsis temporales y/o espaciales en él van señaladas por disolvencias, cortinillas o fundidos a negro. La ausencia de elipsis, por el contrario, suele ir señalada por cortes. La continuidad del tiempo y el espacio puede ir marcada por medio de figuras como el plano/contraplano en algunos diálogos, el *raccord* de mirada y el de movimiento –escena 16, que se analizará en detalle. Al contrario de lo que ocurre en *La balandra...*, no se emplea el *raccord* de movimiento, el de dirección ni el sintagma de contigüidad. Sí se recurre al sonido –diálogos, ruidos de ambiente, música diegética– como mecanismo que marca la continuidad del tiempo y el espacio dentro de una misma escena. En este sentido, se logra la claridad denotativa que es requisito indispensable para la representación del tiempo, el espacio y la acción en el MRI.

En cuanto a la frecuencia, se da un predominio de lo singulativo, aunque algunas escenas narran hechos cotidianos como la 4, la 5 y la 6. A partir de allí, la vida cotidiana de los personajes se trastoca. Hay un breve caso de repetitividad, en la escena 43, en la que César recuerda las palabras del Prof. Rojas durante la noche que pasa en la celda de

aislamiento. En este caso, la repetición busca destacar la importancia de la enseñanza del profesor, pero también funciona como indicio de los sentimientos de culpa que acosan a César, quien se debate entre quebrar la regla de la pandilla –no delatar a los compañeros– y cumplir la ley del correccional.

La perspectiva y la focalización reciben aquí un tratamiento similar al de *La balandra...* A lo largo de todo el film predomina la perspectiva del narrador y la focalización es de grado cero. La información narrativa que transmite el narrador siempre supera el saber de los personajes. Esto queda claramente establecido desde el principio del film. En las escenas 3 y 4, César, que es un niño bueno e inocente, demuestra no saber en qué trabaja su madre, mientras que sus compañeros de juegos hacen chistes y alusiones maliciosas al trabajo nocturno de ella. En la escena 5 se confirma esta información, pues la madre aparece en el centro nocturno, como cantante y prostituta. Más adelante, en las escenas 7 a 10, César se reúne con Tentetieso y El Chivo, quienes le revelan el trabajo de su madre y lo introducen a la actividad delictiva. Todo esto sucede sin que la madre lo sepa ni pueda evitarlo. En estos dos casos, el hecho de que el narrador revele más información de la que conoce cada personaje tiende a producir el efecto patético, pues los dos personajes son amenazados por cosas que desconocen. Se supone que el espectador, en conocimiento de aquello que el personaje ignora, lo percibe como víctima de una amenaza y sufre por su suerte. Este patrón se mantendrá a lo largo de todo el film: César es detenido y va al correccional, pero María Ester lo ignora. Por otra parte, César ignora los conflictos de su madre con Pablo y sus esfuerzos por abandonar el cabaret.

Luz en el páramo presenta incoherencias y confusiones en su plano discursivo, además de las ya vistas en sus estructuras narrativa y temática. En lo concerniente a la voz, el film repite lo visto en los otros dos melodramas: el relato se inicia con una escena en la que el narrador extradiegético-heterodiegético se manifiesta en el texto por medio de una narración en off, que ubica la acción en el espacio, el tiempo y, en este caso, el devenir histórico. La voz en off se superpone a las imágenes, que primero describen algunos espacios del castillo de Puerto Cabello y luego comienzan a narrar la fuga de Pedro María y otros presos. Esta voz en off no volverá a escucharse por el resto del film, en el que predominará hasta el final la narración extradiegética-heterodiegética. En algunos momentos, se delega la facultad de narrar en algunos personajes, entre los cuales destaca Pedro. En la escena 9, este sueña y delira, convirtiéndose en narrador intradiegético-homodiegético. Su sueño-delirio es presentado a través de la

sobreimpresión de lo que sueña y un plano cercano de su rostro, con los ojos cerrados. Es decir, que en la banda de imágenes se superponen dos niveles narrativos, la diégesis primera –Pedro duerme y sueña, narrado por el narrador extradiegético– y la metadiégesis –lo que él sueña como narrador intradieético. En la escena 15, Pedro narra verbalmente, a petición de don José, lo sucedido con el hijo del segundo en la cárcel y, al hacerlo, se convierte de nuevo en narrador intradieético-homodieético. Otros personajes como don José, don Erasmo y Julia asumen brevemente y con soporte verbal la función de narradores intradieéticos, completando información narrativa o reiterando hechos ya narrados, siempre con función explicativa.

En *Luz en el páramo* se mantiene el predominio de la perspectiva del narrador a través del uso de la focalización de grado cero, de manera similar a *La balandra...* y *Amanecer a la vida*, es decir, bien con la intención de calificar moralmente los elementos del universo diegético o bien con la de crear un efecto patético a través de la victimización de los protagonistas. En las primeras 12 escenas del film, se sigue el recorrido de Pedro hasta los Andes y no se abandona jamás al personaje. En muchos aspectos, la información narrativa parece limitarse al conocimiento del personaje, como sucede en la conversación con el andino que lo recoge en la carretera, de quien escapa y con el que se topa luego, en las escenas 8 y 11. Aquí la información narrativa corresponde al saber de Pedro. Sin embargo, en la escena 2, el escape del Castillo muestra tanto el punto de vista de Pedro como el de los guardias que lo persiguen, a través de un montaje alterno. Aquí la información narrativa supera el conocimiento del personaje. Como si esto fuera poco, la supresión de informaciones como el nombre del personaje, sus ideas políticas y su relación con Julia, limitan el flujo de la información narrativa en el sentido de la focalización externa. Pero esto entra en contradicción con el delirio-sueño de Pedro en la escena 9, en el que se muestra el contenido de su conciencia. Como puede verse, a lo largo de estas primeras escenas del film, se restringe y se libera la información narrativa sin una intención precisa, saltando de lo que parece un uso a otro. Se puede hablar, entonces, de la ausencia de un patrón de focalización debida a la carencia de un criterio compositivo claro en este sentido.

