

Podría decirse que las gacetillas y entrevistas a la prensa dan mayor relevancia a los valores del cine industrial, como el papel de la productora, los valores de producción, el empleo de estrellas y personal profesional, junto con el carácter nacional y la vocación internacional de los filmes. Los avisos de prensa, en cambio, introducen la creación de expectativas en cuanto a la trama, los personajes y el ambiente que sugieren la naturaleza melodramática de los filmes, sin dejar a un lado los elementos destacados por gacetillas y entrevistas. En este sentido, los avisos de prensa parecen cumplir una función similar a la de los créditos iniciales de los filmes, que serán analizados a continuación como parte del peritexto.

El peritexto, es decir, los elementos paratextuales más próximos a los textos, lo integran la presentación, los créditos iniciales y el cierre de los tres filmes. Con respecto a la presentación, es preciso señalar que la copia analizada de *Luz en el páramo* no la contiene. La presentación de *La balandra...*, sobre una toma del espacio plagado de estrellas, con acercamientos y disolvencias sucesivas, establece una conexión entre el star system y el nombre de la productora, Bolívar Films. Más adelante se verá que estos elementos son constantes y, quizás, se encuentran entre los que mayor peso tienen en los elementos paratextuales de todo el corpus. Estas imágenes van acompañadas por una música grandiosa. La presentación de *Amanecer...* repite el texto “Bolívar Films presenta”, pero no lo asocia al star system.

Los créditos iniciales de *La balandra...* no dan mucha información sobre el contenido del film, pero la música dramática y turbulenta sobre la foto fija de la rompiente rocosa anuncia el tono emocional que predominará en el film, mientras que el ruido del mar se establecerá como metáfora de las pasiones que se desatarán entre los personajes y, quizás, como sinécdoque de la intervención de fuerzas malignas y ocultas a través del mar. Esto marca el film como melodramático o, al menos, como un drama, pero no en forma explícita, sino a través de indicios muy codificados que el espectador no tiene problemas en descifrar. En *Amanecer...* la música que acompaña el inicio de los créditos es dramática, y se superpone a imágenes de fondo que representan barrios de la ciudad. Esto sugiere al espectador la orientación dramática de la trama, e incluso permite que se prevea una cierta orientación a lo social. El título del film, sin embargo, anuncia la solución –casi mágica– de la trama y desautoriza cualquier lectura realista. Este bloqueo del realismo puede dar pie a que el espectador infiera su naturaleza melodramática. En los dos casos, así como en el resto del corpus, el texto de los créditos busca ofrecer al espectador la idea de un producto industrial y profesional, con

participación de estrellas internacionales. Al mismo tiempo, sin embargo, se refuerza el carácter venezolano de los filmes, especialmente en lo relacionado con los créditos de guión y música. Esto, gracias a la participación de Aquiles Nazoa y Eduardo Serrano, entre otros. Los créditos iniciales de *Luz en el páramo* aparecen pintados a mano alzada, en letras mayúsculas de molde, blancas, sobre una roca negra. Este uso quizás tenga relación semántica con la trama del film, pues probablemente hagan referencia a las piedras de la cárcel de la que escapa el protagonista y, por metonimia, a la tortura, el sufrimiento y el encierro. Estos elementos y la música dramática que acompaña los créditos dirigen al espectador hacia una lectura dramática de la trama. Aquí también se busca ofrecer al espectador la idea de un producto industrial y profesional, aunque esto no se logra del todo, pues el film carece de auténticas estrellas internacionales. Tanto en *Amanecer...* como en *Luz en el páramo* se inserta un texto que destaca el carácter ficticio de la trama y los personajes, algo que puede interpretarse como adscripción del film al ámbito de la ficción narrativa.

El cierre de los tres melodramas, al igual que en el resto del corpus, consiste en la inserción del letrero “Fin” superpuesto al final de la última escena o, directamente, sobre un fondo negro. En *La balandra...* este cierre no da mayores aportes semánticos, pero en *Amanecer...* se superpone a la toma final de María Ester, César y el profesor Rojas que caminan hacia el sol naciente. En *Luz en el páramo* se superpone al rostro heroico de Angela. En estos dos casos se refuerza el carácter melodramático de la trama.

En cuanto a los discursos independientes sobre los filmes, se encontraron pocas críticas cinematográficas propiamente dichas referidas a cada uno considerado individualmente. Las críticas sobre *La balandra...* desarrollan el tema de lo venezolano en los largometrajes pero, contrariamente a las gacetillas y los avisos de prensa, se llega a señalar en algunos casos la escasez de elementos propiamente nacionales – pocos actores venezolanos y en roles no protagónicos, director argentino– o la ausencia de los paisajes venezolanos en el film³¹³. Otro aspecto que se discute en las críticas es el de los logros técnicos y artísticos del film, apoyados en la calidad del trabajo de Christensen como director, en renglones como la fotografía, el sonido, la música, la escenografía, el maquillaje y la actuación³¹⁴. A pesar de esto, algunos textos señalan

³¹³ *Ultimas Noticias*, Caracas, 7 de julio de 1950, p. 24; *Ultimas Noticias*, Caracas, 26 de julio de 1950, p. 24; a través de EJ-F: a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³¹⁴ *Ultimas Noticias*, Caracas, 7 de julio de 1950, p. 24; *Ultimas Noticias*, Caracas, 14 de julio de 1950, p. 24; *Ultimas Noticias*, Caracas, 19 de julio de 1950, p. 24; a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

errores técnicos³¹⁵. Un tema de menor relevancia en la discusión de los cronistas es el carácter realista³¹⁶ o no³¹⁷ de la trama y sus personajes. Puede verse que las críticas retoman en mayor o menor medida los aspectos y valores previamente definidos por los elementos del paratexto, pero enunciando puntos de vista en algunos casos opuestos a los promovidos por medio de los elementos paratextuales. Por otra parte, en el caso de los melodramas, los discursos de la prensa no se ocupan de enunciar etiquetas genéricas que permitan reforzar las indicaciones, aportadas por los avisos de prensa y los créditos iniciales, sobre la filiación melodramática de los filmes.

3.2. Comedias

3.2.1. La comedia: enredos, equívocos y parejas

Los filmes cómicos constituyen una parte importante de la producción de Hollywood y de las industrias cinematográficas de México y Argentina, durante sus respectivos períodos de auge. El estudio de la comedia presenta una serie de dificultades, derivadas de la gran variedad de subgéneros y formas que ésta abarca, entre los que se encuentran los chistes breves y las narraciones de trama intrincada, la comedia visual y la comedia de base verbal, la sátira y la parodia, los cortos animados y las películas narrativas de duración estándar. La comedia comprende también una vasta gama de convenciones –generación de risa, finales felices, representación de la vida cotidiana– y puede mezclarse con otros géneros o usarse para parodiarlos, como sucede en los filmes de Mel Brooks y en la reciente serie fílmica *Scary Movie*.

Resulta difícil ofrecer una caracterización y descripción de la comedia que tome en cuenta todos los aspectos del análisis fílmico y cinematográfico, pues la mayoría de los estudios sobre el género se ocupan de temas más generales. Para facilitar la discusión, habría que distinguir el estudio de la comedia propiamente dicho del estudio sobre la risa, el humor y lo gracioso, que ha sido emprendido desde disciplinas como la filosofía, la antropología, la psicología, el psicoanálisis y diversos enfoques multidisciplinarios. Esta discusión es antigua, y a ella han contribuido Henri Bergson y Sigmund Freud, entre otros. Douglas revisa las teorías sobre la risa y el humor y las agrupa:

³¹⁵ *Ultimas Noticias*, Caracas, 19 de julio de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob. cit.

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ *Ultimas Noticias*, Caracas, 7 de julio de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob. cit.

- i) Teorías que destacan los contextos y reglas que permiten, estimulan o requieren el humor y la risa;
- ii) Teorías que destacan las funciones sociales y psicológicas del humor y la risa;
- iii) Teorías que analizan la estructura –forma y lógica– de *gags* y chistes. Las teorías modernas se basan principalmente en la noción de incongruencia; y
- iv) Teorías que analizan los límites del humor y la risa, es decir, aquellos puntos, psíquicos y sociales, en los cuales no funcionan o desaparecen³¹⁸.

Según Neale, la mayor parte de las discusiones sobre la comedia se originan en la distinción entre sus unidades cómicas –los *gags*, chistes y momentos graciosos, por ejemplo– y los contextos narrativos y no narrativos en los que éstas se presentan. Tal distinción plantea los problemas fundamentales sobre la definición y los criterios que rigen la comedia como género. En este sentido, para algunos críticos los *gags*, chistes y momentos graciosos son lo que define la comedia como género único o como conjunto de géneros y formas relacionados³¹⁹. Estos, junto con el humor físico o *slapstick*, constituyen la base de la tradición de la comedia fílmica desde *L'arroseur arrosé* (1895, Lumiere), y tienen su origen en el entretenimiento de variedades de finales del siglo XIX, a través de formas como el vodevil, el *music-hall*, el circo, las tiras cómicas, el burlesco y la revista. Posteriormente, los *gags* y chistes fílmicos se nutrieron de la radio, la televisión y los clubes de comedia.

Las investigaciones sobre las unidades cómicas suponen, en buena parte, una reflexión previa sobre la risa, el humor y lo gracioso. En este sentido, Carroll define y diferencia entre sí dos clases de unidades cómicas, el *gag* visual y el chiste verbal. Luego de definir las, se dedica a analizar y precisar algunas clases de *gag* visual, ubicándolas en un marco conceptual apropiado para su comprensión, dentro de la concepción del humor basada en la incongruencia, pero sin pretender explicar por qué son graciosas.

De acuerdo con Carroll, en la comedia, la risa puede derivar de la propia estructura o de la transgresión de las represiones sociales sobre la manera correcta de tratar el cuerpo humano. Esta segunda posibilidad es la que se da en la comedia *slapstick* o en los actos de payasos. La primera, en cambio, corresponde al *gag* visual propiamente dicho. Carroll lo define como “... una forma de humor visual en la que la

³¹⁸ Mary Douglas, “The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception”, *Man* No. 3, a través de Steve Neale, Ob. cit., p. 68.

³¹⁹ Steve Neale, Ob. cit., p. 66.

diversión se genera por el juego de interpretaciones alternativas que proyecta la imagen o la serie de imágenes³²⁰. El *gag* visual pertenece a una clase de humor en el que la diversión se origina en la yuxtaposición de elementos incongruentes, como sucede, por ejemplo, en las parejas de cómicos integradas por elementos dispares, por ejemplo, un hombre muy delgado y otro muy gordo. Al percibir la incongruencia en el hecho o situación visto, nos divertimos y esto causa la risa. En todo caso, se trata de una modalidad previa al cine y puede presentarse en filmes que no sean silentes ni cómicos. El *gag* visual se opone, por definición, al chiste verbal, el cual suele culminar con una frase destacada³²¹ que, a primera vista parece incongruente, porque es similar a un sinsentido. Para que el chiste verbal sea comprendido, al contrario de lo que sucede en el *gag* visual, debe ser reinterpretado en forma retrospectiva por el espectador. Una vez que se produce esto, el público se divierte y ocurre la risa³²².

Algunas de las clases de *gags* visuales son:

- i) *Gag* de interferencia mutua: un único hecho puede ser interpretado en dos series, distintas y hasta mutuamente excluyentes, de acontecimientos que se influyen mutuamente. Las dos interpretaciones deben ser plausibles y su validez se establece con referencia a dos puntos de vista diferentes³²³. En esta forma del *gag* visual, el placer proviene del conflicto visualmente motivado entre las interpretaciones sobre la naturaleza de la escena vista. Este tipo de *gag* necesita al menos dos escenarios –visibles en una imagen o secuencia de imágenes–, que éstos sean dispares y que la disparidad entre ellos acarree un contratiempo –que uno de ellos interfiera con el otro. Por lo general, suelen ocurrir cuando el punto de vista del personaje le ofrece una información incompleta o diferente a la realidad de la situación en que se encuentra, y que es revelada al espectador a través de un patrón de focalización de grado cero. Esto ocurre en *The General* (1926, Buster Keaton), a la entrada de Johnnie en territorio norteamericano, pues, a espaldas del personaje, ocupado en cortar leña, se desarrolla una batalla que pierden los sureños, hecho que lo deja ubicado en territorio enemigo sin que él lo sepa. Hay, aquí, dos interpretaciones incongruentes basadas en dos puntos de vista dispares, la del personaje, que

³²⁰ Noel Carroll, *Theorizing the Moving Image*, p. 146.

³²¹ En inglés, *punchline*.

³²² Noel Carroll, *Theorizing...*, p. 147.

³²³ *Ibidem*, p. 148.

- ignora su situación, y la revelada por el narrador, que muestra al espectador la verdadera situación de Johnnie. Aquí se origina la diversión³²⁴.
- ii) La mímica metafórica: aquí, a través de la pantomima del actor, el público llega a ver un objeto equiparado metafóricamente a algo diferente. En *The Gold Rush* (1925, Charles Chaplin), el vagabundo trata una bota vieja como si fuera una ración de comida. El humor surge de la visión del objeto en su aspecto literal y, simultáneamente, de su comparación con algo diferente por medio de la mímica. La metáfora permite el juego de las interpretaciones incongruentes y la gesticulación de la pantomima invita al público a producir interpretaciones alternativas sobre el objeto empleado. Para que se produzcan la diversión y la risa es indispensable que el público sea capaz de identificar tanto el objeto literal como la metáfora³²⁵.
- iii) La imagen desviada: en *The Immigrant* (1917, Charles Chaplin), el vagabundo aparece inclinado sobre la baranda de un barco, gesticulando hacia delante y hacia atrás. En un primer momento, el público cree que está mareado y vomitando pero, cuando se voltea, se ve que en realidad estaba pescando. En esta forma de *gag* visual, la imagen se ofrece al público bajo una interpretación que luego es subvertida por la llegada de nueva información. Esa imagen inicial parece significar algo en forma inequívoca, pero a la luz de los nuevos datos significa algo completa e inesperadamente diferente. A diferencia de la mímica metafórica, la imagen desviada se refiere a acontecimientos y no a objetos, y las interpretaciones alternativas se perciben en secuencia y no simultáneamente³²⁶.
- iv) El movimiento desviado: en este tipo de *gag* visual, se produce la transformación de un movimiento en otro en una única trayectoria, uniforme y sin costuras. Por lo general, se presenta en contextos narrativos en los que el personaje engaña o intenta engañar a otros. El movimiento desviado es a las acciones lo que el juego de palabras a las frases: los dos desvían una línea de pensamiento y la llevan en otra dirección, los dos pueden tener diferentes significados en diferentes contextos. En este caso, el cambio de movimiento abre la posibilidad a una interpretación alternativa de la acción inicial, en forma

³²⁴ Ibid., pp. 149-150.

³²⁵ Ibid., pp. 150-151.

³²⁶ Ibid., p. 151.

no simultánea sino secuencial. Al iniciarse el movimiento, el espectador no sabe que está interpretando una acción. Esto ocurre una vez que cambia el movimiento, por lo que la interpretación es retrospectiva. La diversión, como en las demás formas del *gag* visual, reside en el juego incongruente de la interpretación. En *The Pawnshop* (1916, Charles Chaplin), el vagabundo pelea con su compañero a lo largo de todo el film. En una ocasión, el jefe entra de improviso y lo sorprende cuando se dispone a golpear al compañero. Al verse descubierto, el vagabundo cambia la trayectoria del golpe y cae de rodillas al piso, donde comienza a limpiar. El golpe se transforma en otro movimiento, en una única trayectoria³²⁷.

- v) El objeto análogo: se parece a la mímica metafórica. Por ejemplo, en *The Pawnshop*, el vagabundo suelta su bastón dentro de una tuba, como si fuera un aparador. En la misma película, pone su sombrero en una jaula, como si ésta fuera una caja destinada a tal fin. En los dos casos, se equipara un objeto a otro y se lo ve simultáneamente bajo dos aspectos, el literal y el metafórico. El objeto análogo se diferencia de la mímica metafórica en que el primero no necesita de la mímica, pues la equivalencia entre los dos objetos es inmediatamente perceptible³²⁸.
- vi) El *gag* de solución: Carroll deja abierta la posibilidad de que no sea un *gag* visual en sentido estricto, pues contiene giros inesperados y brillantes, pero basados en la ingenuidad práctica y no en la presentación de ambigüedades visuales que dan lugar a interpretaciones alternativas. En esta modalidad, se reconceptualiza una situación en forma inesperada, económica y efectiva. Con esto se sorprende al público, que deriva placer de la reinterpretación de la escena a la luz de la apropiada acción del personaje³²⁹.

Otra visión sobre las unidades cómicas la da Palmer, quien las considera esenciales para definir la comedia. Según este autor, las unidades cómicas poseen rasgos estructurales y lógicos que las emparentan entre sí: i) una fase de preparación y una de culminación, que suele tener la forma de un elemento de impacto visual o verbal; ii) un momento de *shock* o sorpresa que se manifiesta como una peripecia o un cambio de fortuna; y iii) un sistema de lógica del absurdo que combina lo plausible y lo no

³²⁷ Ibid., pp. 152-153.

³²⁸ Ibid., p. 153.

³²⁹ Ibid., p. 154.

plausible, con predominio del último, pues es precisamente lo que permite percibir los hechos, acciones y ejecuciones como algo cómico. Al parecer, estos rasgos se presentan tanto en las tramas como en las situaciones cómicas³³⁰. Neale y Krutnik establecen una escala de complejidad en los *gags*, que abarca desde el simple efecto cómico –una expresión o una unidad autónoma de acción cómica– hasta el *gag* articulado, muy elaborado, que involucra una cadena de causas y efectos ordenados en fases³³¹. El *gag* ha sido particularmente estudiado debido a que es el punto en el que se produce la risa y da pie para desarrollar la discusión sobre la risa y el humor. Por otra parte, está estrechamente vinculado a la historia de la comedia primitiva y con la obra de importantes productores, directores e intérpretes entre los cuales se encuentran Mack Sennett, Harold Lloyd, Charles Chaplin, Buster Keaton y Jerry Lewis³³².

Las unidades cómicas también han sido estudiadas en función de su relación con el contexto en que se insertan. En algunos filmes, los chistes y *gags* se presentan ajenos a los contextos y preocupaciones narrativas, a veces con un fuerte predominio sobre éstos. En otros filmes, por el contrario, las unidades cómicas van integradas a la narración, en equilibrio con respecto a ésta. Horton define los filmes de comedia como integrados por secuencias interconectadas de chistes y *gags*, sobre una base mayormente narrativa. Como principio para establecer las clases de comedia, Horton sugiere partir de los grados en que se introduzca en los filmes la dimensión de lo no-cómico, es decir, el realismo, el romance o la fantasía. Otro criterio lo constituye determinar en qué medida la narración predomina en el film o si es apenas una excusa para conectar momentos cómicos, como sucede en la mayoría de los filmes de los Hermanos Marx³³³. Crafton ha tratado el tema de la integración entre unidades cómicas y narración, tomando en cuenta que los *gags* y chistes son digresiones que afectan la cadena causal de la narración y, por lo tanto, tienden a interferir con ella. Por ejemplo, los *slapsticks*, lejos de aportar información, desvían la atención del espectador e interrumpen el encadenamiento de las causas y los efectos³³⁴. Gunning señala que algunos *gags* pueden integrarse a la narración y contener rasgos narrativos,

³³⁰ Jerry Palmer, *Taking Humour Seriously*, a través de Steve Neale, Ob. cit. p. 67.

³³¹ Steve Neale y Frank Krutnick, *Popular Film and Television Comedy*, pp. 43-61.

³³² Steve Neale, Ob. cit., pp. 67-68.

³³³ Andrew S. Horton, *Comedy/Cinema/Theory*, a través de Steve Neale, Ob. cit. p. 66.

³³⁴ Donald Crafton, “Pie and Chase: *Gags*, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy”, a través de Steve Neale, Ob. cit. p. 67.

especialmente si la narración se presenta como un proceso integrador que absorbe las unidades cómicas y las contiene³³⁵.

Tales discusiones se mantienen en un ámbito general que puede ser válido para los distintos subgéneros, formas y demás variedades de la comedia. Resta ofrecer algunas observaciones sobre éstos, tanto en Hollywood como en los cines de México y Argentina. Tomando en cuenta la influencia de la comedia parlante de Hollywood en el cine argentino, y el hecho de que la comedia mexicana se apoya especialmente en lo verbal, me ocuparé únicamente de los subgéneros de la comedia posteriores al advenimiento del parlante.

Schatz analiza en detalle la llamada comedia *screwball*, cuyo período de auge abarcó las décadas del 30 y el 40 del pasado siglo, gracias al trabajo de directores como Frank Capra, Leo McCarey, Howard Hawks, George Cukor, Preston Sturges y George Stevens. A Schatz no le interesa para nada la descripción de las unidades cómicas ni la integración de éstas a la trama narrativa. Su interés se concentra en las convenciones del subgénero y la función social de éste, entendida en términos rituales y socioculturales. Para Schatz, la trama de la comedia *screwball* se basa en el antagonismo entre los miembros de la que terminará siendo la pareja protagónica³³⁶. Dicho antagonismo da lugar a una verdadera batalla de los sexos, pues los involucrados rivalizan en inteligencia, gracia y magnetismo sexual, y se atraen y se repelen por igual³³⁷. Este antagonismo puede basarse en las diferencias de clase entre ambos, como sucede en *It Happened One Night* (1934, Frank Capra), donde la pareja protagónica la integran una heredera, mimada y rebelde a la vez, y un periodista semifracasado que lucha por recuperar su empleo perdido. El conflicto también puede ser generacional o limitarse a lo sexual. La trama se desarrolla a partir de la promesa de la unión sexual-marital entre los protagonistas, enmarcada por un entorno utópico donde los afectos dan la clave para trascender las diferencias socioeconómicas. A medida que avanza la trama, se disuelve el antagonismo inicial y éste da paso al amor romántico, para concluir con un abrazo final que representa la unión definitiva de la pareja y la resolución de los conflictos³³⁸. Algunos directores, especialmente Capra, desarrollaron más la línea narrativa referente a las diferencias socioeconómicas entre los miembros de la pareja protagónica, de manera tal que lo socioeconómico llegara a

³³⁵ T. Gunning, "Response to 'Pie and Chase'", a través de Steve Neale, Ob. cit., p. 67.

³³⁶ Thomas Schatz, Ob. cit., p. 152.

³³⁷ *Ibidem*, p. 162.

³³⁸ *Ibid.*, p. 155.

ser el tema principal de los filmes. En estos casos, la proposición ideológica tiende a afirmar que tales diferencias pueden resolverse en el marco de la utopía americana de una sociedad que permite el intercambio y la movilidad social³³⁹. Otros directores, como Hawks y Cukor, basaron el antagonismo inicial de la pareja en las diferencias socioeconómicas, para disolverlo gradualmente a medida que progresaba la atracción sexual y el comportamiento alocado de los personajes³⁴⁰.

Desde la perspectiva del análisis temático e ideológico, las proposiciones de los filmes pueden referirse al ámbito sexual, de clase y/o generacional. Algunos filmes incorporaron las oposiciones temáticas trabajo/ocio y entorno rural/entorno urbano. En general, los conflictos dramáticos se resuelven cuando los personajes descubren la importancia de los valores tradicionales, espirituales e igualitarios amenazados por la vida urbana contemporánea. En algunos casos, la oposición entre lo rural y lo urbano es representada a través del conflicto entre las actitudes de una pequeña ciudad y las de la metrópoli. En otros casos, la oposición rural/urbano va asociada a la oposición clase trabajadora/clase ociosa. Ciertos filmes del género tocan el tema de las contradicciones internas del capitalismo, pero siempre las resuelven sin afectar el orden social ni la lógica del sistema³⁴¹. Finalmente, el tratamiento dado a las unidades cómicas influye sobre la proposición ideológica, pues en la medida en que éstas tengan mayor desarrollo e intensifiquen el ritmo de las acciones, las actitudes alocadas de los personajes tendrán más peso sobre la narración. Schatz atribuye esto, en parte, a la supuesta ambigüedad del cine genérico frente a la representación de los conflictos sociales³⁴². La conducta alocada de los personajes, en algunos filmes, es inherente a ellos, independientemente de sus circunstancias sociales, por lo que al final no se produce un regreso a la conducta de acuerdo con la norma. Esto bloquea cualquier expectativa sobre una resolución conservadora a los conflictos, de manera tal que la unión de la pareja no llega a representar el cierre definitivo ni la integración social. Muy por el contrario, el desenlace suele dejar interrogantes e incertidumbres, debido a la intensidad de la acción –y de las unidades cómicas– y al comportamiento deshinibido de los personajes. ¿Cómo puede, en este contexto, asumirse que las instituciones

³³⁹ Ibid., p. 152.

³⁴⁰ Ibid., p. 161.

³⁴¹ Ibid., pp. 157-158.

³⁴² Ibid., p. 159.

sociales, incluyendo el matrimonio, serán capaces de domar a los miembros de la pareja protagónica?³⁴³

En cuanto al tratamiento expresivo predominante, Schatz compara las comedias screwball con los melodramas románticos de los años 30 y 40. Encuentra que, mientras los melodramas tienden a representar a los personajes a través de primeros planos que los aíslan del entorno, la comedia screwball muestra a la pareja protagónica siempre en movimiento y, con frecuencia, a distancia, a través del uso de two-shots y planos medios³⁴⁴.

Dentro de la comedia screwball, Schatz identifica una variante, la llamada comedia de divorcio y reconciliación. En ella, el tema del contacto sexual tiene un papel preeminente: "Cualquier unión sexual en estos filmes viene después de la unión afectiva y de propósitos; los amantes deben juntar sus cabezas y sus corazones antes que sus cuerpos. En una variación del género donde la pareja ya está casada, la trama generalmente se ocupa de su divorcio y su posterior reconciliación"³⁴⁵. A esta variante pertenecen *The Awful Truth* (1937, Leo McCarey), *His Girl Friday* (1940, Howard Hawks) y *Woman of the Year* (1942, George Stevens), entre otras. Como al inicio de la narración la pareja ya está socialmente integrada –casada–, el esfuerzo de los personajes va dirigido a conservar su identidad dentro de la institución matrimonial. Los conflictos socioeconómicos pueden estar presentes, pero no son relevantes aquí, pues la trama se desarrolla en medio de los problemas de la unión matrimonial, que amenaza con disolverse pero que, finalmente, se mantiene. La pareja protagónica suele ser más alocada y atrevida, y su antagonismo es azuzado por el matrimonio, como se manifiesta en la confrontación sexual y la batalla de ingenios que sostienen a lo largo de los filmes³⁴⁶.

Seidman se refiere a la comedia de comediantes como una "tradición" del género con rasgos, temas y dispositivos diferenciados y excéntricos. Se trata de un corpus fílmico que se define por sus intérpretes, quienes establecieron su identidad artística en formas de entretenimiento basadas en las presentaciones en vivo –o casi en vivo– y que, por lo tanto, crean la ilusión de una interacción directa con el público³⁴⁷. Esta tradición incluiría a personajes como Chaplin, Keaton, Woody Allen y Jerry

³⁴³ Ibid., p. 171.

³⁴⁴ Ibid., p. 162.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Ibídem, p. 164.

³⁴⁷ Steve Seidman, *Comedian Comedy: A Tradition in the Hollywood Film*, a través de Steve Neale, Ob. cit. pp. 68-69.

Seinfeld, entre incontables otros de Hollywood, así como también a Cantinflas, en el cine industrial mexicano. La comedia de comediantes suele incluir formas de interacción y dispositivos que entran en conflicto con la narrativa clásica hollywoodense, como miradas directas de los personajes a la cámara, interpelación directa a instancias extradiegéticas como el espectador, alusiones a la naturaleza discursiva y artificial de las películas y sus dispositivos, referencias al mundo del espectáculo al margen del universo ficcional, etc. Los intérpretes de esta tradición suelen encarnar personajes excéntricos o anómalos, soñadores y maestros del disfraz. La oposición temática entre excentricidad y conformidad a las normas sociales es aquí uno de los temas principales, pero los filmes son incapaces de resolverla a favor de uno u otro término, pues se presenta internalizada como un aspecto del carácter del comediante, ligado a su capacidad artística³⁴⁸.

En cuanto a la comedia mexicana y argentina, ésta lleva la impronta del teatro español del siglo XIX y principios del XX, debido a la gran presencia de la dramaturgia y las compañías españolas en los escenarios latinoamericanos, a través de largas giras por muchos países del continente. Los géneros cómicos españoles –el sainete, el astracán y la zarzuela, entre otros- gozaron de gran popularidad en los centros urbanos, y los dramaturgos locales incorporaron algunos de ellos a su escritura. El teatro de variedades, el vodevil, el teatro de revista y otras modalidades de arraigo popular, también contribuyeron enormemente al repertorio narrativo, temático y expresivo de la comedia cinematográfica mexicana y argentina.

El teatro cómico español tenía un marcado carácter popular y castizo. Solía incluir música y números cantados. El llamado género chico solía representarse en una modalidad conocida como teatro por horas, que consistía en ofrecer varias piezas breves –muchas veces zarzuelas en un solo acto–, con entrada independiente a cada una³⁴⁹. El sainete puede definirse como una pieza cómica breve, de carácter popular, destinada a la pintura de costumbres o la sátira de vicios y errores³⁵⁰. Pertenece a la tradición costumbrista, con preeminencia del humor verbal –a través del chiste lingüístico y el remedo del habla popular con mayor o menor tendencia a la estilización–, y uso frecuente de la deformación y la parodia³⁵¹. En muchos autores, los personajes del sainete suelen ser estereotipos basados en una cierta codificación de los personajes

³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 69.

³⁴⁹ Eduardo Pérez-Rasilla, “Introducción” a la *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, pp. 16-17.

³⁵⁰ http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0001/ucab_investigacion.html.

³⁵¹ Eduardo Pérez-Rasilla, *Ob. cit.*, p. 17.

populares, mientras que las tramas suelen ser sencillas y tienden a repetir modelos exitosos. La acción se ubica, de preferencia, en los barrios populares urbanos³⁵². Algunos personajes y/o tramas recurrentes son el burlador burlado, el fresco –personaje de dudosa moralidad pero de irresistible encanto–, el equívoco que genera una cadena de situaciones hilarantes, etcétera³⁵³. El astracán tendía a la banalidad y su única pretensión era causar la risa, recurriendo a situaciones disparatadas e inverosímiles, chistes y un humor verbal basado en los juegos de palabras y el retruécano³⁵⁴. Muchos de estos elementos pasaron a formar parte del repertorio de la comedia cinematográfica mexicana y argentina. Por otra parte, en el género chico eran frecuentes los títulos de doble sentido o los que parodiaban en forma ingenua referencias históricas, como en *El príncipe Casto* y *El fresco de Goya*, ambas de Enrique García Álvarez.

No todas las variedades del teatro cómico español tenían carácter popular. La alta comedia, por ejemplo, es un género dirigido a la burguesía y la aristocracia. En ella, la acción se ubica en contextos acomodados y está a cargo de personajes aristocráticos o burgueses, de modales refinados y vida ociosa. El humor de la alta comedia se basa en el ingenio y busca provocar la sonrisa antes que la carcajada³⁵⁵.

El éxito del teatro cómico español dio lugar a versiones criollas, escritas y escenificadas por autores y compañías americanas, como ocurrió en Argentina con los sainetes *De paso por aquí*, del dramaturgo argentino Miguel Ocampo, estrenada en 1890, y con *La fiesta de Don Marcos*, del también argentino Nemesio Trejo, estrenada en el mismo año. El éxito de estas piezas dio lugar a una tendencia que se consolidó dentro de la producción escénica bonaerense. El llamado sainete criollo efectuó una transposición de los tipos y situaciones hispanos al contexto rioplatense, y se mantuvo en el favor del público hasta la década de 1930. Algunos actores vinculados a la escena rioplatense tuvieron una importante participación en la comedia cinematográfica argentina, como fue el caso de Florencio Parravicini. El tango se incorporó a las representaciones, respondiendo la necesidad de incluir números cantados en las piezas. Por otra parte, la tradición popular del sainete permitió a los dramaturgos realizar una cierta exploración en la realidad urbana³⁵⁶.

³⁵² *Ibidem*, pp. 60-61.

³⁵³ *Ibid.*, p. 67.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁵⁶ <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Ciancio/Circosainete.htm>

El cine cómico mexicano también se relaciona estrechamente con el teatro cómico español. García Riera conecta las comedias mudas mexicanas con el teatro frívolo español, a través del empleo de personajes como el provinciano que visita por primera vez la gran ciudad³⁵⁷. La Guerra Civil española hizo que muchos artistas de la escena y el cine españoles se quedaran en México y Argentina. Además, en 1939 se rodaron en México varias películas basadas en obras de autores del género chico español, como Carlos Arniches, y de sainetistas argentinos³⁵⁸. Los argentinos, de igual manera, llevaron al cine piezas cómicas españolas o propias, tanto del género chico como de la llamada alta comedia. En Venezuela también se sintió la influencia del teatro español, principalmente a través de las giras de compañías de zarzuela durante la segunda mitad del siglo XIX. Posteriormente, surgió el sainete criollo venezolano, cuyos principales representantes fueron Rafael Guinand, Leoncio Martínez –Leo– y Rafael Otazo³⁵⁹.

Finalmente, cabe recordar que los propios críticos e historiadores del cine mexicano y argentino utilizan, en sus obras, un lenguaje proveniente del estudio de la literatura y el teatro en lengua española.

La influencia del teatro cómico español confiere a la comedia cinematográfica mexicana y argentina características que la separan de la comedia hollywoodense y otras que permiten establecer similitudes entre ellas:

- i) Fuerte influencia de la tradición costumbrista y de arraigo popular, a diferencia de las tendencias predominantes en la comedia hollywoodense: tanto en la industria mexicana como en la argentina, las tendencias más exitosas del cine cómico fueron aquellas orientadas a la representación costumbrista de las clases populares urbanas y del modo de vida rural. La ubicación de la acción, los personajes y los conflictos narrativos en la ciudad o en la provincia, sirvió de base para agrupar los subgéneros o variantes. Recordemos que la oposición rural/urbano fue determinante en toda la producción mexicana. La comedia ranchera, responsable del impacto continental del cine industrial mexicano, es emblemática del costumbrismo rural de la comedia mexicana. Medina de la Serna describe la emblemática *Allá en el Rancho Grande* (1936,

³⁵⁷ Emilio García Riera, *Breve historia...*, p. 47.

³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 111.

³⁵⁹ http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0001/ucab_investigacion.html

Fernando de Fuentes) y, al hacerlo, caracteriza el subgénero con bastante exactitud, por:

“...su optimismo, su abundancia de canciones folklóricas, sus escenas bucólicas de costumbres rurales, su humor simple, su mistificación de la vida y la moral provincianas, y su contenido ideológico profundamente reaccionario. (...) una parodia, trasplantada al campo mexicano, del sainete y la zarzuela españoles, (...) una reacción nostálgica a la política agrícola y cultural del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas”.³⁶⁰

En las comedias rancheras la narración incluía personajes como los campesinos graciosos, el galán enamorado y la figura maternal, entre otros. La división entre lo rural y lo urbano también permite caracterizar dos vertientes de la comedia argentina, con subgéneros como la comedia porteña –urbana– y el sainete campero –rural, con gauchos– por otra. Los comediantes mexicanos como Cantinflas y Tin Tan representan la comicidad arraigada en el entorno popular urbano, en una vertiente que Medina de la Serna califica como comedia burlesca³⁶¹. La figura de Cantinflas se consolida con el film *Ahí está el detalle* (1941, Juan Bustillo Oro), gracias a la manera de ser y de reaccionar del personaje del “peladito”.

