

4. Discusión

Es difícil cerrar una investigación que se ha venido desarrollando durante 10 años. El hecho de tener que llegar a una necesaria culminación no implica obligatoriamente el haber llegado a una conclusión en sentido pleno. Se trata más bien de la necesidad de hacer un balance que tome en cuenta tanto lo logrado como lo que aún está por resolverse. Esta tarea se complica dada la amplitud de las relaciones que se ha intentado establecer entre el objeto de estudio propiamente dicho y su contexto. De allí el carácter más o menos fragmentario de las reflexiones que presento a continuación. Intentaré organizarlas respetando el orden de los capítulos precedentes en cuanto a su contenido.

Con respecto a la teoría de los géneros cinematográficos:

- La revisión presentada permite ver con claridad cambios de perspectiva y el planteamiento de nuevos problemas de investigación, en correspondencia con los cambios en los paradigmas de investigación dentro de los *Film Studies*. Así, la teoría de los géneros ha pasado de dar primacía a las configuraciones textuales, puestas en correlación con el contexto industrial, ideológico y cultural, a conceder el mismo grado de importancia a los productores (emisores), los textos y el público (receptor) en la construcción de los géneros. También se ha pasado de los enfoques rígidamente taxonómicos y las explicaciones idealistas sobre la evolución de los géneros a enfoques empíricos y pragmáticos que valoran la diversidad, la mezcla y la hibridación; y de las definiciones lógico-semióticas abstractas al estudio empírico de las fuentes de la industria cinematográfica. Este proceso ha ocurrido en paralelo a la apropiación, por parte de la teoría feminista y los Estudios Culturales, del estudio de géneros como el melodrama.
- La explicación de las teorías rituales o socioculturales sobre la función de los géneros como escenarios en los que se plantean y se resuelven conflictos colectivos en un ámbito imaginario no define a los géneros en cuanto tales, pues se refiere, en realidad, a todo el cine narrativo tradicional, genérico o no. Por otra parte, la premisa de las teorías ideológicas acerca de la existencia de textos progresistas o reaccionarios clasificados según una tipología rígida ignora las complejas relaciones entre la creatividad individual de los cineastas y las normas de la industria, así como la interacción de los textos con diversos públicos capaces de producir lecturas igualmente diversas y muchas veces contradictorias. La teoría de los géneros, dada

la complejidad y diversidad de los fenómenos que comúnmente engloba el término género cinematográfico, no puede ofrecer explicaciones unívocas ni modelos simples de interacción entre filmes, industria y público. Sí puede –y debe– identificar, describir y jerarquizar los elementos que intervienen en el fenómeno, sus posibles modalidades de interacción, sus posibles funciones y sus relaciones tanto con la industria como con el público y el conjunto de la sociedad.

- Los enfoques empíricos como el propuesto por Neale y, en parte, por Altman, permitirían analizar la diversidad y las particularidades de los casos que se estudien, aunque su pertinencia y su aplicabilidad dependerán de la disponibilidad de las fuentes primarias –documentos de la industria, fuentes hemerográficas, testimonios, películas. Una aproximación que integre lo teórico y lo empírico parece ser el enfoque ideal, pues la teoría ofrece un marco general que permite formular las preguntas adecuadas, de manera de encontrar la regularidad o la diversidad en el objeto analizado, mientras que el trabajo empírico permite el estudio de cada caso en su singularidad y en su devenir.
- Como resultado del estudio del cine hollywoodense, se ha considerado a los géneros como productos inseparables de la producción cinematográfica industrial. Algunos autores han establecido relaciones directas entre el cine genérico, los procesos industriales de estandarización y diferenciación –que propician o facilitan la repetición de fórmulas exitosas y la conformación de corpora fílmicos cuantitativamente importantes–, y la infraestructura industrial de comercialización –capaz de difundir masivamente los filmes y ponerlos en interacción con el público, de manera tal que las expectativas creadas por las convenciones fílmicas sean satisfechas con un flujo regular de nuevos títulos estrenados en las salas de exhibición. Este modelo podría funcionar, con ciertos matices, aplicado al estudio de núcleos de producción cinematográfica industrial como lo fueron México y Argentina entre los años 30 y los 50, con una producción cuantitativamente importante y corpora genéricos significativos.
- A pesar de la diversidad de propuestas en torno a lo que define los géneros como propiedades de los textos, existen grandes coincidencias entre ellas, por lo que cabe suponer que el estudio de los géneros como propiedades textuales susceptibles de ser evidenciadas o construidas por medio del análisis fílmico y cinematográfico no presenta mayores dificultades. El panorama se complica una vez que se abandonan los límites de los textos y se amplía el enfoque para abarcar tanto las circunstancias

de producción como la interacción entre los filmes y el público y entre todo el conjunto y la sociedad o la cultura en general. En este ámbito proliferan los enfoques contradictorios y/o mutuamente excluyentes y es aquí donde se han generado las discusiones de mayor relevancia en los últimos 10 años.

- Dentro de esa última línea destacan algunas propuestas, como la distinción, formulada por Neale, entre film genéricamente modelado y film genéricamente marcado. Tal distinción se refiere a dos momentos diferentes en la construcción de los géneros, el de la producción –la conformación del texto fílmico según las pautas y convenciones propias de cada género– y el de la comercialización –la construcción de una imagen de los filmes, de cara al público, por parte del aparato discursivo de la industria cinematográfica. En este último, entra en juego lo que Neale llama relevo intertextual –publicidad, afiches, fotos fijas, marquesinas, trailers, créditos de los filmes, salas de exhibición, todos como elementos que integran los discursos de la propia industria cinematográfica como institución, cuya función es crear la imagen narrativa tanto de los filmes individuales como de los géneros. El relevo intertextual de Neale corresponde en gran medida al paratexto de Genette. Aparte, Neale toma en cuenta el discurso de los medios masivos, que también configura la imagen narrativa de los filmes. Finalmente, Neale entiende los géneros como fenómenos históricamente provisionales y empíricamente diversos, es decir, categorías abiertas en proceso.
- Otra propuesta de interés es la de Altman, cuyo modelo toma en cuenta los géneros como propiedades textuales –semánticas, sintácticas– y sus aspectos institucionales –pragmáticos. Tanto los filmes como sus aspectos institucionales son considerados de índole discursiva y se analizan en este plano. Los propósitos de los usuarios de los géneros –productores, públicos, clasificadores, comercializadores– se expresan a través de dichos discursos, suelen ser contradictorios y mutuamente conflictivos, y tienen tanto peso en su configuración como las propiedades textuales.