El resto del film se mantiene más o menos en la misma indefinición. La ausencia de indicios que transmitan información sobre los sentimientos de los personajes coloca al narrador en una posición de exterioridad con respecto a éstos. Debido a esto, sus acciones resultan sorprendidas, como sucede en la escena 17 con la mutua declaración de amor de Pedro y Ángela. A partir de la escena 21 se alternan espacios, personajes y

acontecimientos. En esta escena muere don Erasmo, un hecho que afectará negativamente a Pedro. Entre las escenas 22 y 24 se narra la llegada de Julia, que también tendrá consecuencias negativas. Estas dos amenazas son ignoradas por Pedro y los Cortés, ocupados en el conflicto de don José con Arcadio –escenas 25 y 27–, mientras Julia visita la casa familiar y discute con Ángela, en la escena 26. En esta parte del film, el uso de la alternancia y lo que parece la focalización de grado cero deberían crear suspenso y colocar a Pedro como víctima de una serie de acontecimientos, pero el conflicto entre don José y su hijo desvía la atención y no se produce el patetismo. El patrón de focalización empleado no produce el efecto patético por la ausencia de un criterio compositivo que organice la narración.

El tratamiento del tiempo en *Luz en el páramo* presenta menos confusiones que el de la voz y la perspectiva. El orden tiende a lo predominantemente cronológico, aunque se introducen varias analepsis, casi todas muy breves, a lo largo del film. Algunas de ellas son externas, como el relato del compañero político que transporta a Pedro hasta Carora, en el que informa a este sobre las acciones de Julia para preparar su fuga –escenas 6 y 7. El relato de la muerte del hijo de don José en la cárcel, en la escena 15, es también una analepsis externa. En otros momentos, los personajes retoman hechos ya narrados por el film, como en la escena 24, cuando uno de los clandestinos de la pensión relata a Julia lo que ha sido de Pedro desde su llegada al pueblo. Hay dos prolepsis –con metadiégesis, como las analepsis, es decir, narradas por un personaje– que corresponden a las dos apariciones de la anciana del páramo, en las escenas 9 y 32, y asumen la forma de profecías sobre el futuro del protagonista. La primera se refiere a su llegada a Los Andes y su encuentro con la felicidad y el amor, la segunda anticipa su muerte. Ambas son internas. Al contrario de *La balandra...* y *Amanecer a la vida*, no hay un uso ni siquiera marginal de la silepsis. Todas las descripciones del espacio suelen ser breves y van siempre integradas a la acción.

Con respecto a la duración, en el film se contraponen el uso de escenas largas que concentran diálogos y acciones –en las que el tiempo diegético es igual al tiempo fílmico– con el de la narración de un proceso a través de algunas de sus etapas significativas, intercalando grandes elipsis temporales y espaciales de magnitud no especificada. El primer uso se presenta en las escenas 2, 13, 17 y 27, por ejemplo. El segundo, en las escenas 3 a 12. En la segunda mitad del film se tiende a introducir escenas brevísimas, a pesar de que las acciones narradas en ellas son muy relevantes para el destino de los protagonistas. Esto ocurre en la escena 21 –rápida y confusa, en

la que sólo queda clara la muerte del Jefe Civil porque el victorioso Jefe de la Policía lo anuncia en un discurso en la plaza—, y también en las escenas 23, 29 y 31, entre otras. La brevedad de estas escenas tiende a acelerar el relato justamente en sus momentos más dramáticos. Se señalan algunos plazos temporales para las acciones, como el encuentro entre Julia y Pedro, en Los Andes, debería producirse dos meses luego de la fuga, aunque en algún momento se explica que este plazo se alargó. La magnitud de las elipsis no es indicada en ningún caso, o al menos no en un sentido que permita delimitar el tiempo diegético total del film, algo que sucede también en *La balandra...* y *Amanecer a la vida*. Al igual que en estos dos filmes, las elipsis relevantes suelen estar marcadas por medio de fundidos a negro y disolvencias, mientras que la continuidad temporal y espacial dentro de las escenas suele ir señalada por la acción, los diálogos y los ruidos diegéticos. La pobreza del film en la construcción del espacio y las acciones da lugar a un muy escaso uso de figuras de raccord como el plano/contraplano, el sintagma de contigüidad, el raccord de movimiento o el de dirección, que sí están presentes en los otros filmes.

En cuanto a la frecuencia, *Luz en el páramo* excluye casi totalmente la iteratividad, es decir, la representación de la vida cotidiana de sus personajes, pues todo lo que muestra el film es extraordinario en la vida de éstos. Debido a la introducción de algunas analepsis internas, ciertos hechos de la trama llegan a ser narrados dos veces, hecho que influye muy poco sobre el valor semántico de estos, pues la narración en esos casos cumple una función explicativa.

3.1.2.4. Uso de la lengua cinematográfica

La balandra... es, entre los tres melodramas, el que más se adecúa a los estándares de aceptabilidad industrial. En el análisis de la escena 26 se encontró que, la principal finalidad de dicha escena es expresar la completa pérdida de voluntad sufrida por Segundo como consecuencia del embrujo de Bocú y Esperanza. Esta escena forma parte de un bloque analizado anteriormente, destinado a establecer una relación causa-efecto entre el hechizo y las calamidades que enfrenta la balandra en su viaje a Margarita, y que la obligan a detenerse en Carenero. Tal vínculo se establece, principalmente, gracias al uso del montaje alterno, pero también se emplean otros mecanismos. La escena se ambienta en la celebración de San Juan, en la población barloventeña de Carenero. De allí que las calles de esta población se encuentren repletas de lugareños, todos negros, bailando al son de los tambores y bebiendo. Es