“Cantinflas acosa al prójimo, lo aturde con su verborrea, lo ahoga en su diluvio acústico. Alrededor de él se forja la unidad nacional: burgueses, clase media y clases populares se divierten con esta novedad rápidamente bautizada, en su honor, como cantinflismo: el arte de decir mucho para no comunicar nada”.³⁶²

El personaje del peladito pertenece al contexto urbano y marginal, y se opone, con su jerga y su estilo anarquizante, a la moral de las clases medias³⁶³. Por oposición a las clases populares, los sectores medios y las clases dominantes fueron objeto de una burla amable en relación con sus aspiraciones, sus modales, su estilo de vida y su actitud clasista, todo dentro de una óptica costumbrista. El otro gran cómico mexicano, Germán Valdés, Tin Tan, proviene, al igual que Cantinflas, del teatro popular, donde elaboró el personaje del pachuco –mexicano americano que se vestía con trajes deslumbrantes. En su mejor comedia, *El rey del barrio* (1949, Gilberto Martínez Solares), deja a un lado al pachuco y se ubica en los barrios de México, con gracia y

³⁶⁰ Rafael Medina de la Serna, Ob. cit., p. 187.

³⁶¹ *Ibíd.*, p. 190.

³⁶² Carlos Monsiváis, Ob. cit., p. 150.

³⁶³ Rafael Medina de la Serna, Ob. cit., p. 190.

espontaneidad³⁶⁴. El cine argentino también contó con figuras cómicas destacadas. Di Núbila menciona a Luis Sandrini, exitoso en el teatro rioplatense, cuyo personaje Berretín –tartamudo y pintoresco– se repite en varias películas de los años 30 y principios de los 40: “Bonachón pero piola, con alma de barrio, de ojos saltones, pantalón bombilla, sombrero chato y eternamente peleado con el peine, logró instantánea complicidad del público para su gracia y sus rebeldías quijotescas contra cualquier clase de injusticias y maldades”³⁶⁵. Este autor destaca la comedia *Riachuelo* (1934, Moglia Barth), de ambientación porteña y popular, con personajes típicos y diálogos inspirados en el sainete³⁶⁶.

- ii) Presencia de una tradición cómica dirigida a las clases dominantes y relacionada tanto con la alta comedia española como con la comedia hollywoodense: no toda la producción cómica de México y Argentina se basó en la tradición costumbrista y popular. Di Núbila destaca subgéneros como la alta comedia argentina, cuya denominación la emparenta con el teatro cómico español pero en otra vertiente, aquella dirigida a las clases dominantes. Junto con Mahieu, Di Núbila, menciona la llamada comedia brillante –relacionada con la alta comedia española–, la comedia sofisticada –imitación de la comedia screwball hollywoodense, también–, la comedia de ingenuas, la comedia sentimental burguesa y la comedia picaresca. *La rubia del camino* (1938, Manuel Romero), considerada tanto por Mahieu como por Di Núbila como comedia sofisticada, es una versión argentina de *It Happened One Night* (1934, Frank Capra), al parecer inteligentemente transpuesta al contexto local, contraponiendo “... la mentalidad y excentricidades de los ricos a la vida cotidiana de los habitantes patagónicos (...) y bajo el revestimiento humorístico se percibió como metamensaje su discurso social”³⁶⁷. Algunas características de este subgénero son la visión optimista del amor, acciones de ritmo ágil, complicaciones y enredos, presencia de chicas hermosas y ambientación en escenarios vistosos³⁶⁸. Tanto Medina de la Serna como García Riera se refieren a una comedia picaresca mexicana que, a partir de los años 40,

³⁶⁴ *Ibidem*, pp. 190-191.

³⁶⁵ Domingo Di Núbila, *Ob. cit.*, Tomo I, p. 72.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 87.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 193.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 342.

introduce el equívoco sexual como detonante de la narración y de las unidades cómicas. Este cine “picante” se conecta con la moral reprimida de la clase media, pues sólo introduce la sexualidad en aquellos aspectos y medidas autorizados por la censura, como sucede en *Noches de recién casados* (1941, Carlos Orellana), *Las cinco noches de Adán* (1942, Gilberto Martínez Solares) o *La corte del faraón* (1943, Julio Bracho). Mapy Cortés, protagonista de *Venezuela también canta*, fue la actriz más célebre de la comedia picaresca mexicana³⁶⁹. La comedia picante también fue popular en argentina.

- iii) Predominio del humor verbal sobre el *gag* visual, a diferencia del fuerte desarrollo de este último en la comedia hollywoodense: según García Riera, la mayoría de los cómicos del cine mexicano provienen del teatro de revista, cuyo humor es de base verbal³⁷⁰. Monsiváis corrobora esto en su semblanza de Cantinflas:

“...se desborda en contorsiones verbales y faciales (...): las cejas interrogan, los brazos se resignan y el cuerpo divaga bajo el efecto de los verbos, sustantivos y adjetivos en libertad. Triunfo del sinsentido, la palabra (...) de Cantinflas expresa una táctica: el impacto del absurdo nos libera del lenguaje-prisión”.³⁷¹

Al igual que en el género chico teatral español, una gran parte del humor de la comedia mexicana y argentina radica en su representación de las ocurrencias, el léxico y los giros del habla popular urbana o rural, así como en el uso del doble sentido y los chistes verbales.

- iv) Uso recurrente del equívoco y el malentendido como detonantes de la acción y las unidades cómicas: estos dos recursos son frecuentes en el género chico teatral y en la comedia cinematográfica hollywoodenses. En tal sentido, cabe ilustrar con la trama de *Ahí está el detalle*, film en el que Cantinflas interpreta a un vagabundo que corteja a la mucama de un matrimonio acomodado. La trama se centra en una sucesión de equívocos alrededor de la identidad de Cantinflas, quien es confundido con el amante de la dueña de la casa y, posteriormente, con el hermano de ésta.

Esta serie de observaciones acerca de los elementos que caracterizan la comedia mexicana y argentina constituyen, en algunos casos, apuntes o intuiciones que merecen ser verificados a través del análisis de los correspondientes corpora genéricos,

³⁶⁹ Rafael Medina de la Serna, Ob.cit., p. 192.

³⁷⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 109.

³⁷¹ Carlos Monsiváis, Ob. cit., p. 150.

para llegar a una descripción más sistemática del género y sus subgéneros. He aquí todo un campo para desarrollar en futuras investigaciones.

3.2.2. Análisis de *El demonio es un ángel*, *Yo quiero una mujer así* y *Seis meses de vida*

3.2.2.1. Estructura narrativa

En cuanto a la estructura narrativa, las dos comedias de filiación argentina, *El demonio es un ángel* y *Yo quiero una mujer así* presentan similitudes notables, así como aspectos que las diferencian bastante claramente de *Seis meses de vida*. A lo largo del análisis se procurará ir identificando tales similitudes y diferencias.

El demonio es un ángel y, como se verá más adelante, *Yo quiero una mujer así*, ubican su trama en un contexto de clase media y clase media alta, y construyen sus personajes de acuerdo con lo que, en un sentido muy general, podríamos llamar convenciones del cine cómico, es decir, categorizándolos en función de estereotipos codificados por una amplia tradición literaria, escénica y cinematográfica. Se tiende a exaltar los valores tradicionales de la pequeña burguesía, como la familia, la propiedad, la “decencia” a través de historias sobre matrimonios conflictuados que resuelven, luego de muchas peripecias, sus dificultades. También se suele incluir una línea narrativa centrada en una pareja de enamorados a quienes los acontecimientos unirán definitivamente por medio del matrimonio. En *El demonio...* el matrimonio en conflicto lo integran Gloria, hermana de Diana –la protagonista–, y Plácido. La contraposición entre ambos viene dada por la insatisfacción de ella con respecto a la forma de ser de él y al estilo de vida que llevan, como consecuencia del entorno social en que viven y de la actitud del marido ante la vida. Este conflicto se manifiesta a través de la interacción entre Gloria y la madre, a quien entera de las frustraciones de ella y de sus salidas con un admirador, el Doctor Hércules Palacios –escenas 16 y 38. Este personaje es mencionado siempre con el título antepuesto, porque el uso del mismo constituye un indicio de su pertenencia a una clase social distinta y más encumbrada. La pareja en formación la integrarán Diana, la protagonista, y el Dr. Hércules Palacios hijo, a quien, debido al equívoco que propicia toda la trama cómica –y que se produce en la escena 20–, se toma como el pretendiente de Gloria durante casi todo el film. Esta pareja también expresa posiciones contrarias, pero no se trata de un conflicto ideológico ni existencial sino, más bien, de sucesivos desencuentros que van marcando la mutua

interacción a lo largo del film, hasta que, en las escenas 53 y 54, se superan y dan lugar al encuentro definitivo y el abrazo de la pareja. Mientras que la reconciliación entre Gloria y Plácido da lugar a la conformidad con la vida de clase media baja, la unión de Diana y Hércules hijo permite el ascenso social de la familia por una vía legítima y no conflictiva. En un sentido muy general, la pertenencia de los personajes a determinada clase social, siempre caracterizada en forma muy esquemática y ligera, es relevante dentro de la narración y las proposiciones temáticas e ideológicas del film. Más adelante se desarrollará esto.

El personaje principal, Diana, es presentado y caracterizado en las escenas 3 y 4 del film, las cuales, se insertan en un bloque narrativo más largo –el fin de curso en Maracaibo y el regreso de Diana a Caracas– integrado por escenas que, en su mayoría y desde el punto de vista de su función en el relato, son catálisis –escenas 2 a 13. Los indicios que se ofrecen sobre el carácter de Diana son pocos, y dan a entender que es ingenua, traviesa, voluntariosa, emprendedora y de buen corazón, que tiene algo de niña y también de mujer. La madre y la hermana de Diana son presentadas y caracterizadas en la escena 16. Los indicios que ofrece el film dan a entender que la madre es sufrida, que siente devoción por Diana y que, como ella, se adscribe a la moral tradicional y se siente conforme con su modo de vida, al frente de la quincalla. Por el contrario, Gloria, la hermana, se opone a toda la familia, pues se manifiesta como inconforme e insatisfecha con su vida y con su matrimonio, poco escrupulosa y capaz de obrar contra la moral tradicional para cambiar sus circunstancias. Plácido, su marido, aparece en la escena 21, y los indicios dan a entender que es un hombre cariñoso, que es feliz en su rutina familiar y laboral, y que carece de ambición y de impulso para cambiar su vida. En sus interacciones dentro del hogar familiar, se señala que prefiere ignorar todas las señales sobre las andanzas de Gloria. Este personaje se mantendrá idéntico en todas sus apariciones –escenas 26, 27, 38, 39–, hasta la intervención de Diana, en las escenas 51 y 52, en las que logra transformarlo en forma instantánea, casi mágica, en un hombre agresivo y dominante, capaz de controlar las actuaciones de Gloria y devolverla a la sensatez de la moral tradicional, el matrimonio y la familia. Hércules Palacios hijo es presentado y caracterizado en la escena 20. Por los indicios que ofrece el film y que se mantienen a lo largo de todas sus interacciones con Diana –escenas 22 a 25, y 28 a 37, por ejemplo–, se infiere que es un soltero empedernido, seductor, sin preocupaciones económicas y dado a una vida de diversiones, un poco antipático y arrogante. Al igual que Plácido, este personaje se transforma de manera

instantánea, en la elipsis temporal que media entre la salida de Diana de la casa de los Palacios, en la escena 45, hasta la entrada de Hércules hijo en la quincalla, para proponerle matrimonio a ella, en la escena 54. Estos virajes instantáneos en la actitud y la manera de actuar de los personajes no constituyen defectos en la construcción narrativa del film. Por el contrario, son propios de la comedia, que necesita finales felices capaces de resolver, sin costo para los personajes, los conflictos planteados en la trama.

La trama de *El demonio...* parte de un conflicto de corte dramático. Se trata del conflicto entre Gloria y el resto de la familia, que amenaza con romper el contrato matrimonial, la unidad familiar y la moral tradicional. En este sentido, el enfrentamiento directo se da entre Gloria y la madre, que es a quien ella informa sobre su insatisfacción y sus intenciones, pues Plácido siempre se encuentra de espaldas a la realidad. Tanto Gloria como la madre son personajes dramáticos en el film. El tratamiento cómico viene dado por el personaje de Diana, que corresponde más o menos al estereotipo de la ingenua, tan empleado en la comedia argentina, y por el de Hércules hijo, quien podría identificarse con el del seductor-seducido o el cazador-cazado. El conflicto de Gloria con la familia constituye una línea narrativa dramática, pero da lugar a la intervención de Diana, en la escena 18, y dicha intervención se concreta gracias a un equívoco, en la escena 20. El equívoco es el detonante indispensable de los acontecimientos graciosos en ciertas formas de comedia, como la comedia de enredos. En este caso, el equívoco se presenta cuando Diana identifica al hombre que entra a la quincalla, Hércules Palacios hijo, con el Hércules Palacios que corteja a Gloria, y que es, en realidad, el padre del otro. Gracias a esto, Diana cree poder interferir en los encuentros de Gloria con su pretendiente al fijar varias citas con Hércules hijo. Al hacerlo, establece una relación de permanente desencuentro de ideas e intenciones con él, en la que se entretejen varios equívocos más, y que constituye la línea narrativa cómica del film. El personaje que sirve de puente entre ambas líneas narrativas es Diana, pues interviene en ambas. El personaje de Plácido, por el contrario, tiende a lo tragicómico, pues es víctima del desprecio de Gloria pero prefiere no darse por enterado de las acciones de ella. Plácido introduce elementos jocosos en las escenas dramáticas, con lo cual crea momentos cómicos, pero su jocosidad refuerza su papel de víctima, dado el contexto dramático en que aparece.

Las unidades cómicas del film se presentan, principalmente, en las escenas correspondientes a la línea narrativa cómica –escenas 15, 20, 22 a 25, 28 a 37, 43 a 45,

54–, Hay, sin embargo, momentos de comicidad en escenas cuyo tono predominante es el dramático, como, por ejemplo, el anuncio “voy a tener un hijo”, que Plácido hace en forma totalmente sorpresiva y que deja en shock a Diana, Gloria y la madre de éstas, produciendo un breve equívoco que será aclarado en la misma escena. En el film predomina la narración por encima de las unidades cómicas, y éstas suelen ir integradas a los intercambios verbales de los personajes o a sus acciones. Esto ocurre con los sucesivos desencuentros verbales entre Diana y Hércules, pues siempre proponen o desean cosas opuestas, lo cual enfurece al seductor, pero éste siempre termina dejándose llevar por las estratagemas de la ingenua. Estos intercambios se estructuran como una sucesión de réplicas y contrarréplicas, de peticiones y rechazos, contraofertas por parte del que rechazó y rechazos por parte del que había propuesto en primer lugar. Todo esto mantiene la constante pugna entre los dos personajes y, al mismo tiempo, refuerza el vínculo entre ellos, como sucede en la escena 28. Muchos chistes se producen por medio de la repetición de frases o palabras en forma sucesiva, o bien por la repetición de situaciones. Este último es el caso del chiste sobre los dos pretendientes de la empleada de la quincalla, en las escenas 19 y 27, chiste que por poco genera un equívoco adicional en la escena 54, cuando Hércules –que toma a Diana por empleada de la quincalla– casi llega a ser confundido por la madre como uno de los pretendientes de la empleada, por el título de “Doctor”. Algunos momentos graciosos se presentan como interrupciones a la acción, como la entrada del cliente al que no le venden nada, en la escena 20, en medio de la insistencia de Diana para mantener a Hércules en la tienda y lograr una cita con él. En algunos casos, el uso de elementos disruptivos que son aprovechados por los personajes para sus propósitos es lo que da pie a la risa, como ocurre en la escena 21, mientras Diana intenta justificar su salida para encontrarse con Hércules esa noche, y la conversación es interrumpida por una llamada telefónica equivocada. En montaje alterno, se muestra al hombre que llama y a Diana, quien engaña a su madre haciéndole creer que se trata de su amiga Pochita, con quien se encontrará esa noche, mientras el hombre protesta al otro lado de la línea. Otros momentos graciosos se dan a manera de conclusión de una escena, como la torpe despedida de Hércules en la escena 20, en la que tropieza con un objeto, lo recoge, lo vuelve a derribar, y lo vuelve a recoger. En este caso, el humor reside en la repetición del mismo acto torpe por parte del personaje, lo que lo coloca en una situación embarazosa frente a Diana.

El único caso de unidades cómicas no integradas a la acción lo constituye la secuencia en que Diana y Hércules asisten a la práctica deportiva y luego celebran en la heladería, junto con los compañeros de ella –de la escena 29 a la 37. Estas dos secuencias, que resumen la práctica y la celebración, están dedicadas a la presentación del contraste entre las cualidades atléticas de los jóvenes y la chapucería de Hércules, a través de varias pruebas físicas y luego del ridículo juego del “bebcome”. En esta contraposición destaca la incongruencia, pues al lado de los jóvenes atletas, Hércules luce esmirriado y ridículo, con las ligas que le sujetan las medias al descubierto por el uso del pantalón corto. Cada hazaña de un joven es seguida por el jocoso fracaso de Hércules, hasta que, en la escena 32, domina a su joven adversario en un combate de lucha libre haciéndole cosquillas, es decir, rompiendo las reglas del juego.

Para cerrar el análisis de la estructura narrativa de *El demonio...*, sólo resta señalar que el film presenta las mismas carencias en cuanto a la contextualización de las acciones a través de indicios e informantes. En este sentido, y tal como sucedió en algunos de los melodramas, se procura ubicar la diégesis en el espacio. En la escena 2, por ejemplo, se muestran varias imágenes de la ciudad de Maracaibo, en sus aspectos más identificables y difundidos por la cultura masiva, como el lago y sus torres petroleras, una calle céntrica y concurrida de la ciudad, edificaciones modernas. Luego, en la escena 3, se identifica el colegio donde estudia Diana por medio de un letrero: Colegio Rafael María Baralt. Con esto se confirma la ubicación de la protagonista en esta ciudad. Un procedimiento similar se presenta en la escena 13, en la que, mediante panorámicas de algunos lugares conocidos, se ubica la acción en Caracas, con la llegada de Diana. Se muestran panorámicas de la ciudad desde un punto más o menos elevado, un plano abierto de una urbanización con el cerro El Ávila al fondo, una panorámica de la Plaza Altamira, los bloques del Silencio, etc. Estos lugares son mostrados como telón de fondo de la acción, pero no juegan ningún papel en la trama. Igualmente escueta, pero más relevante para la construcción de la diégesis, resulta la presentación de indicios e informantes sobre el vecindario que habitan Diana y su familia, que es mostrado por primera vez en la escena 16. Lo poco que dejan ver los planos de ubicación da a entender que se trata de una zona tradicional de Caracas, probablemente habitada por la clase media baja, hecho que se confirma con la descripción del patio de la casa y del local donde funciona la quincalla de la madre. Lo mismo sucede con la elegante zona residencial donde se ubica la casa de los Palacios, padre e hijo. Se trata del Country Club de Caracas –con sus calles bordeadas por

árboles y sus casonas—, presentado en las escenas 46 a 49, luego de que Diana se escabulle de los brazos de Hércules con la idea de impedir definitivamente el viaje de Gloria. La casa de los Palacios, de salones amplios y puertas de doble hoja, decorada en un estilo moderno, llena de aparatos eléctricos como el radio-tocadiscos y atendida por una criada de habla inglesa, concuerda con ese entorno y emplaza a sus habitantes en una clase social acomodada.

La contextualización de las acciones no va más allá de esto. El espacio urbano de Caracas carece de presencia corpórea en la trama, a pesar de que los personajes se pasean por lugares conocidos —que jamás son identificados en el film— como el Coney Island y el Silencio.

A lo largo de todo el film, se utilizan temas musicales tradicionales o folclóricos como indicios de venezolanidad. Destaca, entre tales temas, “Barlovento”, de Eduardo Serrano, que aparece en la escena 25 interpretado por una orquesta, en el Coney Island. La canción “Fúlgida luna” se emplea, además, como canción romántica de la pareja Diana-Hércules hijo.

En *Yo quiero una mujer así* se mantiene el entorno de clase media presentado en *El demonio...*, al igual que la codificación de los personajes de acuerdo con ciertos estereotipos provenientes de una larga tradición literaria, escénica y cinematográfica. También se mantiene el esquema de las dos parejas, que en esta ocasión son un matrimonio ya constituido que atraviesa conflictos —como en *El demonio...*— y una pareja de novios que espera una oportunidad económica para poder casarse. La primera pareja la integran Ana María y Ruperto Chaves. Su vivienda se ubica en El Rosal —este dato se introduce en la escena 10, pero en la escena 7 se muestra el contexto de la casa en un plano de ubicación—, una urbanización caraqueña de cierto estatus para las décadas del 40 y el 50, cuyas calles presenta el film como amplias, bordeadas por ordenadas aceras, árboles y casas amplias y de reciente construcción. El interior de la casa —al igual que el de la vivienda de los Palacios en *El demonio...*— ratifica los indicios e informantes sobre su contexto urbano. La arquitectura es moderna, juega con varios niveles y espacios contiguos abiertos, pero individualizados por el uso del decorado. Los grandes ventanales comunican el interior con el exterior de la casa. Los elementos del mobiliario son modernos e incluyen aparatos como el radiotocadiscos. Tanto Ana María como Ruperto encajan en el modo de vida de la clase media alta, por su manera de vestir, sus aficiones, su manera de pasar el tiempo libre. Esta información es presentada en las escenas 7, 8 y 9. Los conflictos de la pareja son

dos. El primero tiene que ver con el entorno material: en la escena 7 se señala que tienen deudas importantes, lo que dificulta su situación económica y el mantenimiento de su modo de vida. El segundo conflicto se produce en la misma escena. Dicho conflicto deriva del primero, y se debe a la disyuntiva que se les presenta con la visita del tío, pues para pedir la ayuda financiera de él deben interrumpir sus actividades cotidianas y hacerse pasar por beatos. Esta es la propuesta de Ruperto, pero Ana María no la acepta. Él es acomodaticio y se pliega a las exigencias de los otros, ella es caprichosa y voluntriosa, y no piensa acceder a esa farsa. La segunda pareja la integran Silvia y Vitremundo, que aparecen por primera vez en la escena 10. Se trata de personajes de clase media baja que se ganan la vida con oficios manuales –ella es costurera, él maneja un camión que hace viajes y mudanzas. Esta pareja también enfrenta dificultades materiales, pues desean casarse pero no tienen los medios económicos para establecerse. También hay conflictos que afectan su relación, pues Silvia se ve acosada por los celos paranoides de su forzado novio. Involuntariamente, se ven implicados en los conflictos de Ana María y Ruperto. La simetría de las parejas se mantiene en los personajes de Sócrates –el valet– y la criada. Aunque Sócrates parece rechazarla, ella se considera su prometida. En esto consiste, precisamente, el conflicto entre ellos, aunque está muy poco desarrollado y se abandona luego de la escena 11. El único personaje que no está emparejado es el Tío Lindolfo, presentado en el film como empresario del tabaco, residente en La Habana, y, por lo tanto, perteneciente a una clase social acomodada. Es él quien, en la escena 6, da lugar a las acciones, con su decisión de viajar a Caracas tras un diagnóstico médico, para descansar en casa de su sobrino, Ruperto.

Yo quiero una mujer así se diferencia de *El demonio*... por su total ausencia de conflictos y líneas narrativas dramáticos. Los conflictos derivan de una serie de mentiras y engaños mutuos entre los personajes, los cuales generan enredos que dan lugar a nuevas mentiras, y éstas a más enredos, en una espiral ascendente que tiene dos grandes culminaciones, ambas caóticas, pues los acontecimientos se salen del control de los personajes. El primero de estos engaños es la hipocresía del tío Lindolfo, que queda evidenciada en las escenas 3 a 5. El segundo engaño se produce en la escena 6, pero sólo se revela como tal en la escena 37, y es el falso diagnóstico del médico de Lindolfo, a quien se hace creer que está enfermo del corazón y que necesita descanso para recuperarse. Este segundo engaño motiva el viaje de Lindolfo a Caracas y, junto con el primero, dará lugar a una serie de conflictos y enredos que afectarán a los

Chaves y a la pareja formada por Silvia y Vitre. Ruperto, que ignora la doble vida del tío y lo cree “un santo varón”, procura ajustar su entorno doméstico a lo que supone son las estrictas exigencias morales del tío –escenas 7 a 9–, y aquí comienzan los enredos. La pelea con Ana María y la llegada de Silvia a la casa –ambas en la escena 11– crean un enredo que desemboca en un nuevo engaño: en la escena 17, ante la presencia de Lindolfo, Silvia se hace pasar por la esposa de Ruperto. El regreso de Ana María, en la escena 18, complica las cosas y se produce un nuevo engaño: Ana María es presentada al tío como cuñada de su propio marido. En medio de la confusión reinante, Sócrates provoca la ira de Vitre en la escena 18, y éste va a parar a la cárcel en la 19. Con la llegada a Macuto, en la escena 19, los enredos y equívocos van *in crescendo*, pues Lindolfo se olvida de su disfraz de beato y corteja a Ana María, ésta siente celos de Silvia y se molesta con Ruperto, hay peleas y reconciliaciones, situaciones equívocas –como en las escenas 24 a 32–, hasta que en la escena 33 se produce la confusa estampida que los saca a todos de sus habitaciones y lleva a Vitre, de nuevo, a la cárcel. El segundo gran caos se presenta luego de que Lindolfo descubre la farsa de su sobrino, gracias a la intervención de Vitre –escena 38–, y ejecuta un último engaño para poner todo al descubierto. Esta farsa final genera una gran pelea colectiva que sabotea la elección de la Reina del Mar y en la que todos los personajes van a parar a la piscina, con sus verdaderas parejas –escenas 40 y 41.

Las acciones se producen con rapidez, los personajes se desplazan en el espacio, los intercambios verbales entre ellos son chispeantes, y sus peripecias generan constantemente nuevas situaciones. El dinamismo con que es conducida la trama recuerda, por momentos, la agilidad de la comedia screwball, especialmente en la pérdida del control sobre las situaciones, con el caos resultante.

Entre todos los personajes, es el tío Lindolfo el que recibe una presentación y caracterización más extensa, dedicada exclusivamente a él, a través de escenas que, en su mayoría, constituyen catálisis y contienen tanto indicios como informantes. En la escena 2 se ubica la acción en La Habana, a través de un título y una toma de un edificio emblemático de dicha ciudad. Luego, en la escena 3, el paseo en carro va acompañado de tomas panorámicas de una zona acomodada de la ciudad, que contextualizan al tío en su medio social. En esta misma escena, el tío se escandaliza por el apasionado beso de una pareja en la calle, y éste es el primer indicio de su actitud censora y moralista. Tal información es confirmada en la escena 4, en la reunión de la liga moral, plagada de señoras beatas, feísimas y ridículas, que miran a Lindolfo

con devoción. Sin embargo, en la escena 5, Lindolfo aparece en una juerga, con baile, música y rumberas, y se comporta como el alma de la fiesta y el mayor conquistador de mujeres. La yuxtaposición de la primera caracterización con la información que muestra la escena 5 permite inferir que el tío es un tartufo, un hipócrita. A lo largo del film, procurará mantener su fachada moralista, aunque no podrá evitar que aflore su naturaleza de juerguista y mujeriego, con lo cual se producirán varios momentos graciosos.

Ruperto y Ana María son presentados y caracterizados por medio de escenas núcleo –de la 7 a la 9–, en plena acción y justamente cuando ambos personajes entran en conflicto por el viaje del tío. En estas escenas se señala que ambos tienen personalidades opuestas, pues él es acomodaticio y se pliega a los requerimientos del entorno, mientras que ella sigue su propio deseo, es voluntariosa y caprichosa. El conflicto se produce porque ninguno de los dos está dispuesto a ceder en su posición pero, más adelante, los personajes llegarán a momentos de negociación que conducirán a encuentros. Tales encuentros serán interrumpidos por las peripecias de la trama, hasta el abrazo final de la pareja, en la escena 41, seguido de un epílogo moralizante en la escena 42, con el que se sella la concordia entre ellos. Silvia y Vitre son presentados y caracterizados en la escena 10, que es una catálisis, y en la que se desarrolla una larga conversación entre ellos a través de la cual se ofrecen los indicios para la construcción de los dos personajes y de su relación. Sobre ella no hay mayores indicios, sólo se le atribuye una cierta sensatez y cierta independencia, pues le molesta que su novio sea tan posesivo. Hay más indicios sobre él, pues se señala su intención de ser cantante y sus celos obsesivos. También se destaca su fortaleza física y su disposición a resolver los conflictos por medio de los golpes, a través de la frase “los demuelo”, que repetirá en algunas ocasiones más a lo largo del film, y que en esta escena viene rematada por un plano detalle de un martillo hidráulico en plena acción.

Sócrates, el valet de los Chaves, es presentado y caracterizado junto con sus empleadores, en las escenas 7, 8 y 9. Lo relevante de este personaje es su papel de cómplice en el engaño de Ruperto y su capacidad de producir momentos graciosos gracias a sus gestos, sus réplicas chistosas y la creación de enredos al dar a otros personajes información equivocada. En este sentido, su caracterización depende en gran medida de la persona actoral del intérprete, Amador Bendayán. Esto también ocurre con el personaje del tío Lindolfo, interpretado por Francisco Álvarez, actor cómico de mucha tradición en el cine argentino. Soledad, la criada, aparece al final de la escena 9,

vagamente presentada como pareja de Sócrates, y su función en la trama es muy limitada, ya que sólo aparece en dos escenas en las que da lugar a varios momentos graciosos de tipo verbal, en sus réplicas y contrarréplicas a Sócrates y en sus breves interacciones con los visitantes, como sucede con Silvia en la escena 11.

El análisis de las unidades cómicas *Yo quiero una mujer así* y su inserción en el contexto narrativo es una tarea mucho más compleja de lo que fue el mismo análisis con respecto a *El demonio...* La primera dificultad reside en que la trama cómica es la única y domina la totalidad del film, y esto lleva a una proliferación de las unidades cómicas, que están presentes en todas las escenas. Dichas unidades siempre van integradas al contexto narrativo, pues se trata de engaños, equívocos y enredos que se producen como resultado de las acciones de los personajes y modifican las circunstancias de éstos, llevándolos en la espiral ascendente ya descrita. Tomando en cuenta tal circunstancia, lo mejor será identificar las diversas modalidades mediante las cuales el film busca crear momentos graciosos y producir la risa en el espectador.

La primera modalidad es la yuxtaposición de elementos que revelan la doble faz de los personajes. Esto ocurre en dos oportunidades. En las escenas 4 y 5, en las que primero se muestra al tío en la reunión de la liga de la decencia, dando un discurso retrógrado y moralista, y luego se lo presenta en una juerga, borracho y en actitud de conquista. Luego, en la escena 6, el tío comienza a describir verbalmente las virtudes del hogar de su sobrino. Por medio de una disolvencia, se pasa al hogar de Ruperto y Ana María, mientras se sigue escuchando, en off, la descripción de Lindolfo: la casa de su sobrino es apacible y en ella reinan la paz y la tranquilidad; su mujer está llena de virtudes y es “una santa”. Mientras se escuchan las palabras del tío, Ruperto y Ana María protagonizan una fuerte discusión, en la que él califica la casa como “un infierno” y a su esposa como “una loca, maleducada y caprichosa”. La yuxtaposición y/o la superposición de dos descripciones opuestas e incongruentes no sólo revela los respectivos engaños, sino que propicia la risa en el espectador.

Otra modalidad para producir momentos graciosos es la presentación de un breve equívoco que se resuelve inmediatamente. Esto ocurre, por ejemplo, en la escena 13, en la que Sócrates recibe al tío en el aeropuerto, y éste lo toma por su sobrino, lo abraza y lo besa. Inmediatamente, Sócrates aclara la situación y la carcajada de Lindolfo coincide con la del espectador. Las situaciones incongruentes también dan pie a momentos graciosos. Esto sucede en la escena 11, en la que Soledad, la criada, atiende a Silvia y, en lugar de ofrecerle tomar asiento, comienza a contarle las

intimidades de sus patrones, acomodada en el sofá, como si fuera la dueña de la casa. El efecto cómico de este acto incongruente con el estatus de la criada en la casa y con las normas de cortesía, se ve reforzado por la actuación de Marta Olivo, especialmente en lo relacionado con su apariencia física desgarbada, el tono y el timbre de su voz, y su uso de entonaciones y elementos del léxico y la sintaxis populares.

Muy importante como modalidad en la producción de momentos graciosos son las situaciones en que los personajes, por descuido, actúan o dan respuestas verbales correspondientes a su verdadera naturaleza o a lo que verdaderamente piensan, pero incongruentes con la farsa que representan. En la escena 17, por ejemplo, Lindolfo le pregunta a Ruperto cómo está Ana María, a lo que el sobrino responde “completamente loca”. El tío da un respingo y Ruperto rectifica, respondiendo lo que es conveniente en ese momento, “digo, loca de alegría”. Esto se repite varias veces a lo largo de la conversación. Algo similar sucede con el tío, quien en varias ocasiones reacciona de acuerdo con su naturaleza juerguista y no según su fachada de beato. El tío, sin embargo, no rectifica, y poco a poco va revelándose ante los ojos de todos.

Un mecanismo recurrente son los innumerables descensos de los personajes por la escalera de la casa de los Chaves. La escena 6 se inicia con el grito de Ruperto y su salida, con un portazo, de la habitación principal. Luego de esto, baja inmediata y velozmente las escaleras, acompañado por la cámara, con un paneo a la izquierda que reencuadra al personaje. Luego, Ana María hace su aparición por la puerta de la habitación y baja las escaleras, furiosa con el marido, seguida por un paneo idéntico al primero, que la reencuadra. Esto se repite en la escena 9, en la que los personajes bajan y suben la escalera en medio de una discusión que continúa la de la escena 7, con idénticos reencuadres por medio de paneos a la izquierda –descenso– y a la derecha –ascenso. Es la repetición de la trayectoria, en medio de la airada discusión de la pareja, junto con la velocidad de su desplazamiento, lo que produce el efecto cómico.

En la escena 21 se recurre a un *gag* visual. El salón de la casa está oscuro y se muestra a Sócrates tocando una complicada e intensa pieza con gran maestría. Repentinamente, Sócrates levanta las manos del piano, pero sigue escuchándose la música, hasta que el valet apaga la radio, que era la verdadera fuente del sonido. Se trata de una figura cercana al *gag* visual que Carroll define como imagen desviada.

En algunas secuencias del film, las unidades cómicas se presentan una tras otra sin mediación de pausas narrativas. Este tratamiento es uno de los elementos que acercan *Yo quiero una mujer así* a la comedia screwball hollywoodense, por vía de su

imitación en la producción argentina. Las escenas 24 y 26 a 34 son los casos más importantes. En ellas, la rápida sucesión de enredos, situaciones equívocas, chistes verbales y elementos visuales, no da respiro al espectador.

Por otra parte, y como todos los filmes que integran el corpus –con la sola excepción de *Luz en el páramo*–, *Yo quiero una mujer así* incluye números musicales. Con respecto a los melodramas, los números musicales asumen dos modalidades diferentes. Mientras que en *La balandra...* éstos se presentan como ejecuciones espontáneas de Esperanza, Martinote, Juan y los lugareños de Carenero; en *Amanecer a la vida* asumen la modalidad de espectáculos profesionales que se ofrecen al público asistente al centro nocturno. En las tres comedias los números musicales se insertan esta última modalidad. Tanto en los dos melodramas mencionados como en *El demonio...*, los números musicales utilizan temas tradicionales o folclóricos venezolanos, reelaborados, como indicios de venezolanidad o del entorno regional de algunos escenarios de la acción. En el caso de *Yo quiero...* los números musicales, en las escenas 39 y 40, son interpretados por la orquesta Billos's Caracas Boys, conocida por sus grabaciones de músicaailable caribeña. Durante la primera pieza interpretada por la orquesta, la narración pasa a un plano secundario. Sólo se incluye un tema de inspiración tradicional venezolana, que es interpretado en la escena 40 por Héctor Monteverde –Vitre mundo– vestido de liquilique. La interpretación de Vitre mundo forma parte de la narración e influye sobre el desenlace de la trama, pues es el resultado de la estratagema de Lindolfo para poner en evidencia a su sobrino y dar fin a la farsa. Además, está justificada dentro de la lógica de los personajes y las acciones, pues la ilusión del personaje es tener éxito como cantante, para poder casarse con Silvia.