En relación con los géneros del cine industrial iberoamericano y la investigación sobre ellos:

- Lo más relevante en cuanto a este tema es que los géneros iberoamericanos parecen haberse constituido como objetos de estudio en tiempos relativamente recientes. Los estudios tradicionales sobre el cine mexicano y argentino ofrecen apuntes sobre algunas de sus tendencias, sobre la relación de los géneros con el

contexto cinematográfico y extracinematográfico y valoraciones críticas sobre los filmes. Pérez Turrent aporta algunos elementos interesantes en su investigación sobre los Estudios mexicanos. De lo expuesto por este autor se infiere que, los Estudios mexicanos eran empresas de servicios y no, como los de Hollywood, compañías que controlaban la producción, la distribución y la exhibición. Dado el esquema laboral que imperó en la industria mexicana, su personal era fijo. Partiendo de allí, este autor concluye que cada Estudio trabajaba los géneros a su manera, de acuerdo con el personal que tuviera en su nómina. Cada estudio trabajó más o menos todos los géneros, pero dando mayor énfasis a alguno en particular, no necesariamente en lo cuantitativo sino, sobre todo, en lo cualitativo. Así, Tepeyac se ocupó mucho del cine urbano –por la presencia del director Ismael Rodríguez–, mientras que Azteca y Churubusco se interesaron más que otros Estudios en el melodrama de cabaret. Según esto y en concordancia con los planteamientos de Neale y Altman para Hollywood, se puede decir que, en el caso mexicano, los géneros no funcionaron como principios organizadores de la producción. He aquí una línea sobre la cual es necesario investigar y profundizar, ordenando los datos existentes de acuerdo con enfoques teóricos sólidos y contemporáneos. En cuanto a los estudios dedicados a los géneros, casi todos los autores se ubican al margen de las reflexiones teóricas y metodológicas y formulan interpretaciones que corresponden a las visiones rituales o socioculturales de los géneros. En casi todos los casos se evitan las consideraciones ideológicas. Son frecuentes aquí las caracterizaciones y descripciones de géneros y subgéneros concretos. Dado que un balance global de las investigaciones arroja más interrogantes que certezas, es indispensable analizar los filmes en cuanto textos significantes genéricamente modelados, al igual que los discursos de sus usuarios, prestando especial atención al paratexto como aspecto indispensable en la construcción de los filmes como genéricamente marcados. Todo esto sin olvidar la presencia de los géneros hollywoodenses en el mercado internacional como factores de influencia sobre la producción fílmica y sobre los gustos y expectativas del público.

- A pesar de haber desarrollado configuraciones propias ampliamente documentadas por estudiosos como García Riera, Di Núbila y Monsiváis entre otros, hay grandes coincidencias entre los géneros iberoamericanos y los hollywoodenses. Un ejemplo es la visión ideológica que opone lo rural a lo urbano, calificando lo primero como puro y positivo y lo segundo como moralmente degradado y negativo, visión que

opera tanto en el melodrama y la comedia hollywoodenses como en los mexicanos. Cabe preguntarse si tales coincidencias son explicables tomando como única referencia el contexto extracinematográfico o si, por el contrario, son inherentes a las formas, patrones y convenciones narrativas y expresivos tanto cinematográficos como escénicos y literarios, relacionados con las raíces y la evolución de cada género.

- ¿Cómo evolucionaron los géneros mexicanos y argentinos? No parece sensato suponer que lo hayan hecho en forma similar a los hollywoodenses, tal como Altman entiende dicha evolución, pues su modelo corresponde a una industria con gran volumen de producción y organizada de acuerdo con los principios del capitalismo avanzado. Cabría, en el futuro, estudiar la evolución de los géneros mexicanos y argentinos durante los períodos de auge de dichas industrias.
- Hay un caso particularmente interesante en relación con los discursos de los usuarios sobre los géneros industriales iberoamericanos y sobre cómo éstos influyen en la definición y redefinición de los géneros. Me refiero al discurso de cierta intelectualidad hispanoamericana de los últimos 30 años sobre el melodrama. Amparándose bajo el prestigio de Monsiváis y sus trabajos sobre el cine industrial mexicano en relación con la cultura de ese país y la modernidad, y en estrecha relación con la exaltación del bolero y otras manifestaciones sentimentales de la música popular caribeña, algunos sectores de la intelectualidad hispanoamericana han elaborado un discurso de exaltación del melodrama cinematográfico industrial, en pleno auge de la industria del melodrama televisivo contemporáneo en países como México, Argentina, Venezuela, Brasil y el mercado hispanohablante de los Estados Unidos. Los argumentos para la exaltación y legitimación del melodrama son diversos: la popularidad de los filmes melodramáticos, su supuesta conexión emocional e ideológica con el público, su pretendida universalidad y la creencia de que representan un producto cultural auténticamente latinoamericano, que expresa nuestra esencia como pueblo. En el curso de esta investigación se han visto las importantes coincidencias entre las descripciones del melodrama mexicano, argentino y hollywoodense, así como la relación entre el melodrama cinematográfico y sus fuentes europeas, tanto literarias como escénicas: la insistencia en la figura femenina tanto en la representación visual como en la construcción narrativa y las propuestas temáticas, la oposición del pasado y lo rural –idílicos y puros– con respecto al presente y lo urbano –problemáticos, fuente de perdición–, la vigencia