una escena nocturna y fue rodada en estudio, por lo que la escenografía es construida, con la intención de recrear un pueblo de la costa al margen de la modernización urbana, con construcciones de bahareque y techos de paja. Los tambores y los cantos negros ocupan la totalidad de la banda sonora, y no dejan espacio para los diálogos, que están completamente ausentes. Sólo al final se escucha el grito de Segundo, “¡Esperanza!”, enmarcado por el incesante sonar de los tambores. El ritmo de la música es rápido y su estructura es repetitiva, no tiene comienzo ni final. Los figurantes procuran parecerse a los nativos de Barlovento y, por lo tanto, son negros. Abarrotan el espacio escénico, con la excepción de una rueda, dentro de la que evolucionan los bailarines, a los que se suma Segundo en algún momento. Los registros y el montaje hacen énfasis tanto en el espacio del baile como en el abigarramiento de figurantes, ya que gran parte de las ubicaciones de cámara, con la excepción de los primeros planos del rostro trastornado de Segundo, se mantienen fuera de la rueda, en distintos grados de frontalidad. En este conjunto destaca Segundo, que es el único blanco que aparece en la escena, y que luce sudoroso, trastornado, ebrio, con sus ropas sudadas y/o manchadas, sin control sobre sus movimientos, cercano al delirio.

Dentro de la escena, la celebración de San Juan, con su música y sus participantes, es una representación metonímica del hechizo de Bocú. El desarrollo del baile y la música, y la forma en que éstos envuelven a Segundo, remedan el influjo de la brujería sobre él. Los registros de imagen fragmentan el espacio, pues continuamente se insertan primeros planos de Segundo, ocho en total, sobre 31 que tiene la escena, esto sin contar los planos de detalle de los instrumentos musicales y las manos de los músicos. El movimiento de los personajes y su desplazamiento en el espacio escénico siempre genera planos de reubicación que buscan reorientar al espectador para mantener la claridad denotativa. Por la ausencia de diálogo y el estado mental de Segundo –está aislado, delirante–, no se utiliza el plano/contraplano ni el *raccord* de mirada, como puede verse en el storyboard de la escena. El montaje crea alternancias más o menos regulares, pues se muestra el rostro de Segundo, los instrumentos, el baile, a través de una progresión más o menos constante, hasta casi el final de la escena. La corta duración de los planos establece un fuerte ritmo de corte, en consonancia con el de la música, por lo que el montaje de la escena es bastante rápido. Todos estos recursos, junto con el uso de angulaciones desplazadas en los planos 12, 13, 15, 16, 18, 20, 21 y 24, maximizan el efecto buscado por la escena, que es la expresión objetiva del delirio de Segundo, como consecuencia del hechizo. Tantos

elementos expresivos puestos al servicio de un único fin nos dan una idea del nivel de redundancia del film.

Fuera de esta escena, es posible identificar algunos usos expresivos relevantes válidos para la totalidad del film. La fotografía tiene un papel destacado en la construcción del espacio filmico. De todos los siete largometrajes de BF, y gracias al trabajo de José María Beltrán en la dirección de fotografía, sólo en este se logra un importante grado de aceptabilidad industrial en la construcción de la imagen. El uso de los lentes, la composición, el encuadre y la iluminación de la puesta en escena son determinantes en este sentido. A través de ellos, se logra la construcción de un espacio volumétrico, en profundidad, en el que el primer plano, los planos intermedios y el fondo se diferencian. Los elementos del decorado adquieren presencia corpórea y, en los rostros y cuerpos de los actores, destacan todos sus volúmenes, sus redondeces, el sudor de la piel, las arrugas en los trajes. Este admirable trabajo fotográfico, repito, acerca el film a los estándares industriales, pero no tiene mayor peso en sus valores estéticos, pues se encuentra aislado entre la redundancia predominante.

Un aspecto a destacar es la representación visual de las dos mujeres, que contribuye a la oposición semántica entre ambas. Isabel no se erige jamás en el centro de la atención en ninguna de las escenas en las que aparece. Siempre aparece integrada al conjunto familiar, en relación con el esposo, con el hijo o con ambos. En lo concerniente a la puesta en escena, su traje, su peinado y su maquillaje la mantienen cubierta de la cabeza a los pies –usa faldas y mangas largas, el cabello va recogido en un moño o trenzas– y nada en ella aparece sexualizado. Su manera de hablar es contenida, especialmente en lo que respecta al volumen. Su mímica y su gestualidad replican esta contención. Su actitud hacia el marido y el hijo es afectuosa, en ningún aspecto de su caracterización evidencia deseo sexual hacia el primero. Esperanza, por el contrario, llega a predominar como objeto de las miradas en la escena 15, y aparece representada con elementos que la sexualizan de forma moderada –maquillaje brillante, labios fuertemente pintados, hombros y pecho al descubierto, falda con abertura, cabello suelto y revuelto, collares y anillos. Su andar es sinuoso, sus caderas se contonean, se dirige a todos abiertamente, sus carcajadas son sonoras, su piel luce brillante y sudada, no mate y limpia como la de Isabel.

La escena 16 de *Amanecer a la vida* tiene una construcción del espacio y el tiempo más bien pobre, aunque procura apegarse a la norma del MRI. En ella se introducen por primera vez en el film la existencia del correccional y el personaje del

profesor Rojas. La función de la escena parece ser de orden descriptivo, programático y moralizador. Lo que se describe es la institución encargada de atender a los niños delincuentes. Su descripción como espacio –luminoso, organizado, abierto a la naturaleza, lleno de gentes paternales y bondadosas– califica su función social y moral. El aspecto programático se refiere a sus premisas como organismo del Estado, que pueden resumirse en el discurso del profesor Rojas: no existe la delincuencia infantil, la sociedad –como ente totalmente abstracto– es responsable por las elecciones de los niños delincuentes, instituciones como ese correccional son capaces de insertarlos efectivamente en la sociedad, al menos a los pocos que ingresan allí. La institución y sus funcionarios, junto con el Estado que la sostiene, representan el bien, mientras que la pobreza genera maldad y corrupción moral, como se ha mostrado en escenas anteriores a ésta.