La construcción narrativa de *Seis meses de vida* es pobre e incoherente y, por su filiación mexicana, mantiene algunas diferencias importantes con respecto a las dos comedias analizadas anteriormente. Para empezar, las acciones se desarrollan en un contexto de clase media baja y, aunque se incluyen algunos personajes que parecieran introducir la perspectiva de un medio social más elevado, la presentación y caracterización de éstos es fallida y totalmente irrelevante dentro de la trama, como se verá más adelante. El entorno material y humano de los personajes es presentado en las escenas 2 y 4 del film. La escena 2 muestra a Juancito, el personaje central, en su habitual recorrido por la calle en que vive, que está ubicada en La Pastora. Por cierto que este dato es revelado tardíamente, en la escena 36, de manera que durante más de la mitad del film se ignora el nombre de la zona que habitan Juancito, su hermana

Yolanda y su madre. Aunque sin identificarlos explícitamente como pertenecientes a esta zona, la escena 2 muestra algunos elementos característicos de La Pastora: las calles estrechas, las casas tradicionales, la gran diferencia entre el nivel de la calle y las aceras, el vendedor ambulante. Esta será la única escena en que dicho entorno tendrá una presencia visual importante dentro del film. En cuanto al entorno humano, tanto esta escena como la 4 presentan a Juancito y su familia rodeados de personas que los victimizan y los confinan en una posición de inferioridad social. Se trata de los forzudos de la calle, las vecinas chismosas, el frutero y hasta el perro que cuida una casa vecina. El estatus social de los forzudos y el frutero es irrelevante dentro del film –como lo es el de la mayoría de los personajes–, no así el de las viejas chismosas, quienes presumen de superioridad frente a los protagonistas por su vestimenta recargada, su manera de hablar y su presunta superioridad moral. La construcción visual de los personajes, sin embargo, no aporta rasgos que los diferencien mayormente del resto de los vecinos, y el trabajo de las actrices es similar al empleado en *Amanecer a la vida* para caracterizar a los patrones burgueses de María Ester. El medio de los bajos fondos lo representa el personaje de Carlos, una especie de mafioso, propietario de un teatro y un club nocturno, que tiene a su servicio a un grupo de hombres armados. La primera aparición de este personaje se produce, también, en la escena 4, pero el entorno físico asociado a él es introducido luego, en las escenas 7, 9 y siguientes, hasta la 16. Este entorno no recibe una caracterización visual que refuerce sus rasgos morales y materiales. Lo principal del hacer de Carlos y sus secuaces se concentra en el teatro, integrado por la sala propiamente dicha y la oficina, así como en el club, con su bar-cabaret y el casino. No se sabe en qué zona de la ciudad quedan ni el teatro ni el club, ni tampoco la casa de Carlos, la cual es descrita con gran pobreza de medios. Los personajes adscritos a este medio no poseen elementos visuales que los caractericen como tales más allá de sus acciones y sus parlamentos, tal como éstos aparecen previstos por el guión.

De acuerdo con todo esto, es posible señalar que el film resulta excesivamente pobre en elementos descriptivos, tanto del entorno físico y social como del entorno humano en que se desenvuelven Yolanda y Juancito, los personajes centrales. Esta carencia de indicios e informantes va desde la escasa o inexistente identificación de los escenarios de la acción –no se sabe en qué ciudad transcurre hasta que el espectador debe inferir que se trata de Caracas, por la mención a la zona de La Pastora–, hasta la inexistencia de planos de ubicación que den una fachada y un contexto a escenarios como la casa de Carlos, el teatro y el club nocturno.

La otra diferencia importante entre *Seis meses de vida* y las dos comedias dirigidas por argentinos es la inexistencia de la pareja romántica y sus conflictos como ingredientes esenciales en la trama. En el film, la trama y sus conflictos se centran en los problemas económicos de una familia –conflicto planteado en las escenas 2 a 6–, el acecho de los bajos fondos a las personas honestas –sugerido en la escena 4 y desarrollado a partir de la 7– y, finalmente, en la superación de la minusvalía frente al avasallamiento de los otros –este conflicto va asociado exclusivamente al personaje de Juancito y se manifiesta en la mayoría de las escenas en las que interviene éste. Juancito y Yolanda enfrentan una difícil situación económica, al parecer desde siempre, pues otros personajes del film llegan a comentar que “siempre fueron más pobres que unas ratas”. Esto los coloca, junto con su madre, en una posición de minusvalía frente a los vecinos, las autoridades y, especialmente, frente al acoso de personajes pertenecientes a los bajos fondos. El film insiste, sin precisar ni ofrecer indicios demasiado concretos, en la precaria situación económica de Juan y Yolanda. Sólo se señala, en las escenas 3 a 5, que ninguno de los dos tiene trabajo, y que los vecinos los inferiorizan por sus carencias materiales. Esta falta de información destaca, precisamente, porque la precariedad económica es el detonante de las acciones que llevarán a los hermanos a relacionarse con Carlos.

A diferencia de *Yo quiero una mujer así*, pero a semejanza de *El demonio...*, en esta comedia de Víctor Urruchúa se desarrollan una línea narrativa melodramática y otra cómica. La línea melodramática, justificada por la mala situación económica de Juan y su familia, se desarrolla a partir de la escena 5, con el encarcelamiento de él debido a la deuda con el pastelero. Este hecho lleva a Yolanda a aceptar el ofrecimiento de Carlos, el mafioso, para trabajar en su teatro y, a partir de allí, los dos hermanos se ven amenazados por las actividades ilegales que se llevan a cabo en su entorno. Esta línea narrativa gira alrededor del teatro y el club nocturno, y se desarrolla en las escenas 4, 6, 7, 10 a 16, 19, 21, 22 a 25, 28, 32 a 34. En ella intervienen principalmente Juan, Yolanda y la madre de ambos, Carlos el mafioso y sus secuaces, Ricardo el cantante y su hermano. La línea narrativa cómica se desarrolla en las escenas 2 a 5, 8, 9, 17, 18, 20, 23 a 26, 29 a 31 y 35 a 44. Esta línea tiene como eje a Juancito y sus encuentros con diversos personajes que lo victimizan, dan lugar a equívocos y a los que termina por dar su merecido. Entre ellos se encuentran los forzudos del vecindario, el pastelero, los secuaces del mafioso, el médico y la enfermera. El punto de encuentro entre las dos líneas narrativas es Juan. Por otra parte, es él quien, con su repentina –

casi mágica– transformación, define el desenlace de la línea melodramática de acuerdo con los requerimientos de la comedia, es decir, vengando los abusos, castigando a los villanos y propiciando un desenlace feliz en todos los sentidos.

Una gran deficiencia de la construcción narrativa de *Seis meses de vida* es la presentación y desarrollo de algunos personajes. Juancito, como personaje principal y eje que integra las tramas dramática y cómica del film, es, sin duda, el de mayor peso y el único que escapa a las incoherencias. Su caracterización aprovecha todas las licencias de la comedia, pues el film lo presenta con trazos gruesos y rasgos que se repiten en todas sus actuaciones, hasta su súbita transformación en la escena 28. En la escena 2 ya aparecen todos los elementos que definirán su ser –su identidad– y su hacer en la trama. Es el personaje bueno, pero débil, del cual todos abusan y que puede terminar propiciando, debido a su torpeza, su actitud sumisa o su ignorancia sobre su propia situación, los planes de los personajes que lo adversan o lo perjudican. En el contexto cómico, viene a ser “el bobo del pueblo”. En la escena mencionada, Juancito protagoniza varios encuentros con sus vecinos de La Pastora. El primero es con una pareja, y se produce porque Juan es testigo de la reprimenda del marido a su mujer, frente a quienes replica, sin formar parte en la conversación, “bien hecho”. La reacción agresiva del hombre frente a las palabras de Juan da lugar a la respuesta sumisa de éste, “no, que bien hecho por meterme en lo que no me importa”. Este esquema se repite en el encuentro con los forzudos, en la misma escena, y en muchas otras situaciones a lo largo del film. La torpeza y el corto entendimiento del personaje quedarán en evidencia en las escenas 23 a 25, en la que Carlos y sus secuaces le hacen creer que es ascendido en el trabajo, y luego, lo convierten en el blanco de sus burlas y lo engañan, encargándole tareas de mesonero bajo la premisa de que ése es el trabajo de los jefes. El carácter cómico del personaje autoriza su súbita y radical transformación, gracias al acontecimiento que da el título al film. Se trata de un equívoco que genera un diagnóstico errado por parte del médico que examina a Juan luego de sus desvanecimientos. El diagnóstico errado se produce en la escena 26, y luego de una breve depresión, Juan expresa a Yolanda y a su madre, en la escena 28, su intención de cambiar, de dejar de ser el bobo del barrio y actuar como un hombre. A partir de la escena 29, Juan protagonizará encuentros con todos los personajes que lo victimizaron y en todos se invertirán los papeles, pues abusará de sus antiguos victimarios y se jactará de ello. Este nuevo Juan será quien resuelva la intriga melodramática, dominando a sus antiguos opresores, desmontando el casino ilegal,

conquistando con su agresividad a la socia de Carlos y contribuyendo a la derrota definitiva de éste, en la escena 41. Al igual que en *El demonio...*, la intervención del personaje cómico en la línea narrativa dramática es lo que lleva a su resolución en términos de comedia. También aquí es precisamente dicha resolución lo que inscribe el film en el género cómico. Aparte de Juan, los únicos personajes verdaderamente humorísticos son el médico y su enfermera, caracterizados como chapuceros y torpes. Se profundizará sobre ellos al tratar el tema de las unidades cómicas y su relación con el contexto narrativo.

Los personajes a cargo de la línea narrativa melodramática son los peor caracterizados, pues sus acciones están pobremente motivadas y justificadas dentro de la trama —debido a graves lagunas en la información narrativa transmitida por el film—, motivo por el cual son percibidas por el espectador como sorpresivas o incoherentes. Yolanda es presentada como una joven honesta, cuya virtud es puesta en duda por las vecinas debido a un malentendido. En algunas escenas se confirma su virtud, como en la 7, donde, a pesar de ir a casa de Carlos a aceptar su oferta para cantar en el teatro, rechaza los avances de él, que intenta acortar las distancias con miras a seducirla en el futuro. Yolanda también rechaza los avances de Carlos en la escena 12, en la que él pasa al camerino de ella, para ser sutilmente rechazado. Más adelante, en las escenas 32 a 34, Ricardo, el cantante, se da cuenta de que ella ha accedido a servir de instrumento en los planes de Carlos, pues la ve entregándole un mensaje a un cliente del club nocturno, para que luego se reúna con ella. Esto sucede sin que se haya introducido previamente una escena en la que Carlos, bajo engaño, obligara a Yolanda a participar en sus actividades ilegales, o la corrompiera, justificando así la acción descrita. El personaje de Ricardo presenta aún más problemas en este sentido. Su primera aparición es en la escena 11 y, en ella, se acerca a Yolanda, toca sus manos y dice “qué manos tan finas, su tersura parece la del pétalo de una flor”. El sentido de esta frase, que Ricardo repite en varias ocasiones sucesivas, sólo se revelará en la escena 34, pero no suscita ninguna incógnita que lleve al espectador a formular hipótesis sobre su significado en la trama. Se pretende presentar a Ricardo como un personaje misterioso, que oculta algo, pero se omite tanta información sobre él y, la que se presenta, es tan incoherente, que esto termina por obstaculizar la comprensión de la trama por parte del espectador. Luego de su introducción, en la escena 11, aparece en la 15, acechando a Yolanda y Juan desde lejos, como una presencia amenazadora y misteriosa. La joven, sin embargo, lo identifica con toda naturalidad y, por lo que se

muestra, hasta le parece normal. Cualquier potencial incógnita que pudiera suscitar este hecho queda neutralizado por el desmayo de Juan, el segundo desde el inicio del film, cuya consecuencia inmediata será la visita al médico, en las escenas 17, 18 y 20. En la escena 16, la socia de Carlos advierte sobre el peligro que puede representar Ricardo para ellos, pero Carlos no atiende sus consejos, por una confianza que el film no justifica ni motiva por medio de indicios presentados con anterioridad. En las escenas 19 y 21, Ricardo acecha nuevamente a Yolanda y ella encuentra esto de lo más natural. Incluso la solicitud de que lo ayude en su venganza es recibida por ella positivamente, como si fuera algo cotidiano. Esta especie de acuerdo y de complicidad entre ambos da pie para que el espectador, erróneamente y debido a las incoherencias de la narración, interprete la actitud de Yolanda en la escena 32 como resultado de dicho acuerdo. En las escenas 33 y 34 se revelan tanto la verdadera actitud de Ricardo hacia Yolanda como sus motivaciones: la considera culpable de la situación de su hermano, ciego y arruinado, por obra de un plan truculento de Carlos.

En *Seis meses de vida*, ¿cómo se integran las unidades cómicas al contexto narrativo en el que se alternan lo melodramático y lo ligero? ¿Qué mecanismos emplea el film para producir el efecto cómico generador de la risa en el espectador? Al igual que en *El demonio...*, las unidades cómicas se integran al contexto narrativo, esto es, se presentan en secuencias de acciones a las cuales van sujetas, porque interactúan. En otras palabras, los equívocos, malentendidos y otros episodios graciosos generan acciones que influyen sobre el desarrollo de los acontecimientos dramáticos y, viceversa, la trama dramática se resuelve con la introducción de acontecimientos en los que predominan las unidades cómicas. El film tiene escenas cómicas, dramáticas y escenas que combinan los dos tratamientos aunque con el predominio de uno u otro, según el caso.

La escena 2, por ejemplo, integra la presentación y caracterización de Juan como personaje con unidades cómicas que aportan los indicios sobre su carácter y sus relaciones con otros personajes. El efecto cómico en esta escena depende, en gran medida, de la persona actoral de Amador Bendayán, y se basa en varios elementos. El primero es la manera en que Juancito interactúa con sus vecinos. Juan ignora las normas de cortesía al dirigirse a ellos, como ocurre en su intervención en el regaño del marido a su mujer. Esta actitud es rápidamente neutralizada por la respuesta del interlocutor, con la que se revela su posición de dominio con respecto a Juan. Luego, inmediatamente, éste cambia su actitud inicial y asume una de sumisión frente a la

respuesta agresiva del interlocutor. La incongruencia entre las dos actitudes, y la rapidez del cambio, junto con el trabajo actoral, dan lugar a la comicidad. Este principio se repite en la escena 4, en la que Juan tiene otro encontronazo con los forzudos del barrio.

En la escena 5 el procedimiento es otro. En la comisaría, el funcionario de turno hace una serie de preguntas a Juan, que este malinterpreta y contesta erróneamente, con afirmaciones incongruentes con la pregunta formulada. La situación se repite varias veces hasta que el funcionario comenta “¡pero qué bruto es este hombre!”, se molesta y lo manda a encerrar. Este hecho cómico influirá en la trama dramática del film.

La escena 8 introduce un procedimiento similar, sobre la base de la interpretación errónea que hace Juan de las palabras de su interlocutor. En la escena, su compañero de celda le dicta una carta. Durante el dictado, Juan interpreta erróneamente las palabras del compañero, cuando dice, “Querida e inolvidable Beba, coma”, pues no las toma como un nombre propio y un signo de puntuación, sino como verbos conjugados en imperativo, a lo que responde ejecutando dichas acciones cada vez que el otro preso pronuncia estas palabras. La escena culmina con un chiste basado en la incongruencia entre el nombre del preso y su aspecto físico, reforzado por la sorpresa, pues su rostro se ha mantenido oculto hasta el momento en que dicta su firma a Juancito, diciendo “tuyo, Serafín Buenrostro y Vistahermosa”. Justo en ese instante, se revelan su rostro deforme y sus ojos estrábicos en un plano cerrado. Esta unidad cómica no aporta mayores elementos para el desarrollo del personaje, ni tampoco incidentes que influyan sobre la evolución posterior de la trama, por lo que constituye una digresión.

En dos ocasiones se recurre a la torpeza del personaje para producir efectos cómicos de índole puramente visual. En la escena 9, que se desarrolla en el teatro de Carlos, Juan y Yolanda caminan uno al lado del otro, por el escenario. Juan se distrae y se voltea a su izquierda. Justo en ese momento, a su derecha y sin que él se dé cuenta, cae el telón y Yolanda queda tras éste. Así, cuando Juan retoma su trayectoria, se encuentra solo. Luego de mucho buscar la manera de pasar al otro lado del telón, Juan lo logra, finalmente. Este hecho, por su estructura, resulta semejante al *gag* de interferencia mutua definido por Noel Carroll. En la escena 26 sucede algo parecido, en esta oportunidad con el médico, quien es tan torpe y distraído como Juan. El médico es corto de vista y, en un momento de la escena, se quita los anteojos. Juan ha visto el

resultado de sus exámenes y conoce su diagnóstico, así que se da la vuelta y sale, pero el médico no lo nota, sino que se sienta y sigue hablando, como si lo tuviera enfrente.

El otro mecanismo importante para la construcción de las unidades cómicas es la inversión de roles. Luego de su transformación, Juan encara a todos los personajes que lo victimizaron a lo largo del film –sus vecinos, el portugués de la pastelería, los secuaces de Carlos, la socia de éste y el funcionario de la comisaría–, en situaciones idénticas a aquellas en las que resultó victimizado, pero invirtiendo los roles, es decir, pasando de víctima a agresor y reivindicándose ante sí mismo y ante el entorno. En la escena con el portugués se emplea un clásico de la comedia *slapstick*: el tortazo en la cara. El clímax de este procedimiento se produce en la secuencia del casino, en la que Juan, en forma sucesiva, seduce a la socia de Carlos, domina al croupier y gana en la ruleta, y controla a los secuaces del mafioso en una pelea caótica, también propia del *slapstick*, en la que nadie sabe contra quién pelea y todo queda destruido.

Del análisis de *Seis meses de vida*, sólo resta una breve referencia a los números musicales dentro de la narración. Hay tres clases de números en el film. En la escena 4, durante la celebración del cumpleaños de Yolanda, Juan anuncia que ella va a cantar. Su ejecución se da de acuerdo con las pautas del musical integrado, es decir, su voz –diegética– es acompañada por una orquesta que no forma parte de la diégesis y que, por lo tanto, constituye un sonido no diegético. Este número musical se integra a la acción, pues a interpretación de Yolanda llama la atención de Carlos, quien ronda la zona, y esto lo motiva a ofrecerle trabajo en su teatro, lo que da lugar a la relación de ella y su hermano con el mafioso. La canción interpretada por la joven es de corte ligero, y su letra hace referencia a una chica que tiene varios pretendientes. En este sentido, la letra guarda relación temática con los chismes infundados de las vecinas sobre Yolanda. Otra clase de número musical empleada en el film es la secuencia musical onírica, introducida luego de que Juan es anestesiado, antes de entrar al quirófano, en las escenas 42 a 44. Se trata de un número de baile que corresponde, en este caso, a lo que el personaje sueña durante la operación. El número intenta narrar la lucha entre el bien –representado por Juan, su familia y sus aliados, vestidos de ángeles– y el mal –representado por diablos– que tuvo lugar a lo largo del film. Su culminación es seguida por el despertar de Juan, con el correspondiente retorno a la realidad, y la confirmación del feliz desenlace de la trama. El resto de los números musicales del film corresponden a las presentaciones de canto y baile en el teatro y el club nocturno de Carlos, en las escenas 10, 11, 22 y 32. Los números de canto están a

cargo de Yolanda y Ricardo, cada uno por separado, y suelen ir alternados con lo que sucede tras bastidores, procurando mantenerlos vinculados a las acciones.

3.2.2.2. Estructura temática

Las dos comedias de influencia argentina, *El demonio es un ángel* y *Yo quiero una mujer así*, tratan temas muy parecidos y sus proposiciones ideológicas coinciden en muchos aspectos.

Uno de los temas principales de *El demonio...* es el matrimonio, pero no como objetivo para el futuro sino como realidad, no necesariamente armoniosa ni satisfactoria. La familia, centrada en la madre, con sus afectos y su moral, es otro de los temas principales del film. Un tema secundario que se conecta con los dos principales es el de la virtud femenina, amenazada por el acoso de los seductores. El segundo tema secundario se refiere a las relaciones distantes pero armónicas entre diferentes clases sociales, la clase media alta y la baja.

El rol de sujeto de la acción le corresponde a Gloria, pues es el único personaje que busca activamente algo, en este caso un cambio en su vida, o la ilusión de una vida más satisfactoria de acuerdo con esquemas más propios de la clase media alta que de su propio entorno social. Diana, la protagonista, cumple la función de oponente, pues su misión a lo largo de todo el film es impedir que su hermana se vaya con Hércules padre, abandonando así a su marido y su familia. La madre también se opone, pero desde una posición más bien pasiva, como víctima sufrida de las aspiraciones de Gloria. Lo curioso es que Plácido, el marido, no actúa como oponente sino hasta la culminación del film, de manera que no figura en ninguna posición del cuadro actancial. La posición del destinador corresponde a un ideal de vida de una clase social distinta a la de Gloria y su familia. El destinatario de las acciones de Gloria sería ella misma mientras que, y esto es sumamente importante, su familia, en conjunto, resultaría dañada. Este cuadro actancial representa, en el film, el estado contrario al ideal, una inversión de los roles naturales en la institución pues la actuación de Gloria como sujeto es vista en el film como una transgresión al orden de la familia. El film supone que la agresividad, el autoritarismo y la satisfacción de las necesidades materiales corresponden al marido, de allí que la pasividad de Plácido sea vista como lo contrario a la norma. A la esposa le corresponde la sumisión, la conformidad con lo que el marido provee para el hogar, la atención del hogar y el cuidado del marido. El matrimonio es, en este esquema, lo normal, lo decente y lo deseable para una mujer. La soltería femenina es una realidad

transitoria que debe, forzosamente, dar paso al matrimonio. La disolución de éste es inmoral y vergonzosa para la familia y para la propia mujer, aunque ella no se dé cuenta.

Destaca que la línea narrativa a cargo de Diana y Hércules hijo, la más importante del film, no dé lugar a una propuesta temática más allá de lo que se plantea en la línea narrativa de corte dramático. Esto quizás pueda explicarse tomando en cuenta que el film presenta muy débilmente la atracción romántica entre los dos personajes. La posibilidad de un vínculo romántico entre ellos sólo cobra forma en la escena 44, cuando Diana se confiesa a sí misma sentirse atraída por Hércules, y es significativo que tal cosa ocurra justamente después de que el equívoco sobre la existencia de los dos Hércules Palacios ha sido revelado al espectador. Ninguno de los dos personajes llega a asumir el rol de sujeto, pues lo que desea Diana al acercarse a Hércules es obstaculizar los planes de Gloria, y Hércules, a pesar de sentirse atraído hacia la chica, no la busca activamente sino que, por el contrario, es buscado por ella. Por otra parte, el film se concentra demasiado en evitar toda ambigüedad sobre la virtud de ella, tanto, que el subtema más desarrollado en esta línea narrativa es, justamente, el de la virtud femenina.

Los planteamientos temáticos e ideológicos de *Yo quiero una mujer así* resultan igualmente conservadores, pero su carga retrógrada queda mitigada por la representación de multitud de situaciones equívocas de los peligros que acechan la monogamia y la estabilidad matrimonial. La más importante de todas es la insistencia en la imagen del triángulo a través de la reunión de Ruperto, Ana María y Silvia en el mismo apartamento del hotel, con los sucesivos tránsitos de ellos de habitación a otra, incluyendo la escena en que aparecen los tres acostados en la misma cama, luego de la incursión del tío Lindolfo. También operan en este sentido los acercamientos de Lindolfo tanto a Silvia –a quien toma por la esposa de su sobrino– y a Ana María –quien es realmente la esposa de Ruperto. Otro elemento que contribuye a minimizar la resolución conservadora de la historia es la burla a la beatería de las primeras escenas, junto con la caracterización del tío como un hipócrita que a duras penas logra esconder su naturaleza de juerguista y mujeriego.

Los temas principales del film son el estatus social y su conservación, el matrimonio como realidad y como aspiración, las dificultades materiales o económicas como obstáculos para la felicidad matrimonial, y, finalmente, el cumplimiento de ciertas normas sociales a través del engaño, es decir, del ocultamiento de la verdadera

naturaleza de los individuos, sus inclinaciones y sus relaciones. El sujeto del relato es Ruperto, pues su activa búsqueda de un negocio con el tío Lindolfo es lo que da lugar al conflicto con su esposa, y de aquí derivan todos los enredos y equívocos de la trama. En el rol de oponente se encuentra, principalmente, su esposa, Ana María, pero su oposición es coyuntural y no existencial. El tío Lindolfo es un ayudante potencial, pues para Ruperto y Ana María su ayuda depende del cumplimiento de ciertas condiciones. Los verdaderos ayudantes de Ruperto son Sócrates –el valet- y Silvia, quien se hace pasar por Ana María para encubrir la ausencia de ésta. Vitremundo es un oponente de menor importancia, pues sólo se manifiesta como tal luego del viaje a Macuto.

Los verdaderos problemas de los personajes no son afectivos, pues a pesar de las desavenencias de cada pareja, la atracción y el deseo de unirse o de permanecer juntos son claros y fuertes. La acción de Ruperto como sujeto va orientada a obtener una mejora en su situación económica, que amenaza, antes que nada, su nivel de vida aunque el film da a entender que la estabilidad matrimonial podría verse amenazada ante la pérdida del estatus. Esto indica que, en el film, los temas materiales tienen más peso que los afectivos. Por otra parte hay, sin duda, una cierta burla hacia la hipocresía moral, pero se trata de una burla ligera, que toma más en cuenta la medida en que la hipocresía oculta la verdadera naturaleza y las aficiones de los individuos, que sus implicaciones sociales, morales y afectivas.

Los temas y subtemas de *Seis meses de vida* aparecen planteados con extrema vaguedad en el film. Tal vaguedad parece ser consecuencia de la pobreza en su construcción expresiva, así como de las abundantes incoherencias narrativas y discursivas. Uno de los temas principales es la asignación del rol protector y proveedor en el seno de la familia, un rol que la tradición adjudica a los hombres, pero que en film es asumido por Yolanda, la hermana mayor, y no por Juan, el único hombre de la casa. Desde el punto de vista semántico, Juan no está calificado para asumir este rol, por su añiñamiento, su físico desvalido, su torpeza y, sobre todo, por su posición sumisa-masoquista. Yolanda, que lo asume, tampoco lo está, pues es mujer y en el film se cuestiona su virtud debido a la situación económica de su familia y a su relación laboral con Carlos, el mafioso. Los agentes de tal cuestionamiento son las vecinas chismosas y Ricardo. El film sanciona negativamente esta distribución de los roles en la familia, pues se asume que la aceptación del rol proveedor dentro de la familia implica el sacrificio de la mujer soltera, es decir, que abandone su meta natural, que es el matrimonio, en el que será sostenida y protegida por el hombre. También amenaza la decencia, pues

implica la “caída” o “perdición” de la mujer. Este tema, y las proposiciones asociadas a él en el film, parece propio del melodrama, y guarda cierta relación con las proposiciones temáticas e ideológicas de *El demonio...*, quizás sea debido a la construcción narrativa de ambos filmes, en la que se utilizan elementos melodramáticos y cómicos.

El otro tema importante es la reivindicación de los subordinados y dominados, pero no en un sentido social ni político, con implicaciones colectivas, sino en términos de fuerza y poder de un individuo, a la manera de un desquite o una revancha personal. Este tema se presenta en las escenas correspondientes a la línea narrativa de comedia y todo su peso recae sobre Juan. La resolución feliz y ligera de esta línea narrativa da al tema, y sus proposiciones ideológicas, un carácter de reivindicación imaginaria a los conflictos de las personas o de satisfacción emocional vicaria frente a las necesidades de los individuos.

Ambos temas se relacionan con la distribución de los roles actanciales en el film. La actuación de Yolanda como sujeto de la acción, en la búsqueda de soluciones para la situación económica de su familia, da lugar al primer tema. Pero el hacer de Yolanda como sujeto lleva a un callejón sin salida, pues su decencia es cuestionada y se ve envuelta en una serie de intrigas que la paralizan. Aquí se produce un vacío que es llenado por la repentina transformación de Juan, quien asume el rol de sujeto, para reivindicarse a sí mismo y salvar a su hermana. Al convertirse en sujeto, Juan no sólo se reivindica como hombre adulto, sino que resuelve la contradicción inherente a la distribución de los roles dentro de la familia. El final feliz rescata la hombría y restaura el orden patriarcal dentro de la familia.

3.2.2.3. Análisis narratológico

En *El demonio es un ángel* y *Yo quiero una mujer así* el tratamiento de la voz es muy similar. En los dos filmes el narrador es extradiegético-heterodiegético pero, a diferencia de lo que sucede en los melodramas, en las escenas iniciales de las comedias no interviene ningún narrador en off en que ubique la historia en el tiempo ni el espacio ni ofrezca información acerca de los personajes. En algunos momentos del film, se delega la función de narrador en personajes de la trama, que se convierten así en narradores intradiegéticos-homodiegéticos. Los relatos narrados brevemente por estos personajes siempre tienen soporte verbal y su función es predominantemente explicativa y persuasiva. En *El demonio...* destaca Gloria, quien en las escenas 16 y 38

relata brevemente a su madre cómo van las cosas con su pretendiente, Hércules Palacios padre. Sus relatos, por una parte, ofrecen información narrativa relevante y, en este sentido, su función es explicativa. Por otra parte, motivan a Diana a actuar para obstaculizar los planes de la hermana, por lo que también cumplen una función persuasiva. En la escena 21, la madre relata a Diana el resultado de su infructuosa visita a casa de los Palacios y, con esto, completa información narrativa que el relato no había presentado. En la escena 42, Hércules Palacios padre le cuenta a su hijo sobre sus romances con varias mujeres, incluyendo a Gloria, y le explica que su intención no es viajar a La Habana sino descansar unos días en la playa. Con esto confirma un dato que el narrador había mantenido oculto hasta momentos antes –que el Hércules Palacios de Gloria no es el que Diana piensa.

En las tres comedias, el tratamiento del tiempo coincide en ciertos aspectos y presenta diferencias en otros. El orden es donde se presentan las mayores coincidencias, pues en los tres filmes es predominantemente cronológico, aunque se introducen anacronías breves y de poca importancia.

En *El demonio...* la mayor parte de las metadiégesis verbales refieren acontecimientos anteriores de la diégesis, por lo que constituyen analepsis, algunas externas y otras internas. A través de tales analepsis –escenas 16, 21, 38 y 42 son las principales– se introduce información narrativa que completa la que el relato ha presentado hasta ese momento. No se emplea la prolepsis, aunque a lo largo de todo el film los personajes enuncian sus intenciones, sus proyectos y sus planes, que no siempre se cumplen. Hay, en cambio, un uso significativo de la silepsis, empleada en función descriptiva. Esto se presenta en las escenas 2 y 13, en las que se ubica la acción en Maracaibo y Caracas respectivamente, con sendas descripciones de algunos aspectos fácilmente reconocibles de las dos ciudades.

En lo referente al tratamiento de la duración, los tres filmes muestran usos diferentes. *El demonio...* utiliza mecanismos que aceleran la velocidad del relato a través de la presentación de varios momentos breves y significativos de un proceso –el viaje de Diana de Maracaibo a Caracas en las escenas 6 a 12, la práctica deportiva y el paseo a la heladería en las escenas 29 a 34– separados por medio de elipsis temporales de amplitud variable. En los dos casos, las escenas van separadas –y encadenadas a la vez– por medio de disolvencias que señalan las elipsis temporales y la duración de cada secuencia se identifica con la fórmula $TD > TF$. Las escenas 6 a 12 simplemente resumen un proceso más largo, que es el regreso de Diana a Caracas, por

avión. Las escenas 29 a 34, en cambio, resumen el proceso y, simultáneamente, dan énfasis a las unidades cómicas. De hecho, la totalidad de esta secuencia es un encadenamiento de escenas que constituyen unidades cómicas prácticamente autónomas con respecto a la narración. El efecto cómico de dicha secuencia depende, en gran medida, de la aceleración del relato y de la presentación sucesiva de las chapucerías de Hércules –por oposición a las hazañas deportivas de los jóvenes. El tratamiento de la duración en las escenas 16 a 21 es totalmente opuesto al que se acaba de describir. En este bloque se narra paso a paso, sin elipsis temporales, una serie de acontecimientos que integran una secuencia de acción: los momentos previos a la llegada de Diana a su casa en la escena 16, la llegada y el primer encuentro con la madre y la hermana en la escena 17, el relato de la madre sobre las andanzas de Gloria y el primer plan de Diana para detenerla en la escena 18, Diana queda sola y encargada de atender la quincalla en la escena 19, llegada de Hércules y primer encuentro entre ambos en la escena 20 y, finalmente, partida de Hércules y llegada de Plácido y de la madre en la escena 21. El tratamiento del espacio y el tiempo en este bloque tiende a la continuidad, pues además de la ausencia de elipsis temporales, los personajes se desplazan desde el exterior al interior de la casa, o en habitaciones contiguas dentro de la misma. En la mayoría de los desplazamientos, se utilizan figuras que indican la contigüidad de los espacios, como el *raccord* de movimiento o el sintagma de contigüidad. Estos bloques presentan una línea de acción y la desarrollan, aunque con intervención de unidades cómicas que interrumpen brevemente los conflictos dramáticos o con la inserción de escenas predominantemente cómicas, como la 20, en la que se produce el equívoco por el cual Diana confunde a Hércules hijo con el pretendiente de Gloria.

La frecuencia es predominantemente singulativa, con escaso uso de la iteratividad pues la vida cotidiana de la familia ha sido interrumpida por la insatisfacción de Gloria. Con todo, algunos elementos se refieren a ciertos hechos cotidianos, como el cuento de la empleada de la quincalla sobre sus dos supuestos pretendientes –se infiere que es habitual en ella por la expresión de la madre de Diana al oírla–, las salidas jocosas de Plácido, o la displicencia de Gloria con respecto a su marido.

El tratamiento de la perspectiva y la focalización es determinante para la construcción de la trama cómica del film. La cámara no es omnipresente sino que, por el contrario, se mantiene siguiendo las peripecias de Diana durante la mayor parte del film, con la excepción de las escenas 16 –en la casa, instantes previos a la llegada de

Diana–, el inicio de la 22 –Hércules espera la llegada de Diana en el puente–, el inicio de la 28 –Hércules espera a Diana en su auto, fuera de la casa–, la 42 –padre e hijo coinciden en su casa y conversan, se revela el equívoco sobre los dos Hércules Palacios al espectador– e inicio de la 43. Hasta la escena 15, da la impresión de que la focalización es interna y que el personaje focal es Diana, pues la información narrativa transmitida en ese bloque corresponde al saber de ella. Sin embargo, en la escena 16, la cámara abandona a Diana y muestra lo que sucede en su casa, en los instantes previos a la llegada de ella. Esta excepción a la focalización interna no parece tener mucha relevancia, pues toda la información revelada en dicha escena –el pretendiente y la salida nocturna de Gloria– es relatada a Diana en la escena siguiente. Algo similar sucede en la escena 22, en la que se muestra a Hércules esperando a Diana en el puente, a la hora de su primera cita, y protagonizando un momento cómico con un niño que anda cerca. Poco después, llega ella y la escena cierra con un nuevo momento cómico con el mismo niño. Puede decirse entonces que en el film predomina la focalización interna y que el personaje focal es Diana.

La principal razón para focalizar el relato en Diana es el equívoco sobre la existencia de los dos Hércules Palacios. Este equívoco se produce en la escena 20 y es el eje de la línea narrativa cómica y romántica del film. La existencia de Hércules Palacios padre es revelada al espectador en la escena 42, pero Diana se entera de ella más tarde, en la escena 45, por lo que las escenas 42, 43 y 44 constituyen la excepción más importante a la focalización interna. ¿Tiene este uso alguna motivación específica dentro de la construcción del film? Da la impresión de que se busca crear un cierto suspenso en torno al momento en que Diana, finalmente, se entere de la falta de efectividad de sus esfuerzos por obstaculizar los encuentros entre Gloria y Hércules padre. Esto, en efecto, ocurre casi en el último momento, pero con el tiempo justo como para permitirle buscar una salida alterna al problema familiar: informar a Plácido sobre los planes de su esposa y motivarlo a actuar “como un hombre” para impedirlos.

