

I / INTRODUCCION

La penetración colonial y neocolonial en América Latina determinó una bifurcación antagónica en el terreno de su cultura. Por una parte, la adopción de un credo de sumisión e impotencia, conducente a la despersonalización nacional de nuestros pueblos y a la resignada aceptación de su supuesta inferioridad; por otra, la expresión de una cultura desalineada y soberana, instrumento revolucionario de combate en la confrontación ideológica y expresión artística por la autenticidad y originalidad mismas de su proyección humanista¹. Cada una de estas vertientes ha conformado una imagen de Latinoamérica: la primera ha sido la figuración de una concepción de la realidad según los parámetros de las clases dominantes, y por lo tanto, proyectada a partir de necesidades represivas para mantener un status; la segunda ha representado la resistencia y la voluntad de oposición ante el mito de una pseudo-realidad concebida como "natural" desde la óptica impuesta por la ideología imperante. Así pues, en el reconocimiento de la tradición cultural latinoamericana y en la definición de los antecedentes históricos de sus expresiones artísticas es imprescindible discernir el valor de esta dualidad.

En los últimos años se habla del nuevo cine latinoamericano. Sus objetivos —concepción del espectador como un ente activo capaz de transformar su entorno; afirmación de nuestra realidad; independencia cultural; creación de patrones propios de valoración— coinciden en el presente con la eclosión de una conciencia latinoamericanista, condicionada por el ejercicio de una praxis revolucionaria en nuestro continente. Esta correspondencia impide considerar al nuevo cine como deudor de una pretendida herencia cinematográfica latinoamericana. Si hablamos en términos de cultura fílmica, el nuevo cine ha partido de cero. Afirmación que no implica la subestimación de una profunda huella pseudo-cultural que adquiere todo su sentido al ser valorada como experiencia negativa. Sobre todo, cuando todavía perduran en la mayoría de los países latinoamericanos los condicionantes que dan vida a una "cultura de masas" que ha instaurado como hábitos de percepción sus códigos de comunicación. Hallar las vías para superar un gusto y una ideología deformantes, sin extinguirse en la incomunicación, exige el análisis de los mecanismos alienantes de ese patrimonio.

En este sentido, el examen y estudio del "viejo cine" latinoamericano sólo puede brindar un aporte parcial, pero útil, para la revelación de una superestructura ideológica que permea todas las esferas de la vida cotidiana desarrollando diversas posibilidades represivas, todas ellas cohesionadoras de la estabilidad del sistema. Cabe especificar que la definición del "viejo cine" abarca, en su conjunto, toda la producción comercial surgida de las industrias cinematográficas mejicana y argentina, que a lo largo de casi tres décadas mantuvo su hegemonía productora en América Latina.

II / ORIGENES

En la génesis de este cine confluyen múltiples factores. Durante el periodo "silente" se producen algunas manifestaciones cinematográficas esporádicas, que sucumben como empresa ante la pujanza monopolizadora del cine norteamericano. Hollywood fabrica y difunde el mito del "sueño americano" conformando la imagen de la realidad a los reflejos del falso universo optimista y promisorio que presentan sus películas. Rasgos epidérmicos de todas las culturas se adaptan a historias novelescas que tipifican una imagen exótica y pintoresca de los países subdesarrollados. A través de ella se muestra un sub-mundo dominado por los instintos, por una tendencia a la irresponsabilidad y al desenfreno, envuelto en una atmósfera estereotipada de leyenda. Lo primitivo se contrapone al orden aséptico de la civilización catalizando de este modo en la pantalla los deseos frustrados de un universo burgués que exige la conformidad y el equilibrio.² Este contenido discriminatorio, ofrecido al consumo popular, abrió las compuertas a un proceso de colonización cultural multiforme, que terminaría por encontrar su resonancia "nacional" en las propias cinematografías del Hemisferio.

Con el advenimiento del sonoro, el cine norteamericano, interesado en conservar su predominio sobre el público norteamericano, realizó versiones en lengua española de muchas de sus cintas de éxito.³ El fracaso comercial de estos productos de segunda mano animó a

capas de la pequeña y media burguesía, mejicana y argentina, a lanzar sus propias mercancías. La proliferación del interés mercantil en la base de creación de las cinematografías nacionales obstaculizó el camino hacia la búsqueda de una genuina expresión autóctona. Por otra parte, se producía el mimetismo de las formas expresivas y los moldes conceptuales del cine norteamericano, que eran asimilados a las corrientes ideológicas más reaccionarias de nuestra cultura. El desarrollo de este proceso, común a las industrias mejicana y argentina, estuvo condicionado por las circunstancias históricas específicas de ambos países que dieron un matiz peculiar a sus realizaciones.