del melodrama materno como subgénero. A la luz de tales coincidencias, resulta difícil sostener la esencia latinoamericana del melodrama. Parece prudente suponer que la manifestación del melodrama en la producción cinematográfica industrial latinoamericana es el resultado de múltiples influencias literarias, escénicas y cinematográficas, así como de los procesos de imitación que han caracterizado la formación y el desarrollo de las industrias mexicana, argentina y, con respecto al caso que nos ocupa, venezolana. Los otros argumentos de los discursos celebrativos no aparecen sustentados por datos cuantitativos ni por estudios de audiencia. En este sentido cabe preguntarse, ¿cuál es el interés de esta intelectualidad, como usuaria del melodrama, en construir tal imagen del género? Se trata de una pregunta que sobrepasa los límites de este trabajo y que queda abierta a futuras investigaciones. Cabe preguntarse también si la pretendida universalidad u omnipresencia del melodrama, tan recurrente en los discursos celebrativos contemporáneos –que se la atribuyen a una supuesta primacía de los sentimientos y las pasiones en la vida de los individuos y a la capacidad del melodrama para expresarla y articularla– no residiría más bien en su capacidad de incorporar elementos de diversas tradiciones, culturas, naciones, ideologías y configuraciones sociales. Más allá de tal hipótesis, quizás sea pertinente partir de estas consideraciones para profundizar en el estudio de los discursos de los usuarios, no sólo sobre el melodrama sino sobre otros géneros industriales iberoamericanos. Los casos de la comedia y el musical podrían ser interesantes en este sentido. Se trata de un vasto campo por investigar.

- Resultaría de utilidad un estudio cuantitativo sobre los géneros industriales iberoamericanos que tomara en cuenta cuáles géneros predominaron en la producción –cómicos o dramáticos–, la distribución de los géneros a lo largo del continente, datos que permitieran elaborar una imagen sobre la aceptación o no de los géneros por parte del público.

Con respecto a las descripciones del melodrama, la comedia y el film musical:

- Entre los géneros tomados en cuenta para la presente investigación, el más ampliamente estudiado por los teóricos, críticos y analistas es el melodrama. De allí la voluminosa bibliografía disponible. He revisado gran cantidad de textos en el marco de la teoría de los géneros, la teoría feminista y los Estudios Culturales. Por

esta razón, las reflexiones que presento a continuación tendrán un desarrollo mayor que la discusión sobre la comedia o el film musical.

- Algunos autores oponen el melodrama, por su construcción supuestamente estilizada y antinaturalista, al texto clásico realista/naturalista, otorgándole al género un valor crítico, subversivo o irónico. Mi posición al respecto es otra. Las configuraciones predominantes en el melodrama resultan rígidas y convencionalizadas, pero son aceptadas por el público como parte del conjunto de expectativas que dan lugar al llamado pacto comunicacional entre el género y sus espectadores. En este sentido, cabe recordar el aporte de Feuer y Altman a la descripción del musical, género que emplea sistemáticamente mecanismos como la interpelación directa al espectador, la cual en el contexto del cine moderno representa una transgresión a la norma del MRI y, por lo tanto, una marca de opacidad, pero que en el musical se integra al conjunto de convenciones mediante las cuales se construye la relación del espectador cinematográfico con el mundo del espectáculo quedando, por consiguiente, integrada a las expectativas del público. Estos procesos reabsorben lo que en otro contexto se convierte en transgresión y lo integran, como subcódigos o normas particulares, al MRI. Algo parecido sucede en géneros como el terror y la ciencia-ficción. Los espectadores del melodrama esperan ver acciones rocambolescas, actuaciones estilizadas, situaciones inverosímiles, resoluciones inesperadas y súbitas de las tramas narrativas. Todo es legítimo porque forma parte del contrato comunicativo entre espectadores y filmes. Los críticos que proponen entender el melodrama como un texto antirrealista con valor crítico o subversivo lo interpretan únicamente desde sus intereses, desconociendo por completo las expectativas formadas en el público por la acción de las convenciones del género.
- Algunos estudiosos, como Gledhill, ven el melodrama como un modo de sensibilidad y no como un género. Entiendo tal concepción como producto de la necesidad de ofrecer una alternativa a la idea –ya superada– de los géneros como categorías taxonómicas fijas, estables y puras. Se trata, sin embargo, de una falsa alternativa que convierte el término melodrama en una entidad inasible y ahistórica, con escaso valor explicativo. Si se entienden los géneros como categorías diversas, híbridas e inestables, capaces de mezclarse y de evolucionar de acuerdo con la acción y los discursos de sus usuarios, pierde pertinencia la conceptualización del melodrama como modo de sensibilidad. Paradójicamente, esta consideración del melodrama

que lo convierte en una categoría omnipresente en los textos artísticos de cualquier período histórico, proviene de la pesquisa sobre sus peculiaridades estéticas y comunicativas dentro de la historia de la literatura, el teatro y el cine. La diversidad de las fuentes del melodrama, en varias formas de expresión, así como su complicada evolución y su difusión masiva en el mundo occidental, quizás hayan influido en la propuesta de Gledhill. Otros géneros como la comedia y el musical tienen antecedentes en varias formas de expresión artística, y su evolución ha dado pie a una gran diversidad, sin que se los haya considerado como modos de sensibilidad. Quizás resulte de interés estudiar esta necesidad de algunos teóricos del melodrama por legitimar el género haciendo uso de las más diversas estrategias.

- Desde el punto de vista del análisis narratológico, es posible identificar algunas construcciones esenciales en el texto melodramático. En primer lugar, hay que referirse a los dispositivos mediante los cuales el film provoca en el espectador la respuesta emocional característica del melodrama y sienta las bases para una lectura moral de las proposiciones temáticas. Algunos autores los engloban bajo la definición del *pathos*. La clave aquí es el uso de la focalización cero, en conjunción con un tratamiento de los héroes que los coloca como víctimas y favorece la identificación del espectador con éstos. En segundo lugar, se encuentra la reflexión sobre la inscripción de la diferencia sexual en las diversas variedades y/o subgéneros del melodrama. Algunos autores identifican subgéneros del melodrama dominados por un punto de vista predominantemente masculino y centrados en las tensiones generacionales y sexuales en la familia, con énfasis en las fantasías patriarcales, falocéntricas y misóginas de castración. Como contrapartida, el melodrama dominado por el punto de vista femenino convierte a la protagonista femenina en foco de identificación, de manera tal que se invierten los rasgos básicos del melodrama edípico, pues predomina el deseo de la heroína por ocupar el lugar de la madre, aunque su posición de sujeto es cuestionada y su perspectiva es vista como paranoide. Cuando el acceso de la protagonista al conocimiento es bloqueado, sus deseos son representados en el film como fantasías. En resumen, parece que el melodrama no es un género “sólo para mujeres”.
- Muchos textos sobre el melodrama tratan sobre la disyuntiva entre la posibilidad de que el género funcione en forma crítica o que reproduzca la ideología dominante. En relación con esto, no se puede decir que haya una fórmula, pues las proposiciones ideológicas de los filmes dependen tanto de la lógica textual como del contexto al