El tratamiento del tiempo, junto con la construcción del espacio fílmico, tiende a la claridad denotativa. La continuidad en el tiempo y en el espacio es señalada a través de figuras como el plano/contraplano, el sintagma de contigüidad y diversas figuras de raccord, entre las que destaca el raccord de movimiento. Dentro de las escenas, además, el uso del sonido diegético y los diálogos refuerzan la continuidad espacial y temporal creada a través del montaje. Esto se ve muy claramente en la escena 39, con los ruidos que vienen de la casa vecina –la radio de la vecina y sus gritos llamando al

hijo. El uso de la lengua cinematográfica tiene, principalmente, una función referencial, es decir, la construcción del universo diegético. La construcción filmica se da de acuerdo con las pautas de la comedia y esto hace suponer, con cierta seguridad, que el pacto comunicacional entre el film y el espectador es viable. Estos elementos nos pueden llevar a concluir que el film tiende a la transparencia, pero esto lo confirmaremos con el análisis del uso de la lengua cinematográfica.

Los resultados del análisis narratológico de *Yo quiero una mujer así* arrojan algunas divergencias importantes con respecto al de *El demonio...* En cuanto a la voz, sin embargo, predomina la narración a cargo de un narrador extradiegético-heterodiegético, como sucede en *El demonio...* Este narrador no se manifiesta en ningún momento del film a través de una narración en off, pero sí utiliza, en la escena 2, un letrero que permite ubicar la acción en La Habana. El letrero no se utiliza cuando la acción pasa a Caracas, porque Lindolfo, en sus parlamentos de la escena 6, comenta que su sobrino Ruperto vive en esta ciudad. Como en todos los demás filmes, comedias y melodramas, se delega por breves momentos la función de narrar en algunos personajes de la diégesis. En este sentido destaca la escena 21, en la que Vitremundo llega de noche a casa de los Chaves, buscando a Silvia, y confronta a Sócrates quien, bajo la amenaza de ser víctima de los golpes del forzado, comienza a contarle al camionero todo lo sucedido con Silvia desde su entrada a la casa. Se trata de una analepsis verbal interna de la que sólo es mostrado el inicio, pues el contenido de la analepsis ya es conocido por el espectador. Lo mismo sucede en la escena 38, en la que el encuentro entre Vitre y Lindolfo revela la farsa de Ruperto, gracias al relato del camionero, del que sólo se muestra nuevamente el comienzo, para evitar repetir información narrativa ya conocida por el espectador. En los dos casos, los narradores se convierten en narradores intradiegéticos-homodiegéticos y la función de las metadiégesis es persuasiva, porque lo relatado influye sobre las acciones de sus interlocutores a partir de ese momento.

En relación con el tiempo, la tendencia del film es a preservar la claridad denotativa con la finalidad de que el espectador se ubique sin ambigüedades dentro de la diégesis. El orden, como en todos los demás filmes, es predominantemente cronológico. Se presentan pocas anacronías. Hay algunas analepsis internas –escenas 21 y 38– narradas verbalmente por Sócrates y Vitremundo, que el film no presenta en su totalidad. No hay silepsis, al contrario de los otros filmes, en los que se suele recurrir al uso de la silepsis con la intención de ubicar la historia en el espacio. Tampoco

prolepsis. En cuanto a la duración, algunos segmentos del film tienden a la aceleración, es decir, a la narración de un TD muy largo en un TF muy corto. Otros segmentos tienden a mantener la correlación TD=TF, por la complejidad de las escenas, en las que los personajes desarrollan múltiples interacciones y desplazamientos en el espacio, siempre en relación con las unidades cómicas del film. La aceleración se da en las escenas 2 a 6 y 12 a 16. El primer bloque es el que presenta al tío Lindolfo como un tartufo que pregona la beatería y el moralismo, pero se dedica a las juergas nocturnas de forma desenfrenada. Las escenas que lo integran son breves y van todas al grano. En las brevísimas escenas 3 y 4 se muestra al tío como censor y pacato militante, pero en la escena 5, también muy breve, aparece festeando y conquistando mujeres. La brevedad de las escenas, separadas por elipsis de duración indeterminada, contribuye a comentar o adjetivar la conducta del tío como hipócrita, así como a potenciar el efecto cómico de las dos caracterizaciones opuestas del mismo personaje. La aceleración del relato tiene otra función en las escenas 12 a 16. En este bloque se presenta la típica secuencia en que un personaje se desplaza a lo largo de un trayecto más o menos largo, cumple una tarea y luego regresa a su lugar de origen. En este caso no se muestra el trayecto de ida en ninguna de sus etapas, sino que se comienza la secuencia con la llegada de Sócrates al aeropuerto. Luego de una elipsis se pasa a la breve espera por el tío, otra elipsis y se muestra un momento del trayecto de regreso por la carretera, se introduce brevemente otra línea de acción correspondiente a la actividad de Ruperto en Caracas y, finalmente, se retoma el recorrido de Sócrates y Lindolfo por la carretera. Aquí se resume un proceso más largo en cuanto al tiempo diegético en un tiempo fílmico reducido, pero con un tratamiento analítico, es decir, segmentando su desarrollo y seleccionando algunos de sus momentos significativos.

Yo quiero una mujer así presenta otras formas más de tratar la duración. Los bloques integrados por las escenas 7 a 11 y 17 a 18, presentan escenas muy largas, con acciones, interacciones y desplazamientos muy complejos de los personajes, con tendencia a la fórmula TD=TF. El otro tratamiento es el uso sistemático del montaje alterno, en las escenas 19 a 34, con la finalidad de expresar la simultaneidad o inmediata sucesión temporal entre las series de acción que se alternan –el viaje de Vitre y Sócrates a Macuto, las peripecias de los Chaves en el hotel de Macuto.

La frecuencia predominante es la singulativa. Algunas escenas pueden tener un significado de iteratividad, como el bloque inicial –con la excepción de la escena 6–, en el que se relata la vida diaria del tío en La Habana; y la escena 10, que narra la

cotidianidad de Silvia y Vitremundo. Para evitar la repetición de acontecimientos y de información narrativa, se interrumpe el relato de las analepsis internas a cargo de narradores intradieгéticos-heterodieгéticos.

En *Yo quiero una mujer así* la claridad denotativa en lo referente a la construcción del tiempo y el espacio se logra, entre otros mecanismos, a través de la puntuación que delimita las escenas entre sí –disolvencias, fundidos a negro y cortinillas. En algunos casos, las discontinuidades temporales y/o espaciales van señaladas por medio de cortes, pero son fácilmente identificables por el cambio en el contexto espacial y por el paso de una línea narrativa a otra. La continuidad del espacio y del tiempo dentro de una misma escena viene marcada por el empleo de figuras de montaje como el plano/contraplano, el raccord de dirección, etc. El sonido de las conversaciones, la música dieгética y los ruidos del ambiente refuerzan la idea de la continuidad del tiempo y el espacio dentro de las escenas. Por otra parte, y esto se analizará con más detalle en la discusión sobre la perspectiva y la focalización, el uso del montaje alterno afecta tanto la construcción del tiempo como la del espacio en el film. En este sentido, la alternancia en *Yo quiero una mujer así* se presenta entre espacios contiguos, como el interior y el exterior, el comedor y el salón de la casa, el pasillo y las habitaciones del hotel. Los personajes se desplazan por estos espacios entrando y saliendo, o dirigiendo su mirada a un lugar específico, hablando a través de las puertas cerradas, etc. Pero el film también alterna acciones que se llevan a cabo entre espacios alejados, como la carretera Caracas-La Guaira y la casa de los Chaves, o la carretera y las habitaciones del hotel en Macuto. En general, el film se acerca bastante a la aceptabilidad industrial buscada por BF en la factura de sus largometrajes, pues el uso predominante de la lengua cinematográfica tiende a lo isomórfico. Por otra parte, el film maneja con eficiencia las convenciones de la comedia cinematográfica, lo que permite suponer una tendencia al cumplimiento del pacto comunicacional. Tomando en cuenta todos estos factores, es indudable que el film tiende a la transparencia.

La perspectiva y la focalización en *Yo quiero una mujer así* guardan estrecha relación con los mecanismos narrativos del engaño y el equívoco, la omnipresencia de la cámara y el uso del montaje alterno en la narración. Sobre el engaño y el equívoco ya se habló, en el análisis de la estructura narrativa. La cámara se desplaza con total libertad en medio de las peripecias de los personajes, y abarca espacios tan lejanos como La Habana, con respecto a Caracas, o el Hotel de Macuto con respecto a Vitre y Sócrates que se desplazan por la carretera Caracas-La Guaira. En este sentido, la

información narrativa que va presentando el relato siempre es mayor que el saber individual de cada personaje. Desde el inicio del film se revela que el tío Lindolfo es un hipócrita, pues pregona la beatería pero asiste a juergas desenfundadas, mientras su sobrino Ruperto y Ana María ignoran su doble faz y resultan engañados por la apariencia del tío. Por otra parte, se revela que Ruperto engaña al tío, pues le hace creer que en su casa se vive de acuerdo a lo que aquel predica, cuando en realidad él y su esposa no se llevan tan bien como aparentan. Los enredos que se producen a partir de este doble engaño siempre son revelados al espectador, pero no son del conocimiento de todos los personajes, como, por ejemplo, el viaje de Sócrates y Vitremundo a Macuto, que pondrá en peligro la farsa sobre las identidades de las dos mujeres, de cara al tío. La información narrativa aportada siempre supera el saber de los personajes, incluso sin la intermediación del montaje alterno. Esto ocurre, por ejemplo, en la escena 11, en la que Ana María abandona su casa, con maletas y todo, luego de su pelea con Ruperto. En la misma toma en que ella detiene un taxi y sube, con todas sus cosas, se produce la llegada del camión de Vitremundo, que se estaciona y deja a Silvia, para que ella entregue el vestido que Ana María le encargó. Sólo hay tres supresiones significativas de información narrativa, pero estas no afectan sensiblemente el patrón predominante de la focalización cero. La primera se presenta en la escena 6, con el engaño del médico sobre el estado de salud de Lindolfo. Este engaño se mantendrá hasta la escena 37, en que un nuevo examen médico enterará al tío de su verdadero estado de salud y de la estratagema de su médico en La Habana. La segunda es el *gag* visual del piano, descrito en el análisis de la estructura narrativa, y en él la supresión de información es muy breve, pero significativa para la producción de la comicidad. La tercera se presenta en la escena 38 pues, a raíz del encuentro con Vitre, la farsa de Ruperto queda al descubierto y sólo se revela que Lindolfo planea algo, pero la naturaleza del plan sólo se conocerá durante su ejecución, en la escena 40.

La focalización de grado cero predomina a lo largo de lo más importante del film y la perspectiva del narrador predomina sobre la de los personajes. De esta manera, el narrador califica, comenta y adjetiva a éstos, sus acciones y sus decisiones, su modo de vida.

Seis meses de vida presenta incoherencias y lagunas en su plano discursivo, en concordancia con las ya analizadas en su estructura narrativa. Tales incoherencias no se manifiestan en el tratamiento de la voz. El relato, como ya se vio, se inicia en la

escena 2 con la presentación y caracterización de Juan en su barrio y en sus relaciones con los vecinos. Esta escena, de entrada, lo define como un personaje cómico. Tal definición se ve reforzada por la voz en off del propio Juan, que se presenta a sí mismo y comenta sus encontronazos con los vecinos que abusan de él:

“Ése soy yo, un personaje sin importancia en la vida de una gran ciudad. Éste es mi barrio, un barrio humilde de los tantos que hay en la vida de las grandes ciudades. Aquí vivo mi vida, bueno, si puede llamarse vida a esta vida que yo vivo. Para ustedes, mi historia empieza ahora, precisamente hoy que mi hermanita cumple años, y no tengo ni un centavo para llevarle un regalito. No hay derecho. Y encima, la gente me la tiene dedicá”.

En el film, la voz narradora es extradiegética-homodiegética, y va dirigida al espectador a través de la frase “para ustedes, mi historia empieza ahora”. Esta narración es similar a la que se introduce al inicio de *An American in Paris* (1951, Vincente Minelli), en la que tres personajes diferentes se presentan a sí mismos, en off. Este recurso es muy empleado en filmes de tratamiento cómico, como éste, o satírico, como *A Clockwork Orange* (1971, Stanley Kubrick). La narración de Juan en *Seis meses...* es rica en comentarios sobre su propia situación, en los cuales subraya su sumisión ante los abusos de los vecinos, y lo inevitable de éstos dada su pobreza: “ni hablar con las muchachas puedo”, “cuando uno está de malas, hasta los perros se la dedican”. La narración en off a cargo de Juancito no vuelve a presentarse en el resto del film. En algunos momentos, se delega la función de narrar en otros personajes de la diégesis. Uno de ellos es el hermano de Ricardo, el cantante, quien en la escena 34 relata a Yolanda la forma en que quedó ciego y arruinado, víctima de una trampa de Carlos y de la misteriosa mujer a quien el mafioso tiene escondida en La Pastora. En este caso, el hermano de Ricardo es un narrador intradiegético-homodiegético, y la función de su relato es explicativa y persuasiva, pues completa una información narrativa importante para la comprensión de la historia y el avance de la trama. El otro narrador intradiegético-homodiegético es Juan, pues en la escena 42 se duerme, como consecuencia de la anestesia y, mediante una disolvencia o desenfoque que marca la transición entre la diégesis y la metadiégesis, se pasa a la escena 43, que muestra el contenido de su sueño, el cual ya fue descrito en el análisis de la estructura narrativa del film. El regreso de la metadiégesis a la diégesis se da, de nuevo, a través de una disolvencia y de la intromisión en el sueño de la voz de la madre, quien intenta despertarlo en la diégesis repitiendo su nombre. En la escena 44, Juan despierta, en medio de todos sus seres queridos, y recibe las explicaciones del médico, con lo que se llega al final feliz requerido por la trama cómica.

Dentro del análisis del tiempo, predomina el orden cronológico y la casi total ausencia de anacronías relevantes, con la excepción de la analepsis externa con metadiégesis, narrada por el hermano de Ricardo. La pobreza de imágenes descriptivas del entorno urbano en que se desarrolla la diégesis va asociada a la ausencia de silepsis que cumplan esta función. En este sentido, las incoherencias y lagunas de la información narrativa no guardan relación con el tratamiento del orden temporal, sino con la insuficiencia de indicios e informantes sobre las motivaciones de los personajes y sus relaciones con el entorno humano y espacial.

En lo que respecta a la duración, la insuficiencia y la incoherencia de los indicios e informantes produce una cierta desorientación en el espectador, pues el film no establece con claridad los plazos temporales que regulan las acciones. El MRI y, en especial, su variante hollywoodense, tienden a introducir información narrativa que delimite los plazos temporales de las acciones, como sucede, por ejemplo, en *El demonio...*, cuando Diana y Hércules fijan una cita a una cierta hora, y la propia Diana aclara que la cita terminará a otra hora determinada. Los indicios e informantes que aportan esta información son los que permiten al espectador, por ejemplo, inferir la amplitud del tiempo diegético suprimido a través de las elipsis. Sólo al inicio del film, cuando se informa que es el cumpleaños de Yolanda y Juan, por error, encarga todo el festín en la pastelería, se aportan indicios e informantes que posibiliten la construcción de la duración de la diégesis. A partir de allí, la mayoría de las escenas suceden a otras sin que se indique cuánto tiempo transcurre entre ellas. Esto hace que se pierda la claridad denotativa, especialmente en las secuencias finales, que narran el enfrentamiento con Carlos y sus secuaces, la victoria de los “buenos” y la herida de bala recibida por Juan. Aparte de la debilidad en la fijación de los plazos temporales, que afecta, como ya se dijo, la determinación del tiempo diegético total del film, las escenas procuran mantener la relación $TD=TF$. La continuidad en la construcción del tiempo –y el espacio– va marcada por el uso de planos muy abiertos en conjunción con los sonidos diegéticos como ruidos, diálogos y música. El montaje, como se verá en el análisis del uso de la lengua cinematográfica, es muy pobre y exhibe poco uso de las figuras de continuidad, con la excepción del plano/contraplano y algunos pocos casos de raccord. Las elipsis temporales van casi siempre señaladas por medio de disolvencias. Cuando no se emplea la disolvencia, los cambios en el emplazamiento de la acción, la iluminación o los participantes proporcionan indicios para inferir que se ha suprimido tiempo diegético en el film. En ningún momento de la narración se emplean

fórmulas de compresión temporal ni de resumen, aunque se narra, en una sucesión de escenas más o menos breves que van de la 29 a la 31, la manera en que Juancito se va desquitando de sus antiguos agresores. Esta relativa aceleración del relato busca potenciar el efecto cómico de la inversión de roles, por medio de la repetición del mismo esquema en cada caso.

El tratamiento de la frecuencia es predominantemente singulativo. Sólo una escena, la 2, refleja la vida cotidiana de los protagonistas, y por esto constituye un caso de iteratividad.

En cuanto a la perspectiva y la focalización, no se encontró un criterio de regulación de la información narrativa que unifique todos los usos encontrados en el film. En algunos segmentos, parece que la información narrativa estuviera filtrada a través de Juancito, con la intención de dar a éste la función de foco narrativo. Esto sucede en las escenas 2, 3 e inicio de la 4, pues la cámara lo sigue desde los momentos iniciales de la narración hasta el comienzo de la fiesta de cumpleaños de Yolanda. A partir de un cierto momento, sin embargo, se establece un montaje que alterna lo que acontece fuera de la casa –la reunión entre Carlos, el mafioso, y la mujer que él oculta en La Pastora–, los cuchicheos de las vecinas maliciosas en la fiesta y las peripecias de Juan con las invitadas a la reunión. Mucho después, en las escenas 26 a 31, la cámara sigue a Juan mientras recibe el diagnóstico equivocado, sufre a solas en su casa y, finalmente, recibe el apoyo de su familia. En este bloque, sólo se presenta una excepción a este patrón de focalización, y es que se narra el momento en que Yolanda lee el diagnóstico del médico, hecho que Juan ignora y que sólo conocerá en la escena final del film. Luego de esto se pasa al club nocturno y al enfrentamiento en el que Ricardo acusa a Yolanda de ser la responsable de la ceguera de su hermano. En toda esta secuencia, Juan está ausente y los acontecimientos que se producen son ignorados por él, hasta la escena 35. El último bloque concentrado en Juan como aparente foco narrativo son las escenas 35 a 41, durante las cuales la cámara no se separa de Juan en su enfrentamiento con los mafiosos y, por esta razón, se omiten datos importantes que afectan el flujo de la información narrativa, como el paradero de Carlos o el de Yolanda. La única excepción en este bloque ocurre en la escena 36, en la que un montaje alterno muestra a dos de los secuaces de Carlos mientras espían la conversación de este con la socia. A pesar de las excepciones, los últimos dos bloques son bastante largos y están muy próximos entre sí, por lo que estaríamos hablando de un importante segmento del film que pareciera estar focalizado en el personaje de Juan.

Sin embargo, tanto dentro de estos bloques como en otros del film, el flujo de la información narrativa es errático y muchas veces se sorprende al espectador, quien ignora las motivaciones de los personajes y es guiado hacia expectativas erróneas, tal como quedó claro tras el análisis de la estructura narrativa. Tales lagunas e incoherencias en la información narrativa escapan a la intención de filtrarla, o no, por medio de instancias internas a la diégesis. Algo similar se presenta en *Luz en el páramo*, el melodrama dirigido por Víctor Urruchúa, quien también es el realizador de *Seis meses de vida*. De allí que parezca razonable reinterpretar el patrón identificado en las escenas 2 a 4, 26 a 31 y 35-41 más como el resultado de favorecer el protagonismo de Juancito y de la línea narrativa cómica que como una estrategia orientada a regular el flujo de la información narrativa en el film.

En general, puede decirse que el film tiende a la opacidad. En primer lugar, porque el excesivo melodramatismo de la línea narrativa seria, podría contribuir a confundir las expectativas del público en cuanto al pacto comunicacional. En segundo lugar, porque el uso predominante de la lengua cinematográfica procura ser isomórfico e inscribirse en la norma del MRI, pero evidencia incoherencias y construcciones que confunden y desubican al espectador con respecto a las motivaciones de los personajes, el espacio e incluso el tiempo. Por otra parte, la excesiva pobreza de la construcción expresiva se convierte en un ruido que afecta la comunicación del film con el espectador. Los dos filmes dirigidos por Víctor Urruchúa coinciden en este aspecto y quedan lejos de la aceptabilidad industrial en la factura, tan anhelada por Luis Guillermo Villegas Blanco, máximo responsable de los largometrajes y fundador de BF.

3.2.2.4. Uso de la lengua cinematográfica

Las tres comedias presentan patrones no coincidentes en cuanto al uso de la lengua cinematográfica. *El demonio es un ángel* y *Yo quiero una mujer así* tienden más a la transparencia, pues construyen el espacio, el tiempo y la narración con mayor apego a la norma industrial del MRI. *Seis meses de vida*, por el contrario, tiende involuntariamente a la opacidad, debido a la pobre construcción del espacio, el tiempo y la narración, lo cual la aleja de la aceptabilidad industrial lograda por las otras dos comedias.

La escena 39 de *El demonio...* es principalmente dramática, pero contiene algunos elementos cómicos que puntúan y aligeran las acciones. Se inicia con los preparativos para la cena, que deberían ser un momento de la vida cotidiana en la casa,

pero la tristeza de la madre da a entender que la cotidianidad ha sido interrumpida debido a los planes de Gloria. Esto se confirma con la aparición de ella y con su respuesta a la intención que expresa Plácido de tener un hijo. La escenografía recrea el patio interior de una casa tradicional, comunicado con otros espacios como el comedor, el hall de entrada y el acceso a las habitaciones. El decorado lo integran los muebles del comedor –una mesa y sillas muy sencillas de madera–, la jaula del canario y algunos elementos que decoran las paredes. Al inicio de la escena se muestra brevemente la pared que da a la casa de al lado, desde donde llega el ruido de la radio y las voces de la vecina y su hijo Aníbal, al que llama a gritos en dos oportunidades en el transcurso de la escena. La iluminación procura ubicar la acción en el tiempo, ya que la escena es nocturna. No se logra destacar la profundidad del espacio ni los volúmenes del decorado. Un elemento de mucha importancia semántica en la escena son los ruidos fuera de campo, identificados como provenientes de la casa de al lado. Estos ruidos son principalmente dos, el de la radio, en la que se narra un evento deportivo, y los gritos de la vecina llamando al hijo. Estos no solo constituyen el decorado sonoro de la escena, sino que también se relacionan temáticamente con lo que en ella se discute – la mediocridad de la vida cotidiana según Gloria, el deseo de un hijo por parte de Plácido. Al final de la escena, cuando la tristeza del grupo familiar es manifiesta y Gloria sale, dejándolos pasmados con su confesión, continúan escuchándose estos ruidos, como ruidos anempáticos que acentúan el carácter dramático de la escena.

La mayor parte de la acción se concentra, justamente, en el patio interior, pues es allí donde se reúnen los personajes una vez que entran Plácido y, luego, Gloria. Aunque en un primer momento Plácido domina la acción, con su entrada y con la sorpresa que da lugar a un momento jocoso, el retorno de la acción a lo dramático hace énfasis en Gloria y en la confesión de su insatisfacción afectiva y material, que marca el primer enfrentamiento abierto y directo con el marido. Luego de las entradas y desplazamientos iniciales, Plácido, Diana y la madre se colocan casi en fila, un poco distanciados entre sí y enfrentados a Gloria. En esta parte de la escena, los personajes se mantienen todos de pie, y Gloria es la única que se desplaza, pues intenta irse en un principio, pero el llamado de la madre la hace devolverse, con lo que retorna al lugar que ocupaba antes de desplazarse y se dirige a los otros estática, al igual que ellos, que la observan consternados y tristes.

En los registros de imagen predominan los planos abiertos y los planos de conjunto, two-shots o three-shots. El momento jocoso de la escena, que viene marcado

por el sorpresivo anuncio de Plácido, es seguido por tres primeros planos sucesivos de los rostros pasmados de Gloria, Diana y la madre, acompañados por arpegios de cuerdas que marcan los cortes. Aquí el ritmo de corte es rápido y el montaje, rítmico. La confesión de Gloria, en cambio, está registrada en planos medios abiertos y frontales de ella, que mira tras la cámara —ésta ocupa la posición del interlocutor principal de Gloria, que es Plácido. Los planos/contraplanos son breves y se emplean figuras de continuidad como el *raccord* de movimiento. Los sentidos producidos por el montaje son, principalmente, denotados.

El patrón predominante en el uso de la lengua cinematográfica no presenta variaciones de mayor importancia en el resto del film, de allí que el análisis de esta escena resulte representativo de lo esencial en su funcionamiento. Cabe destacar, sin embargo, el poco uso de los primeros planos de los actores, con la excepción de Susana Freyre y Juan Carlos Thorry, estrellas de la película, para destacar los mohínes y las muecas características de ambos, con las que aportan buena parte de la caracterización visual de sus respectivos personajes. Otro elemento a destacar en el film es el poco uso del canto y de los números musicales en general. En *El demonio...* el único número musical se presenta en la escena 25, que se desarrolla en el parque de diversiones, y está a cargo de una orquesta que toca el tema “Barlovento”, de Eduardo Serrano, con la intervención de un cantante. La ejecución musical da pie a una pausa en la acción, pues la presentación de la orquesta, a través de planos de conjunto, y del público que baila al son de la música, se convierte en lo más importante. Cuando la música comienza a llegar a su final, se retoma la acción: Diana se escabulle y deja solo a Hércules.

Yo quiero una mujer así es una comedia más dinámica, con una narración ágil y chispeante y acciones en espiral ascendente que culminan en el caos. Su construcción expresiva es bastante más dinámica que la de las otras dos comedias. La escena 7 es intensa, narra la pelea matrimonial de Ruperto y Ana María por causa de la visita de Lindolfo, presenta y caracteriza a la pareja y a Sócrates, el valet. Por otra parte, contiene varios momentos graciosos e introduce varios recursos que serán reutilizados en escenas posteriores. Dentro de la puesta en escena, destaca el trabajo de la escenografía y el decorado en la planta baja de la casa. Cabe resaltar aquí lo espacioso del hall de entrada, la subdivisión del salón en sectores diferenciados por los elementos del decorado, las ventanas que comunican visualmente con el exterior de la vivienda y, especialmente, la escalera que da acceso a la planta superior. El uso de plantas

contribuye a dar relieve a las paredes. Todos estos elementos emplazan la acción en un entorno doméstico de clase media alta y establecen las coordenadas espaciales para el desplazamiento de los actores en sus vaivenes cómicos. La iluminación está lejos del modelado de las figuras y la construcción volumétrica del espacio que se logra en *La balandra Isabel llegó esta tarde*, pero destaca la profundidad de la escenografía y el decorado, acompañada por los desplazamientos de los actores y de la cámara. Las tonalidades predominantes en el decorado de la escen analizada son claras. El trabajo de los actores se centra, principalmente, en sus desplazamientos desde la habitación al pequeño salón y viceversa, la rapidez de los diálogos y, en el caso de Olga Zubarry y Amador Bendayán, en la ejecución de ciertos tics de mímica y gestualidad que serán utilizados a lo largo de todo el film, y que darán una cierta individualización a sus personajes. El vestuario, el maquillaje y el peinado, son irrelevantes, más allá de contribuir a delimitar las diferencias de estatus social entre los personajes.

La escena se inicia precisamente con dos planos abiertos que describen, primero, el exterior de la casa y luego el hall de entrada. A estos planos se superpone, en la banda sonora, la voz en off del Tío Lindolfo que describe las bondades del entorno doméstico y el matrimonio de su sobrino:

“...donde se rinde culto a las buenas costumbres, una casa tranquila y cuidada, donde el menor detalle trasunta la tradición de nuestros abuelos. La casa apacible que yo necesito para curarme. Y además, casado con una mujer apacible a quien no conozco, pero que es una santa. La casa de mi sobrino es el prototipo de la paz y la tranquilidad”.

La voz en off del tío va acompañada por una apacible melodía ejecutada por las cuerdas, y que, al final de la frase, es sustituida por un fuerte acorde que preludia lo que viene a continuación: la pelea entre los esposos. De inmediato, el corte da paso a un acercamiento de la cámara, que se dirige a la puerta de la habitación matrimonial para registrar la intempestiva salida de Ruperto, quien grita –contradiendo todas las expectativas del tío–, “¡Esta casa es un infierno, y tú una loca!”, y da un portazo. Inmediatamente, comienza a bajar las escaleras y sale de cuadro. Luego de esto se produce la entrada de Sócrates, tras el llamado de Ruperto, y comienza el juego de órdenes y contraórdenes, una vez que Ana María hace su aparición en la escena. Ella, de la misma manera que Ruperto, sale de la habitación y baja las escaleras rápidamente, pero esta vez la cámara la reencuadra, con un paneo a la izquierda que la sigue hasta toparse con el marido, y luego los sigue a ambos hasta el saloncito de las ventanas. La discusión matrimonial se queda un rato en este espacio, pero luego Ana

María se levanta, Ruperto la sigue, intenta convencerla, ella contraargumenta, de nuevo hay órdenes y contraórdenes para Sócrates, los esposos se separan y toman direcciones opuestas, luego se reencuentran. La cámara los reencuadra con paneos similares al ya descrito, de acuerdo con la dirección hacia la que caminan. El juego de acercamientos y alejamientos, órdenes y contraórdenes, argumentos y contraargumentos culmina con la intervención de Sócrates, quien, a la orden de Ruperto de obedecer el mandato de quien le paga el sueldo, responde que ninguno de los dos le paga. Esto hace que Ana María, enfurecida, emprenda a toda velocidad el camino de regreso a la planta alta, seguida por la cámara en un paneo a la derecha –opuesto al que acompañó su descenso de las escaleras–, tras lo cual entra a la habitación y da un portazo, que remeda el portazo de Ruperto al inicio de las acciones. La escena culmina con un plano medio de Sócrates que hace una mueca, y su silencio subraya la comicidad del momento.

En la escena se emplean planos abiertos, que abarcan buenas porciones del interior de la casa, y tomas en las que el movimiento de la cámara sigue el desplazamiento de los actores en el espacio. De allí que la fragmentación del espacio sea relativamente baja, al igual que el peso del montaje en la escena. El uso del plano/contraplano es muy limitado, porque el mayor peso lo tienen los paneos laterales que acompañan el desplazamiento de los actores. No se emplean primeros planos de los rostros; el mayor acercamiento de la cámara se da en los planos medios, individuales o two-shots. El raccord de dirección es la figura de continuidad más empleada en la escena, en la que no se utiliza el raccord de mirada ni el de movimiento. El montaje se emplea predominantemente en sus funciones sintácticas –producción de efectos de enlace y linealidad– y semánticas –producción de sentidos denotados–, pues el ritmo de la escena depende más del trabajo de los actores.

La construcción expresiva de *Seis meses de vida* destaca por su pobreza. La puesta en escena es rígida y estática. En la escena analizada en detalle, la 19, la acción se inicia con todos los personajes en posición y dispuestos frente a la cámara, prácticamente sin moverse, como si estuvieran esperando la indicación del director para arrancar con sus parlamentos. Destaca inmediatamente la iluminación, que no utiliza luces indirectas ni de relleno y que proyecta las enormes sombras de los actores, por duplicado, sobre las paredes. El tamaño de las sombras da a entender que la principal fuente de luz debe estar orientada hacia arriba, quizás en unos 45°, y colocada a una altura por debajo de la altura de los actores. Este uso no parece seguir ningún patrón

conocido de iluminación, pues crea ruido en la información semántica y estética transmitida por el film y, ciertamente, no parece responder a la intención de producir sentidos connotados alrededor de los participantes en la escena, sus cualidades morales ni su relación con los protagonistas. A diferencia de lo que ocurre en *Luz en el páramo*, el otro film dirigido por Víctor Urruchúa, los actores, al hablar, dirigen sus rostros y sus miradas a sus interlocutores en el diálogo, y no a la cámara. Pero sus gestos siguen siendo rígidos y estereotipados, y su uso de la voz es engolado, con un fraseo y una entonación que recuerda el de las antiguas radionovelas.

Duque, uno de los secuaces de Carlos es quien habla en primer lugar, al parecer continuando una idea ya iniciada con anterioridad. Repentinamente interrumpe su discurso, tras un “pero...”. Su interrupción debería ser producida por la intervención de la socia, sin embargo, se produce una pausa en silencio, durante la cual ella se levanta. Luego, la socia toma la palabra y camina hacia el escritorio de Carlos. Se coloca a su lado y le habla con confianza, sin agresión. A continuación interviene Palito, el otro secuaz, que está sentado en una butaca. Palito se encarga de apoyar los argumentos de los otros dos. Todos formulan a Carlos un reclamo sobre el exceso de confianza que otorga a Ricardo. La intervención de Palito molesta a Carlos, quien se levanta y camina hasta ubicarse frente a los otros. Carlos se explica y la socia se le acerca, intentando convencerlo de la justeza de sus reclamos. Carlos impone su punto de vista y dicta órdenes. Al hacer esto, se mantiene rígido, en el mismo lugar, y sólo voltea la cabeza, dirigiéndose sucesivamente a sus dos secuaces: “tú Duque... y tú Palito”. Luego se dirige a la socia y le ordena mantenerse lejos de sus locales. Ella lo amenaza, a lo que él responde con una bofetada –sonorizada– y con el grito “¡Cállate, histérica!”. Todo se interrumpe cuando llaman a la puerta, y Ricardo se identifica a través de ella, ante la pregunta de Carlos, quien, por cierto, anticipa sus gestos al toque de la puerta.

Los registros y el montaje son aún más pobres que la puesta en escena y, a pesar de la sencillez de los movimientos de los personajes y sus escasos desplazamientos en el espacio, se producen incoherencias en el montaje que desorientan al espectador. Al igual que durante el resto del film, hay un predominio abusivo de los planos abiertos –medios, americanos y enteros– y una ausencia total de primeros planos de los rostros de los actores. Este hecho, junto con la oscuridad reinante en la escena, dificulta la identificación de los dos secuaces. Los desplazamientos de los personajes son reencuadrados por leves paneos. Hay algunos intentos de lograr *raccord* sobre el movimiento de algún personaje, como sucede en las

transiciones entre los planos 1 y 2 ó 4 y 5, pero el resultado es fallido, porque la unión entre los dos planos tiende a mutilar o a repetir un trayecto del movimiento. Entre los planos 6 y 7, se pretende utilizar el *raccord* de dirección. Estas figuras fallidas, junto con el uso de un breve plano/contraplano en la interacción directa entre Carlos y su socia, dan lugar a la repetición de varias ubicaciones de cámara, en una escena que es muy corta y que tan sólo va integrada por 13 planos. El plano 3, en el que se encuadra a Palito en plano medio, constituye un salto con respecto al eje establecido para la primera parte de la escena –planos 1 a 7. Hay otra incoherencia en el montaje, en la transición del plano 12 –la socia se lleva las manos al rostro, tras la bofetada, Carlos se voltea, tocan a la puerta– al 13 –plano general de la habitación, todos miran hacia la puerta. En el plano 7, último plano general anterior al plano/contraplano, Carlos y su socia se encuentran uno frente al otro, y Duque y Palito están lejos de ellos. Sin embargo, en el plano 13, tanto Palito como Duque aparecen muy cerca de Carlos y la mujer, pero su desplazamiento hasta allí no ha sido indicado a través de planos de reubicación. Tanto el salto del eje, como la sorpresiva aparición de los dos secuaces muy cerca de Carlos, contribuyen aún más a la desorientación del espectador en el espacio y las acciones.