En Méjico, la clase media productora de la industria fílmica se atrincheró en su visión del mundo, a contrapelo de un proceso histórico liberador de valores revolucionarios que amenazaban la supervivencia de sus intereses. "...el hábito paternalista mantuvo a la clase media atenta a los humores de los caudillos revolucionarios, esperando de ellos la ventura o la desdicha totales. Mientras tanto, los trabajadores se organizaban sindicalmente al tenor de consignas marxistas y, en el campo de la cultura —la educación pública, el arte, la literatura— prosperaba el espíritu del socialismo. Ni el pasado inmediato ni el futuro inminente auguraban nada bueno a quienes veían en su empleo, su comercio, su propiedad, la garantía de su existencia. La historia misma, expresada en corrientes políticas amenazadoras, parecía conspirar contra su seguridad, contra su pequeño mundo. El cine nacional se propuso, entonces, la defensa de ese pequeño mundo al margen de la historia y de la política".⁴

Esas estrechas fronteras se concretaban en la idealización nostálgica de la típica hacienda porfiriana, donde se hacía abstracción de un marco social de relaciones semi-feudales en honor del charro cantante, del hacendado benevolente y del arreglo de toda contradicción, sin que surgieran nunca alteraciones reales en el orden establecido. También, la comedia y el drama "de ciudad" se guarecían en los estudios y en los temas intrascendentes y cristianamente moralizantes, a la vieja usanza folletinesca.

En Argentina, a raíz de la crisis mundial del '29 y del golpe oligarco-imperialista que derrocó al gobierno radical del presidente Irigoyen, una aguda depresión económica-social sumió al país en un estado de descreimiento y frustración moral. La desintegración del radicalismo como movimiento político demostró "el fracaso ideológico de la función política nacional de las clases medias".

"...las clases medias y proletarias sufrieron rudamente el golpe. Los escasos avisos clasificados de los diarios con ofrecimientos de empleos, promovían caravanas de postulantes, en su mayoría hombres jóvenes. (...) En aquellos días la delincuencia aumentó bruscamente. La prostitución ponía su nota provocativa y triste en los burdeles del bajo, en la calle Corrientes. (...) La Ciudad se entristeció. Se tornó callada. Apenas agitada por los tangos que llamaban a la tristeza colectiva de la calle desde los cafés humosos del centro o desde las victrolas de los barrios. (...) En los suburbios, la miseria proletaria veía crecer en los baldíos a los réprobos de la calle. (...) En Puerto Nuevo funcionaba la olla popular para los desocupados. El sentimiento de derrota fue característico de esta época. Se sabía en silencio, con resignación o rabia, que el país no pertenecía a los argentinos".⁵

Impregnado de un pesimismo ambiental, el cine comercial argentino tradujo el estado colectivo de desesperanza en explosión sentimental, convirtiéndose en rémora para el desarrollo de una conciencia política popular. Al refugiarse en un individualismo exasperado y escéptico, jerarquizando una visión fatalista de la existencia y ofreciendo la tristeza eterna como elemento conformador de la idiosincrasia argentina, este cine es el desecho, la excrescencia "artística" de un populismo reaccionario. La presencia de la pobreza al trasluz engañoso de los "sueños" encarnaba falsamente la situación del proletariado y escamoteaba sus reivindicaciones. La incorporación que hizo del tango con el propósito de asegurar una rentabilidad comercial, desvirtuó el contenido inconformista de esta expresión popular, idealizando su "difusa protesta frente a la vida solitaria en un medio degradado por la miseria y la inseguridad social". El fracaso transitorio de las clases medias en su gestión política práctica, provocó así el traslado de sus concepciones burguesas a una imagen fílmica conciliadora de intereses opuestos, lograda a partir de una meticulosa y aplicada disección efectiva de las contradicciones sociales del medio.

De este modo, una procedencia clasista común a ambas cinematografías, creó una identidad conceptual y formal en sus productos, salvando diferencias secundarias en lo referente al mayor o menor rigor técnico de su elaboración y a ciertas pretensiones culturales europeizantes, más cercanas éstas al cine argentino.