que vayan referidos la trama y el texto y, además, de la actividad de los usuarios, sean éstos productores, cineastas, público, distribuidores u otros. Sin embargo, es preciso señalar que las configuraciones narrativas, discursivas y expresivas del melodrama suelen llevar, en sí mismas, todo el peso de la ideología patriarcal dominante. Las narraciones melodramáticas relatan la lucha por una gratificación repetidamente bloqueada, con crisis sucesivas que involucran lazos familiares, pérdidas, separaciones, traición, seducción, abandono, venganza, obsesiones, compulsiones, enfermedades incurables y celos. Los protagonistas del melodrama son victimizados y amenazados. Los conflictos vienen generados por el poder y la dominación de clase, generacional, sexual o racial, pero tal dominación siempre es ocultada bajo la apariencia de las pasiones y los sentimientos. La intensidad emocional de las tramas melodramáticas implica al espectador, algo que se ve reforzado por el uso de múltiples recursos expresivos para transmitir una única información –el gesto, la música, la representación visual. Tal redundancia tiene como resultado una absoluta univocidad en los significados connotativos. Éstos se resuelven en una lectura moral en términos maniqueos –bien versus mal– que actúa como explicación subyacente a todos los acontecimientos de la diégesis y que, por lo tanto, instituye la dualidad bien/mal como categoría moral que mueve al mundo. Por otra parte, el melodrama asume como un absoluto la separación entre las relaciones productivas y las personales, entre trabajo y familia, producción y reproducción. En este esquema, la satisfacción personal y afectiva de los individuos corre por cuenta de la familia y de la figura femenina. La representación melodramática, por tanto, concuerda en sus aspectos estructurales con la ideología dominante en que disocia los sentimientos de lo racional, lo privado de lo público, lo individual de lo colectivo y lo singular de lo general, negando la conexión entre los términos que integran cada una de estas dicotomías. Así, el melodrama representa las pasiones, lo emotivo y los afectos como datos absolutos desconectados de las condiciones materiales de la existencia. La intervención de la actividad creadora de los cineastas o de la actividad interpretativa del público podrían introducir elementos críticos o subversivos, pero siempre dentro de las restricciones dadas por las normas vigentes en un determinado sistema de práctica cinematográfica, que suelen ser diversas y concurrentes –estilos colectivos como el Estilo Clásico de Hollywood o subcódigos como los géneros– y constituyen el marco dentro del cual los cineastas desarrollan sus propios estilos individuales. Éstos, según Bordwell, vienen

limitados por las normas grupales y se concretan como desarrollo y uso particular de ciertos dispositivos o configuraciones narrativas, temáticas, enunciativas y expresivas.

- En cuanto a las implicaciones ideológicas de la representación de la diferencia sexual en el melodrama, destaca la manera en que el género opone maternidad y paternidad. Dada la recurrencia del tema materno, tanto en el melodrama hollywoodense como en el mexicano y argentino, vale la pena discutir algunas propuestas en este sentido. Las representaciones de la maternidad suelen ser ambivalentes. Vinculadas a la división social del trabajo, tales representaciones oponen la maternidad, entendida como plena, indiferenciada, natural, biológica e indiscutible; a la paternidad, vista como cuestionable, dependiente de la legalidad y a la vez instituyéndola, anclada en la diferenciación, la identidad, la herencia y la legitimidad social. La madre es vista como objeto de fascinación y amor, pero también provoca sentimientos de horror y rechazo, debido a los tabúes que intentan controlarla. Por otra parte, las imágenes maternas derivadas de la literatura burguesa a partir de Rousseau tienden a reproducir la ideología patriarcal, aunque algunas dejan espacio a la satisfacción femenina por la vía vicaria. En todos los casos, el melodrama separa a la madre de la esfera productiva, penalizándola, cuestionándola y descalificándola cuando abandona el hogar para dedicarse al trabajo.
- Gledhill formula una sugestiva reflexión sobre las fuentes populares y burguesas del melodrama que permitiría comprender el alcance masivo del género al margen de las especulaciones y exaltaciones populistas. Los hallazgos de Gledhill también contribuyen a explicar el origen de la dicotomía entre el presente/lo urbano y el pasado idealizado/lo rural, muy presentes en el melodrama mexicano. De acuerdo con esta autora, el melodrama contiene elementos provenientes de tradiciones artísticas populares y burguesas; literarias, escénicas, musicales y cinematográficas. En virtud de esto, logra incorporar temas, tramas y visiones del mundo aceptadas por un amplio espectro de clases sociales. En otras palabras, su capacidad de penetración masiva no es producto de su pretendida universalidad, su ahistoricidad ni su capacidad de “darle al público lo que le gusta y conoce”. Es el resultado de su evolución, de todo un proceso de construcción tanto de formas estéticas como de modalidades de consumo y difusión.