Los planos abiertos, la escasez de planos cercanos de los actores, las incoherencias en el montaje y la rigidez en la puesta en escena se mantienen a lo largo de todo el film. Por otra parte, no hay ningún uso de elementos expresivos con la intención de producir connotaciones. El vestuario y la escenografía, por ejemplo, son totalmente irrelevantes en lo semántico y lo narrativo. La vestimenta de los personajes no aporta indicios para reforzar la caracterización de éstos, con la sola excepción del traje raído de Juancito, que contrasta con los trajes de los mafiosos. La lejanía de la cámara en todas las escenas impide que se aprecien los detalles de la escenografía y el decorado y de allí que tampoco estos refuercen la construcción tanto de los personajes como del entorno en que se mueven. Paradójicamente, el uso de los planos abiertos no aporta elementos descriptivos ni favorece la contextualización de la historia.

Más o menos lo mismo sucede en las escenas cómicas, aunque éstas a veces introducen recursos expresivos de apoyo, como la música no diegética, con melodías y arreglos similares, en algunos casos, a los empleados por los dibujos animados con la finalidad de puntuar o destacar los momentos de comicidad.

El tratamiento expresivo de los números musicales merece mención aparte por su peligrosa cercanía a ciertos elementos del MRP. La puesta en escena de los

números cantados y los bailados es, francamente, amateur, similar a un acto cultural escolar. Especialmente en los números de baile –escenas 10 y 43–, tanto la coreografía como la ejecución de los bailarines destacan por su escaso dominio del espacio y una ejecución torpe, vacilante, fuera de ritmo y de sincronía. La primera actuación de Yolanda en el teatro, en la escena 11, se inicia con sonido de arpas celestiales y dos presentadoras que caminan hacia el centro del escenario, portando dos carteles: “Sensacional presentación”, reza el primero, y “Yolanda Merchand”, el segundo. Los registros y el montaje de estos números musicales son también torpes. Por lo general, las escenas musicales se inician con una o varias tomas del público que aplaude antes de la presentación. Las tomas del escenario y los ejecutantes son excesivamente alejadas y los intérpretes lucen diminutos, muchas veces mal encuadrados. Algunas tomas van emplazadas desde el lugar de las butacas, otras parecen elegir el punto de vista de supuestos palcos, pero no van enlazadas por un montaje coherente. Los desplazamientos laterales de los bailarines y los cantantes en el escenario contribuyen a dar a estas escenas un toque de primitivismo que las aleja notablemente de los estándares de aceptabilidad industrial.

3.2.2.5. Principios compositivos

En *El demonio es un ángel*, el principal principio compositivo se refiere a los mecanismos para desarrollar una trama dramática y una cómica que avanzan en estrecha interrelación. En este sentido, se da una división más o menos clara entre personajes cómicos –Hércules hijo– y dramáticos –la madre, Gloria–, que se definen como tales por su participación en una u otra línea narrativa. Las relaciones entre las dos líneas narrativas son de tipo causal, pues la dramática da lugar a la cómica y esta última provee la solución –ligera, casi mágica e instantánea– para la primera. El puente entre ambas es Diana, mientras que Plácido aparece como un personaje tragicómico, que introduce momentos graciosos cuyo efecto es aligerar la carga de las escenas dramáticas. Fuera de algunos usos del montaje, la música y el trabajo actoral –gestualidad, mímica, parlamentos de los personajes–, la construcción expresiva de las escenas dramáticas y cómicas no presenta usos que las distinguan con claridad, aunque las primeras van dirigidas a la exaltación de la cotidianidad de la clase media baja, el matrimonio y los valores de la familia, mientras las segundas se centran en los desencuentros, principalmente verbales, de la futura pareja romántica, enfocados siempre hacia la preservación de la virtud de Diana.

En *Yo quiero una mujer así*, se da una confluencia de varios mecanismos narrativos, discursivos y expresivos, cuya finalidad última es la producción de situaciones o momentos cómicos, así como la constante adjetivación y calificación del hacer de los personajes. La rapidez de las acciones en algunos momentos, la sucesión de unidades cómicas sin dar respiro al espectador, el flujo de la información narrativa, el uso predominante de la lengua cinematográfica; todos estos elementos apoyan la trama de engaños, equívocos y desencuentros matrimoniales y acercan el film a los usos predominantes en ciertas variedades argentinas de la comedia, como la comedia sofisticada, e, incluso, a la comedia *screwball* hollywoodense.

En cuanto a *Seis meses de vida*, el uso extremadamente pobre y primitivo de la lengua cinematográfica, junto con las incoherencias narrativas y discursivas ya analizadas, no permiten identificar principios compositivos claros, más allá del ahorro de tiempo y dinero, o la ignorancia de los principios básicos del montaje de continuidad. En este sentido, el film guarda notables semejanzas con *Luz en el páramo*, dirigido también por el mexicano Víctor Urruchúa.

3.2.3. Análisis de los discursos sobre las comedias

Se analizarán, en primer lugar, los elementos paratextuales. Las gacetillas y notas de prensa que forman parte del peritexto de las tres comedias, a diferencia del mismo material referido a los melodramas, sí contienen abundantes etiquetas genéricas que identifican los tres filmes como comedias o filmes cómicos. Sin embargo, al igual que en los melodramas, el mayor énfasis de estos elementos paratextuales va puesto en el respaldo de BF como productora, el carácter industrial de los procesos de producción de las películas, el star system –internacional y criollo-, y, finalmente, el carácter venezolano de los filmes y su producción, junto con su vocación internacional, a través de la participación de directores y actores del cine argentino y mexicano.

Es necesario recordar que *El demonio es un ángel* fue el primero de los siete largometrajes en ser filmado y estrenado. De allí el peso que tuvo, en su campaña publicitaria y de prensa, la construcción de la imagen de BF como una productora cinematográfica sólida, profesional, preparada en cuanto a infraestructura y capital humano para la producción de largometrajes destinados a las salas comerciales venezolanas e hispanoamericanas. Obviamente, esta campaña va dirigida a la imagen de los siete largometrajes como partes de un proyecto global, pero tendrá mayor impacto sobre *El demonio...* Desde 1946 comienzan a publicarse informaciones sobre

la intención de BF de producir largometrajes de ficción nacionales, contratando personal técnico y artístico probado en las industrias de México y Argentina, para garantizar la calidad industrial de los filmes. Entre este personal, destaca la insistencia en directores y estrellas. Otro aspecto sobre el cual se procura informar al público antes del estreno de los primeros largometrajes es la adquisición de equipos en el exterior y la construcción de estudios y residencias para el personal extranjero. En este sentido, destacan las declaraciones Luis Guillermo Villegas Blanco sobre la solidez de BF y la seriedad industrial de sus planes de producción, que se manifiestan en la calidad técnica del personal contratado y la cantidad de estrellas extranjeras que participan en el proyecto. Según Villegas, "...ya Venezuela tiene una nueva industria (...) el cine venezolano"³⁷². En otra oportunidad, Villegas afirma: "Ya Venezuela tiene su puesto en el concierto de productoras latinoamericanas (...) muy pronto, Venezuela competirá ventajosamente con el cine mexicano y argentino"³⁷³.

El profesionalismo del personal a cargo del proyecto y la modernidad de la infraestructura material reaparecen en las reseñas del rodaje de *Yo quiero...*, en las que se habla sobre la "...cada día mejor coordinación entre el personal artístico y técnico de los estudios...", que tiene como resultado el rodaje de escenas complicadas con rapidez y eficiencia³⁷⁴. Los actores venezolanos "...se portan en el estudio como si fueran veteranos de la pantalla"³⁷⁵. A la figura del director no se le concede tanta relevancia en la construcción de las comedias como películas industriales realizadas por un equipo profesional, a pesar de la repetida exaltación de la carrera y los logros de Carlos H. Christensen, ya que Juan Carlos Thorry, conocido actor de comedias y director debutante, no fue objeto de tales alabanzas. Esto parece tener su explicación en que su carrera actoral, aunque importante en el cine y el teatro argentinos, no podía avalar su calidad como director.

El carácter estelar de los protagonistas extranjeros de *El demonio...* y *Yo quiero...* es un elemento en el que se insiste, como elemento promocional y como refuerzo del carácter industrial de estas comedias. Así, Susana Freyre es señalada como "juvenil estrella argentina" mientras que Roberto Escalada –actor que en un principio iba a protagonizar la comedia de Christensen y que luego fue sustituido por

³⁷² *Mi Film*, Caracas, No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 11, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁷³ *Mi Film*, Caracas, No. 246, 18 de mayo de 1950, p. 5, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁷⁴ *Mi Film*, Caracas, No. 241, 9 de marzo de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁷⁵ *Idem*.

Juan Carlos Thorry- aparece como un “popular galán”. La llegada a Caracas de Christensen, Freyre y Thorry merece entrevistas en las que, los dos primeros, son calificados como “el director y la estrella” del primer largo de BF y, como es costumbre, se exaltan las carreras de los tres a través de una selección de títulos de su filmografía, considerados todos como éxitos³⁷⁶. Francisco Alvarez, protagonista de *Yo quiero...*, junto con Olga Zubarry, es caracterizado como “el popular cómico”, mientras que ella es “la sensacional estrella argentina”. Ambos son calificados como “...renombradas figuras (...) consagradas por su trabajo en estudios argentinos, las cuales ya han de servir de plena garantía para el éxito”³⁷⁷. La llegada a Caracas de Alvarez y Zubarry fue reseñada también a través de una entrevista en la que se repiten, con variaciones, los mismos calificativos. Ella es la “estrella de tantos éxitos argentinos” y él, “el más querido de todos los cómicos de la pantalla Bairense”³⁷⁸. La contratación y llegada de la protagonista mexicana de *Seis meses de vida*, Lilia del Valle, son anunciadas y reseñadas, así como también su presentación a la prensa, en los estudios de BF, acompañada del resto del elenco del film³⁷⁹.

La idea de un star system venezolano no forma parte de la promoción de *El demonio...* pero ya los protagonistas venezolanos de *Yo quiero...*, Luis Salazar y Héctor Monteverde, son considerados “estrellas criollas”³⁸⁰ que tendrán a su cargo “importantes papeles que llamarán la atención”³⁸¹. Amador Bendayán, protagonista venezolano de *Seis meses...* ve reseñada su breve carrera cinematográfica anterior al proyecto de BF³⁸².

De nuevo y al igual que en los melodramas, cobra importancia la utilización de lo venezolano como valor para promover los filmes entre el público. En este sentido es determinante la manera en que se hace énfasis, tanto en el trabajo de los actores venezolanos como en la labor de Aquiles Nazoa en el proceso de escritura de los guiones. Otros elementos destacados son los escenarios venezolanos como las playas y hoteles del litoral central y diversos aspectos de Caracas.

³⁷⁶ *Mi Film*, Caracas, No. 220, 5 de mayo de 1949, pp. 7, 9 y 28, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira Ob. cit.

³⁷⁷ *Mi Film*, Caracas, No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁷⁸ *Mi Film*, Caracas, No. 239, 9 de febrero de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁷⁹ *El Nacional*, Caracas, 19 de febrero de 1951, p. 8; *El Nacional*, Caracas, 21 de febrero de 1951, p. 9; *El Nacional*, Caracas, 3 de marzo de 1951, p. 22; a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸⁰ *Mi Film*, Caracas, No. 239, 9 de febrero de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira Ob. cit.

³⁸¹ *Mi Film*, Caracas, No. 240, 23 de febrero de 1950, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸² *Mi Film*, Caracas, No. 257, 24 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

Las etiquetas genéricas utilizadas en las gacetillas de prensa son explícitas y se refieren tanto a los filmes como a los actores que los protagonizan. Durante la preproducción de *El demonio...*, cuando todavía este film era mencionado por su título provisional de *Miss Venezuela*, se dice que será una "...comedia de tipo ligero al estilo de *La pequeña señora de Pérez...*".³⁸³ Este film, de 1944, fue dirigido por Carlos Hugo Christensen, con lo que también se destaca frente al espectador la tradición de este realizador en el género de la comedia. Se citan también abundantes títulos cómicos-picantes de la filmografía de Susana Freyre, todos dirigidos por Christensen, y otros tantos de la filmografía de Thorry como actor. A ella se la encasilla en el personaje de la ingenua, tan propio de la comedia industrial argentina³⁸⁴. Sobre *El demonio...* se dice, luego de su estreno, que es una película de "...directa y fina comicidad, ágil y grata de punta a punta (...) con un ritmo feliz, divertido y humorístico..."³⁸⁵. Por otra parte, Francisco Alvarez, protagonista de *Yo quiero...* es mencionado como "popular cómico"³⁸⁶. Durante el rodaje, se dice que el guión de este film "...tiene chispa, mil graciosas situaciones..."³⁸⁷ y, en los días previos a su estreno, dicho evento se promociona diciendo que es una "...comedia finamente urdida, de ambiente internacional pero con acentuado sabor local por exteriores filmados en playas y hoteles del litoral, así como en sectores residenciales caraqueños"³⁸⁸.

Todos estos elementos se repiten en mayor o menor medida en los avisos de prensa de las películas.

Los avisos previos al estreno de *El demonio...* rezan "...otra demostración de fe en el triunfo de BF como iniciadora definitiva de la Industria Cinematográfica Venezolana"³⁸⁹. El papel de BF como empresa productora y el carácter industrial del proyecto reaparecen posteriormente, "*El demonio es un ángel* será la primera demostración de que en Venezuela se puede hacer cine de calidad"³⁹⁰. Las denominaciones genéricas y la venezolanidad también forman parte de los textos publicitarios, como sucede en este aviso: "Todo el talento, gracia, picardía y originalidad

³⁸³ *Mi Film*, Caracas, No. 215, 24 de febrero de 1949, p. 20, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸⁴ *Mi Film*, Caracas, No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸⁵ *Mi Film*, Caracas, no. 235, 15 de diciembre de 1949, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸⁶ *Mi Film*, Caracas, No. 233, 17 de noviembre de 1949, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸⁷ *Mi Film*, Caracas, No. 239, 9 de febrero de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸⁸ *El Nacional*, Caracas, 23 de julio de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁸⁹ *El Universal*, Caracas, 18 de noviembre de 1949, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹⁰ *El Universal*, Caracas, 22 de noviembre de 1949, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

del humorismo venezolano. Aquiles Nazoa se desborda en la película con que inicia su serie de producciones la BF³⁹¹. La estrategia se repite, pero mezclando todos los elementos señalados anteriormente:

*“...una (...) perfecta realización que coloca a la industria cinematográfica venezolana entre las primeras de América (...) original, graciosa, picaresca, humana, ingenua, sentimental (...) sano humorismo venezolano, enmarcado dentro del sugestivo paisaje caraqueño que engalana la majestuosidad del Avila”.*³⁹²

También se recurre al carácter local del film sin mezclarlo con otras cualidades, “Una película que demuestra a Caracas con todo el esplendor de su paisaje”.³⁹³

En la ilustración No. 4 se reproduce el aviso de prensa publicado el día del esteno de *El demonio...* En éste, se mezclan, de nuevo, gran cantidad de elementos empleados como factores promocionales que construyen una determinada imagen del film. En primer lugar, aparece la empresa productora, “...el primer eslabón de oro en la cadena de producciones de BF”. Luego, por supuesto, el título del film y las estrellas que lo protagonizan, con gran relevancia para Freyre y Thorry en su condición de estrellas del cine argentino, y un lugar más modesto para los actores secundarios argentinos –Corona, Sujo– y los venezolanos. Los nombres de todos van encerrados en un enorme corazón negro, que indica al posible espectador el carácter romántico de la trama, mientras que los textos que describen el trabajo de cada actor señalan su carácter cómico. Se habla de “Geniales interpretaciones...”. La de Freyre es descrita como “deliciosa, picaresca, llena de gracia y maravillosa en su mejor interpretación”, mientras que Thorry es “distinto, con una comicidad original y una personalidad desbordante de hilaridad”. De nuevo aparecen lo venezolano y sus manifestaciones, en este caso folclóricas, como atractivos publicitarios, “los estudiantes, el conjunto folklórico y todos aquellos venezolanos que intervienen en esta película denotan las dotes artísticas de nuestro pueblo”. Debajo de este texto, y reforzando su contenido, se menciona el trabajo de Aquiles Nazoa y Eduardo Serrano. El aviso cierra con otra referencia al carácter industrial del film y el respaldo de su empresa productora “La primera super-producción de BF”³⁹⁴.

³⁹¹ *El Universal*, Caracas, 25 de noviembre de 1949, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹² *El Universal*, Caracas, 27 de noviembre de 1949, p. 19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹³ *El Universal*, Caracas, 28 de noviembre de 1949, p. 19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹⁴ *El Nacional*, Caracas, 30 de noviembre de 1949, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

Ilustración No. 4. Aviso de prensa de *El demonio es un ángel*

HOY! Boyacá - Lido - Ayacucho HOY!
5,15 - 7,15 - 9,20

¡ESTRENO!
PARA TODO EL PÚBLICO DE VENEZUELA DEL "PRIMER ESLABÓN DE ORO"
EN LA CADENA DE LAS PRODUCCIONES DE

BOLIVAR FILMS, S. A.

**"EL DEMONIO ES UN
ANGEL"** (Cons. A)

SUSANA FREYRE
Dulzura, pureza, Bona de gracia y maravillosa en su mejor interpretación.

JUAN CARLOS THORRY
Dulzura, con una comedia original y una personalidad distintiva de bondad.

JUANA SUJO:
Serena real y descomunalmente mostrada en su gran talento artístico.

HELVIA HAASS:
La primera y gran característica teatral en maravillosa, abstrata.

LOS ESTUDIANTES, EL CONJUNTO FOLKLÓRICO Y TODOS AQUELLOS VENEZOLANOS QUE INTERVIENEN EN ESTA PELÍCULA DEMUESTRAN LAS DOTES ARTÍSTICAS DE NUESTRO PUEBLO.

Diálogo: Adaptación cinematográfica de **AQUILES NAZOA**
Música: Del huacaco compositor **EDUARDO SERRANO**

¡ESTRENO! SIMULTANEO EN TODO EL PAÍS EN LOS TEATROS:
MARACAIBO: "BARALI" - "NUEVO CIRCO" - "ESTRELLA" - "LAGO"
VALENCIA: "IMPERIO" - "VALENCIA" MARACAY: "ROXY" - "TROPICAL"
LOS TEGUES: "GUARACAPURO"

EL DEMONIO es un ANGEL
Una superproducción venezolana de BOLIVAR FILMS - Caracas - Venezuela
Dirección: **CARLOS HUGO CHRISTENSEN**
BOYACA - LIDO - AYACUCHO
Bs. 5,00 - 3,00 Bs. 5,00 Bs. 4-2-1

La Primera Super-Producción de BOLIVAR FILMS, S. A.
Sobre lo acaecido el día de la premier, aparece un artículo muy explícito:¹⁶

Una combinación similar de elementos aparece también en los avisos previos al estreno de *Yo quiero...* El carácter venezolano del film y su éxito debido a la producción industrial y profesional de BF aparecen primero, junto con el nombre de sus estrellas argentinas, su director y los intérpretes venezolanos más destacados. También se incluyen en el breve texto de este aviso las referencias al carácter cómico del film y algunos de sus valores de producción: "El tercer gran éxito del cine nacional superior a *El demonio...* BF presenta (...) Todo un carnaval de gracia, lindas chicas y bella música"³⁹⁵. Otro aviso menciona etiquetas genéricas explícitas, junto con otros elementos, como la referencia a la empresa productora, la participación de artistas nacionales y estrellas internacionales: "...una comedia descomunal que hará morir de risa a todo el continente. Otro gran triunfo de la primera productora nacional BF (...) dos

³⁹⁵ *El Nacional*, Caracas, 18 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

grandes estrellas del cine latinoamericano y (...) 5 revelaciones para el cine nacional³⁹⁶. La etiqueta genérica y el carácter nacional van juntos en este otro aviso: “¡El hit cómico del año! La comedia que hará vivir el más intrigante de los romances, con la música más inspirada de Eduardo Serrano³⁹⁷. La denominación genérica se repite en este aviso, pero junto al carácter industrial y profesional de BF como empresa productora: “Una vez más BF pone en alto el prestigio del cine nacional con la realización perfecta de su 3ª producción... ¡Olvídese de la guerra... de los terremotos... de la aftosa, viendo la bomba cómica del cine nacional! ¡99 minutos de carcajadas ininterrumpidas!³⁹⁸”.

El aviso publicado el día del estreno de *Yo quiero...* –reproducido en la ilustración No. 5– combina la garantía de triunfo y de factura profesional que ofrece BF junto con los nombres de sus estrellas extranjeras y venezolanas, las atracciones musicales del film –la orquesta Billo’s Caracas Boys, la música de Eduardo Serrano–, el nombre del director, alusiones a las situaciones cómicas del film y a las virtudes cómicas de algunos de sus actores³⁹⁹.

³⁹⁶ *El Nacional*, Caracas, 20 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹⁷ *El Nacional*, Caracas, 21 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹⁸ *El Nacional*, Caracas, 22 de agosto de 1950, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

³⁹⁹ *El Universal*, Caracas, 23 de agosto de 1950, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

Ilustración No. 5. Aviso de prensa de *Yo quiero una mujer así*

¡Hoy! Boyacá-Lido-Ayacucho
 ...5,10-7,15-9,20-¡GRANDIOSO ESTRENO SIMULTANEO!
 LA SUPER COMEDIA MAS DIVERTIDA DE CUANTAS SE HAN FILMADO EN OTROS PAISES.
 ¡El Tercer Grandioso Triunfo del Cine Nacional!

BOLIVAR FILMS *presenta a*
 CARACAS VENEZUELA

OLGA ZUBARRY
 con
FRANCISCO ALVAREZ
HECTOR MONTEVERDE
AMADOR BENDAYAN
LUIS SALAZAR
ELENA FERNAN
 LEON BRAVO - MARTA OLIVO
 BILLO'S CARACAS BOYS
 FLORES, los LLANEROS

Yo QUIERO UNA MUJER ASI

ARGUMENTO: JUAN CORONA
 MUSICA: EDUARDO BERRANO

CENSURA "A"

DIRECCION: JUAN CARLOS THORRY

HECTOR MONTEVERDE (El nuevo galán rector del cine hispano!)	AMADOR BENDAYAN (BARTOLO) (Debuta triunfal, haciéndoseos reír hasta más no poder!)
LUIS SALAZAR (Otra nueva revelación venezolana!)	ELENA FERNAN (Preciosa venezolana que debuta como su ángel!)
MARTA OLIVO: Actriz crítica que sorprenderá!	

BOYACA Bs. 4-2 LIDO Bs. 4 AYACUCHO Bs. 4-2-1

¡Simultáneamente! Baralt y Paraíso de Maracaibo

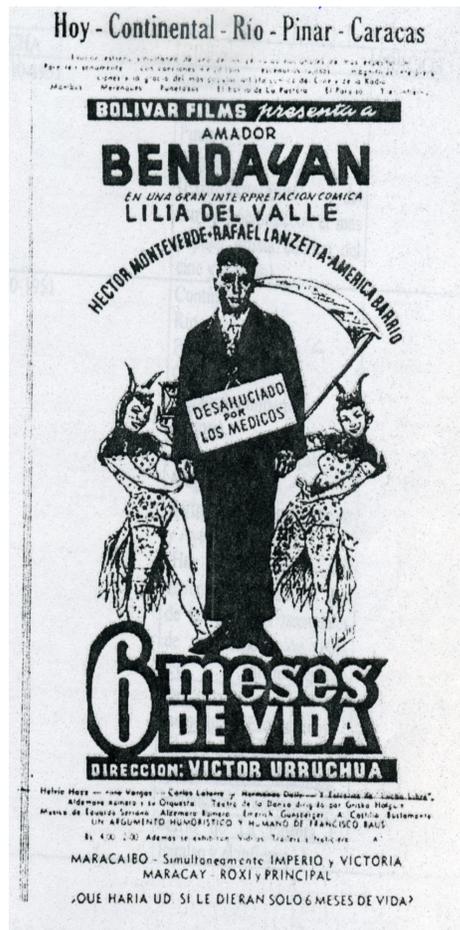
La campaña previa al estreno de *Seis meses...* no parece haber sido tan intensa, y se centró principalmente en la actuación del cómico venezolano Amador Bendayán, así como en el respaldo de la empresa productora y el carácter nacional del film. “El estreno nacional de más expectación con el más popular artista de cine y radio...”⁴⁰⁰. “El estreno nacional de más expectación. Con el más popular artista cómico

⁴⁰⁰ *El Nacional*, Caracas, 3 de octubre de 1951, p. 6, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

del cine y la radio (...) BF presenta a Amador Bendayán (...) desahuciado por los médicos”⁴⁰¹.

El aviso correspondiente al día del estreno –ilustración No. 6– retoma estos elementos: “BF presenta a Amador Bendayán en una gran interpretación cómica.” Los nombres de la actriz mexicana y los actores venezolanos aparecen destacados. La etiqueta genérica enunciada al calificar de cómica la interpretación de Bendayán se ve reforzada por los dibujos de diablitos que flanquean la figura de este actor, con un letrero que dice “desahuciado por los médicos”, así como por la referencia al argumento, “humorístico y humano”. Los elementos que remiten al carácter industrial y profesional de la realización se limitan al nombre del director, el mexicano Víctor Urruchúa⁴⁰².

Ilustración No. 6. Aviso de prensa de *Seis meses de vida*



⁴⁰¹ *El Nacional*, Caracas, 7 de octubre de 1951, p. 21, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁰² *El Nacional*, Caracas, 10 de octubre de 1951, p. 19, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

En cuanto al peritexto de las comedias, éste coincide con el epitexto en señalar en forma explícita la pertenencia de los tres filmes a la comedia. La copia analizada de *El demonio...* fue grabada de la TV y, lamentablemente, no contiene la presentación de BF como empresa productora del film. Desde el inicio de los créditos se destaca la comicidad del film, a través de dibujos animados relacionados con el título y con los personajes de la trama. Estos dibujos se ubican en la esquina superior izquierda e inferior derecha de un marco adornado con elementos vegetales y barrocos. Representan a una chica rubia, vestida como una diablita, y un hombre en traje deportivo. A medida que avanzan los créditos las dos figuras interactúan. Ella se voltea hacia él, él la desdeña; él le lanza un beso, ella hace un mohín; él se encoge de hombros y le lanza algo, ella batea lo que él lanzó; él la flecha y ella se transforma en ángel. Esta especie de cortejo, así como los desencuentros entre las dos figuras animadas, sugieren que la trama del film corresponderá a la de una comedia con elementos románticos. Esto queda reforzado con el texto “adaptación de una comedia de Juan Corona”. El carácter venezolano del film y parte de su personal también son destacados, principalmente a través de los temas musicales que acompañan los créditos, entre los que se incluye “Barlovento”, de Eduardo Serrano. Aunque en las gacetillas se habla del carácter humano de la trama del film, como referencia a su contenido parcialmente dramático, los créditos obvian toda referencia en este sentido. El cierre del film, sobre el plano general de un tiovivo y acompañado por un arreglo orquestal rimbombante de “Fúlgida luna”, destaca el ingrediente romántico de la trama.

La presentación de BF sí aparece en la copia analizada de *Yo quiero...*, y consiste en el nombre de la productora sobre una imagen ecuestre de Bolívar, con montañas y nubes al fondo. Esta imagen va acompañada por acordes orquestales grandiosos. Con esto se da énfasis tanto a la empresa productora como al carácter venezolano del film. Los créditos iniciales repiten el esquema empleado en *El demonio...*, en lo relacionado con el uso de dibujos y caricaturas que representan a los personajes de la trama y autorizan una lectura cómica del film. Una sirena rubia y sonriente acompaña el crédito de Olga Zubarry y, a partir de allí, el nombre de cada actor principal va acompañado por una caricatura humorística de su personaje. La música que acompaña los créditos es alegre, y pasa de tropical a juguetona, luego a una melodía un poco más seria, luego se vuelve sincopada, y así sucesivamente. No se utilizan elementos propiamente venezolanos en la musicalización. El cierre del film,

sobre un plano en contrapicado de la fachada de una iglesia, concuerda con el epílogo moralizante que procura instaurar el orden tras el caos con que se resuelve la trama.

En *Seis meses de vida* la presentación consiste también en el nombre de BF sobre una imagen ecuestre de Bolívar, con montañas al fondo y acompañada por acordes orquestales grandiosos. El sentido de esta presentación es idéntico al de los casos anteriores y no se insistirá en él. Los créditos repiten el patrón de las caricaturas que representan personajes o situaciones de la trama para autorizar al espectador a desarrollar una lectura de la trama en clave de comedia: un hombrecito es perseguido por una enorme inyectora, una enfermera lleva al paciente en una camilla, un médico rodeado de botellas, otro médico junto a una gran inyectora. La música es una especie de popurrí de temas alegres, juguetones y melodías venezolanas como “Conticinio”, por lo que contribuye a reforzar tanto la lectura del film en clave cómica como su carácter venezolano. En este caso, los créditos no logran construir con demasiada eficiencia la imagen de un film industrial, hecho por profesionales, pues en algunos momentos pecan de ingenuidad y provincianismo. El cierre destaca el carácter nacional de la película, pues el letrero “Fin” va junto a un pequeño cartel que reza “Otra película venezolana”.

En cuanto al discurso de la prensa diaria y las revistas cinematográficas, lo primero que se destaca es el carácter industrial y profesional de estas comedias, gracias a la participación de técnicos y artistas extranjeros⁴⁰³. Se habla de la superación de las fallas técnicas habituales en producciones nacionales anteriores, la participación de “grandes directores” y técnicos, la presencia de estrellas⁴⁰⁴. Se dice que, luego de *El demonio...*, considerada como “la primera película nacional”, queda demostrado que “sabemos hacer cine”⁴⁰⁵. Las referencias a la participación de personal extranjero – como garantía de profesionalismo y factura industrial– van acompañadas por la calificación de las películas y su contenido como nacionales. *El demonio...* es considerada una película venezolana, con todo y el gran peso de los técnicos y artistas argentinos en su producción. En ella, según los cronistas, aparece representado lo venezolano, y se muestran nuestro ambiente y nuestro pueblo. Por otra parte, los diálogos de Aquiles Nazoa, con su “sano humor popular”, expresan “el espíritu venezolano”. También se menciona como valor la consideración del cine nacional como

⁴⁰³ *El Nacional*, Caracas, 20 de noviembre de 1949, s/p; *El Universal*, Caracas, 23 de noviembre de 1949, s/p; ambos en Colección Amy B. Courvoisier.

⁴⁰⁴ *Mi Film*, Caracas, No. 234, 1º de diciembre de 1949, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁰⁵ *El Nacional*, Caracas, 12 de diciembre de 1949, s/p, Colección Amy B. Courvoisier.

un producto a la altura del hecho en otros países⁴⁰⁶. *Yo quiero...* llega a ser calificada como "...quizás la mejor película venezolana rodada hasta ahora...", precisamente por sus logros en renglones técnicos, como escenografía, fotografía y montaje⁴⁰⁷.

Tal como sucede en los elementos paratextuales ya analizados, las denominaciones genéricas están presentes en las notas críticas sobre las tres comedias. *El demonio...* es definida como "una buena película, una alegre comedia", con toques de color local que le dan un "carácter venezolano" sin llegar a ser "demasiado típica"⁴⁰⁸. Sobre *Yo quiero...* se dice que se propone "divertir al público" con su "tono de comedia frívola", y que constituye un "ameno y agradable espectáculo cinematográfico"⁴⁰⁹. El tono ligeramente despectivo con que ciertos cronistas acostumbran hacer mención a lo cómico queda en evidencia, pues algunos críticos califican *Yo quiero...* como "un sainete sin mayores consecuencias" y sin intención trascendente, que sólo busca "entretener y divertir al público", con un argumento que carece de originalidad⁴¹⁰. Quizás el carácter cómico de este film tenga que ver con la valoración tan negativa que le otorgan algunos, para quienes resulta comercial, superficial y poco original, con personajes y situaciones ridículos, a pesar de ciertos logros en renglones técnicos y en la música de Eduardo Serrano⁴¹¹. El elemento cómico, considerado un valor desde la perspectiva de la promoción del film en los elementos paratextuales, se convierte, en algunos casos, en un valor negativo dentro del discurso de los críticos y comentaristas de la prensa diaria y/o de las revistas cinematográficas.

3.3. Comedia musical

3.3.1. El musical o el reino del canto, el baile y la armonía

La emergencia de este género se conecta indefectiblemente con el advenimiento del cine sonoro. De hecho, *The Jazz Singer* (1927, Alan Crosland) fue el primer film parlante y el primer musical cinematográfico. Los antecedentes y las principales fuentes del musical están en el vodevil, el music-hall, el teatro y, posteriormente, en la industria

⁴⁰⁶ *El Nacional*, Caracas, 1º de diciembre de 1949, p. 4, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁰⁷ *El Nacional*, Caracas, 28 de agosto de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁰⁸ *El Nacional*, Caracas, 1º de diciembre de 1949, p. 4, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁰⁹ *Mi Film*, Caracas, No. 253, 21 de agosto de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. Cit.

⁴¹⁰ *El Nacional*, Caracas, 25 de agosto de 1950, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. Cit.

⁴¹¹ *Ultimas Noticias*, Caracas, 5 de septiembre de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

del disco. Los teóricos e historiadores suelen identificar dos grandes variedades del musical. La primera de ellas es el llamado *backstage musical*, o musical tras bastidores, es decir, ambientado en la producción de un espectáculo teatral-musical. En éste se articulan la historia de la formación –o reconciliación– de una pareja amorosa y el proceso de producción de un espectáculo, hasta su montaje definitivo y exitoso. En el musical tras bastidores los números musicales suelen presentarse como ensayos o ejecuciones separadas de la narración principal, enmarcados por el escenario teatral con todos sus dispositivos técnicos. La trama –en la que los personajes desarrollan conflictos amorosos, familiares y/o sociales ajenos a la cámara y el público– se opone a la producción de los números musicales, en la que los protagonistas se reconocen a sí mismos como ejecutantes y actúan para la cámara y el público⁴¹². La segunda variedad es el musical integrado, en el cual los números musicales surgen de las acciones y situaciones entre los personajes, en efusiones espontáneas de canto, baile o de ambos. Estos números sirven para expresar los deseos de los personajes o para dar énfasis a momentos especiales del cortejo amoroso o de las relaciones entre los protagonistas y la comunidad a la cual pertenecen, ya sea ésta la familia, el pueblo, un grupo de artistas u otro. Al igual que en los musicales tras bastidores, los personajes se asumen como intérpretes que actúan para la cámara y el público, durante los momentos en que el canto y el baile emergen espontáneamente de las situaciones narrativas.

Tanto en el musical integrado como en el musical tras bastidores, los protagonistas siempre son intérpretes o ejecutantes. Las dos variedades también comparten una modalidad de narración articulada en función de un número musical final, que suele presentarse como “expresión natural de una comunidad con inclinaciones musicales”⁴¹³. Esto, a pesar de que el musical integrado emplea la estrategia de confundir vida y música, por oposición a la separación entre la vida y el show que establece el musical tras bastidores. La diferencia más importante entre ambas variedades radica en que, en el musical integrado, la puesta en escena, los registros y, en general, los criterios compositivos, buscan crear una atmósfera de ilusión en la que resulte verosímil la espontánea ejecución del canto y el baile por parte de los protagonistas. En el musical tras bastidores, por el contrario, la ejecución y la trama se

⁴¹² Thomas Schatz, Ob. cit. p. 189.

⁴¹³ *Ibíd.*, p. 193.

distinguen claramente entre sí y requieren de un cambio de actitud por parte de los personajes cuando se mueven de una a la otra⁴¹⁴.