La puesta en escena abunda, justamente, en parlamentos programáticos y moralizadores, enunciados en un tono paternalista y compasivo por el profesor Rojas. Se inicia –planos 1 y 2– con el ingreso de la asistente a la oficina, donde se encuentran el director y Rojas, para anunciar la llegada de una mujer en compañía de su hijo. A partir de aquí, se adopta el tono de la demostración por la vía de los hechos: utilizando a la madre y el niño como casos de estudio, Rojas los entrevista, para demostrar a su superior sus teorías acerca de la delincuencia infantil. Luego, en interacción directa con el niño, le demuestra a éste las ventajas de ingresar a la institución. Quien conduce las acciones es Rojas, todos los recursos expresivos destacan su papel como agente con autoridad moral y sabiduría. El papel de Rojas se ve reforzado por la presencia del director, mientras que el niño y la madre aparecen como objetos de estudio o recipientes pasivos de su sabiduría. El uso de la palabra establece las diferencias jerárquicas entre los roles de los personajes. Los actores que encarnan a los dos funcionarios emplean una dicción pretendidamente correcta y culta. Su discurso es retórico y funciona como indicio de su nivel educativo y de su posición de sabiduría y autoridad paternal. La madre y el niño, por el contrario, emplean una dicción que utiliza terminaciones como “traé” y “aguantá”, entonadas de acuerdo con alguna convención sobre lo popular e inculto. Este diálogo entre los funcionarios y la mujer –planos 4 a 21– se desarrolla a partir de las preguntas intencionadas de Rojas, quien conoce de antemano las respuestas pero pregunta como parte de su demostración. El diálogo es registrado y montado en un plano/contraplano construido a la manera del *raccord de mirada*, y los parlamentos de la mujer se superponen a planos de los funcionarios que

se miran, como señal de complicidad, sabiduría y superioridad con respecto a su interlocutora, que permanece ajena a tal actitud. Predominan los planos medios y americanos, en medio de una total ausencia de primeros planos de los rostros. Se recurre frecuentemente a planos abiertos que reubican al espectador en relación con los desplazamientos de los personajes, las ubicaciones de cámara se repiten casi sin variaciones, lo que da al montaje un carácter monótono. Los funcionarios tienen la potestad de decidir cuándo termina la entrevista con la madre, y hacen pasar al niño –plano 21–, con cuya llegada se repite el mismo esquema, pero esta vez con uso del picado y el contrapicado, para denotar la mayor altura de los personajes adultos por oposición a la del niño –planos 21 a 28. Esta serie de planos/contraplanos en picado y contrapicado se inicia con un plano medio del niño en picado, es decir, desde el punto de vista de Rojas y el director. Son ellos los que miran, mientras que el niño es el objeto de sus miradas. La autoridad y el afecto paternal de ambos surten efecto, pues el niño demuestra entusiasmo y convencimiento ante las palabras de los funcionarios. La escena finaliza cuando Rojas muestra al niño, como cierre de su argumentación, las actividades de los niños en la institución –planos 29 a 35. A lo lejos, en el patio, los niños forman una ordenada fila, dirigidos por un maestro. Desde el exterior de la ventana, los tres observan, sonrientes, la formación, enmarcados por la reja cuadrículada, mientras una música heroica y optimista acompaña las palabras del profesor: “todos estos muchachos van a ser tus amigos. Estos chicos llegaron un día aquí, como tú, pero hoy han amanecido a una nueva vida”. Se muestran a continuación los ejercicios en el patio y, la escena cierra con uno de los niños haciendo sus ejercicios.

Lo opuesto al correccional es el barrio, la calle y el cabaret. En estos lugares prolifera la pobreza, la delincuencia y la maldad, como se muestra en las escenas 4, 5, 7, 8, 17 y 19, entre otras. En estos ambientes, tanto César como María Ester aparecen victimizados, pues su integridad moral sufre toda suerte de amenazas que los llevan a obrar contra la moralidad y la legalidad. A lo largo del film, los dos personajes son repetidamente puestos en desventaja con respecto al medio y a otros personajes. Juan ignora a qué se dedica su madre para mantenerlo, así como ignora que sus amigos son delincuentes y no jóvenes emprendedores. María Ester, aunque al principio logra poner a raya a Pablo, es víctima del acecho de su patrón y de “su pasado”, ya que este último, al saberse, causa su despido en la escena 30. Esta victimización da lugar al sufrimiento y a la culpa, ingredientes básicos del melodrama. Algunos usos expresivos presentes en

el film son recursos comunes en este género. El más evidente es el uso de elementos asociados a la religión para destacar la bondad y la integridad moral de César y su madre. En la escena 6, César, antes de salir, le reza a la Virgen colocada en una repisa de la casa. En la escena 10, una vez que César se ha enterado del trabajo de su madre, el niño escucha los chismes de las vecinas desde el interior de la casa y la escena cierra con un acercamiento a la Virgen. La escena siguiente se inicia en un plano cerrado de la virgen, y abre a un plano general del interior de la casa, con la llegada de la madre. En la escena 32, César enfrenta a Pablo cuando va a la casa buscando a María Ester y, en la pelea, se quiebra la Virgen, con un ligero acercamiento. La escena cierra con una disolución y, la escena siguiente, se inicia con un plano cercano de la Virgen en la iglesia, donde se encuentra María Ester rezando, vestida de negro.