III /SENTIMENTALISMO

Dentro de estos parámetros, la visión pequeño burguesa encontró en el manejo de los sentimientos y en su hipervaloración, la vía más adecuada para armonizar su amedrentamiento como clase con las exigencias de la realidad. El sentimentalismo fue instrumentado como evasión de aquel caos de los conflictos sociales hacia un anhelo de irresponsabilidad parcial, siempre controlada por las reglas éticas del sistema.

En su análisis sobre "Arte del pueblo y arte popular", Hauser ha definido con claridad el papel del sentimentalismo en la vida de la sociedad. Al reconocer que el sentimiento prospera allí donde las insuficiencias de la realidad material se imponen, afirma que "ninguna generación se entrega con tal placer y satisfacción a historias sentimentales y situaciones melodramáticas, como aquella a la que no le ha sido dado desplegar libremente su vida sentimental". La sentimentalidad estética explotada por estas cinematografías no describe los sentimientos como algo normal y evidente, "como un factor relativamente valioso de la vida anímica humana, sino como algo excepcional unido a una situación extraordinaria, caracterizada siempre por un rasgo solemne, extravagante y mórbido. El sentimentalismo es siempre sentimiento reprimido, a sensación que no encuentra ámbito alguno en la vida de la sociedad se convierte, como algo que uno no puede satisfacer, en algo excesivo, sobrevalorado, en algo que se traslada al plano ideal o irreal".

Este cine se acomoda entonces, con sus instancias melodramáticas, a las secuelas de un arte sentimental y sublimado, en el que predomina la problemática individual sobre la del medio, y donde el carácter clasista de los personajes pasa a un segundo plano. Típico de la primera vertiente cultural señalada al comienzo de este trabajo, dicho "arte" opera la dilución de la problemática social, creando la imagen de "una realidad privilegiada, vaciada de peso y materia", instaurando lo "espiritual" como un orden paralelo al orden social y refugiándose en el ámbito de "lo romántico", donde "toda la vida se reduce a una temática unidimensional: la del amor o la vida sentimental".² Arte que oponiendo a la desigualdad social el mito de la igualdad natural del ser humano frente a los designios del corazón, adopta una pasiva actitud contemplativa y filisteo. Su evanescente trayectoria poética, alérgica a la "grosera materialidad" de la existencia, colma de elegías, suspiros y quejumbrosas añoranzas la prosa y los versos lacrimógenos desde "María" y Amado Nervo hasta los folletines novelados⁷ de las publicaciones femeninas y José Ángel Buesa.

La inclinación costumbrista de esta tradición cultural encubre la falsedad de una pretendida representación de caracteres populares, reducidos éstos a la creación de tipos y situaciones sociales caricaturizados y decantados de su acervo popular crítico, cuya expresión más avanzada no sobrepasa los estrechos lindes ideológicos de un "pitoperismo" romántico. En ellos y en el paternalismo burgués de sus obras ha encontrado eco una moral chovinista que pregona el retorno al primitivismo como fuente de autenticidad, y la celebración de las taras del subdesarrollo como valores populares. Reducida a, sus manifestaciones más exteriores, a las que confirió un valor absoluto y totalizador, la representación de lo nacional devino una forma genérica, arquetípica, ahistórica, desvinculada de toda evolución y condicionamientos sociales. Esta mistificación es la fiel expresión de una cultura en la que el concepto de lo nacional sólo representa el peso muerto de la evolución social, carente de un espíritu de transformación revolucionaria y en donde se han fusionado explotadores y explotados, más allá de sus contradicciones irreconciliables como clases.