En mayor o menor medida, los autores que se han ocupado del musical reconocen en éste la centralidad de preocupaciones, valores y conceptos como la comunidad, el entretenimiento en su acepción estadounidense, el cortejo amoroso, la formación de la pareja y la utopía. Tales valores, al parecer, se manifiestan tanto en los musicales de los años 30 como en los de las décadas posteriores. Los filmes coreografiados por Busby Berkeley para la Warner Brothers, entre los que destacan *42nd Street* (1933, Lloyd Bacon) y *Gold Diggers* (1935, Busby Berkeley), narraban las historias de coristas aspirantes al estrellato y al amor, en el marco de la Gran Depresión. Durante la segunda mitad de los años 30, correspondiente al auge de los musicales de la RKO, la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers protagonizó historias como *Top Hat* (1935, Mark Sandrich) y *Shall We Dance* (1937, Mark Sandrich), en las que el baile y el amor conceden el acceso a una felicidad ubicada en el marco de la utopía, en el sentido más literal del término. A partir de los años 40, MGM dominó el género y, a pesar de los cambios introducidos por la irrupción de nuevas estrellas como Gene Kelly y nuevos directores como Vincente Minelli o Stanley Donen, los valores del musical se mantuvieron sorprendentemente estables.

Otro punto en el cual parecen estar de acuerdo los investigadores del musical es la particular relevancia de las estrellas del género, pues ni Humphrey Bogart, ni James Cagney, ni John Wayne

“...alcanzaron la significación intrínseca de los ejecutantes del musical, en particular Astaire, Rogers, Gene Kelly y Judy Garland, como bailarines y cantantes. La razón principal de la gran relevancia de sus personalidades se relaciona, por supuesto, con el rango de las exigencias dramáticas y de ejecución que pesan sobre las estrellas del musical. Así como el género opera a través de un equilibrio entre la historia y la música, entre la realidad y la ilusión, sus personajes centrales deben equilibrar e interrelacionar sus personalidades dramáticas con sus talentos como ejecutantes musicales”.⁴¹⁵

En cuanto textos fílmicos, los musicales hollywoodenses han sido estudiados en profundidad por analistas como Schatz, Feuer y Altman. La descripción del género que se presentará en este subcapítulo intentará resumir o integrar sus aportes.

ESTRUCTURA NARRATIVA. Altman ha estudiado los principales esquemas y procedimientos narrativos del musical hollywoodense. Partiendo –como Schatz– de que

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Ibídem, p. 191.

la función del género es resolver problemas socioculturales en una esfera simbólica o ritual, afirma que, en el musical, la trama tiene poca importancia, pues la narración se articula a través de relaciones predominantemente paradigmáticas. A través de estas relaciones, se presenta y se opone a los dos miembros de la futura pareja romántica, por medio de comparaciones y/o contraposiciones de sus valores, estilos de vida y actitudes, siempre en función de los roles genéricos tradicionalmente adjudicados a hombres y mujeres. En este esquema, lo fundamental son las relaciones conceptuales y/o temáticas, no las relaciones causales lineales entre los hechos de la trama. Como el desenlace de la cadena causal es convencional y varía muy poco de un film a otro, la atención del espectador no se concentra en la progresión de las acciones sino en los elementos que se prestan a la comparación, a través de recursos expresivos como el montaje alterno. La oposición entre el hombre y la mujer tiene una doble función, pues los establece como pareja romántica y define los términos de las oposiciones temáticas del film. Las oposiciones temáticas secundarias derivan de la oposición entre los sexos, pues cada sexo se identifica con una determinada actitud y con valores, deseos, entornos, edad u otros atributos característicos, presentados, en principio, como diametralmente opuestos y mutuamente excluyentes. Tanto la trama como las oposiciones temáticas se resuelven cuando cada personaje renuncia a parte de sus valores y adopta parte de los valores de su pareja⁴¹⁶. El patrón de presentar la pareja amorosa por separado, comparándolos o contraponiéndolos a través del montaje alterno o paralelo, tiende a reforzar la idea de que hombres y mujeres tienen papeles preestablecidos en un guión ya escrito. Las canciones, las acciones y los sentimientos se emparejan a través del montaje. La resolución del film busca fundir los términos de la comparación/contraposición en una unidad armoniosa, a través del matrimonio⁴¹⁷.

Algunos musicales resuelven este patrón en forma redundante y otros lo hacen con cierta sutileza, cubriendo las similitudes con elementos tendientes a la diferencia. Para lograr esto último se recurre, entre otras posibilidades, al emparejamiento de los protagonistas con personas equivocadas para ellos, como sucede en *An American in Paris* (1951, Vincente Minelli). En este film, los protagonistas, interpretados por Leslie Caron y Gene Kelly, ya tienen pareja al inicio del film. La comparación entre ambos se centra en establecer que son el uno para el otro, a través de la insistencia en la condición conflictiva o no ideal de sus parejas. De esta manera, se establecen

⁴¹⁶ Rick Altman, *The American Film Musical*, p. 20.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 24.

relaciones simétricas entre las dos parejas⁴¹⁸. Otra estrategia podría ser la proliferación de parejas, es decir, la presentación, a lo largo de todo el film o en ciertos momentos claves como los números musicales, de múltiples parejas. Con esto se asegura la constante alternancia entre elementos femeninos y masculinos, evitando el exceso en la repetición y la similitud. Esto sucede en *Gentlemen Prefer Blondes* (1953, Howard Hawks) o en *Seven Brides for Seven Brothers* (1954, Stanley Donen).

Este patrón narrativo tiene su correlato en la configuración expresiva de los filmes, punto también analizados por Altman, y que desarrollaré más abajo.

ESTRUCTURA TEMÁTICA. La estructura narrativa con doble foco de atención, basada en la dualidad sexual, se proyecta sobre las dicotomías secundarias en las cuales se expresan los temas del film, de acuerdo con la función ritual de éste. Altman ejemplifica las relaciones entre la estructura narrativa del musical hollywoodense y su estructura temática a través del análisis de *The Sound of Music* (1965, Robert Wise). En este film, el Capitán Von Trapp es un antiguo oficial de marina desvinculado emocionalmente de sus hijos, mientras que María está llena de vitalidad y lleva la alegría y el amor a los hijos del Capitán. El usa el uniforme militar, se junta con la aristocracia vienesa y valora el orden y la disciplina; ella usa ropas muy sencillas, disfruta la naturaleza y prefiere cantar que dedicarse a la vida social⁴¹⁹. Tanto los roles genéricos de los personajes como sus atributos secundarios se contraponen y se emparejan, lo que lleva a establecer complejas asociaciones temáticas a lo largo de la intriga amorosa. Esto ocurre en la mayoría de los musicales, de acuerdo con un patrón según el cual uno de los elementos de la dicotomía temática se asocia con la ética del trabajo y sus valores –principio de realidad–, mientras que el otro elemento se vincula a los valores del entretenimiento, el goce y la fantasía –principio del placer. Para Altman, el núcleo temático del musical es la dicotomía trabajo/entretenimiento, dicotomía que, en última instancia, se refiere a la propia condición del género como forma de entretenimiento y a la justificación de su propia existencia. Aunque no se trata de valores mutuamente excluyentes, el musical anula los matices para oponerlos con la máxima claridad⁴²⁰. La resolución de la trama romántica es simultánea a la resolución de la oposición temática secundaria, y ambas se dan por medio de la fusión de los valores o estilos de vida opuestos⁴²¹. Resumiendo, el musical tematiza la oposición

⁴¹⁸ Ibid., p. 29.

⁴¹⁹ Ibid., pp. 47-48.

⁴²⁰ Ibid., pp. 49-50.

⁴²¹ Ibid., p. 51.

entre los valores del trabajo y del entretenimiento, a través de una estructura narrativa dual, basada en la dicotomía de los sexos, opuestos y complementarios al mismo tiempo⁴²².

Otra vertiente temática del musical la constituye la relación del espectador cinematográfico con el film, la cual se expresa a través de una serie de dualidades equivalentes: público/pantalla, real/imaginario, oscuro/iluminado, común/exótico, banal/fascinante. Según Altman, la dicotomía real/imaginario (o ideal) es presentada a través de dos paradigmas, pues el término *realidad* admite muchos contrarios, entre los cuales el musical recurre especialmente a dos: el arte, que se opone a la realidad por su naturaleza ficticia, imaginaria y construida, aunque también se entiende que el arte puede expresar realidades trascendentes; y el sueño, que se opone a la realidad por su vínculo con la fantasía y la imaginación, aunque se piense también que los sueños dan sentido a la realidad. Más abajo se discutirá en detalle la correlación existente entre estos núcleos temáticos y el estilo del musical⁴²³.

Por otra parte, Feuer se refiere al musical como un género reflexivo cuyos temas aluden, en buena medida, a la importancia del entretenimiento, la exaltación del canto y el baile, y del género musical mismo. Habla del proyecto ideológico del musical, pues éste busca ofrecer un placer muy intenso y poco intelectualizado al público, al mismo tiempo que justifica ese placer⁴²⁴.

¿Cuál es la propuesta central del género en este sentido? Feuer la resume brillantemente. El musical cinematográfico busca identificarse con el arte *folk* y con el entretenimiento en vivo y, al hacerlo, niega su condición de entretenimiento masivo. En el arte *folk*, la comunidad es tanto el agente creador como el público de las manifestaciones artísticas. Con la individualización de la creación artística, la comunidad queda relegada al rol de público, es decir que la producción y el consumo artístico se separan. En el cine –arte masivo– la separación entre el creador y el público, entre la producción y el consumo, es total⁴²⁵. El musical de Hollywood, consciente de la brecha entre productor y público, busca minimizarla idealizando la comunidad, instancia asociada con el arte *folk*:

“A través una retórica propia, la creación de relaciones folk en los filmes borra la sustancia masiva de las películas. El musical de Hollywood es un arte masivo que

⁴²² Ibid., p. 60.

⁴²³ Idem.

⁴²⁴ Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, pp. vii-viii.

⁴²⁵ Ibídem, p. 2.

aspira a la condición de arte folk, producido y consumido por la misma comunidad en estado de integración”⁴²⁶

Los principales mecanismos de esta retórica abarcan la construcción de efectos de espontaneidad en los números de canto y baile, el enmascaramiento de la coreografía y los ensayos para dar la ilusión de que una ejecución perfecta se logra sin esfuerzo, el enmascaramiento de los artistas profesionales como ejecutantes aficionados, la creación de comunidades tras bastidores y fuera del escenario. Tales mecanismos serán analizados en detalle más adelante.

Otra vertiente temática e ideológica es la glorificación de la música popular y, en especial, de la canción. En el musical, todo lo valioso o que merece ser destacado se expresa a través de las canciones y el baile. Por lo general, el musical privilegia el canto por encima del habla. El lenguaje, al convertirse en canción, es elevado a un registro más expresivo. Los números musicales más frecuentes son aquellos en los que el ejecutante canta y baila, y sus canciones tratan casi siempre sobre el canto, el baile y el mundo del espectáculo. En estas canciones se tiende a identificar totalmente la música con el canto, ignorando el hecho de que la canción es

“...una forma híbrida de presentación que combina el lenguaje puramente simbólico de la música con el lenguaje referencial de las palabras, para lograr una síntesis referencial que puede estar dirigida a un público”⁴²⁷

El musical tiende a asociar la canción popular con el jazz pero, a pesar de las semejanzas melódicas y rítmicas entre ambas, el origen negro y el alto grado de improvisación del jazz son totalmente ajenos a la canción popular. ¿Por qué, entonces, se insiste en tal identificación? Se trata de un efecto creado por el propio género, pues sirve para establecer una oposición semántica entre la música popular y la música académica europea. Las cualidades del jazz lo acercan, desde la óptica del musical, al arte *folk*: su espontaneidad, su tendencia a mezclar ejecutantes profesionales y aficionados, su capacidad de expresar la personalidad del ejecutante y su arraigo en ambientes informales y relajados como clubes y *jam-sessions*⁴²⁸. La música académica, en cambio, es vista como formal, poco espontánea, confinada a salas de conciertos y grabaciones para público especializado.

La oposición entre lo popular y lo académico abarca no sólo la música –ópera, compositores y concertistas académicos versus formas musicales, intérpretes y

⁴²⁶ Ibid., p. 3.

⁴²⁷ Ibid., p. 52.

⁴²⁸ Ibid., pp. 53-54.

composiciones populares— sino que se extiende también al baile —ballet clásico versus tap. Muchos musicales narran la historia de los protagonistas por escapar a las restricciones de la música o el baile académicos. En ellos, siempre triunfa el estilo popular, mientras que lo académico suele ser satirizado y visto como poco atractivo, frío, rígido e incapaz de expresar las emociones de los intérpretes y el público⁴²⁹.

Otra oposición temática importante es la que contrapone la realidad con el sueño, la imaginación, los deseos o el espectáculo. Como las oposiciones anteriores, tiende a quedar neutralizada por la fusión de los términos en una armonía ideal, en la que es posible la realización de los deseos a través del arte. En este sentido, los musicales parecen presentar una visión estética de la liberación humana, utópica en un sentido absoluto, pues los filmes la presentan de manera tal que bloquean la iniciativa para concretar las aspiraciones libertarias en la realidad cotidiana del espectador⁴³⁰.

ENUNCIACIÓN. Feuer destaca el carácter reflexivo y autoconsciente pero, al mismo tiempo, conservador, del musical, así como su empleo de procedimientos expresivos y enunciativos propios del llamado cine moderno. Tales procedimientos incluyen la interpelación directa al espectador por parte de los personajes de la diégesis y la coexistencia de varios niveles narrativos con frecuencia correspondientes a varios niveles de realidad⁴³¹. Feuer analiza en detalle la manera en que se presenta en los filmes el universo del espectáculo y el entretenimiento, especialmente en el musical tras bastidores. El proyecto ideológico del musical consiste en hacer pasar la experiencia del musical cinematográfico —que es arte masivo— como arte *folk*. Para lograr esto, los filmes musicales recurrirán a la representación del proscenio con una doble finalidad. En primer lugar, para establecerlo como escenario ideal de la interacción directa entre los ejecutantes y el público. Simultáneamente, en segundo lugar y, para establecer una distancia, entre los ejecutantes y el público, que sólo el propio texto fílmico podrá remontar. El trabajo del film irá dedicado, en gran parte, a superar esa barrera instaurada por el proscenio, a través de dispositivos como transformar el escenario en un club nocturno, eliminarlo o transformar los espacios cotidianos en sucedáneos del proscenio. En los musicales integrados, donde el escenario es el mundo, suele recurrirse a esta última opción⁴³². Otro dispositivo consiste en instaurar el público teatral dentro de la diégesis, como equivalente —espectral y simbólico— del público

⁴²⁹ Ibid., p. 57.

⁴³⁰ Ibid., p. 84.

⁴³¹ Ibid., p. viii.

⁴³² Ibid., pp. 23-26.

cinematográfico –por definición, ajeno a la diégesis. A través de este mecanismo se facilita nuestra identificación con la experiencia inmediata del teatro en vivo. El montaje cumple aquí un rol esencial, junto con las angulaciones, la escala y los movimientos de cámara⁴³³. Un tercer dispositivo sería la interpelación directa al espectador, a través de la mirada de los personajes o su discurso, y que logra sus instantes privilegiados durante los números musicales, cuando los personajes parecen ejecutar el canto y el baile directamente para el espectador. En este contexto, dicho dispositivo no se experimenta como una transgresión a la norma del MRI, sino como algo natural, que nos hace vivir la ilusión de ver un espectáculo en vivo, creando así intimidad entre los ejecutantes de la diégesis y el espectador y borrando el efecto alienante del entretenimiento masivo. La interpelación directa puede interrumpir el flujo narrativo, pero no lo hace para distanciar al espectador del relato sino para destacar la afirmación y la exaltación del universo del entretenimiento⁴³⁴. Un cuarto y último dispositivo, muy frecuente en el musical tras bastidores, lo constituye la revelación de la tecnología del espectáculo, desmistificándola y remistificándola, con la finalidad de reforzar la exaltación del propio film musical de cara al espectador. Durante los segmentos propiamente narrativos o durante momentos aislados del espectáculo, se muestran al espectador cinematográfico lugares que están prohibidos al público teatral. Con esto se termina visualizando el show como un trabajo rutinario y, en consecuencia, se lo desmistifica, para luego mistificar la ejecución de los intérpretes, reforzando, por lo tanto, la ilusión fílmica. La tecnología del espectáculo es presentada como una fuerza que debe ser conquistada a través de la ejecución artística⁴³⁵.

En cuanto a la coexistencia de varios niveles narrativos y/o de realidad, Feuer señala que se emplea para contrastar el escenario con el mundo y la ilusión con la realidad. El patrón predominante consiste en establecer la diferencia entre la diégesis de base y las metadiégesis –de carácter onírico o imaginativo–, para difuminarla al final, a través de la unión de la pareja romántica⁴³⁶. La introducción de elementos oníricos o surrealistas puede darse en la diégesis de base, como sucede en algunos musicales tras bastidores. En los musicales que recurren a varios niveles narrativos, la metadiégesis se convierte en vehículo privilegiado para los números musicales, con la correspondiente carga onírica y/o fantástica. Los conflictos narrativos se plantean en la

⁴³³ Ibid., pp. 26-34.

⁴³⁴ Ibid., pp. 35-42.

⁴³⁵ Ibid., pp. 42-47.

⁴³⁶ Ibid., p. 68.

diégesis, el puente para su resolución se presenta en la metadiégesis –pues el sueño permite la expresión y facilita el reconocimiento de los deseos inconscientes de los personajes–, pero la resolución se da siempre en la diégesis. En algunos filmes la diferencia entre realidad y sueño, narración y espectáculo, es muy clara. En otros, se mezclan o se funden. La lógica del género siempre termina nivelándolos, pues el show es sueño, el sueño es el show, y el film se ofrece al público como el sueño y el show del espectador⁴³⁷. En los musicales integrados en los que no se recurre al montaje de espectáculos ni al sueño, suele emplearse un equivalente funcional de éstos: un lugar neutral, apartado del contexto de ambos miembros de la pareja, en el que puedan encontrarse y entenderse, al margen de sus conflictos⁴³⁸. Tanto en el musical tras bastidores como en el integrado, las fantasías y los deseos de los personajes – representados a través de la metadiégesis o no–, se cumplen en la gran escena final, que consiste siempre en un número musical ritual, que puede llevarse a cabo sobre el escenario, en el musical tras bastidores, o fuera de él, como en el musical integrado. Allí se destaca la exitosa formación de la pareja y el triunfo del espectáculo, acompañados por la armonía en la comunidad⁴³⁹.

CONFIGURACIONES EXPRESIVAS PREDOMINANTES. Altman analiza las configuraciones expresivas del musical en busca de patrones generales. En este sentido, el estilo global del musical deriva de la confrontación de dos reinos radicalmente opuestos (masculino/femenino, trabajo/entretenimiento, público/pantalla, real/imaginario, oscuro/iluminado, común/exótico, banal/fascinante), como una mediación entre los términos opuestos, de manera tal que la sala y el mundo, el entretenimiento y el trabajo, lo imaginario y lo real, se fusionen, deslizándose el uno sobre el otro, a lo largo del visionado⁴⁴⁰.

En el musical tras bastidores predomina la oposición arte/realidad, y la dicotomía estilística prevaleciente (mundo/escenario, real/ideal) corresponde a la oposición entre público e imagen, que va implícita en la situación del visionado. Aquí, el mundo real es monótono, pero tal monotonía se ve compensada por los números musicales sobre el escenario, de la misma manera en que la imagen en la pantalla permite al público olvidar temporalmente su situación material o afectiva. Esta relación puede presentarse también en el musical integrado, pues el escenario puede ser sustituido por un

⁴³⁷ Ibid., pp. 69-71.

⁴³⁸ Ibid., p. 72.

⁴³⁹ Ibid., p. 82.

⁴⁴⁰ Rick Altman, *The American Film Musical*, p. 60.

equivalente funcional, es decir, cualquier espacio susceptible de ser transfigurado por los números musicales. Tanto en el musical tras bastidores como en el integrado, los personajes pasan del mundo normal –la realidad– al reino del arte y la ejecución, dominado por el sentido de comunidad y belleza –ausente en la realidad– que aportan la estilización y el ritmo. La introducción del sueño o la fantasía se rige por el mismo patrón: el personaje que sueña ve su imagen como proyectada sobre una pantalla, según la homología personaje/doble onírico, espectador/personaje fílmico. Así, el personaje y el espectador comparten una realidad limitada, mientras que el sueño y el film se hallan libres con respecto a las leyes del tiempo, el espacio y la causalidad. El uso de este dispositivo tuvo su auge en la década del 40, con la incorporación de largas secuencias oníricas que actuaban como equivalentes funcionales de los números sobre el escenario⁴⁴¹. Los números musicales, oníricos o de escenario, se oponen a la narración que los enmarca. Altman analiza esta compleja red de oposiciones y establece los tres dispositivos fundamentales del estilo del musical hollywoodense:

- i) Disolvencia sonora: en el musical se mezclan el sonido y la música diegéticos con la música no diegética, de manera tal que los números musicales se inician con música diegética, cantada o tocada por algún personaje, cuya melodía luego es continuada por la música orquestal no diegética. Ambas pistas sonoras se mezclan –las voces de los personajes, diegéticas, terminan acompañadas por la música orquestal, no diegética– y, con esta mezcla, se disuelven los límites entre lo real y lo que no lo es. La disolvencia sonora permite esta fusión, al superponer dos pistas sonoras a través de un mecanismo de transición⁴⁴². Cabe recordar que, en el musical, el sonido y la música diegética, suelen ser en buena medida postsincronizados, lo que le da –especialmente a la música diegética– un estatus ambiguo que le permite actuar como mediador en la disolvencia sonora⁴⁴³, como espacio en el que se encuentran el mundo real y el mundo ideal. En el mundo real, donde predomina el sonido diegético, el sonido es consecuencia de la actividad de los personajes. En el mundo ideal representado por los números musicales, por el contrario, predomina la música, sin sonido diegético –con la excepción de los sonidos rítmicos, como los *taps*–, y la música es la causa de los movimientos. La música diegética es el puente entre ambos mundos, pues

⁴⁴¹ *Ibidem*, pp. 60-61.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 64.

obedece tanto a las leyes de la causalidad natural como a las de la causalidad rítmica⁴⁴⁴. El efecto de la disolvenca sonora es elevarnos de la diégesis a un mundo ideal, trascendente, colmado por el arte y divorciado de la trama. Una vez que termina el número musical, se regresa a la narración por medio de otra disolvenca sonora⁴⁴⁵. Al abandonarse la causalidad narrativa –y el principio de realidad– la música crea un espacio utópico. En él, bailarines y cantantes se unen armoniosamente, y logran lo imposible en el mundo de la temporalidad y la causalidad narrativa⁴⁴⁶. Es precisamente la inversión de la jerarquía imagen/sonido lo imprescindible para definir el género musical. Altman argumenta que muchos filmes cuentan con números musicales, pero no pertenecen al género porque en ellos la música funciona únicamente como acompañamiento o interludio. Lo que convierte un film en musical no es la música diegética, sino la tendencia a transformar ésta en supradiegética, con la correspondiente inversión de la jerarquía imagen/sonido⁴⁴⁷.

- ii) Disolvenca visual: es un dispositivo de la imagen que, en forma análoga a la disolvenca sonora, sirve de puente entre dos espacios, tiempos, niveles de realidad o niveles narrativos. Por lo general, suele conectar el espacio diegético naturalista con un espacio idealizado, diegético o no, opuesto al primero. La disolvenca visual contribuye, entonces, a la fusión de lo real y lo ideal que el musical hollywoodense propone como parte de su experiencia fílmica, superponiendo de cara al espectador dos escenarios totalmente diferentes. Esta superposición puede realizarse a través de la disolvenca propiamente dicha, o de otros mecanismos de transición como el barrido, la cortinilla u otros similares. Una modalidad de la disolvenca visual consiste en la superposición de dos temporalidades, un presente diegético –banal, limitado y regido por la necesidad– y un pasado o futuro lejanos –emocionantes, ilimitados, dominados por recuerdos románticos o ilusiones prospectivas. Otra modalidad se refiere a la fusión, dentro de la mente del espectador, de lo real con las experiencias y la cultura cinematográfica de éste, para devolverlo a su pasado cultural e invitarlo a experimentar la disolución de las barreras temporales que gobiernan la realidad. De esta manera, se colorea un presente demasiado real con afectuosas

⁴⁴⁴ Ibid., p. 65.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 66.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 69.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 71.

remembranzas del pasado⁴⁴⁸. En otros musicales se funde la realidad y la leyenda, a través de historias de piratas y mundos fabulosos. En ocasiones, el cine mismo es revestido de matices legendarios, con una inclinación nostálgica hacia las glorias pasadas del género musical⁴⁴⁹. La disolvencia puede tener un valor técnico, temático o ambos, y siempre contribuye a reducir oposiciones, disolver contradicciones y unificar los distintos niveles narrativos o de representación⁴⁵⁰.

- iii) Disolvencia de personalidad: la presentación y construcción de los personajes del musical estadounidense se rige por un principio análogo a la disolvencia visual o sonora. La disolvencia, en sus tres posibilidades, mantiene la separación conceptual entre las categorías opuestas, al tiempo que establece una continuidad perceptiva entre ellas, ya sean planos, pistas sonoras o niveles de realidad⁴⁵¹. Los miembros de la pareja protagónica, en el musical, son de naturaleza doble, pues a cada uno se le atribuye una personalidad superficial y otra reprimida. Si recordamos que los miembros de la pareja suelen ser opuestos pero complementarios, quedará claro que la personalidad superficial del uno corresponde a la personalidad reprimida del otro, y viceversa. En *The Sound of Music*, María representa la emoción y la calidez que el Capitán teme expresar frente a sus hijos; mientras que él posee la estabilidad y firmeza de carácter que a ella le faltan⁴⁵². En la mitología de la pareja propia del musical, cada miembro es potencialmente completo, pero incapaz de actualizar una parte de su personalidad. A través del matrimonio, los personajes consiguen su complemento perfecto, al encontrar a la única persona capaz de hacer aflorar la parte reprimida de su personalidad. Visto en soledad, el personaje es incompleto, inestable y asimétrico, mientras que la pareja forma una unidad equilibrada y simétrica. Para que los personajes descubran y completen su verdadero ser, es necesario que atraviesen una etapa intermedia en la que, a través de un número musical y con la ayuda del otro miembro de la pareja, logren expresar sus deseos reprimidos sin responsabilizarse por ellos. Esta etapa intermedia es, precisamente, el vehículo para la disolvencia de personalidad. Los personajes expresan sus deseos

⁴⁴⁸ Ibid., pp. 75-77.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 79.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 80

⁴⁵¹ Idem.

⁴⁵² Ibídem, p. 81.

reprimidos sin responsabilizarse por ellos a través de modos de creencia como el sueño, la ejecución artística y la representación de roles. Aquí, el personaje “actúa” sus fantasías personales sin sufrir los juicios propios de la conducta consciente. Con esto, se inicia la fusión entre los componentes conscientes e inconscientes de la personalidad. Los mecanismos más comúnmente usados para esto son la hipnosis, el número de baile de salón o el establecimiento de un escenario neutro en el que los personajes puedan encontrarse para ser ellos mismos, libres de presiones⁴⁵³.

Feuer da cuenta de importantes patrones en las configuraciones expresivas del musical, todos en correlación con el proyecto ideológico del género. En primer lugar, destaca los procedimientos más comunes para enmascarar su condición de arte masivo –tras el cual hay un inmenso trabajo de elaboración– y brindarse al público como un producto espontáneo e inmediato del arte *folk*. Se trata de recursos expresivos pertenecientes casi totalmente a la puesta en escena de los filmes. Entre éstos se encuentra la creación de efectos de supuesta espontaneidad a través del uso de objetos cotidianos en los números de canto y baile. Tales objetos no suelen tener ninguna relación con el uso que se les da en los números. El espectador, entonces, tiende a no percibir la técnica, el cálculo, los ensayos ni la racionalidad del proceso creativo y a otorgar a los números musicales un aura de espontaneidad que los califica como arte *folk* y no como arte masivo⁴⁵⁴. Por otra parte, la coreografía y los ensayos son enmascarados a través de recursos como el uso de movimientos difíciles de calificar como baile en un sentido pleno y, por lo tanto, capaces de dar la impresión de que el baile es fácil y natural. En ellas, se emplean movimientos que destacan la continuidad entre el caminar y el baile, o movimientos ordinarios en lugar de pasos de baile, con el efecto global de reflejar el lenguaje corporal natural dentro de un marco narrativo. Esta negación de la coreografía contribuye a borrar el trabajo involucrado en la producción de las rutinas de baile. En este mismo sentido opera otro recurso, la presentación de números muy elaborados como si fueran ensayos. De esta manera, el espectador no concientiza que el entretenimiento musical es un producto industrial, resultado de procesos de producción en los que intervienen el capital, la fuerza de trabajo y los medios de producción⁴⁵⁵. Dentro de su puesta en escena, el musical representa, en

⁴⁵³ Ibid., pp. 82-83.

⁴⁵⁴ Jane Feuer, Ob. cit., pp. 4-7.

⁴⁵⁵ Ibídem, pp. 8-13.

ocasiones, personajes que pueden ser calificados como aficionados del entretenimiento, pero encarnados por actores y bailarines profesionales que hacen uso de todas sus habilidades. Cabe recordar que el profesional es alguien que trabaja por dinero y obtiene ganancias del público, un hecho relacionado con la alienación entre producción y consumo en el arte masivo. El aficionado, por el contrario, está más cercano al público. De esta manera, el musical hollywoodense combina el carisma de la estrella profesional con el aura *folk* del aficionado, y con esto borra el profesionalismo en la ejecución. Algunos musicales logran esto trasladando la acción a escenarios rurales. Gene Kelly y Judy Garland fueron los ejecutantes emblemáticos de esta tendencia⁴⁵⁶. Otro recurso de la puesta en escena, en este mismo sentido, es la representación de comunidades tras el escenario y fuera de él, con la intención de mostrar una visión nostálgica del pasado comunitario de los Estados Unidos. En algunos casos, como en los filmes ambientados en escenarios rurales, los números musicales se basan en bailes tradicionales de grupo y no en formas ni estilos profesionales. Con esto se difuminan los límites entre artista y público, solistas y coro, público y film, y el baile es presentado como un ritual comunitario. En los musicales tras bastidores, se intenta reforzar el sentido comunitario del montaje de un espectáculo. En todos los casos, el público siente que participa en el esfuerzo del equipo y, con esto, se borra la alienación implícita en el visionado del film. Con todos estos efectos, se procura dar al público la impresión de que los intérpretes trabajan por puro amor al arte y no como parte de un proceso de producción capitalista. También se naturalizan las relaciones económicas subyacentes al entretenimiento profesional y el arte masivo, otorgándoseles una dimensión atemporal característica de las comunidades preindustriales y el arte *folk*⁴⁵⁷.

Altman, por otra parte, encuentra que la repetición es la principal estrategia comunicativa del musical, y que ésta crea un patrón dentro del cual se inscribe el sentido. Esta estrategia transfiere la dualidad masculino-femenino a todos los aspectos de la experiencia fílmica, lo cual crea un patrón redundante sobre el que se construyen las oposiciones temáticas de cada film, gracias a ciertas configuraciones expresivas en cuanto a la escenografía, los registros de imagen, el uso de la música y del baile y las manifestaciones del estilo personal de los actores-bailarines en los filmes⁴⁵⁸. En cuanto a la escenografía, algunos musicales emplean escenarios similares entre sí para

⁴⁵⁶ Ibid., pp. 13-15.

⁴⁵⁷ Ibid., pp. 15-22.

⁴⁵⁸ Rick Altman, *The American...*, p. 33.

enmarcar el paralelismo de sus protagonistas. El musical tras bastidores, por ejemplo, ubica a éstos en camerinos similares que se alternan. Cuando los musicales abandonaron parcialmente los estudios, en los años 50, se mantuvo el mismo patrón, pero asociando cada protagonista a un entorno específico y muy diferenciado –la mujer en la casa y el hombre en el campo, por ejemplo⁴⁵⁹. Los registros de imagen intervienen en la repetición de la dualidad masculino/femenino a través de tres estrategias. La primera es el dueto, un plano en que los protagonistas aparecen emparejados, y que se usa a lo largo de todo el film y como toma final de éste. La segunda es el solo, que muestra un solo sexo, representado por un único personaje o por varios del mismo sexo, en un plano cerrado, medio o abierto. El solo, para cumplir su función, pide a gritos ser emparejado con otro plano similar del sexo opuesto. Tercera y última es el plano no marcado, en el cual se muestran hombres y mujeres –siempre personajes secundarios– sin destacar la posibilidad de que se formen parejas⁴⁶⁰. Altman señala la correspondencia entre el uso de la música y los registros de imagen, en cuanto a la definición sexual de los principios fundamentales del film. En la música, el dueto es también el elemento principal, y puede resumir en una única escena toda la estructura de un film. El dueto cristaliza las actitudes y emociones de la pareja. Posee gran fuerza y se emplea en momentos de máxima tensión o exaltación, mientras que los solos predominan a lo largo del film, pero con tendencia a ser emparejados, al igual que sus equivalentes visuales. La mayoría de los musicales se inician con predominio de los números musicales no marcados sexualmente –cómicos, por ejemplo– y van progresando hacia una gran concentración de canciones emparejadas hasta llegar al gran final⁴⁶¹. En lo que respecta a los números de baile, Altman destaca la complejidad de las empleadas técnicas para su registro. Cuando los intérpretes son bailarines superdotados –Astaire y Rogers, por ejemplo– la cámara se ubica en el centro de una escenografía simétrica y se desplaza lateralmente, siguiendo los movimientos de la pareja, para retornar luego al centro. Con ejecutantes menos competentes, el patrón es diferente. Busby Berkeley, por ejemplo, trataba a los bailarines como partes de un patrón global registrado por una cámara móvil –grúa o dolly ubicado por encima del escenario. En otro orden, los musicales de la MGM en los años 40 combinaban bailes en solitario y en grupo, escenarios realistas y estilizados, baile narrativo y de salón⁴⁶².

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 33-35.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 37-40.

⁴⁶² *Ibid.*, pp. 40-42.

En lo referente al estilo personal de los actores-bailarines en los números de canto y baile, Altman afirma que se emplean para reforzar la dicotomía sexual de los filmes. En los filmes protagonizados por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald, se contraponen las voces: la de ella, educada al estilo operático, y la de él, con el estilo de los *chansonniers* parisinos, natural, con poco entrenamiento. La contraposición de las voces destaca la oposición entre los entornos y los valores divergentes de los protagonistas. Algo similar ocurre con los estilos de los bailarines. Una oposición típica es la del tap o el baile de salón contra el ballet, tal como ocurre con Gene Kelly y Leslie Caron en *An American in Paris*, y con Fred Astaire y Cyd Charisse en *The Band Wagon* (1953, Vincente Minelli). La oposición de estilos entre los miembros de la pareja protagónica puede ir establecida por el guión, como en *My Fair Lady* (1964, George Cukor), donde el habla, los modales y la educación de los protagonistas se oponen constantemente. El contraste entre los estilos divergentes de los miembros de la pareja protagónica refuerza la oposición paradigmática hombre/mujer⁴⁶³.

Antes de pasar a la descripción del musical mexicano y argentino, cabe señalar que las descripciones de Altman y Feuer son válidas exclusivamente para el musical hollywoodense, aunque no se descarta que haya algunas coincidencias, gracias a la influencia del cine de Hollywood sobre la producción iberoamericana. El estudio sobre el alcance y la amplitud de tales coincidencias entre el musical hollywoodense, el mexicano y el argentino –¿se trata de coincidencias puntuales, limitadas al uso de ciertos dispositivos o, por el contrario, son estructurales y afectan el estilo global de los musicales mexicanos y argentinos?– queda fuera de los límites de la presente investigación.