Pero también hay elementos en *Amanecer a la vida* que no corresponden a los usos melodramáticos. El más resaltante de ellos es la representación visual y sonora del centro nocturno y, dentro y fuera de éste, de María Ester. El lugar se muestra siempre de noche, pero su representación excluye cualquier elemento relacionado con la sexualidad. María Ester canta allí para el público, y luego se marcha con algún cliente, de acuerdo con una tarifa que Pablo cobra, y esto se dice explícitamente. Sin embargo, sus actuaciones son aptas para audiencias menores de edad. Ella canta canciones con resonancias tradicionales venezolanas, en traje largo, con su cabello rubio a la altura de los hombros y casi sin maquillaje. No baila, sino que se mantiene estática en el centro del escenario, haciendo uso del gesto y la mímica. Por lo general, el lugar está abigarrado de gentes, vestidas muy decentemente, y se nota muy poco la presencia de las otras prostitutas, cuyo vestuario es, más bien, recatado. En algunas escenas se crea interés en ella como eje de algunas miradas, pero este efecto se pierde en el montaje y la puesta en escena global. El único número de baile es totalmente inocente, tiene reminiscencias folclóricas y/o tradicionales venezolanas, y en él no interviene María Ester. ¿Qué justifica, dentro del film, el rechazo a la posibilidad de caracterizar el centro nocturno como lugar de la sexualidad y la “perdición”? Aunque fuera de él se mantuviera una representación visual recatada de María Ester, concordante con sus cualidades morales y su condición de madre, la sexualización del cabaret acentuaría aún más la oposición entre ese mundo y la bondad del personaje, cuya presencia allí queda legitimada en forma automática por tratarse de un sacrificio materno. ¿Podría tratarse de censura previa o de autocensura? ¿O se trata, más bien de una construcción poco coherente del film?

En *Luz en el páramo* lo primero que destaca es la gran pobreza en la construcción del espacio y el tiempo. Entre los tres melodramas es el más alejado de la tan ansiada aceptabilidad industrial buscada por BF. La gran mayoría de las escenas del film recurre a planos abiertos y muy abiertos, alejados de los actores, con la máxima repetición en las ubicaciones de la cámara. El resultado es un montaje monótono, con escasa fragmentación del espacio y sin ritmo. Los diálogos y enfrentamientos entre los personajes se resuelven con planos abiertos de conjunto. Cuando se recurre a algún acercamiento, éstos no pasan de los planos medios abiertos, casi siempre en two-shot o three-shot, lo cual reduce el tiempo de rodaje y simplifica el montaje. Se utiliza muy poco el plano/contraplano. La puesta en escena es rígida, estática. Los actores posan para la cámara y se desplazan muy poco en el espacio escénico. Dentro de este, se ubican de manera tal que, ningún personaje se dirige a su interlocutor, sino que se coloca de manera tal que pueda recitar su parlamento para la cámara, por lo que son comunes los intercambios verbales entre personajes que no se están mirando el uno al otro. En este sentido, destacan el final de la escena 15, cuando Pedro relata a don José la muerte de su hijo en la cárcel, y la cámara se coloca frente al rostro traumatizado de Pedro, de manera tal que pueda verse, detrás de él, el rostro consternado de don José, quien también se encuentra colocado de frente a la cámara. Otro ejemplo es la escena 17, en la que Pedro y Ángela se declaran su amor, abrazados de manera tal que ambos, al igual que en el caso anterior, terminan mirando fuera de campo, tras la cámara.

En algunas escenas se presentan confusiones en cuanto al espacio, el tiempo o la acción. En estos casos en los que no se logra la claridad denotativa, resultan determinantes las deficiencias en la iluminación y la elección de las ubicaciones de cámara tanto como el alejamiento de la cámara con respecto a los actores. El mejor ejemplo es la escena 21.

Se analizó en detalle la escena 24 de *Luz en el páramo*, en la que Julia se entera, por medio de un clandestino alojado en la pensión del pueblo, del paradero de Pedro María. El nombre de dicho personaje no se menciona en el film, a pesar de que interviene en dos escenas. Aparece por primera vez en la escena 22, en la que conversa, con otro clandestino, en la misma pensión, sobre la espera de Julia y el destino de Pedro. No hay nada que le dé humanidad ni espesor en el film. Sólo aparece para cumplir con una función concreta dentro de las acciones: informar a Julia sobre lo sucedido con Pedro y sugerirle que se alíe al nuevo Jefe Civil para obtener protección.

El personaje carece de un rostro reconocible, pues sus dos apariciones se dan por medio de planos lejanos, con una iluminación muy pobre. Por otra parte, Julia, la dirigente clandestina y antiguo amor de Pedro, ha sido mencionada innumerables veces a lo largo del film, primero como “ella”, y luego, por fin, con su nombre. Su llegada debería suscitar alguna conmoción en el espectador y, sin embargo, es recibida como un acontecimiento rutinario, por la ausencia de acercamientos a su rostro y de una descripción visual del personaje.

La falta de caracterización de los dos personajes que intervienen en la escena analizada trivializa su contenido narrativo, aun cuando éste tendrá importantes consecuencias en el desenlace de la trama. La puesta en escena es excesivamente rígida y estática, y los personajes no parecen interactuar entre ellos sino para la cámara que registra sus diálogos y sus movimientos. Cuando comienza la escena, ya los actores se encuentran en la posición que ocuparán durante la mayor parte del tiempo. Las expresiones de sus rostros son imposibles de descifrar. Su tono, al hablar, es altisonante y amanerado, similar al de los actores de una radionovela. Los parlamentos repiten informaciones previamente narradas y mostradas, como el asesinato de don Erasmo y los avatares de Pedro en el pueblo. Mientras se redunda en estas informaciones, se evita introducir otras que serían relevantes, como la doctrina política del grupo clandestino, por ejemplo. Mientras hablan, los actores se mantienen estáticos en el espacio, muy alejados entre sí, sin mover siquiera sus extremidades. Debido a la iluminación, el espacio luce aplanado, sin volumen, a pesar de que los personajes, cuando se desplazan, lo hacen hacia el fondo de la habitación, hacia las escaleras. Los registros de imagen son pobres. La escena tiene apenas seis planos y el montaje se basa en el plano/contraplano, siempre de two-shots abiertos que muestran a un personaje más o menos de frente a la cámara, con referencia a la espalda de su interlocutor –planos 2 a 5. La composición tiende a centrar a los actores en el espacio, pero se opta por planos lejanos que dejan mucho aire sobre la cabeza de los personajes, mientras que sus pantorrillas quedan fuera de campo.