- Sobre los aspectos expresivos del melodrama, cabe destacar la rígida codificación de que dan muestras tanto el plano denotativo como el connotativo. Esto, en el melodrama mexicano y argentino, se acentúa hasta convertirse en pobreza expresiva. Aquí puede hablarse incluso de un repertorio fijo de figuras como metáforas, y metonimias, entre otras, que reaparecen con escasísimas variaciones de un film a otro, de un autor a otro, de un período al siguiente.
- En el melodrama mexicano la lectura moral de la trama es llevada al extremo y convierte la oposición bien/mal en virtud/pecado. Otros aspectos en los que se diferencia del melodrama hollywoodense tienen que ver con la representación de las mujeres como confinadas a la esfera privada o doméstica. En las sociedades anglosajonas, la Segunda Guerra Mundial dio cabida a las mujeres en el ámbito público y la esfera productiva, de allí que la incorporación a esta última haya sido presentada en los melodramas hollywoodenses como una opción femenina, mientras que en los mexicanos es el resultado de la condición de madre soltera abandonada y se concreta inexorablemente en la prostitución –o el cabaret– y el abandono del hijo. Por otra parte, el melodrama familiar hollywoodense escenifica las contradicciones y tensiones del patriarcado en el seno de la familia, mientras que el melodrama mexicano evita cualquier posible cuestionamiento a la institución familiar, que es presentada siempre como un ideal, a veces inalcanzable, en especial en las vertientes que narran la historia de madres solteras y mujeres abandonadas. Todos éstos son apuntes e intuiciones que sólo podrían ser confirmados con el análisis de los filmes.
- En relación con la comedia, y más allá de las dificultades para tener acceso al material teórico sobre ella, es posible constatar una cierta dispersión en los estudios, pues éstos se inscriben en multitud de enfoques sin constituir una línea de investigación definida ni, al parecer, perdurable. Quizás influya sobre este panorama la necesaria distinción entre el estudio de la risa, el humor y lo gracioso –que constituye la investigación previa al estudio de la comedia– y el trabajo sobre este género propiamente dicho. La risa es un problema estético particularmente espinoso y ha sido enfocada desde diversas disciplinas y paradigmas, con resultados difíciles de sistematizar en un conjunto coherente. Por otra parte, la comedia hace gala de una vasta gama de convenciones y posee una gran capacidad para mezclarse con otros géneros, incluso para parodiarlos. Tal diversidad, hibridez e inestabilidad complican su estudio. Un elemento que parece definir la comedia como género es la

importancia estructural de las unidades cómicas, como chistes, *gags* y momentos graciosos, y la manera en que éstas se insertan en la narración fílmica. En algunos filmes, unidades cómicas como chistes y *gags* son ajenos al contexto narrativo e, incluso, predominan sobre éste. En otros, las unidades cómicas van integradas a la narración y mantienen un equilibrio con respecto a ésta. En el análisis, es importante determinar si las unidades cómicas interfieren o demoran el desarrollo causal o si, por el contrario, contribuyen a la resolución de los conflictos en armonía con la cadena de las causas y los efectos. Al igual que la comedia cinematográfica hollywoodense, la comedia mexicana y argentina se nutren de varias modalidades y géneros escénicos. La influencia más palpable es la del teatro cómico español de carácter costumbrista en sus vertientes populares y aristocráticas –sainete, astracán, zarzuela, alta comedia–, con situaciones equívocas y/o disparatadas, además de la fuerte presencia del humor verbal. No hay propiamente una teorización sobre la comedia iberoamericana, ni tampoco una descripción extensa y sistemática de su funcionamiento y sus convenciones. Se trata de toda una tarea por hacer y deberá ir sustentada en el análisis de los filmes.

- El musical ha sido estudiado predominantemente desde una perspectiva que combina lo estructural y lo sociocultural. También ha sido objeto de interés por parte de la teoría feminista y, muy especialmente, por la teoría del análisis, que lo ha tomado en cuenta para el estudio de las relaciones entre la imagen y el sonido fílmicos. Lo que define este género es una trama que combina la formación o la reconciliación de una pareja romántica, la participación de sus miembros en el logro de una comunidad –el montaje de un espectáculo musical, el sueño de una familia, etc.–, la relevancia estructural de los números musicales –expresada por medio de la tematización del universo del espectáculo y/o su manifestación en dispositivos expresivos diversos–, y, finalmente, la construcción de dichos números de manera tal que la música diegética se transforme en supradiegética, con lo cual se invierte la jerarquía entre la imagen y el sonido. Suele hablarse de dos variedades fundamentales del musical, el *tras bastidores* y el *integrado*. La estructura narrativa propia del musical se articula con base en la oposición entre los dos sexos, por medio de la cual son planteadas otras oposiciones secundarias correspondientes a actitudes y valores de cada miembro de la pareja. Las oposiciones temáticas propias del género derivan en forma directa y transparente de las oposiciones entre los personajes y sus valores. Algunas de las más importantes son:

trabajo/entretenimiento, la relación del público con el film y sus dualidades equivalentes (público/pantalla, real/imaginario, oscuro/iluminado, común/exótico, banal/fascinante), arte *folk*/entretenimiento masivo y sus dualidades equivalentes (popular/académico, rígido/espontáneo) y, finalmente, realidad/sueño. En cuanto a la enunciación, el musical se caracteriza por el uso de construcciones en apariencia reflexivas y autoconscientes, además incluir de dispositivos que procuran dar a la experiencia cinematográfica –de carácter masivo– la inmediatez del arte *folk*. El uso predominante de la lengua cinematográfica en el musical deriva de la confrontación entre dos reinos radicalmente opuestos entre los cuales se introduce una mediación para que, al final, dichos reinos terminen fusionándose, deslizándose uno sobre el otro. Tal mediación va a cargo de dispositivos como la disolvencia visual y la sonora, indispensables para la representación de la disolvencia de personalidad que concreta la formación de la pareja romántica en el plano narrativo. Otros usos expresivos van dirigidos a enmascarar la condición masiva del film musical para facilitar su pretensión de hacerse ver como arte folk. Todo esto requiere un gran dominio de la técnica cinematográfica y una altísima competencia de los bailarines. En cuanto al musical iberoamericano, ¿cabrá utilizar el criterio de Altman y Feuer para definirlo? ¿Funciona de manera diferente, según convenciones propias? Son interrogantes por responder que escapan a los límites de la presente investigación y que constituyen interesantes problemas de investigación. Al margen de tales consideraciones, parece haber una estrecha relación, en cierto grado similar a lo que sucede en Hollywood, entre la industria de la música –el disco, la radio– y el musical iberoamericano. Otros elementos característicos del musical iberoamericano son su fuerte tradición rural-folclórica y las tramas cómicas con elementos románticos. Como casos particulares de estudio cabe mencionar el musical panamericanista mexicano, imitación del musical hollywoodense en la coyuntura de las relaciones entre México y EEUU durante la Segunda Guerra Mundial, y los musicales argentinos, en los que sería interesante analizar la presencia del tango y otros géneros de la música popular argentina, además de la posible imitación del musical hollywoodense. Dada la gran influencia del teatro cómico español sobre el cine mexicano y argentino, ¿cabría proponer una relación análoga entre la zarzuela y el musical mexicano y/o argentino? He aquí una línea de trabajo que podría desarrollarse en futuras investigaciones. Antes de finalizar estas reflexiones sobre el musical, es preciso recordar que en todo el cine industrial los números musicales

tienen un importante papel, tanto en películas dramáticas como en las cómicas, pero esto no basta para considerarlas musicales.