El musical tuvo presencia en la cinematografía industrial mexicana y quizás también en la argentina, aunque cabría distinguir entre el uso del canto y el baile en filmes dramáticos o cómicos –como sucede en la comedia ranchera o el melodrama de cabareteras– y los filmes propiamente inscritos en el género musical. La música, tanto popular como folklórica, tuvo un papel muy destacado en los productos industriales mexicanos y argentinos. Basta recordar el rango estelar de figuras como Pedro Infante, Jorge Negrete, Luis Aguilar, Hugo del Carril y Libertad Lamarque, entre muchos otros; así como la estrecha asociación entre la industria de la música, la radio y la industria cinematográfica en los dos países. Tal asociación dio un papel preeminente en la industria cinematográfica mexicana al compositor Agustín Lara, quien estuvo casado

⁴⁶³ Ibid., p. 44.

con la actriz María Félix e incluso llegó a aparecer en varias películas etiquetadas como melodramas de cabaret. En los filmes, sus canciones fueron interpretadas por Toña la Negra, Pedro Vargas, Ana María González y por él mismo. La importante presencia de la música cubana –etiquetada por los mexicanos como caribeña– tuvo su momento cumbre con la aparición de Dámaso Pérez Prado y su orquesta, con frecuentes musicalizaciones e incluso apariciones en las escenas de cabaret protagonizadas por las rumberas Yolanda Montes, Tongolele y Ninón Sevilla⁴⁶⁴.

Los historiadores del cine mexicano hablan de una cierta presencia de la comedia musical, en especial durante la década del 40. Según Rafael Medina de la Serna, el cine de nostalgia por la era de Porfirio Díaz tuvo un papel destacado en el afianzamiento del género musical en la industria mexicana. El film *En tiempos de Don Porfirio* (1940, Juan Bustillo Oro) contiene los principales elementos de esta vertiente. El repertorio de sus personajes incluye un padre de familia rígido pero bondadoso, una madre aristocrática, tías tontas, una joven “amanerada pero decente”, un galán simpático y pobre, pero honesto. La presencia de Porfirio Díaz, como figura tutelar, suele sugerirse a lo largo de la trama, aunque el dictador no aparezca propiamente como personaje. El ingrediente final lo aportan los números musicales, basados a veces en clásicos de la zarzuela o en canciones ligeras de principios del siglo XX⁴⁶⁵.

Algunos autores se refieren al musical panamericanista, de clara filiación hollywoodense, y que se introdujo en México debido a la influencia de los musicales de nostalgia porfiriana. El proyecto ideológico del musical panamericanista fue exaltar el ideal de la hermandad entre los pueblos americanos durante la Segunda Guerra Mundial. “A cambio del apoyo dado a la cinematografía mexicana, los productores de Hollywood exigieron la realización de un cine cuyo contenido sirviera de vehículo ideológico del panamericanismo y la lucha de los Aliados”⁴⁶⁶. Este subgénero agrupa filmes como *La liga de las canciones* (1941, Chano Urueta), con Mapy Cortés y Ramón Armengod; *Canto a las Américas* (1942, Ramón Pereda) y *Hotel de verano* (1943, René Cardona), con Armengod y Janice Logan. “La imagen resumidora de ese tipo de cine sería la de la puertorriqueña Mapy Cortés dirigiendo los pasos de la conga cubana ante un fondo de las banderas de las Américas Unidas y las sonrisas, los bigotes muy recortados y los smokings blancos de un mexicano (Ramón Armengod, posiblemente) y

⁴⁶⁴ Emilio García Riera, *El cine mexicano*, pp. 154-155.

⁴⁶⁵ Rafael Medina de la Serna, Ob. cit., p. 190.

⁴⁶⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, Ob. cit., p. 108.

un argentino (Jorge Che Reyes, sin duda)⁴⁶⁷. Esta descripción corresponde muy bien a la que pudiera hacerse de *Venezuela también canta*, producido por Bolívar Films y protagonizado por Mapy y Fernando Cortés. Cabe señalar que la industria mexicana no tenía la infraestructura necesaria para montar coreografías ni puestas en escena tan elaboradas como las del musical de Hollywood⁴⁶⁸.

Según Medina de la Serna, durante los años 50 no se hicieron musicales propiamente dichos en México. Tan sólo se introdujeron en los filmes números de canto y baile, con la música de moda en la industria discográfica y radiofónica. Entre los filmes que participan de esta tendencia se encuentran *Del can can al mambo* (1951, Chano Urueta) y *Qué lindo cha cha cha* (1954, Gilberto Martínez Solares)⁴⁶⁹.

Es posible que en Argentina haya habido una asociación, similar a la de México, entre la industria cinematográfica, la radio y la industria del disco. Los recuentos históricos dan fe de la importante presencia de la música, tanto en la producción cómica como en la dramática, así como del destacado papel de actores-cantantes como Hugo del Carril en la producción y en las preferencias del público. Cabe recordar que el primer film argentino totalmente sonoro fue *Tango!* (1933, Luis J. Moglia Barth). Al igual que en México, los filmes musicales tuvieron influencia del musical hollywoodense. Di Núbila reseña el estreno de *Radio Bar* (1936, Manuel Romero), con Gloria Guzmán, Olinda Bozán, Alberto Vila, Alicia Barrié, Juan Carlos Thorry y la orquesta de Elvino Vardaro, con Oswaldo Pugliese. Los números musicales incluían baile al estilo de las “revistas” y grupos internacionales. Vila y Thorry interpretaron “Leyendo en tu mano”, Lamas cantó la “Milonga Criolla” y hasta se incluyó un número cómico-musical, “Mano a mano”, interpretado por Olinda Bozán y Marcos Caplán. Según Di Núbila, este film se proponía adaptar la comedia musical tipo *42nd Street* al contexto porteño. El juicio de este autor sobre el film expresa, por una parte, una concepción ya superada del género pero, por otra, confirma el carácter imitativo de una parte de la producción industrial iberoamericana: “Fue evidente que se carecía aquí de técnica, dinero y la creatividad de un Busby Berkeley para abordar este tipo de entretenimiento escapista, favorito de los desocupados norteamericanos”⁴⁷⁰. Al parecer, no hubo nuevos intentos de imitar el musical hollywoodense en todos sus aspectos y, aunque Di Núbila no utiliza la denominación “musical” ni “comedia musical” para describir o etiquetar otros filmes,

⁴⁶⁷ Emilio García Riera, *El cine...*, p. 128.

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ Idem.

⁴⁷⁰ Domingo Di Núbila, Ob. cit., pp. 140-141.

sería necesario analizar la producción fílmica de los diversos géneros y subgéneros cómicos adjetivada con el término “musical” antes de dar como un hecho la escasa presencia del musical en el cine industrial argentino.

¿Cómo definir el criterio de pertinencia que regiría el corpus fílmico del musical industrial latinoamericano, en especial el de México, Argentina y Venezuela? Si se considera que el género se define por el carácter utópico y romántico de su estructura narrativa, sus temas y sus proposiciones ideológicas; además de sus diversas técnicas para dar preeminencia al mundo del espectáculo, la música y el baile por encima de la trama, un primer criterio sería excluir del corpus todos los filmes dramáticos o melodramáticos, incluyendo los melodramas de cabaret. De esta manera, quedarían los filmes cómicos y/o ligeros, en los que haya presencia del canto o el baile. En este punto, se podría utilizar un segundo criterio, correspondiente a la presencia de una trama romántica como línea narrativa principal o secundaria. Sin embargo, cabe dejar abierta la posibilidad de que el musical mexicano o argentino no otorgue a la trama romántica el papel fundamental que esta tiene en el musical hollywoodense. Un tercer criterio correspondería al papel del canto y el baile en los filmes, así como las técnicas empleadas para su introducción y representación. En este sentido, habría que analizar en detalle un amplio corpus fílmico para establecer los usos más comunes y diferenciar los filmes musicales de aquellos que, aun empleando la música, no lo son. Por el momento, estos tres criterios parecen un buen punto de partida para el análisis.

3.3.2. Análisis de *Venezuela también canta*

3.3.2.1. Estructura narrativa

La estructura narrativa de *Venezuela también canta* coincide, en muchos aspectos, con los rasgos identificados por Altman en el film musical. Destaca, en primer lugar, el escaso desarrollo de la trama, cuyos conflictos y situaciones son planteados en términos muy escuetos, hasta su culminación. El primer conflicto relevante que se presenta en el film involucra a Mary Luisa y el rector, en las escenas 3 a 5, pues cada uno defiende intereses opuestos. Para ella, la música es el valor supremo, pero para él lo es el deporte. Este conflicto no dará lugar propiamente a una línea narrativa, es decir, que no tendrá un desarrollo sintagmático, pero sí reaparecerá como isotopía, encarnado por otros personajes o por la pareja protagónica, en las escenas 10, 12 y 19. El segundo conflicto relevante es el de los obstáculos que dificultan la integración

armónica de los pueblos americanos, y que se presentan en las escenas 5 y 8 atribuidos al deporte; en la escena 11 debido a la incapacidad de los organismos internacionales; y en las escenas 13 a 20 por causa de la intervención de los Estados Unidos y el racismo. Este conflicto tampoco da lugar a una línea narrativa integrada por escenas consecutivas y consecuentes, y su resolución final será tan “mágica” como la del anterior. El tercer conflicto relevante es la competencia que se da, en las escenas 18 y 19, 23 a 33, 41, 44 y 45, entre Roberto y Pancho, el mexicano, por la atención de Mary Luisa. Este conflicto tampoco tiene una evolución secuencial, aunque se presenta en varias escenas a lo largo de casi todo el film. En primer lugar porque desde el inicio del film se sugiere que la pareja romántica la formarán Mary Luisa y el rector. En segundo lugar, porque el conflicto no se desarrolla y la actitud de sus protagonistas es la misma en todas las escenas, sin que ninguno de sus enfrentamientos signifique un avance hacia un desenlace a favor de uno u otro de los pretendientes. Lo mismo sucede con el otro conflicto relevante, las dificultades para llevar a cabo las olimpiadas musicales, a partir de la escena 21. El proceso mediante el cual los personajes enfrentarían dichas dificultades no aparece en ninguna escena del film, pues el conflicto se plantea en la escena 21 y luego el relato pasa a las incidencias del cortejo de Pancho y Roberto a Mary Luisa, hasta su mágica resolución en la escena 34. Dicha resolución se debe a la intervención salvadora del rector Rosas, pero este hecho se da a conocer en la escena 34, una vez que la dueña de la pensión llega con comida para todos y luego informa a Mary Luisa sobre el donador de los recursos. Por otra parte, pareciera que Mary Luisa experimentara un conflicto interno entre su yo visible, la maestra cursi, y su deseo de ser reconocida como una mujer atractiva, sexy y dotada de talento para el canto y el baile. La escena 22 pareciera escenificar dicho conflicto, pero éste tampoco está desarrollado, más allá de algunos indicios aportados por el film, como la aparición de Mary Luisa, sin anteojos y vestida más a la moda, en la escena 23. Luego de eso, el personaje regresa más o menos a su actitud habitual, hasta que las circunstancias la llevan a interpretar dos números en las Olimpiadas Musicales: el merengue venezolano que le toca cantar en la escena 42, debido a la indisposición de la cantante, y el mambo cubano que accede a interpretar por la insistencia del rector y del cubano, en la escena 44. Al igual que en los demás casos, se presentan las fuerzas en oposición, pero el conflicto no da lugar a transformaciones semánticas progresivas ni secuenciales, es decir, no desencadena líneas narrativas relevantes. Como en los otros casos, la resolución se da en forma mágica y feliz, con beneficios para todos.

La poca relevancia de los conflictos resta importancia al desarrollo narrativo en el plano sintagmático. Estos conflictos, sin embargo, darán lugar a oposiciones paradigmáticas que se identifican en forma casi totalmente transparente con las isotopías. La primera oposición, de acuerdo con Altman, sería entre los sexos. Mary Luisa, representa el elemento femenino de la dualidad, y el rector Rosas representa el elemento masculino. Cabe destacar que dicha oposición sólo se produce en las escenas iniciales del film, de la 2 a la 12, pero en este segmento ya se establece la relación entre ésta y las oposiciones de los valores adscritos a Mary Luisa y el rector, que serían los siguientes:

ELLA	ÉL
Música	Deporte
Espíritu	Brutalidad
Comunidad	Competencia

La oposición entre Mary Luisa y el rector comienza a establecerse en la escena 2, durante la despedida de los atletas en el aeropuerto. En dicha escena, luego de varias tomas abiertas del aeropuerto y la tarima, se suceden planos medios de Mary Luisa y el rector, mientras él recita su discurso de despedida. Las tomas se alternan, como si se tratara de un plano/contraplano, pero no es éste el caso, pues ella se encuentra sentada, un poco detrás de él, quien está de pie, frente al micrófono. Luego, la escena 3 la asocia a ella a la música, pues aparece dirigiendo el coro de la facultad, cuyo ensayo se ve interrumpido por la algarabía de los triunfos deportivos y la celebración propiciada por el rector. En las escenas 3 y 4 se establece la oposición entre música y deporte, a través de la interrupción del ensayo y, en la escena 6, se asocia al rector al deporte. Él es fanático del béisbol –en su oficina hay afiches e insignias del equipo Cervecería Caracas– y escucha con pasión la narración de las competencias deportivas por la radio. Ella profiere un discurso contra los deportes, él los defiende, y esto los enfrenta. La renuncia de Mary Luisa define lo irreductible de la oposición entre música y deporte, con la victoria de este último en el primer tiempo. Más adelante, con la idea de las Olimpiadas Musicales, el apoyo del organismo interamericano y el respeto del rector, la victoria definitiva corresponderá a la música.

La dualidad sexual no puede resolverse de esta manera, pues no se trata de una oposición entre términos mutuamente excluyentes ni irreductibles. Muy por el contrario, se trata de términos complementarios, de manera que la oposición entre ambos sólo

podrá resolverse con la formación de la pareja romántica, que los integrará en una unidad.

A partir de la escena 13, la narración se concentra en el montaje de las Olimpiadas Musicales y, aunque la oposición entre Mary Luisa y el rector, con todas sus oposiciones derivadas, pierde algo de relevancia, aparecerá aquí y allá, a manera de recordatorio, en algunas escenas, como la 34 y la 35. Una vez que el montaje de las Olimpiadas Musicales se convierte en el eje narrativo, se introducen nuevas oposiciones, pues la música y el espectáculo se convierten en los elementos centrales:

Popular (merengue, mambo)	Académico (ballet, violín)
Espontáneo (el cubano)	Rígido (los colombianos)
Atractiva (la ML cantante)	Fea (la ML maestra)

Lo académico es representado a través de Mary Luisa, maestra de música y directora del coro de la facultad –escenas 3 y 10–, pero también por la pareja de colombianos –escenas 18, 21 y 38– y por el ballet de Argentina –escenas 17, 21, 34 y 36. Lo popular corresponde a los números musicales en los que se ejecutan ritmos tradicionales venezolanos y caribeños, como el merengue venezolano en la escena 42, el mambo cubano en la escena 44 y lo que se presenta como jazz en la escena 45. Lo académico, es decir, la Mary Luisa maestra, los colombianos y los bailarines argentinos, es calificado como rígido, mientras que lo popular es visto como espontáneo. En este sentido, el personaje que encarna la espontaneidad y lo popular es el compositor cubano. En el film, la oposición entre lo académico-rígido y lo popular-espontáneo no corresponde a un conflicto narrativo entre los representantes de cada término, pues todos sortean unidos las dificultades económicas que enfrentan las Olimpiadas. Sin embargo, lo académico-rígido es considerado aburrido: los recitales poético-musicales de la pareja colombiana son recibidos con bostezos por los demás y la directora del ballet argentino luce ridícula y afectada, especialmente en su interacción con el cubano, quien se mofa de su veneración hacia los ballets rusos en la escena 17.

Estas oposiciones se armonizan en un hecho que también contribuirá a la formación definitiva de la pareja romántica establecida desde las primeras escenas del film, la integrada por Mary Luisa y el rector. Mary Luisa se identifica inicialmente con lo

académico, lo rígido y la falta de atractivo sexual. La Mary Luisa del inicio del film usa anteojos, se viste con ropa excesivamente cubierta y diseños pasados de moda, además de llevar el cabello recogido. Esta caracterización externa concuerda con su manera de caminar y sus modales, recatados y pueblerinos. Su falta de atractivo sexual la descalifica para formar pareja romántica, a pesar de que el film establece, desde el principio, que su “media naranja” es el rector. Éste, por otra parte y como ya se dijo, se opone a Mary Luisa por su afición a los deportes. Los valores opuestos y mutuamente excluyentes de los que participa cada uno serán transformados en complementarios o, al menos, en no excluyentes, por medio de la disolución de personalidad descrita por Altman en su análisis del film musical. Esto es, el rector adopta o, al menos, acepta como válidos los valores asociados a la música –escenas 35 y siguientes–, y Mary Luisa acepta como válida la pasión deportiva del rector –escenas 35 y 45. Antes de que esto ocurra, Mary Luisa debe reconocer que es una mujer hermosa y atractiva, algo a lo que se niega, ocultando su rostro, su cuerpo y su cabellera tras los anteojos, las ropas recatadas y el moño. Esta aceptación se produce en la escena 22, luego de la intervención de Doña Lina, quien informa a Mary Luisa que tiene tres pretendientes, Roberto, Pancho el mexicano y el colombiano. En la escena mencionada, que corresponde a una ensoñación de Mary Luisa, ella es confrontada por su otro yo, una chica sexy y consciente tanto de su atractivo físico como de sus dotes para la ejecución musical. En esta escena, Mary Luisa reconoce sus verdaderos deseos, que no son otros que sentirse atractiva, poder formar pareja y moverse a sus anchas en el escenario. Al producirse esto, se encontrará dispuesta al amor, aceptará los valores del rector, y podrá abandonar lo académico, para convertirse en intérprete exitosa de ritmos populares.

Es preciso insistir en que las transformaciones de Mary Luisa y el rector no son el resultado de procesos de cambio sufridos por los personajes en el desarrollo de la trama, sino algo preestablecido por el film desde el inicio, en el mismo momento en que se plantea la dualidad sexual y las oposiciones temáticas secundarias derivadas de ella.

La trama del film es, ni más ni menos, el montaje de un espectáculo musical por parte de una comunidad de artistas que persiguen un ideal que va más allá del mero espectáculo. Se trata del ideal panamericanista, es decir, la hermandad y la integración de esfuerzos entre los diversos países que integran el continente americano. Este empleo de la música y el baile en pro de un ideal superior convierte a los artistas involucrados en el proyecto en una comunidad, y el éxito en el montaje de las

Olimpiadas constituirá tanto el éxito de dicho ideal como la consolidación de la comunidad, tras la superación de las dificultades y desavenencias iniciales. En este sentido, el patrón narrativo predominante en *Venezuela también canta* es del del musical tras bastidores, tal como éste ha sido descrito por Altman y Feuer. En este caso, sin embargo, se hace muy poco énfasis en la representación de los ensayos para el montaje de los diversos números musicales que integrarán las Olimpiadas. Tan sólo las escenas 15, 17 y 22 dan cuenta del trabajo previo al montaje. La mayor cantidad de números musicales corresponde a los que integran la presentación final de las Olimpiadas, en las escenas 36 a 45. Algunos números aislados, como la llegada de los mexicanos –en la escena 16–, acompañados por disparos al aire y música de mariachis, o el cortejo de Pancho a Mary Luisa –en la escena 24–, entonando el tema “Serenata”, son efusiones espontáneas de canto que emergen de la propia acción. Este último caso es el más interesante, pues en él se presenta el uso de lo que Altman define como disolvencia sonora. El número musical restante corresponde a la ensoñación de Mary Luisa, en la escena 22, y será analizado en detalle en 3.3.2.4. En dicho análisis se incluirá el uso de la disolvencia sonora, la visual y la de personalidad, con la finalidad de identificar la manera en que son utilizados tales dispositivos en el film. Lo que corresponde destacar aquí es que los temas musicales y las coreografías que presenta el film remiten, por medio de elementos folclóricos, tradicionales o populares estereotipados, a una concepción igualmente estereotipada de las nacionalidades de los personajes cubanos, mexicanos, peruanos, estadounidenses y venezolanos. Las interpretaciones de los argentinos y los colombianos, por el contrario, procuran caracterizarlos no mediante elementos folclóricos, tradicionales ni populares propios de la música ni el baile de esos países, sino a través de estereotipos como la supuesta afición porteña por la alta cultura –representada por el ballet– o el carácter ceremonioso de los colombianos –señalado por sus arrebatos líricos.

Para completar el panorama de la estructura narrativa de *Venezuela también canta* es preciso tomar en cuenta la manera en que el film presenta y caracteriza sus muchos personajes, para establecer con claridad las oposiciones entre ellos. Lo que permite con tanta facilidad la adscripción de los personajes a valores opuestos y duales es su construcción esquemática y superficial, a partir de su afición por el deporte o la música, o bien por el empleo de estereotipos culturales muy simplificados sobre las distintas nacionalidades que habitan el continente americano. El cubano aparece como gracioso, alegre, extrovertido y mujeriego. Los colombianos son formales, tristes y

aburridos. La directora del ballet argentino es pedante. Pancho, el mexicano, es dominante y siempre está dispuesto a resolverlo todo por la vía del enfrentamiento físico. En algunos casos, los nombres de los personajes son irrelevantes, a pesar de que el film incluye esta información, pues lo verdaderamente importante sobre ellos es el hecho de que representan un país y que corresponden a ciertos valores que el relato organiza en dualidades u oposiciones.

El tratamiento dado a los personajes guarda estrecha relación con la introducción de las unidades cómicas y sus vínculos tanto con los números musicales como con el contexto narrativo. El film narra situaciones que, tradicionalmente, consideramos “serias”, como las relaciones entre los países americanos, la participación en eventos deportivos, la segregación racial. La clave para el funcionamiento de estos elementos en el musical es el tratamiento ligero y esquemático, que despoja tales realidades de sus aspectos problemáticos y cotidianos, desfamiliarizándolas y convirtiéndolas en una experiencia puramente estética, desvinculada de la causalidad del mundo real⁴⁷¹. En este sentido, el humor y la comicidad tienen un papel muy destacado. Se trata, en la mayoría de las ocasiones, del humor como comentario sobre los personajes y las acciones y, por lo tanto, de un humor dirigido a provocar la sonrisa amable antes que la carcajada estruendosa. Gran parte de las escenas contienen momentos cómicos que abren, acompañan o cierran el contenido narrativo o los números musicales.

Los números musicales se presentan en las escenas 16, 22 a 24, 36 a 39, 42 y 44 a 46. Ocupan un total de 12 escenas, sobre las 47 del film, incluyendo los créditos iniciales y el cierre. Un número significativo, mucho mayor que en cualquier otro film del corpus analizado y que corresponde, aproximadamente, a la cuarta parte del total de escenas del film. El resto corresponde, obviamente, a las unidades narrativas aderezadas con momentos graciosos. Más arriba se señaló la debilidad de la trama en el film, en el sentido de su desarrollo sintagmático, lo que tiende a convertir la estructura narrativa en la repetición de elementos que se oponen en el eje paradigmático, con ligeras variaciones que pueden aparecer con cada nueva repetición. Esto tiende a relativizar la importancia de los contextos narrativos, tanto para las unidades cómicas como para los números musicales.

⁴⁷¹ La desfamiliarización es un concepto del análisis neoformalista del film. Se refiere a la capacidad de las obras artísticas de proponer una experiencia propia y característica, basada en la percepción no práctica de lo narrado, es decir, una percepción que aborda lo narrado en una forma por completo diferente a la percepción de la realidad cotidiana. Kristin Thompson, *Ob. cit.*, pp. 10-11.

En cuanto a las unidades cómicas, es posible encontrar varias modalidades para la producción de la risa. A continuación, describiré algunas de ellas. En la escena 5, Mary Luisa enfrenta al rector por interrumpir las actividades y el ensayo de su coro en beneficio de los festejos por los éxitos deportivos de los estudiantes de la facultad. Esta escena va dirigida a provocar la sonrisa del espectador, a través de la oposición que se establece entre los dos personajes, gracias a la dualidad sexual ya mencionada, y al choque entre sus gustos e intereses, caracterizados muy esquemáticamente. Como ya se dijo, la apariencia de ella es recatada, provinciana y casi ridícula, rasgo que se acentúa con la desproporción de su reacción y su gestualidad, resultado del repertorio actoral de la actriz en la comedia mexicana. En la oficina del rector, todos los elementos decorativos son alusivos a los deportes: afiches, banderillas, trofeos y, muy importante, el sonido omnipresente de la radio, en la que se escucha el relato de las competencias deportivas. La incongruencia entre los dos personajes se acentúa con el ensimismamiento del rector en este relato, que se opone a la viva indignación de Mary Luisa y la reduce a la impotencia. Otra forma de producir momentos cómicos es la ya conocida contraposición entre la información que transmite la imagen y la expresada a través del sonido. Esto ocurre en la escena 6, en la que un locutor narra las competencias deportivas y exalta el papel del deporte como mecanismo integrador y pacificador entre las naciones, mientras las imágenes narran una pelea entre los deportistas, en pleno campo. Algo parecido ocurre en la escena 7, durante el recibimiento de los atletas por parte del rector y otros miembros de la facultad. El rector pronuncia un discurso triunfalista y rimbombante, “los veremos descender con sus frentes altas, ceñidas con el laurel de la victoria que han ganado en buena lid. Nos traen la victoria... descenden altivos, arrogantes, bizarros...”. Sin embargo, los atletas descenden del avión con los brazos entablillados, en muletas, maltrechos. Este efecto humorístico, producido por la incongruencia entre la imagen y el discurso del rector, es reforzado, en el cierre de la escena, por un acercamiento a Roberto y su perro, ambos maltrechos y con las extremidades entablilladas.

Al iniciarse el proceso de montaje de las Olimpiadas Musicales, cambia un poco el modo de producir la comicidad y se confía el peso de los momentos graciosos a algunos personajes, entre los cuales destaca el compositor cubano, interpretado por Fernando Cortés, director del film y esposo de Mapy Cortés, la intérprete de Mary Luisa. Este personaje se convierte, desde su primera aparición, en el elemento espontáneo que, con su arbitrariedad y sus ocurrencias, matiza las acciones con una sucesión de

momentos cómicos. Tal espontaneidad y su carácter chistoso constituyen indicios de su “cubanidad”, y en ese sentido se produce una concordancia entre las unidades cómicas y los elementos narrativos. De la escena 13 a la 20, este personaje protagoniza sucesivos momentos graciosos. El más significativo se presenta en la escena 17, en la que se introduce en el ensayo del ballet argentino, haciéndose pasar por un director de ballet ruso. La directora del ballet argentino lo interpela precisamente en lengua rusa, a lo cual el cubano responde “Spaciba balalaika, streptomocina alkaselzer, katiuska, ninoska”. La comicidad aquí proviene del uso de algunas palabras que el espectador asocia con la lengua rusa, pero que corresponden principalmente a nombres propios y sustantivos más o menos conocidos –con la excepción de “spaciba”, cuyo significado en ruso es “gracias” –, junto a streptomocina y alkaselzer, que son nombres de medicamentos para nada relacionados con dicha lengua. El chiste continúa cuando la directora del ballet, al parecer tan ignorante del ruso como el cubano, interpreta sus palabras como una respuesta positiva a su invitación para bailar con ellos en el ensayo. El clímax de la escena tiende al humor visual, pues el cubano realiza torpes piruetas que contrastan con los movimientos de los bailarines. Esta escena detiene parcialmente las acciones pero, al mismo tiempo, contribuye a reforzar la caracterización del cubano y a introducir a los argentinos, cuyos rasgos –pedantería, identificación con la alta cultura y lo académico– son utilizados como indicios de “argentinidad”.

Para finalizar lo concerniente a las unidades cómicas, queda por analizar otro recurso empleado en éstas. En las escenas 24 a 33, luego del ensayo en el teatro del Coney Island, Roberto y Pancho compiten por la atención de Mary Luisa. En la escena 24, Pancho toma la delantera, pues la invita al tiovivo y le canta “Serenata”. Roberto interviene, la invita a acompañarlo y Pancho, despechado, se dirige a la taquilla y pide 12 tickets. En la escena 26, Roberto confiesa su atracción a Mary Luisa, pero ella lo interrumpe y luego, en la 28, deja a Roberto, se marcha con la pareja de colombianos, y Roberto se dirige a la taquilla, pidiendo 12 tickets. Las escenas 29 y 32 muestran a Pancho y Roberto, cada uno por separado, en el tiovivo y la rueda respectivamente, solos y despechados. En los dos casos se repite el mismo esquema y el resultado es el mismo. La secuencia provoca la risa amable del espectador a través de la exacta repetición de la misma circunstancia para los dos personajes.

Antes de concluir este aspecto del análisis es necesaria una brevísima reflexión sobre el contenido de las unidades narrativas del film. En *Venezuela también canta* abundan los indicios referidos a la construcción de atmósferas humorísticas, ambientes

más o menos estereotipados y elementos anticipatorios que faciliten al espectador la formulación de hipótesis y expectativas acerca de lo que sucederá en el film. Los indicios e informantes relacionados con la presentación y caracterización de los personajes, aunque limitados en cuanto a complejidad y profundidad, son abundantes y, por supuesto, tienden a la redundancia, dentro de los parámetros que rigen la narración cómica en este sentido. El film también contiene suficientes indicios e informantes descriptivos del emplazamiento físico de la acción, a pesar de que excluye la inserción de escenas o secuencias descriptivas, como sucede en *La balandra Isabel llegó esta tarde* o en *El demonio es un ángel*. Sin embargo, las descripciones del emplazamiento de la acción se refieren, principalmente, a interiores, como la Facultad, sus salones, la oficina del rector; el teatro donde se llevan a cabo las Olimpiadas Musicales, con su escenario, lo que está tras bastidores, los camerinos y el lugar del público; o la sede del organismo interamericano que financia la realización de las Olimpiadas Musicales. Algunos de estos escenarios son construidos en estudio, como la pensión de Doña Lina y el segmento de calle en que ésta se encuentra. Los únicos exteriores del film son el aeropuerto, durante la despedida y, luego, el recibimiento de los atletas que participaron en el evento deportivo —escenas 2 y 7—, y el Coney Island —escenas 23 a 33.

3.3.2.2. Estructura temática

En *Venezuela también canta*, la dualidad sexual principal y las oposiciones secundarias dan lugar, con bastante transparencia, a los temas y subtemas.

El tema principal parece ser la visión de la música como elemento armonizador e integrador de la comunidad. En el film, la idea de comunidad tiene dos acepciones que se complementan en distintas esferas de acción. La primera de ellas se refiere a las naciones americanas como una comunidad en la que deberían reinar unas relaciones armónicas, de cooperación y convivencia, donde las desavenencias y las disputas se resuelvan por medio del diálogo. Se trata de un ideal que incorpora algunos elementos de la llamada integración —el panamericanismo—, junto con elementos relacionados con la existencia de organismos internacionales que ejerzan el rol de velar por las relaciones entre los pueblos de todo el continente. La segunda acepción en que el film se refiere a la idea de comunidad es como la formación de grupos capaces de llevar adelante una tarea, en conjunto, para el beneficio tanto del grupo y sus integrantes como de entidades más amplias, como las naciones americanas. Tanto en la primera acepción como en la segunda, el film propone que la música y el baile son las únicas formas

capaces de armonizar e integrar tanto a las naciones americanas como a cualquier grupo humano que trabaje en pro de un objetivo común, pues la música promueve la espiritualidad, la cooperación mutua, la convivencia y el desprendimiento. Esto, en oposición a actividades como el deporte, que favorecen la “brutalidad física”, la agresividad y el espíritu competitivo. Vistos así, tanto la música como el espectáculo aparecen como puertas de acceso al reino de la utopía. En este sentido, *Venezuela también canta* se acerca al musical hollywoodense.

Otro tema importante es, justamente, el cortejo amoroso y la posibilidad de formar una pareja como integración y armonización de los opuestos en una unidad. En el film, el atractivo físico y las dotes para la interpretación musical van fuertemente unidos. Por otra parte, para formar pareja es preciso tener el deseo y la disposición a hacerlo, de allí que la Mary Luisa recatada, académica y provinciana quede excluida del juego amoroso —a pesar de tener varios pretendientes— mientras que la Mary Luisa hermosa, sexy y rumbera sí es capaz de unirse al rector. La pareja se concibe como la unión de dos personas diferentes pero con características complementarias. Así, tanto Mary Luisa como el rector pertenecen a la facultad y, por lo tanto, se relacionan, al inicio del film con lo académico. Para que la pareja funcione no sólo es preciso que ella descubra, asuma y exhiba su atractivo sexual y su deseo de participar en el juego amoroso, sino también que acepte lo popular —el mambo, el merengue venezolano—, de manera que pueda complementar el academicismo del rector. Esta es sólo una parte de la visión de la pareja. La otra parte es la aceptación del otro en cuanto tiene de opuesto al propio ser, como parte del pacto para la futura convivencia armónica. Por supuesto que la pareja constituida queda, en el film, en el reino de la utopía. También en este sentido, *Venezuela también canta* se vincula al musical hollywoodense.

El tercer tema importante que trata el film se refiere al espectáculo y el entretenimiento como vías para la plena realización personal, más allá de las restricciones del mundo real y de la rigidez académica. En este sentido, se retoma la oposición entre la música y el deporte, pues el segundo, por su naturaleza competitiva y egoísta, interfiere en la comunicación entre los individuos, propicia los conflictos y la violencia, y no aporta ninguna satisfacción relacionada con ideales colectivos superiores. También entra en discusión aquí la oposición entre lo académico y lo popular, pues lo académico encasilla a los individuos en definiciones rígidas que lo apartan del contacto espontáneo y afectivo con otras personas. La música, en su vertiente popular, y el universo del espectáculo, al contrario del deporte y de la esfera

académica, favorecen la integración de los individuos en comunidades, permiten que éstas desarrollen un trabajo en pro de ideales superiores, dan pie al desarrollo de relaciones interpersonales armónicas –amistosas o de pareja- y, finalmente, permiten a los individuos cumplir sus deseos secretos y sus sueños más íntimos. Se trata, en resumen, de otra utopía para la cual el film presenta una vía de acceso.

Resumiendo, las proposiciones temáticas e ideológicas del film integran lo individual y lo colectivo, lo particular y lo general, y conceden a la música, el canto, el baile y el entretenimiento en sus acepciones populares la capacidad de armonizar las oposiciones o conflictos que afecten tales instancias, y de ofrecer la satisfacción de los ideales, los deseos y las necesidades. Tan vasto campo de acción y tan enormes logros sólo pueden ubicarse en la esfera de lo estético o lo imaginario. Sólo así tiene sentido el poder que atribuye el film a la música y el espectáculo más allá de la formación de la pareja romántica y de la constitución de un grupo integrado y armónico. Este poder es tan grande, que llega a acabar no sólo con cualquier disputa entre pueblos americanos, sino con la segregación racial en los Estados Unidos, tal como se afirma en la escena 45. En este sentido, el film recurre al montaje del espectáculo y la formación de la pareja como metáforas del poder de la música tanto en la esfera colectiva e individual como en el ámbito de la convivencia entre las naciones americanas.

El enorme papel que el film otorga en sus proposiciones temáticas e ideológicas a la música, el espectáculo y el entretenimiento, junto con su trama articulada sobre la base de oposiciones paradigmáticas y orientada al montaje de un espectáculo musical, son precisamente, dos de los elementos que permiten interpretar *Venezuela también canta* como un film musical en sentido pleno y no como un film que utiliza la música como ambientación, excusa para introducir las dotes musicales de sus actores o como elemento para la caracterización de los personajes y situaciones. Sobre este punto se insistirá también en el análisis narratológico y en el estudio del uso de la lengua cinematográfica. Por otra parte, el film no plantea un tema que, para Feuer, es esencial en el musical hollywoodense, y que es el enmascaramiento del carácter masivo del cine musical a través de su identificación con el arte folk. Esto se debe a muchas razones, pero la única relevante dentro del análisis del film parece ser la incapacidad de dar a la ejecución de los intérpretes de música y baile la apariencia de espontaneidad necesaria para dar la impresión de que los números musicales se construyen prácticamente solos, como por arte de la mágica unión de sus intérpretes, y no como resultado de un proceso

artístico y económico propio del arte masivo. Este punto será desarrollado con mayor profundidad en el análisis del uso de la lengua cinematográfica en el film.