3.1.2.5. Principios compositivos

En los tres filmes es posible identificar unos principios compositivos generales y compartidos, que relacionan el conjunto con el cine industrial, el MRI y el melodrama. En *La balandra...*, la búsqueda de la claridad denotativa se cumple a través de una causalidad narrativa explícita, junto con una construcción del espacio y el tiempo que

mantiene orientado al espectador en todo momento dentro de la diégesis del film. Esta claridad denotativa entra en correlación con lo que podríamos llamar una absoluta univocidad connotativa, pues la expresión y el contenido del film están trabajados en forma tal, que hacen imposible la pluralidad de los sentidos connotados. La reiteración de los elementos expresivos asociados a idénticos elementos semánticos a lo largo de todo el film da lugar a un discurso totalmente redundante, en el que una y otra vez se ofrece la misma información acerca de personajes, situaciones y espacios, y se los asocia a los mismos significados, temas y valores. Lo que mejor ilustra esto es la relación especular entre los espacios geográficos y/o urbanos y los personajes, pues los primeros exteriorizan y expresan las cualidades morales y la subjetividad de los segundos.

En *Amanecer a la vida* se logra la claridad denotativa pero con un uso más pobre de los recursos expresivos, los cuales tienden a ser rutinarios y a repetirse sin variaciones a lo largo del film. La relación especular entre personajes y entorno físico analizada en *La balandra...*, es sustituida aquí por la oposición moral de los personajes principales al entorno en que se desenvuelven y que los atrapa, victimizándolos. Sin embargo, las cualidades morales del entorno quedan dispersas, como sucede con la representación des-erotizada del cabaret, por lo que esta oposición se desvanece, pero no da paso a significados más complejos ni a una representación realista. El uso del pathos y la victimización de los personajes, desvalidos ante la amenaza de la pobreza, se mantienen constantes a lo largo de todo el film y constituyen los únicos principios compositivos claros, junto con la sustitución metafórica de la erradicación de la pobreza por la idea del “amanecer a una nueva vida” bajo la guía del Estado paternal, un significado difuso que abarca lo moral y lo material, aunque borrando cuidadosamente las implicaciones de este último término.

En el caso de *Luz en el páramo*, la confusión y las disparidades involuntarias entre elementos narrativos, temáticos y expresivos dan pie para concluir que no hay principios compositivos claros y coherentes que den unidad y sentido al texto.

3.1.3. Análisis de los discursos sobre los tres melodramas

En primer lugar, se revisarán los elementos paratextuales. El epitexto, con respecto al corpus analizado, lo integran principalmente los avisos de prensa anteriores al estreno de los filmes o coincidentes con este, así como entrevistas, gacetillas y alocuciones de Luis Guillermo Villegas Blanco, en su condición de presidente de BF y

productor de los largometrajes. Este material de prensa puede ser anterior al estreno de los filmes, y en ese caso aporta información sobre la preproducción, el rodaje y la postproducción de los filmes; o coincidente con los respectivos estrenos y el primer pase de los filmes.

Las gacetillas y entrevistas publicadas en la prensa diaria y en las revistas cinematográficas destacan, en primer lugar, el papel de BF como empresa productora de los largometrajes. Este papel va, en todos los casos, ligado estrechamente a lo industrial, el star system, el profesionalismo y los valores de producción. En todas las gacetillas y entrevistas se insiste, antes que nada, en que los largometrajes son proyectos de BF y que su responsable y principal impulsor es Luis Guillermo Villegas Blanco. En este sentido, la empresa productora constituye una marca, un sello que garantizaría el profesionalismo de los procesos de preproducción, rodaje y postproducción de todos los largometrajes. La infraestructura industrial al servicio de la producción de los filmes y la adecuación a los valores de producción de la industria internacional son dos elementos indispensables para la imagen que se busca crear alrededor de los largometrajes. El elemento más importante, de acuerdo con los criterios de BF, fue la presencia de directores experimentados en la producción cinematográfica industrial. El material de prensa da un papel relevante a estos directores, Carlos H. Christensen, Fernando Cortés y, en menor medida, Víctor Urruchúa. El primero es presentado como "... laureado director argentino..."²⁹⁵. Las gacetillas insisten repetidamente en la construcción de estudios de filmación por parte de BF y, una vez iniciada la producción de los filmes, en la utilización de dichos estudios para la construcción de los escenarios en que se filmarán las escenas. Para *La balandra...*, se reprodujo, en los estudios, una calle del barrio Muchinga de La Guaira, y este escenario alternó, en el film, con tomas hechas en locación. Al barrio Muchinga se le dedica una larga descripción física, pero también moral, que incluye numerosos elementos que podrían anticipar, de cara al espectador, el carácter melodramático del film.

"El breve nombre de Muchinga oculta una historia de vicios, pasiones y tragedias. La barriada está en pleno corazón de la Guaira, tras los actuales edificios de la aduana. Desde abajo, de la calle principal, nadie es capaz de adivinar el drama que allí palpita, cobrando fuerza todas las noches hasta languidecer la madrugada. Callejuelas tortuosas, escaleras lóbregas, casuchas de cuartos increíbles, hundidos en la tierra, los rincones más vergonzosos eran 'residencias' escorias de mujeres

²⁹⁵ *Mi Film*, Caracas, No. 236, 29 de diciembre de 1949, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

que cambiaban caricias con los marineros que anhelaban pisar tierra después de días entre mar y cielo”.²⁹⁶