A continuación, presento algunas reflexiones sobre el contexto en que fueron producidos y exhibidos los largometrajes de BF y su relación con el carácter genérico de éstos. BF es una empresa muy pequeña en comparación con las productoras de Hollywood e, incluso, con las de México y Argentina. Esto, junto con la breve duración de su proyecto de largometrajes comerciales de ficción, hace imposible la realización de estudios cuantitativos y diacrónicos semejantes a los desarrollados por Neale y Altman a partir de las fuentes de la industria hollywoodense, en el análisis de fenómenos como el papel de los géneros en la planificación de la producción, los procesos de generificación, la relación entre los géneros y el *star system*, entre otros. De allí que las siguientes reflexiones estén basadas en inferencias realizadas a partir de los datos recogidos en el transcurso de las dos entregas de esta investigación:

- Es imposible hablar en BF del uso de los géneros como principios organizadores de la producción, esto por lo escaso de su producción, por la reducida distancia entre sus instancias de toma de decisiones y la ejecución de las mismas, por su organización administrativa y su modalidad de producción y, además, por la diversidad de géneros presentes en el corpus analizado. En cuanto a este último punto, es importante señalar que ningún director tuvo a su cargo varios filmes de un único género. Christensen dirigió una comedia y un melodrama, al igual que Urruchúa, Cortés un musical y un melodrama, y Thorry, director debutante, únicamente dirigió una comedia. Sobre el criterio para la selección de los géneros por parte de BF se dijo, en la primera entrega de la investigación, que dicha decisión correspondió a los directores y/o guionistas, probablemente atendiendo a su experiencia y su hacer previos. Es preciso recordar que junto con los directores fueron contratados actores a quienes fueron asignados roles de acuerdo con los géneros explotados a lo largo de sus carreras. Éste fue el caso de Susana Freyre, Juan Carlos Thorry, Francisco Álvarez, Fernando Cortés y su esposa Mapy dentro del género de la comedia; así como el de Arturo de Córdova en el melodrama. Otros actores extranjeros interpretaron papeles tanto dramáticos como cómicos. Fue el caso de Juan Corona. Los actores venezolanos no fueron considerados estrellas por BF y, por tal motivo, su trayectoria previa en la comedia o el drama teatrales y/o radiofónicos no fue tomada en consideración a la hora de asignarles roles.

Intérpretes como Luis Salazar, Héctor Monteverde, Helvia Haas y Elena Fernán, muchos de ellos prácticamente sin experiencia previa en el cine, pasaron del melodrama a la comedia y viceversa. Amador Bendayán y el niño Néstor Zavarce fueron los únicos actores venezolanos que se mantuvieron interpretando personajes en un género específico. Bendayán ya era conocido por su personaje cómico Bartolo y su trayectoria en este género se consolidó con las dos comedias en las que participó dentro del proyecto de BF. En cuanto a Zavarce, sin experiencia previa, demostró capacidad para tocar la sensiblería del público en dos de los melodramas de BF.

- En BF, la identificación entre las instancias a cargo de las decisiones estratégicas y las tácticas se manifiesta con claridad a través del ejercicio simultáneo de Luis Guillermo Villegas Blanco como presidente de la compañía y productor de los largometrajes. Esto es lo opuesto a la marcada distancia predominante en Hollywood entre dichas instancias pero, quizás, resulte cercano al sistema mexicano o argentino. En el esquema de producción de una empresa tan pequeña como BF no hay lugar para nada semejante a la división de la producción en películas A y B – superproducciones y películas de bajo costo–, pues las variaciones en el presupuesto destinado a la producción de los filmes quizás dependieron de la disponibilidad financiera de la empresa, que fue disminuyendo a medida que los filmes no lograron recaudar lo necesario para cubrir sus costos de producción. Recordemos que el porcentaje de la recaudación que correspondía al productor venezolano era mínimo, circunstancia que impedía a la empresa recuperar la inversión a pesar del relativo éxito de los primeros largometrajes. También resulta imposible comparar la planificación propia de Hollywood, basada en temporadas anuales cuya unidad de cálculo solían ser los ciclos y las fórmulas cíclicas y no los géneros, con la planificación de las industrias mexicana y argentina, así como con la de BF. Esta última fue azarosa y sufrió constantes y sucesivas modificaciones –se mencionaban proyectos que no llegaron a realizarse, se anunciaban contrataciones que no llegaban a efectuarse– por razones diversas entre las cuales quizás destaquen las presupuestarias y las relacionadas con la imposibilidad de sincronizar la disponibilidad de directores y actores extranjeros con las fechas de BF.
- Durante todo el proceso de concepción, planificación, producción y comercialización de los siete largometrajes, BF continuó su producción de noticieros, publicidad y documentales por encargos gubernamentales, además de prestar sus servicios –

infraestructura, equipos y personal técnico de la empresa— a otras productoras de largometrajes. Esta estrategia permitió, tras la suspensión definitiva de sus largometrajes y las dificultades para honrar los compromisos contraídos con el Banco Industrial de Venezuela —entidad que, a través de créditos, aportó el financiamiento del proyecto—, que BF continuara operando y sobreviviera como empresa. Desde el punto de vista funcional, cabría establecer una analogía entre dicha estrategia y la empleada por los estudios de Hollywood para reducir el riesgo, la cual consistía en diversificar al máximo la producción para cada temporada anual.