3.3.2.3. Análisis narratológico

En *Venezuela también canta* el narrador predominante es extradiegético-heterodieético, sin manifestarse jamás por medio de una voz en off que, al inicio del film, ubique la acción en el tiempo ni el espacio. En algunas escenas se delega la función de narrar en instancias pertenecientes a la diégesis. Un ejemplo lo constituye la escena 5, en la oficina del rector, en la que, por medio de la radio, se narran las competencias deportivas en que participan los atletas de la facultad. En este caso, el aparato de radio sería un narrador intradieético-heterodieético, de acuerdo con la idea de los “narradores mecánicos”, esto es, aparatos como radios, televisores o pantallas cinematográficas, que producen o reproducen relatos metadieéticos. En la escena 8, se utiliza el mismo recurso de la narración radial, pero en esta ocasión no se emplea el aparato propiamente dicho como narrador intradieético-heterodieético, sino que se asigna este papel al locutor que lee las noticias sobre los conflictos entre los países americanos. Algo parecido sucede en la escena 20, con el intercomunicador que permite escuchar al grupo, que está en una habitación cercana, la conversación entre Mary Luisa y el misterioso fotógrafo. En todos los casos, se trata de metadiégesis verbales. Algunos personajes de la trama asumen, en ciertos momentos, el rol de narradores intradieéticos-homodieéticos. La más destacada en este sentido es Mary Luisa, en la escena 22, cuando imagina o sueña el encuentro con su otro yo. En este caso, se produce una metalepsis, pues Mary Luisa, que es la narradora de la ensoñación, interactúa con los personajes que imagina. La función de esta metadiégesis es persuasiva, pues Mary Luisa, al darse cuenta de sus deseos reprimidos, comenzará poco a poco a modificar su actitud y su forma de vestir. El falso fotógrafo estadounidense también se convierte en narrador intradieético-homodieético, al relatar a todos, en la escena 45, el final del racismo en los Estados Unidos gracias a las Olimpiadas Musicales. En este caso, se trata de una metadiégesis verbal.

En cuanto al tiempo, el orden predominante es el cronológico. Hay algunas anacronías, como las analepsis internas introducidas por el relato del locutor radial y los titulares de periódicos en las escenas 8 y 9, además del relato del falso fotógrafo en la escena 45 –otra analepsis interna. En todos los casos, la función de las analepsis

internas con metadiégesis es explicativa, pues completan información narrativa relevante, y persuasiva, pues lo narrado en ellas influye sobre las acciones de los personajes. Debido a la escasez de escenas descriptivas, el film no emplea la silepsis con este significado. La única silepsis del film, en la escena 9, corresponde al agrupamiento temático de tomas que muestran diversos aspectos del conflicto interamericano provocado por el evento deportivo. Estas tomas van enlazadas mediante la superposición de titulares de periódicos que explican lo mostrado por las imágenes. Este tratamiento corresponde a la llamada secuencia de montaje. Al igual que en los otros filmes del corpus, las prolepsis son inexistentes. En el film se utiliza constantemente el montaje alterno, figura que da lugar a un tratamiento del tiempo en el cual las series de acciones que se alternan corresponden a acontecimientos simultáneos o inmediatamente sucesivos entre sí. Esto ocurre en las escenas 13 a 20, en el Hotel Potomac, durante la llegada de los delegados de los diversos países americanos a los ensayos de la Olimpiada, y también en las escenas 25 a 33, en las que se alterna el cortejo de Pancho y Roberto a Mary Luisa con los infructuosos intentos del cubano por conquistar a la peruana.

Por otra parte, el tratamiento de la duración es variado y ofrece tanto fórmulas de compresión y aceleración temporal, en las que el tiempo diegético es mayor que el fílmico, como largas secuencias en las que el tiempo fílmico y el diegético son equivalentes. La escena 6 es un caso de compresión temporal, pues agrupa imágenes de varias competencias a manera de resumen del evento deportivo interamericano. En todos los casos, las competencias terminan en pleitos. La escena se cierra con el desfile final de los juegos. Aquí, un tiempo diegético de al menos una o dos semanas, es resumido en poco más de un minuto de tiempo fílmico. Esto incrementa la velocidad del relato y contribuye a la presentación esquemática y ligera de los conflictos, requisito indispensable dentro de la comedia musical. Otro segmento en que el relato se acelera es el ya mencionado del cortejo de Pancho y Roberto a Mary Luisa en el Coney Island, mientras el cubano recibe calabazas por parte de la intérprete peruana a quien corteja, en un montaje alterno de escenas breves que destacan los elementos cómicos de la secuencia –los sucesivos desaires al cubano, la frustración de Roberto y Pancho en sus pretensiones con Mary Luisa. Aquí, aunque el tiempo diegético no sea mucho menor que el fílmico, el montaje rápido de las series de acción que se alternan crea la impresión de aceleración temporal. El caso contrario a la aceleración temporal del relato es, en el film, el mencionado bloque de escenas que abarca de la 13 a la 20. Toda esta

secuencia se desarrolla en diversos espacios del Hotel Potomac y, en ella, considerada en su totalidad, el tiempo diegético es igual al fílmico. La complejidad de las acciones que se suceden y/o se alternan es muy grande, pues están a cargo de un gran grupo de personajes que circulan por toda la planta baja del hotel. En la mayoría de las escenas, con la excepción de las analizadas como silepsis o fórmulas de compresión temporal, el tiempo diegético es igual al fílmico. Este hecho cobra relevancia en el caso de los números musicales, durante los cuales la continuidad temporal y, por lo tanto, la ausencia de elipsis, está marcada por la música diegética. A pesar de que la duración de algunas secuencias queda bien establecida por indicios e informantes, la duración total del film parece irrelevante, porque no hay información narrativa suficiente para determinarla. Por tratarse de un musical, quizás se trate de un principio compositivo que irrealice el tiempo de la diégesis en el film, con la finalidad de acentuar el tratamiento ligero y de sacar el proceso de montaje de las Olimpíadas de la realidad cotidiana, sujeta a la tiranía de los plazos temporales.

En cuanto a la frecuencia, predomina la singulativa. En algunas escenas se recurre a la iteratividad, para mostrar el carácter recurrente en la diégesis de ciertos acontecimientos que el film narra sólo una vez. Es el caso de las escenas 21 y 34, en la pensión, que narran la convivencia diaria de los artistas en la pensión de Doña Lina.

En lo que concierne al modo, predomina la perspectiva del narrador por encima de la perspectiva de los personajes. El narrador, en forma constante, comenta y califica tanto los personajes como el resto de los componentes del universo diegético, e impone su visión por encima de la visión de aquellos. Mary Luisa se considera a sí misma como una mujer cursi, reprimida, casi ridícula. Pero su atractivo físico, aunque ella no lo reconozca, es sugerido por el narrador a través de las ropas recatadas, los anteojos y el moño. El rector Rosas es mostrado como un hombre rígido, demasiado concentrado en el deporte e incapaz de apreciar las virtudes de la música. Desde que se revela el interés romántico de Pancho y Roberto hacia Mary Luisa, se da a entender que ninguno de ellos tiene oportunidad de conquistarla, mientras que, a pesar de la ausencia de interés expresado tanto por Mary Luisa como por el rector, al inicio del film, se indica claramente que será él quien conquiste el afecto de ella. La opinión que el narrador transmite sobre estos personajes no coincide con la forma en que ellos se ven a sí mismos, y esto se acentúa mucho más con respecto a los personajes secundarios, como el cubano, los colombianos y la directora del ballet argentino. De allí que predomine, precisamente, la perspectiva del narrador. Por otra parte, a lo largo de todo

el film predomina la focalización de grado cero. La cámara tiende a la omnipresencia y el frecuente uso del montaje alterno hace que la información narrativa transmitida por el film supere siempre el saber de los personajes, considerados en forma individual. Esto sucede, por ejemplo, en las escenas 1 a 9, en las que se pasa con gran libertad de la facultad, en Caracas, al escenario en que se llevan a cabo las competencias deportivas. Algo similar ocurre en las escenas 13 a 20, en las que la cámara se pasea por diferentes espacios adyacentes al lobby del hotel, desde la puerta principal –por el exterior– hasta el hall de entrada y otros salones, como el salón de ensayo en que Mary Luisa entrena a su cantante, la oficina o el salón en que ensayan los balletistas argentinos. En este bloque, el principio organizador es el montaje alterno, que siempre revela información narrativa superior al conocimiento de los personajes considerados individualmente. El mismo principio opera en las escenas 24 a 33, en el Coney Island.

Hay tres excepciones a este patrón predominante de focalización cero. Las más relevantes tienen que ver con la identidad del misterioso fotógrafo estadounidense que aparece en las escenas 13 a 20. Su verdadera identidad y la naturaleza de la misión que cumple en el hotel permanecen ocultas, de cara al espectador y de cara a los otros personajes, hasta la escena 20, en que el mismo fotógrafo revela su identidad: es representante del instituto que financia las Olimpiadas y, por órdenes de su país, no puede permitir la participación de Roberto, que es negro, en el Comité Organizador. La negativa de todos a expulsar a Roberto tiene como resultado la suspensión de los fondos para el evento. En este caso, la presencia del misterioso fotógrafo que rehúsa revelar su identidad crea un enigma que podría favorecer la actividad especulativa del espectador y motivarlo a proponer hipótesis sobre la procedencia y las intenciones del personaje. Por otra parte, la desafortunada y sorpresiva suspensión de los recursos, puede ser examinada por el espectador en forma retrospectiva, con lo que se le otorga si no una motivación, al menos sí una justificación dentro del film. Otra excepción a la focalización cero, aunque de menor importancia, se presenta en la escena 34. En ésta, Mary Luisa y el cubano enfrentan la preparación de la comida, una vez que se han agotado los recursos del grupo para sobrevivir durante los ensayos de la Olimpiada. Mientras tanto, Doña Lina recibe dinero del rector y compra alimentos, pero nada de esto se revela hasta que la situación se hace insostenible con las protestas del grupo. Justamente en el momento en que todos protestan con mayor afán, los sorprende la llegada de la dueña de la pensión con la compra. Al final de la escena, Doña Lina informa a Mary Luisa sobre la procedencia de los recursos. El hecho de que no se

revele la solución a los problemas hasta el final de la escena favorece la implicación emocional del espectador con los personajes y la situación que atraviesan, y otorga relieve a los momentos cómicos de la escena. La tercera y última excepción se presenta con la reaparición del estadounidense durante la representación de las Olimpiadas. Su presencia allí no es conocida hasta que el cubano lo descubre, tras una pared, y es expulsado por el grupo en la escena 40. Luego, en la escena 43, entre un número musical y otro, se muestra al personaje en cuestión al volante de un camión, pero no se informa sobre sus intenciones ni el contenido del camión. Esto sólo ocurre en la escena 45, cuando el falso fotógrafo justifica su presencia por el éxito de las Olimpiadas en contribuir a eliminar el racismo en los Estados Unidos, y abre el misterioso container que transportó hasta el teatro, revelando su contenido, que no es otro que un grupo de jazz. En este caso, aunque se informa sobre la próxima llegada del misterioso hombre al teatro, se ocultan sus intenciones y lo que trae en el interior del container. De esta manera, se produce algo de suspenso, anticipación y vinculación emocional del espectador con el desarrollo de las Olimpiadas, pues se puede llegar a suponer que la intervención del personaje será en contra y no a favor, como ocurre finalmente, para dar lugar a un final aún más feliz de lo esperado. Las tres excepciones van dirigidas a crear efectos momentáneos que no afectan sustancialmente el patrón de focalización cero que predomina a lo largo de todo el film.

Un examen global de la voz, el tiempo y el modo en el film, junto con la construcción del espacio, permite afirmar que, en conjunto, se logra la claridad denotativa indispensable según los parámetros de la aceptabilidad industrial fijados por Hollywood y aceptados, con criterio más o menos flexible, por las industrias cinematográficas de México y Argentina. En cuanto a la construcción del espacio en el film, se señala con claridad cuando los espacios representados son continuos, contiguos o si existen fuertes discontinuidades que los separen. Como se señaló en el análisis de la estructura narrativa, no abundan las escenas ni tomas descriptivas de los ambientes en que se llevan a cabo las acciones, pero el seguimiento de estas últimas procura dar al espectador una idea más o menos clara de la ubicación de los personajes y los elementos decorativos, así como de la delimitación del espacio por medio de la escenografía. Esto, por supuesto, se logra en algunos casos más que en otros. En los casos menos claros, se procura ubicar al espectador mediante figuras como las miradas de los personajes fuera de campo, el plano/contraplano o el raccord de mirada. La abundancia de los números musicales hace que la música diegética –

además de los ruidos y los parlamentos de los personajes— funcione como importante indicio de la continuidad espacial y temporal, en conjunción con la puesta en escena, los registros y ciertas figuras de montaje. Por otra parte, las discontinuidades en el espacio y el tiempo también son señaladas claramente en el film. Las elipsis temporales significativas van marcadas por medio de disolvencias, cortinillas o fundidos a negro. Cuando esto no ocurre, las variaciones en el emplazamiento de la acción dan las pistas para inferir las discontinuidades de tiempo o espacio. El único elemento del film que parece apartarse de la claridad denotativa predominante es la introducción de una metalepsis en la escena 22. La metalepsis es una figura narrativa que consiste en la violación de las convenciones que rigen el paso de un nivel narrativo a otro, y es muy poco frecuente en el MRI. Sin embargo, su uso en *Venezuela también canta* se mantiene dentro de las convenciones propias del film musical, pues dicho género tiende a utilizar recursos que también constituyen casos de metalepsis, como la mirada de los personajes a cámara o la interpelación directa al espectador, como una manera de establecer la comunicación entre los intérpretes de canto y baile y el espectador del film, por encima de la condición del cine como medio masivo que impide la interacción directa entre unos y otros. Por todas estas razones, es posible concluir que *Venezuela también canta* tiende a la transparencia.

3.3.2.4. Análisis del uso de la lengua cinematográfica y principios compositivos

Se analizó en detalle la escena 22, en la que Mary Luisa es confrontada por su otro yo y llega a reconocer sus deseos ocultos: sentirse atractiva, lograr el interés romántico del rector y, finalmente, atreverse a interpretar su música para el público. La motivación de Mary Luisa para comenzar a admitir sus verdaderos deseos la aporta Doña Lina, en la escena 21, cuando le dice que es una mujer hermosa y que tanto Roberto y Pancho, como el colombiano, la cortejan sin que ella se dé por enterada. La confrontación se produce en un plano imaginario, pero las dos Mary Luisas interactúan en los espacios de la pensión. En dicha confrontación, la Mary Luisa imaginaria demuestra a la real de lo que sería capaz si cambiara su apariencia poco arreglada y su timidez por una vestimenta que le permita exhibir sus atributos, su talento y su seguridad en sí misma. La llegada de Doña Lina rompe la ensoñación y regresa a Mary Luisa a la realidad. Estas acciones se desarrollan en dos espacios contiguos, la habitación de Mary Luisa y el inmenso patio interior de la pensión. Tanto la puesta en

escena como los registros y el montaje tienen un cierto dinamismo. La escenografía es construida en estudio, y se propone ubicar la acción en la versión estilizada de lo que podría ser una casa tradicional caraqueña. La estilización se manifiesta, antes que nada, en las dimensiones del patio y en el uso de la escalera de dos tramos, para nada correspondientes a las proporciones de la casa tradicional caraqueña de planta rectangular. Las habitaciones de la planta baja, incluyendo la cocina y el comedor, se conectan con este patio interior. El mobiliario no es significativo, más allá de su estilo también pretendidamente tradicional, con muebles de madera, y carece de elementos modernos o artefactos eléctricos. La escalera que conduce del patio a las habitaciones de la planta alta es indispensable para la acción, pues en algún momento de la escena aparecerá el rector en la primera planta, y la Mary Luisa imaginaria subirá hasta ubicarse en el primer descanso. El otro elemento significativo no pertenece a la escenografía sino al decorado, y se trata del piano, sobre el cual se sienta, juguetona, la Mary Luisa imaginaria.

Gran parte del peso de la escena recae sobre el trabajo actoral y la ejecución musical de Mapy Cortés. Este trabajo va dirigido, principalmente, a oponer entre sí las dos Mary Luisas, por medio de sus vestimentas, mímica, gestualidad y desplazamientos escénicos. La Mary Luisa real viste recatadamente, usa anteojos, sus movimientos son inseguros y pausados, domina pequeñas porciones del espacio escénico, carece de malicia, picardía y coquetería y desempeña un papel pasivo en la escena, pues se limita a observar, con admiración, las evoluciones de la otra a todo lo ancho del espacio escénico. Su otro yo es todo lo contrario. En primer lugar, viste un traje sin tirantes, que deja al descubierto sus hombros y exhibe una abertura que deja ver sus piernas. Todo esto va acompañado de tacones altos, maquillaje abundante y el cabello suelto. Su actitud con respecto a la otra es desenfadada y provocadora, la interpela directamente y la desafía para que vea de lo que sería capaz si cambiara su actitud. En segundo lugar, se desplaza por el espacio escénico –la otra la sigue, desde lejos y con gran timidez, para observarla mejor– y sus movimientos son seguros, llenos de malicia y coquetería. Recorre sin restricciones el espacio y desempeña un papel activo, pues canta, baila e interpela a la otra. La interacción entre ambas se produce a través de los diálogos, los desplazamientos en el espacio y, muy importante, las miradas. Pancho, Roberto y el rector aparecen en la escena mágicamente, gracias a un gesto de la Mary Luisa imaginaria, y se mantienen como presencias estáticas y mudas, supeditadas a la interacción entre aquella y la Mary Luisa real. Una vez que los hombres aparecen en

escena, su papel consiste en observar a la Mary Luisa imaginaria, embobados, llenos de admiración. Toda vez que se interrumpe la ensoñación, con la súbita entrada de Doña Lina, todos los personajes imaginados por Mary Luisa desaparecen instantáneamente.

En los registros predominan ampliamente los encuadres abiertos, pues sólo hay un primer plano de la Mary Luisa imaginaria. El encuadre más utilizado es el plano medio, por lo general abierto, y corresponde a 20 sobre un total de 41 planos para toda la escena. Cabe destacar la elevada velocidad de corte, que supone a la vez una gran fragmentación del espacio y, por consiguiente, un papel determinante del montaje en la construcción del espacio, el tiempo y las acciones. La escena no se inicia con un plano abierto del espacio sino con un plano medio de Mary Luisa, que se mira en el espejo, sin los anteojos, sonriendo incrédula ante las palabras de Doña Lina al final de la escena anterior. Repentinamente, escucha su propia voz desde el fuera de campo, que le ordena “Quítatelas”. La reacción de ella será dirigir la mirada fuera de campo, a través del espejo, colocarse los anteojos y voltear hacia la cámara. A partir de allí se establece una alternancia entre planos de la Mary Luisa real y contraplanos de la Mary Luisa imaginaria, hasta el plano 7. La imaginaria aparece gradualmente en el plano 2, un plano entero, sentada sobre el piano. Esta aparición corresponde a lo que Altman define como disolvencia visual, es decir, un dispositivo que permite la transición gradual de un nivel narrativo a otro a través de un artificio visual que conecta y, al mismo tiempo, separa los dos niveles. El diálogo entre las dos Mary Luisas lo dirige la imaginaria, quien intenta convencer a la real de sus atributos y su talento musical. Este patrón cambia cuando la Mary Luisa imaginaria dice “¿Quieres ver el éxito que tendrías...? Acércate”. A partir de allí, las dos se desplazan. El número musical se inicia con el sonido del piano que, como se indica en el plano 8, es tocado por la Mary Luisa imaginaria. Se trata, por lo tanto, de un sonido diegético. Hacia el final de este plano, se incorpora el acompañamiento orquestal, que es un sonido no diegético, se superpone al piano y pasa a ocupar la totalidad del número musical, junto con la voz cantante de la Mary Luisa imaginaria, que sí es un sonido diegético. Este dispositivo es lo que Altman define como disolvencia sonora y forma parte de los procedimientos recurrentes en el género musical. A partir de allí, la música regirá las acciones y la Mary Luisa real seguirá a la imaginaria en sus evoluciones, conectada a ella principalmente a través de las miradas. El desplazamiento de la Mary Luisa imaginaria es seguido por medio de entradas y salidas de cuadro enlazadas mediante *raccord de dirección*. Se repiten algunas

ubicaciones de cámara, lo que crea un patrón de regularidad en el montaje. Esto se mantiene así hasta el plano 20 aproximadamente, cuando la imaginaria deja de cantar y se dirige de nuevo a la Mary Luisa real, diciendo “Ya verás como todos te admiran. Acércate”. A partir del plano 21, la Mary Luisa real sigue a la imaginaria hasta el patio central, donde la otra evoluciona en el espacio. Los movimientos de la Mary Luisa imaginaria no son de baile, aunque intenta acompañar el ritmo de la música con ciertos elementos de mímica y gestualidad. No hay coreografía, entonces, ni tampoco la pretensión de convertir movimientos cotidianos en pasos de baile para dar la impresión de que el baile es algo fácil, natural y al alcance de todos. En el plano 23, luego de un *raccord* de dirección, la Mary Luisa imaginaria se detiene, hace un gesto y aparecen Pancho y Roberto, que la miran embobados. A continuación, sube las escaleras, se detiene en el primer tramo y hace un gesto, mirando hacia el primer piso. Tras un corte, en el plano 27, aparece el rector en la baranda del primer piso, y la mira, sonriente. Esto alterna con planos medios de la Mary Luisa real que observa todo atentamente. En esta parte de la escena, que culmina en el plano 38 con la brusca desaparición de los personajes imaginados, la Mary Luisa imaginaria se convierte en el centro de todas las miradas y el objeto del deseo de los tres personajes masculinos. El volumen de la música orquestal no diegética va disminuyendo a medida que se aproxima el final de la ensoñación. Se trata de la disolvencia sonora que marca, en este punto, la transición de la metadiégesis a la diégesis y de la imaginación a la realidad. Tras la entrada de Doña Lina, que termina definitivamente la música, la Mary Luisa real afirma haber estado soñando despierta y se quita los lentes, en un plano medio.

El montaje cumple en esta escena una función fundamental: no sólo tiene un importante peso en la escena, al permitir que el espectador construya el tiempo y el espacio, sino que también permite la coexistencia de los personajes imaginarios con la Mary Luisa real, y construye la interacción entre todos por medio del plano/contraplano y las miradas fuera de campo. En este sentido, sus funciones semánticas son principalmente denotativas, aunque la alternancia de las dos Mary Luisas en el plano/contraplano tiende, también, a producir significados connotativos recuperables en el plano paradigmático. Las funciones sintácticas se cumplen principalmente como efectos de enlace creados por medio del *raccord*, en especial el de mirada y el de dirección.

Resumiendo: la totalidad de la escena narra un acontecimiento que corresponde a la disolvencia de personalidad señalada por Altman. A través de dicho dispositivo, el

personaje –en este caso Mary Luisa–, entra en contacto con sus deseos reprimidos por medio de sus sueños o su imaginación. En esta escena en particular, la disolvenencia de personalidad, que pertenece al plano del contenido, es introducida a través del uso conjunto de la disolvenencia sonora y la disolvenencia visual, las cuales operan en el plano de la expresión.

Tomando como referencia la totalidad del film, es posible encontrar en él algunas de las configuraciones expresivas identificadas, tanto por Feuer como por Altman, como propias del género musical. A continuación, las revisaré una por una, caracterizando la forma peculiar que asumen en *Venezuela también canta*.

En primer lugar, en el film se da la coexistencia de varios niveles narrativos correspondientes a diferentes niveles de realidad, como vía para facilitar la resolución de los conflictos narrativos planteados en la diégesis de base, a través de la representación de las fantasías y los deseos de los personajes y su clara identificación como procesos imaginarios y no reales. Éste es el caso de la escena cuyo análisis detallado acabo de presentar.

En segundo lugar, en el film se revelan algunos aspectos de la tecnología del espectáculo, para desmistificarla y luego remistificarla, contribuyendo a la exaltación del musical. Esto ocurre en las escenas ambientadas en el teatro, bien sean ensayos, como la 23, en la que se ejecuta un número musical sobre las tablas mientras los personajes principales interactúan tras bastidores, revelando así algunos elementos del telón, la tramoya y el personal que labora en ellos. También ocurre esto durante el montaje final de las Olimpíadas Musicales, en las escenas 36 a 46. Este tratamiento luce algo torpe en *Venezuela también canta*, debido a la selección de las ubicaciones de cámara y al montaje poco fluido en la alternancia entre el espectáculo que ejecuta sobre el escenario y la tecnología necesaria para su montaje. En otras palabras, el análisis revela la intención de lograr este efecto, pero dicha intención no se logra debido al escaso dominio de la convención y la técnica necesarias para conseguirlo.

En tercer lugar, en la construcción expresiva de los números musicales se intenta representar la oposición popular/académico, identificada anteriormente en el análisis de las estructuras narrativa y temática. Dicha representación, sin embargo, difumina la mencionada oposición, debido a la incapacidad tanto del director como de los ejecutantes y técnicos para construir lo popular como algo espontáneo y natural.

De todo el repertorio de construcciones expresivas propias del musical hollywoodense, los elementos que menos emplea *Venezuela también canta* son

aquellos que buscan enmascarar la condición de arte masivo del film musical, para hacerlo pasar por arte folk, espontáneo e inmediato. Esto ocurre, quizás, debido a la incapacidad de alcanzar los niveles de ejecución hollywoodenses, especialmente en lo relacionado con el baile, la puesta en escena en general, los registros de imagen y el montaje. No hay, en *Venezuela también canta*, efectos de supuesta espontaneidad en el canto y el baile a través de coreografías y ensayos enmascarados por el uso de movimientos que no son propiamente de baile. Tampoco se recurre a la presentación de números muy elaborados como si fueran ensayos. Esto sería imposible, pues los bailarines que ejecutan los números bailados dan la impresión de ser aficionados con escaso entrenamiento en el mundo del espectáculo, tal como queda en evidencia en las escenas 37 a 39. En cambio, sí se presenta a algunos intérpretes —es el caso de Mary Luisa— como aficionados de la música, pero sus actuaciones son perfectas, propias de la labor de un profesional del entretenimiento. Aquí destacan las escenas 42 y 44, en las que Mary Luisa canta y baila un merengue venezolano y un mambo cubano, sin haber ensayado previamente. La intervención de ella como intérprete se debe al azar, pues la cantante del número venezolano se encuentra indispuesta el día de la función, y a la insistencia del cubano, quien al ver su talento le encomienda la interpretación del mambo compuesto por él. También se representa, tras el escenario, una comunidad que lucha unida por un propósito colectivo, que abarca tanto el montaje del espectáculo como la unión de los pueblos americanos. Esta lucha no tiene recompensa económica y se lleva a cabo por puro amor al arte. Otro dispositivo que sí se emplea, aunque un poco torpemente debido al mal manejo de las ubicaciones de cámara y el montaje, es la instauración del público teatral dentro de la diégesis como sucedáneo en el texto del público cinematográfico, para propiciar la identificación del público con la experiencia inmediata y “en vivo” del teatro.

3.3.3. Análisis de los discursos sobre *Venezuela también canta*

Los elementos paratextuales que precedieron y acompañaron el estreno de *Venezuela también canta* se mantienen dentro de las líneas establecidas por las comedias, es decir, combinan la construcción de una imagen de profesionalismo y calidad industrial apoyada en el prestigio de BF como productora, en el star system tanto internacional como venezolano, en el oficio de los técnicos y directores contratados en el extranjero y en los valores de producción, con etiquetas genéricas que identifican al film como una comedia musical. A esto se suma, por supuesto, la

construcción del film como un producto venezolano pero, al mismo tiempo, avalado por los estándares de la industria internacional y apto para ser exhibido en el ámbito iberoamericano.

Desde las primeras referencias en las gacetillas de prensa se habla de una “producción musical” cuyo título provisional sería “Olimpiadas musicales de las Américas”⁴⁷², “...una comedia y recuento musical de los países latinos...”, la primera película musical hecha en estudios venezolanos⁴⁷³. A medida que avanza el rodaje se refuerza la identificación del film con el género musical⁴⁷⁴ y se anuncia que exaltarán la música venezolana y latinoamericana⁴⁷⁵.

El propio Luis Guillermo Villegas Blanco, como presidente de BF y productor de los largometrajes, resume, justamente durante el rodaje de *Venezuela también canta*, los valores que orientaron la promoción de los filmes. El carácter industrial de su proyecto queda de relieve a través de la labor de directores, técnicos y artistas extranjeros “...que venían a colaborar en la iniciación del cine”. Aunque se habla de las “estrellas extranjeras”, Villegas también destaca la importancia de los artistas y técnicos venezolanos, quienes “...a un año de iniciación (...) han asimilado inteligentemente la dirección de sus compañeros de otros países”. La vocación internacional pero, al mismo tiempo, venezolana, de los filmes, queda expuesta cuando Villegas habla del mérito del cine venezolano por presentarse, finalmente, “...en las pantallas de los cines extranjeros”. Al referirse al rodaje de *Olimpiadas musicales*, Villegas afirma que será una “...exaltación de la música venezolana”⁴⁷⁶.

Tanto Fernando Cortés, director del film e intérprete de uno de sus personajes más destacados, como su esposa Mapy, recibieron tratamiento estelar por parte de la prensa. La participación de ambos en el film, así como su llegada a Caracas, fueron anunciadas con bombos y platillos⁴⁷⁷. Mapy Cortés fue presentada a la prensa nacional en un coctel que tuvo lugar en los estudios de BF⁴⁷⁸. Se habla de ella como la “estrella

⁴⁷² *Mi Film*, Caracas, No. 246, 18 de mayo de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁷³ *El Nacional*, Caracas, 27 de agosto de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁷⁴ *Mi Film*, Caracas, No. 258, 16 de noviembre de 1950, p. 23, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁷⁵ *El Nacional*, Caracas, 13 de diciembre de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁷⁶ *Mi Film*, Caracas, No. 253, 21 de agosto de 1950, p. 8 y 42, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁷⁷ *Mi Film*, Caracas, No. 246, 18 de mayo de 1950, p. 10; *Mi Film*, Caracas, No. 248, 15 de junio de 1950, p. 7; *Mi Film*, Caracas, No. 255, 21 de septiembre de 1950, p. 7; a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁷⁸ *El Nacional*, Caracas, 12 de septiembre de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

principal” del film y “la admirada actriz borinqueña”⁴⁷⁹. Los valores de producción propios del cine industrial son, también, un destacado ingrediente de las gacetillas de prensa. En el caso del musical, estos valores tienen gran importancia, pues se trata de un género en el que debe quedar de manifiesto el despliegue técnico, económico y artístico involucrado tanto en la producción del film como en el montaje de los números musicales. Éstos, por exigencias del propio género, deben ser grandiosos, con gran cantidad de ejecutantes en escena, en enormes sets de filmación y, por encima de todo, con intérpretes de reconocida trayectoria y competencia en la ejecución del canto y/o el baile. En este sentido, se anuncia que el film contará con la participación de las orquestas de Billo, Belisario, Aldemaro Romero y L.A. Larraín. También se anuncia la participación de los cantantes Alfredo Sadel, Rubén Osuna, Rafael Lanzetta, María Teresa Acosta, Eduardo Lanz y “muchos otros”⁴⁸⁰. Se trata, realmente, de una gran cantidad de orquestas y cantantes, los más relevantes de la escena musical venezolana a finales de los 40 e inicios de los 50. De todos ellos, sólo la orquesta de Pedro J. Belisario llegó a participar en el film. Las gacetillas también destacan los números de baile que tendrá el film y la intervención en ellos de conjuntos y bailarines que interpretarán canciones de Venezuela, México, Brasil, Cuba, Argentina, Colombia y Perú⁴⁸¹. Se menciona también la gran cantidad de extras que intervino en las escenas del rodadas en el Coney Island, así como los incidentes jocosos que tuvieron lugar durante la filmación de las escenas de Fernando Cortés en dicho parque⁴⁸². Otro valor de producción destacado es el gran set de filmación, diseñado por Ariel Severino y construido en los estudios de BF, para el rodaje de las escenas finales, correspondientes al montaje definitivo de las Olimpiadas Musicales⁴⁸³. En dicho escenario, se llevarían a cabo las actuaciones de cuerpos de baile clásicos y populares, los cuales, junto con la orquesta y los cantantes, constituirían el mayor número de artistas nacionales y extranjeros reunido en un largometraje venezolano⁴⁸⁴. Durante la filmación de estas escenas, se dio entrada libre a la prensa⁴⁸⁵.

Pocos meses antes del estreno de *Venezuela también canta*, en un panorama sobre la producción de BF durante 1950 y sus planes para 1951, se insiste nuevamente

⁴⁷⁹ *El Nacional*, Caracas, 30 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁸⁰ *El Nacional*, Caracas, 27 de agosto de 1950, p. 10, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁸¹ *Mi Film*, Caracas, No. 256, 5 de octubre de 1950, p. 7, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁸² *Últimas Noticias*, Caracas, 29 de octubre de 1950, p. 24, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁸³ *El Nacional*, Caracas, 30 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁸⁴ *El Nacional*, Caracas, 10 de diciembre de 1950, p. 8, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

⁴⁸⁵ *El Nacional*, Caracas, 30 de octubre de 1950, p. 9, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. cit.

en todos estos elementos. La venezolanidad de los filmes, así como su vocación internacional, quedan de relieve cuando se afirma que BF se ha esforzado por "...dotar a Venezuela de un cine que exprese su cultura...", con películas que se exhiben fuera del país, en competencia con el cine internacional. Los valores industriales de los filmes –el profesionalismo en su realización, el respaldo de BF como productora y la utilización de modernos equipos como resultado de una importante inversión económica– hicieron posible su acceso a los mercados externos, "...que han sido conquistados positivamente por las películas hechas en Venezuela"⁴⁸⁶. Esta última afirmación no es cierta, pues los largometrajes de BF no lograron el éxito en su fugaz paso por las salas de México, Argentina ni Cuba⁴⁸⁷.

El aviso de prensa correspondiente al estreno –ilustración No. 7– promueve las estrellas del film, el respaldo de BF como productora, el carácter venezolano e internacional del film, los valores industriales de producción. También identifica el film con las etiquetas genéricas propias de la comedia y el musical. En este aviso se considera que se trata de "...la más espléndida realización musical del cine latinoamericano". El elemento central del mismo, luego de los nombres de las estrellas internacionales y venezolanas, es un dibujo del personaje interpretado por Mapy Cortés, moviendo los hilos de sus tres pretendientes, dibujados como marionetas, más pequeños que ella. Este elemento icónico autoriza la lectura del film en clave de comedia romántica, mientras que los créditos musicales y de los cuerpos de baile refuerzan el elemento musical. Como en casi todos los casos anteriores, el nombre del director queda destacado bajo el dibujo⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ *Mi Film*, Caracas, No. 261, 28 de diciembre de 1950, p. 12, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. Cit.

⁴⁸⁷ María Gabriela Colmenares, Ob. Cit., pp. 95-147.

⁴⁸⁸ *El Universal*, Caracas, 29 de febrero de 1951, s/p, a través de L.N. El Jesser e I. Ferreira, Ob. Cit.

violín. Otra variante es la música venezolana. Los acordes finales son grandiosos y rimbombantes. De nuevo se introduce el letrero que explica el carácter ficcional de los personajes y hechos narrados.

El cierre del film se solapa con los acordes finales del “Himno a las Américas”, que es el tema musical de la última escena, acompañando un plano en contrapicado de un asta con la bandera venezolana que ondea, al aire libre. Esta imagen destaca el carácter venezolano del film —en concordancia con el uso de melodías venezolanas en la musicalización de los créditos—, pero también su americanidad. El letrero “Fin”, escrito en letras de molde, se superpone a la imagen.

En cuanto a los discursos de la prensa, se encontró poco material en las fuentes consultadas. Tan sólo una nota, positiva, que alaba el trabajo de los actores⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ *El Heraldo*, Caracas, 1º de marzo de 1951, p. 14, a través de L.N. El Jessor e I. Ferreira, Ob. cit.