También se asocia la producción de los largometrajes a la idea del star system, con aspiraciones internacionales pero, también, con la intención de establecer una especie de star system venezolano. *La balandra Isabel llegó esta tarde* contó, en su reparto, con Arturo de Córdova, una auténtica estrella del cine mexicano, y con Virginia Luque, quien no era una estrella en Argentina, pero sí había trabajado en algunos filmes de directores destacados. Los boletines de prensa de BF informaban paso a paso sobre los avances en la concepción, planificación y producción de los filmes. Uno de los puntos más importantes era la contratación de los actores extranjeros y todas las incidencias de su estadía en Venezuela. La llegada de cada actor fue reseñada y acompañada por entrevistas. En el caso de Arturo de Córdova y Virginia Luque, por ejemplo, las entrevistas iban acompañadas por una introducción en la que se exaltaba su carrera, mediante la enumeración de sus principales éxitos y la divulgación de las cualidades de estos filmes. Cabe señalar que la filmografía presentada en las reseñas sobre ambos actores abunda en títulos dramáticos y que, con respecto a Luque, se anuncia que su personaje en *La balandra...* será el de una “vampiresa”²⁹⁷. Susana Guízar, la estrella mexicana de *Amanecer a la vida*, también recibió mucha atención de la prensa caraqueña, como lo demuestra la publicación de su fotografía junto a la de Pura Vargas, actriz venezolana del mismo film²⁹⁸. Los actores venezolanos, aunque no recibieron tanta atención ni fueron considerados grandes estrellas, tuvieron su cuota en la prensa, especialmente Tomás Enríquez²⁹⁹, el niño Néstor Zavarce³⁰⁰, e Hilda Vera³⁰¹.

El otro elemento resaltante en las gacetillas y entrevistas es, por una parte, el carácter nacional de los largometrajes –que se destaca a través de la participación de actores y técnicos, escritores, músicos, la ambientación de las películas, el uso de la música venezolana y de elementos considerados como típicos. Con respecto a esto se destaca, en *Amanecer a la vida*, la grabación de números musicales venezolanos, como el joropo “Aragua linda”, compuesto por Eduardo Serrano e interpretado por la cantante

²⁹⁶ *Mi Film*, Caracas, No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

²⁹⁷ *Mi Film*, Caracas, No. 232, 24 de octubre de 1949, pp. 12-13, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

²⁹⁸ *Ultimas Noticias*, Caracas, 15 de agosto de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

²⁹⁹ *Mi Film*, Caracas, No. 236, 29 de diciembre de 1949, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰⁰ *Mi Film*, Caracas, No. 251, 27 de julio de 1950, p. 13, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰¹ *Ultimas Noticias*, Caracas, 4 de julio de 1951, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

Ofelia Ramón y un conjunto nacional. Dicho número fue doblado en el film por la protagonista, Susana Guízar³⁰². Otro elemento al que se le da énfasis en el material de prensa es la filmación en escenarios venezolanos, tal como ocurre en *Luz en el páramo*, pues se informa sobre el viaje del equipo técnico y artístico de BF a tierras andinas para el rodaje de escenas de este film³⁰³. A la afirmación de lo nacional como valor de los filmes se suma, sin que esto sea contradictorio, su carácter internacional. Constantemente, el material de prensa insiste en la participación de actores y técnicos extranjeros tanto como en el hecho de que los largometrajes serán exhibidos en otros países de América y Europa. Se trata de un cine venezolano hecho para Venezuela y para el resto del mundo, con elementos locales e internacionales.

Todos estos elementos contribuyen a crear, de cara al espectador, una imagen de los melodramas de BF como películas industriales, respaldadas por una productora sólida, con una fuerte inversión económica y a cargo de técnicos y artistas profesionales que garantizan la adecuación de los filmes a los estándares del público y de las salas de exhibición. Se busca también que los espectadores venezolanos las consideren como productos nacionales, pero que, a la vez, las consideren dignas de ser exhibidas fuera del país. Por otra parte, se busca hacerlas atractivas a los espectadores de toda Hispanoamérica. La inscripción de estos filmes en el género del melodrama queda al margen de esta imagen que BF procura dar de sus productos por medio de las entrevistas y notas de prensa, aunque en algunos pocos textos se sugiere el carácter melodramático de las tramas, como en la descripción del barrio Muchinga citada con anterioridad, o en el señalamiento de Virginia Luque y Arturo de Córdova como actores dramáticos.

Los avisos de prensa dan prioridad a BF como productora de los filmes, al carácter industrial de los filmes, al star system internacional y venezolano, a los elementos nacionales e internacionales y, también, a indicios de la naturaleza genérica.

El texto del aviso de prensa del día anterior al estreno de *La balandra...* dice “Los hombres del mar están llenos de Pasiones...! Un amor en cada puerto... El verdadero triunfa siempre...! Tempestad en el mar y en el alma... y una balandra que trae y lleva amores violentos...! *La balandra Isabel* es sin duda la película que consagra a BF como una de las producciones más famosas de América”³⁰⁴. Este texto da más

³⁰² Colección Amy B. Courvoisier, 1950, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰³ *Ultimas Noticias*, 2 de julio de 1951, p. 19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰⁴ *El Nacional*, Caracas, 26 de junio de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I Ferreira, Ob.cit.

relevancia a la trama del film y su carácter melodramático, pero a través de sugerencias y connotaciones, pues se evita utilizar la etiqueta genérica correspondiente. Queda en segundo lugar la productora, BF, y el carácter internacional del film.

En la ilustración No. 1 se reproduce el aviso correspondiente al estreno del film en Caracas y Maracaibo, el cual fue simultáneo con una *premiere* de gala a beneficio de la Cruz Roja³⁰⁵. En él se insiste en que la película afianza la “gran industria cinematográfica en Venezuela”. El afiche destaca a Córdova y Luque como estrellas del film, el título de la película, los actores secundarios y el director, Carlos H. Christensen, así como el nombre de BF como productora. El texto debajo del nombre del director hace énfasis en Margarita y Barlovento como lugares exóticos utilizando símiles gastados propios del melodrama, pero también los tipifica como escenarios naturales venezolanos que apoyan el carácter nacional de la película. En cuanto a la historia, se repite la línea sobre los amores violentos. También se insiste en el carácter venezolano y a la vez internacional de la película.

Los textos de avisos posteriores al estreno se mantienen en la misma línea, pero ocupándose de uno u otro aspecto, sin mezclarlos demasiado. Quizás se dé mayor relevancia a los elementos melodramáticos, a la presencia de la música y los paisajes venezolanos y, finalmente, a los valores industriales de producción, junto con el respaldo de BF como productora.