En cuanto a los siete largometrajes y los discursos sobre ellos resulta particularmente difícil proponer conclusiones, ya que los resultados del análisis arrojan una gran cantidad de pistas y datos que apuntan hacia varias direcciones. Intentaré recoger las más relevantes:

- El análisis de los textos fílmicos aporta suficientes elementos para afirmar que las convenciones genéricas tuvieron un importante papel en la producción de los largometrajes, desde las ideas iniciales y la escritura de los guiones hasta la postproducción de cada film. En este sentido, se trata de filmes genéricamente modelados, de acuerdo con los planteamientos de Neale. Por otra parte, el análisis de los discursos sobre el conjunto de los largometrajes permite inferir que, dentro de un conjunto de diversas estrategias orientadas a construir una imagen de los filmes de cara al público, se recurrió a la relación de cada uno con éste o aquél género, en forma directa y explícita —caso de las comedias y el musical— o sugerida —caso de los melodramas. De acuerdo con esto, podría decirse que hay importantes pistas que sugieren que los largometrajes de BF pueden ser vistos como filmes genéricamente marcados. Dada la complejidad y diversidad de los discursos referidos a los filmes y a la incógnita que representa la relación tanto de dichos discursos como de los filmes con el público en general y los espectadores, resulta imposible, por el momento, formular un juicio concluyente al respecto.
- Los géneros no son el único principio relevante en la construcción de los siete largometrajes. La autoría y el estilo individual de cada cineasta, independientemente de la capacidad o incapacidad de cada uno para formular propuestas narrativas, ideológicas y expresivas importantes, o de su manejo más o menos eficiente de la norma del MRI —principio esencial de lo que en esta investigación he llamado aceptabilidad industrial—, tienen un importante peso en la configuración de cada uno de los filmes. Es preciso aclarar que el empleo del término autoría no implica juicio

de valor alguno en relación con la obra de los cineastas. Se entiende la autoría como un principio unificador, como la presencia de ciertas constantes narrativas, temáticas o expresivas en las obras fílmicas, atribuibles a las decisiones creativas tomadas por el director o por quien quiera que en un determinado contexto de producción sea considerado como el máximo responsable del equipo técnico y artístico. Asumiendo, una vez más, que el presidente de BF y productor de los largometrajes, Luis Guillermo Villegas Blanco, dejó las decisiones creativas y técnicas en manos del personal contratado, bajo la autoridad del director, parece sensato considerar a Christensen, Thorry, Cortés y Urruchúa como los autores de los filmes que dirigieron. En algunos casos, los directores tuvieron a su cargo funciones de guionistas y/o argumentistas, coproductores o productores asociados. Aunque resulta difícil saber en qué sentido interpretar el uso de estos términos, parece claro que si Christensen fue director, guionista y productor asociado de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, su criterio tuvo mucho mayor peso en este film que en *El demonio es un ángel*, en el que intervino únicamente como director. Algo parecido sucede con Thorry, quien fue coguionista, coproductor y director de *Yo quiero una mujer así*; Cortés, coguionista y director de *Amanecer a la vida* y *Venezuela también canta*; y, finalmente, Urruchúa, coguionista y director de *Seis meses de vida* y *Luz en el páramo*. Resumiendo, todos los directores tuvieron un alto grado de control y responsabilidad sobre los filmes que dirigieron. Precisamente por esto se los considera autores de los mismos.

- El origen del personal extranjero o la industria para la cual trabajó dicho personal durante su carrera también constituye un factor de influencia sobre las configuraciones narrativas, temáticas y expresivas de los filmes. La producción cinematográfica industrial no sólo crea una infraestructura técnica. También se organiza con base en prácticas estilísticas y de producción que tienden a ser uniformes y estables para toda la industria, partiendo de los principios de estandarización de los procesos y diferenciación de los productos. La industria mexicana, por ejemplo, llegó a establecer un sistema rápido de trabajo que acortaba de forma considerable los tiempos de rodaje, con el consiguiente abaratamiento de los costos de producción. En este sentido, los largometrajes con participación predominante de directores, actores y técnicos argentinos revelan coincidencias en cuanto al estilo de actuación, la construcción y la función de los diálogos en las comedias o la influencia de la carrera teatral en dicho género de sus guionistas,

actores y directores. También destaca en estos filmes, especialmente en las comedias, la utilización del cortejo, la formación de la pareja y los conflictos matrimoniales como elementos que movilizan las acciones. Los filmes dirigidos por Christiansen y Thorry tienden a dar menor relevancia al empleo de números musicales dentro de la acción dramática o cómica –aunque *Luz en el páramo*, dirigida por el mexicano Urruchúa, sea el único film que no introduce números musicales en su trama. Los filmes dirigidos y protagonizados por mexicanos tienden a introducir elementos muy utilizados en la producción de ese país, como la figura de la rumbera, el cabaret, el barrio pobre urbano o el entorno rural idealizado.

- Es necesario un estudio comparativo del cine industrial hollywoodense, mexicano, argentino y la producción venezolana anterior o contemporánea con los largometrajes de BF para desarrollar en profundidad los aspectos aquí esbozados o sugeridos.
- Una vez aceptada la idea de que los largometrajes de BF son filmes genéricamente modelados y marcados, cabe introducir algunas reflexiones en este sentido. Cualquier influencia de los géneros hollywoodenses viene dada a través de la influencia de éstos sobre los géneros mexicanos y argentinos, como puede ser el caso de *Yo quiero una mujer así* –con aparente influencia de la comedia *screwball* hollywoodense a través de la comedia argentina– y *Venezuela también canta* –film influenciado por el musical hollywoodense a través del llamado musical panamericanista mexicano de los años 40. Por otra parte, el análisis permite identificar la presencia de híbridos genéricos, en concordancia con los planteamientos de Neale y Altman. El mejor ejemplo de esto es *Amanecer a la vida*, pues mezcla el melodrama social con el materno e introduce elementos que parecen reflejar una cierta influencia de *Juan de la calle* (1941, Rafael Rivero). El argumento de este film, del escritor Rómulo Gallegos, fue un encargo hecho por Rafael Vegas, médico y educador, promotor y reformador de las instituciones para niños sin hogar y del Código de Menores de 1938. Vegas es conocido por el llamado Plan Vegas de asistencia a la infancia abandonada, por haber sido secretario del Consejo Venezolano del Niño (1939-1941) y por haber fundado en 1939 el Instituto de Preorientación para Menores de Los Teques. El proyecto de *Juan de la calle* surge, precisamente, de la necesidad de promover la labor del mencionado instituto. Los logros de Vegas en este sentido fueron reconocidos por el presidente Medina Angarita, quien lo nombró Ministro de Educación en 1943. En el caso de *Amanecer*

a *la vida* –algunas de cuyas secuencias se filmaron en el instituto fundado por Vegas–, se estaría mezclando la convención del melodrama materno con temas y proposiciones ideológicas que, si bien podrían relacionarse con otros subgéneros del melodrama, también tienen mucho que ver con una línea de la cinematografía venezolana que arranca con *Juan de la calle* y evoluciona, a partir de *La escalinata* (1950, César Enríquez), hasta películas como *Soy un delincuente* (1976, Clemente de la Cerda).

- En relación con las estrategias para el mercadeo y la publicidad de los largometrajes, caben algunas reflexiones. Recordemos que la estrategia de los estudios de Hollywood, según Altman, consistía en que, los grandes estudios individualizaban sus productos para distinguirlos de los de la competencia y evitaban las etiquetas genéricas, las cuales reemplazaban por mecanismos como las estrellas o la marca del estudio. Los pequeños, ya que no tenían garantizada la exhibición de sus productos como los grandes, sí empleaban las etiquetas genéricas para comunicar con máxima claridad el carácter de éstos. El análisis del paratexto de los largometrajes de BF aporta algunos datos para inferir su estrategia en este sentido. Según mi análisis, BF empleó diversos recursos para construir la imagen de sus películas de cara al público. Entre ellos se encuentran el nombre de la productora como marca, la factura industrial y el profesionalismo del proyecto, la fama de los directores y estrellas extranjeras, el carácter venezolano de los filmes como productos y de su contenido, su capacidad para ser exhibidos internacionalmente y las etiquetas genéricas. Aunque las denominaciones genéricas no son el elemento con mayor fuerza en el paratexto de los filmes, éstas sí se utilizan tanto en las gacetillas y entrevistas como en los avisos de prensa. Tal diversidad de elementos impide identificar una estrategia predominante por parte de BF en este sentido. Podría afirmarse que la empresa echó mano de todos los elementos a su disposición para promover sus películas entre el público, dada su iniciación como productora de largometrajes de ficción y tomando en cuenta el peso de la idea –no necesariamente cierta pero sí ampliamente difundida– sobre la mala calidad o la inexistencia del cine venezolano, junto con el mito industrial hollywoodense como única manera válida de hacer cine.

El cine industrial, con sus prácticas e infraestructura de producción y comercialización, su lenguaje y su ideología ha invadido la noción que tenemos del cine

hasta el grado en que tanto cineastas y estudiosos como el público han llegado a identificar el cine en sí mismo con la producción industrial. Pero el cine industrial no es “El” cine, pues a pesar de su tendencia a invadirlo todo y apoderarse de los espacios para la producción y la comercialización, existe lugar para otras maneras de entender la producción de películas y su relación con el público, la creatividad individual y el lenguaje. No es éste un discurso militante sobre las otras formas de hacer y entender el cine, se trata de reconocer la diversidad tanto como la necesidad de que cada forma tenga su espacio, su público, sus configuraciones lingüísticas. Tampoco se trata de tener una visión negativa en bloque del cine industrial. Como sistema de práctica cinematográfica, el cine de Hollywood –la industria cinematográfica por excelencia, pero no la única– no sólo ha producido una gran parte de lo que hoy en día la crítica y la academia consideran como un cine estéticamente válido, sino que, a pesar del intrincado sistema de normas estéticas, lógica de producción y base tecnológica (o precisamente debido a ellos), es capaz de renovarse constantemente y de dar lugar a filmes capaces de contradecir y cuestionar la ideología dominante. Buena parte de lo que conocemos como cine de autor, y no sólo el proveniente de Hollywood, ha surgido en medio de una infraestructura industrial con grandes productores, grandes estudios y estrellas internacionales. Es el caso, por ejemplo, de muchos filmes de Federico Fellini, o del cine alemán del período entre guerras. No puede decirse que una gran parte del cine mexicano de las décadas del 30, el 40 y el 50 sea malo por tratarse de un producto industrial, pero sí porque se convirtió en un cine de fórmulas, incapaz de renovarse estéticamente debido a las trabas sindicales que impidieron la incorporación de nuevo personal técnico y artístico a la industria.

En el marco de esta reflexión, es importante distinguir entre la calidad y la aceptabilidad industrial de un film. La calidad se refiere a la validez estética y semántica de una obra, al nivel de sus logros tras una valoración de su significación cultural y artística. Cualquier juicio en este sentido debe tomar en cuenta la relación de un film con un vasto conjunto de determinantes sociales, culturales, artísticos y, por supuesto, cinematográficos. La aceptabilidad industrial, por otra parte, se refiere a la conformidad de la elaboración de un film con respecto a las pautas y modelos del cine industrial. Tiene que ver con los valores de producción, con el profesionalismo del personal que intervino en su producción, con la eficiencia de sus procesos técnicos, con la adecuación a los estándares técnicos vigentes en una determinada industria en un momento dado. En este sentido, el acercamiento de algunos de los largometrajes de BF

a la aceptabilidad industrial no supone, de ninguna manera, su calidad ni la validez estética de su elaboración. El alto dominio de la técnica fotográfica logrado por José María Beltrán en *La balandra Isabel llegó esta tarde* puede ser tomado como índice de la aceptabilidad industrial de este film, pero no como un elemento con suficiente valor en sí mismo como para convertirse en un logro estético. A la inversa, la incapacidad para lograr tal aceptabilidad en filmes como *Seis meses de vida* y *Luz en el páramo* no debe ser el único criterio para valorar la calidad de éstos.

Y ya a manera de cierre, una reflexión sobre el peso del paradigma industrial en BF y en la producción cinematográfica venezolana en general. El sucesivo fracaso de varias iniciativas industriales venezolanas durante los años 30, 40 y 50, entre las cuales la de BF fue la más significativa, apunta a la enorme influencia, en la cinematografía mundial, de dicho paradigma y de la ideología asociada a él. La persistencia en tiempos más recientes de tales intentos –con sus correspondientes fracasos– y de discursos en los cuales tanto cineastas como periodistas, críticos y espectadores venezolanos se refieren al paradigma industrial como el modelo a seguir y la meta nuestro cine, autoriza el empleo de la expresión “espejismo industrial” para designar todo el peso de este modelo en las aspiraciones, el hacer y el pensamiento de quienes de diversas maneras han estado o están involucrados en la actividad cinematográfica nacional. Espero que este trabajo haya servido para esclarecer algunos aspectos importantes de este espejismo.