*“Una película grandiosa de pasiones violentas donde triunfa el amor del hogar! Cargado del folklore de nuestras regiones costeras con la intrepidez de sus marinos... Un nuevo triunfo apoteósico de BF C.A.”*³⁰⁶

*“La película que afianza la industria del cine en Venezuela y consagra a BF como una de las productoras más famosas de América... Llena de pasiones... con un barrio lleno de misterio, vicio, dolor y hechizo... con el folklore de nuestras regiones costeras, la intrepidez de sus marinos y la canción sensual de Esperanza”*³⁰⁷

*“Una balandra que trae y lleva amores violentos, un grumete que se impone por amor a su capitán. Cómo aman, sufren y saben ser madres las mujeres de Venezuela!”*³⁰⁸

*“Mañana seguirán las triunfales exhibiciones de la película que afianza sin lugar a dudas el cine venezolano... Cientos de extras, lugares exóticos, bailes folklóricos, canciones de pasión y amor. Tempestad en el mar y en el alma”*³⁰⁹

*“Hoy continúan las triunfales exhibiciones de la película venezolana que coloca a nuestro cine entre los primeros del mundo. La loca María simboliza la gran tragedia de la mujer que se lanzó a la vida... todos y cada uno de los personajes le conmoverán profundamente”*³¹⁰

³⁰⁵ *El Universal*, Caracas, 27 de junio 1950, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰⁶ *El Nacional*, 28 de junio de 1950, pp. 8-9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. Cit.

³⁰⁷ *El Nacional*, Caracas, 1º de julio de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰⁸ *El Nacional*, Caracas, 9 de julio de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁰⁹ *El Nacional*, Caracas, 9 de agosto de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³¹⁰ *El Nacional*, Caracas, 10 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

Ilustración No. 1. Aviso de prensa de *La balandra Isabel llegó esta tarde*

¡Hoy! BOYACA-LIDO - en Maracaibo TEATRO BARALT
9:30 Noche ¡Regia Premiere de Gran Gala! (Censura "B")

Con parte del ingreso de esta función a Beneficio de la Cruz Roja Venezolana.

LA PELICULA QUE SIN DUDA AFIANZA LA GRAN INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN VENEZUELA!

BOLIVAR FILMS
 Presenta a
ARTURO DE CORDOVA
VIRGINIA LUQUE
 en
LA BALANDRA ISABEL
llegó esta tarde...

JUANA SUJO
 AMERICA BARRIO
 TOMAS ENRIQUEZ
 JUAN CORONA
 y el niño
NESTOR ZAVARCE

DIRECCION: CARLOS HUGO CHRISTENSEN ★

¡Margarita "La Isla de las Perlas", plácida de belleza y de paz! ¡Barlovento con todo su misterio de tierra virgen!

¡Una balandra que trae y lleva amores violentos! ¡Una película para Venezuela y el mundo entero!

BOYACA: Bs. 10.00-5.00 **LIDO: Bs. 10.00.**



En la ilustración No. 2 se reproduce el aviso coincidente con el estreno de *Amanecer a la vida*, que la califica la película como “la más humana del cine venezolano”. En él se destacan, en primer lugar, BF como productora, luego las estrellas extranjeras y los actores venezolanos y, por último, algunos elementos que permiten al espectador inferir el carácter melodramático de la trama, como el enorme signo de interrogación y las referencias al sacrificio materno-filial o a la ausencia del padre. Por último aparecen destacados tanto el director, Fernando Cortés, como el uso de “canciones (...) llenas de sabor venezolano”. Otras referencias, en un tamaño menor, son los paisajes venezolanos, la Caracas moderna y las tragedias de la gran ciudad³¹¹. Los elementos relacionados con la trama melodramática y las referencias sociales que la enmarcan coinciden con los créditos iniciales del film, los cuales serán analizados más adelante. Aparte de estos aspectos, se insiste en BF como empresa productora sólida, profesional e industrial, en la participación de estrellas, y en el carácter venezolano de diversos elementos del film junto con su vocación internacional.

Ilustración No. 2. Aviso de prensa de *Amanecer a la vida*



³¹¹ *El Universal*, Caracas 1º de noviembre de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

Finalmente, el afiche correspondiente a la fecha del estreno de *Luz en el páramo* se ocupa más o menos de los mismos tópicos, tal como consta en la ilustración No. 3. El elemento predominante lo constituyen los actores mexicanos y venezolanos del film, luego el título de éste y algunas indicaciones sobre su trama, incluyendo brevísimas descripciones de los personajes. Por otra parte, aparece la referencia a los paisajes de los Andes venezolanos, y se cierra con la técnica perfecta de la productora, BF³¹².

Ilustración No. 3. Aviso de prensa de *Luz en el páramo*

HOY ¡FÓRMIDABLE ESTRENO VENEZOLANO!! HOY

★ METROPOLITANO - ACACIAS - FLORIDA - ESPAÑA ★

en los siguientes Teatros: VICTORIA - ESTRELLA - BOCONO - ANDES SAN CUSTODIAL CINELANDIA

presenta **EL ARGUMENTO MÁS APASIONANTE FILMADO en VENEZUELA**

SALAZAR - **Capriles** - **MONTEJO** - **Elias** - **MORENO** - **HERRERA** - **Hilda VERA** - **Jorge REYES**

en el papel de Amalia, la mujer que se ablanda a amar a un hombre llamado de traidor a la cruz

en el rol de Juan José, novicio de privilegio, pulcero de una tierra que exige cuando llega al páramo

como Amalia, una mujer que ve y siente en el páramo

como Hilda, la venezolana que ve el hombre que ve en el páramo

como el hombre que ve en el páramo

LUZ en el DADAMO

LOS ANDES VENEZOLANOS CON TODO EL EPIPLENDOR DE SUS BELLOS PAISAJES.

UN TEMA AUNAZ... UNA PELICULA PERFECTA REALIZADA CON LA TECNICA de POLINOR FILMS

³¹² *El Nacional*, Caracas, 13 de enero de 1955, p. 8, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob. cit.