Dios, Patria y Hogar componen en estas obras la trilogía inseparable del equilibrio social. Así se difunden y reafirman los valores de una ética burguesa que apela a los sentimientos más genéricos y universales: el amor maternal, el amor a la esposa, a los hijos, etc., para jerarquizar a través de ellos la fidelidad como el valor ético primordial. Al ser anulada la posibilidad de encontrar determinantes racionales en el comportamiento afectivo de los individuos, la fidelidad se convierte en un instrumento de sojuzgamiento y en un puente para la idolatría. Los valores institucionalizados regirán las relaciones familiares y sociales, a los que deberá adaptarse el individuo por sobre cualquier otra motivación real que tenga para violarlos. El corolario de esta concepción hipertrofiada de la fidelidad es respetar el orden establecido, de lo que se desprende que cualquier intento emancipador frente a una estratificación clasista sea asociado a actitudes censurables. La moral se convierte, entonces, en un poderoso instrumento de coerción social.⁸ La realidad se reduce a un universo de

buenos y malos sentimientos y, de esta forma, se preserva el riguroso encasillamiento de las clases restringiendo y conformando las aspiraciones de los desposeídos al mito esperanzador de la felicidad. Pobres y ricos se realizan por igual en la ingravidez de su recompensa espiritual y en la buena conciencia resultante de la justeza de sus acciones, lo que permite soslayar el desnivel proporcional en que se materializa esta felicidad. Así, podrá ser feliz el pobre en su condición de pobre y el rico en el goce de su riqueza, el primero resignándose a su destino, y el segundo practicando una filantropía que, sin renegar de su paraíso terrestre, le asegure un lugar en el reino de los cielos.

IV / DIDACTISMO

A fuerza de repeticiones y advertencias, múltiples filmes del viejo cine han preconizado estas virtudes como los ideales de moderación y cordura sociales, confiriendo a sus producciones un especial sentido didáctico. De su labor evangelizadora se desprende un marcado interés por la moraleja, al estilo de las viejas representaciones de "misterios", mundanizadas y actualizadas. Este concepto de la moraleja no oculta su esencia represiva, ya que los valores absolutizados a que nos remite reconocen una realidad social inmutable y estática. Donde no hay cambios, la moral es absoluta, todo está definido a priori. De lo que se infiere que profanar este canon implica un castigo, una penitencia. Nos encontramos, pues, ante una moral condenatoria y fatalista que solo ofrece al pecador la oportunidad del arrepentimiento.⁹ Sin embargo, el aparente ascetismo es sólo fingimiento. El objetivo moralizante que persigue este cine es sincrónico al sensacionalismo incitante y malsano con que explota la anormalidad emocional y la cuasi-pornografía erótica de sus historias. Anormalidad cuya reiteración acostumbra al público a la aceptación de toda una imaginería artificial por encima de la realidad cotidiana. Se instiga y se tienta al espectador a una delectación morbosa en lo prohibido, para concluir hipócritamente con un golpe de teatro moralizante. De este modo, acondicionando sus reflejos a estímulos inmediatamente reprimidos, se opera una domesticación afectiva del público, inculcándole un arte de vivir y un código de sumisión alienantes.

V / LENGUAJE

Esta visión reaccionaria, asumida en su conjunto por el "viejo cine", definió el sentido de su proyección ideológica. Su incidencia sobre una masa de espectadores con un bajo nivel cultural, dentro de la esfera deshumanizante de sociedades subdesarrolladas, propició su éxito y aceptación. Insertado en un contexto de descomposición social, este cine provoca a través de la naturaleza participadora de sus historias, un proceso de identificación entre las frustraciones personales del espectador y las penurias sublimadas vividas por sus personajes ficticios. Su contenido contribuye a vulnerar la dignidad del hombre dentro de ese medió, deteniendo su rebeldía en el marco de las decisiones individuales. Al atomizar el conflicto social ciñéndolo a la persona, el riesgo de una acción colectiva se aplaca. El individuo es, de este modo, más fácilmente integrable a una sociedad envilecedora.¹⁰

Esta coerción también se manifiesta en el condicionamiento lingüístico a que se somete al espectador. Situaciones idénticas que se repiten y personajes interpretados por los mismos actores en sucesivos filmes, terminan por hacer del repertorio iconográfico de villanos, madres sufridas, hijos pródigos, muchachas inocentes y mujeres del arroyo, signos que el público identifica, inconscientemente, con los valores que representan. El melodrama transfiere a una serie de imágenes y personajes los conceptos de una ideología y una moral -cristalizadas. La puesta en escena y las caracterizaciones devienen estereotipos fácilmente reconocibles.

Paradójicamente, y a pesar del ardor con que la sociedad burguesa defiende el mito del individualismo convirtiéndolo en su valor supremo e incoartable, en lo personal y en lo íntimo se entroniza el lugar común. Lo individual se transforma en lo gregario, la vida privada se convierte en una falacia amoldada a ciertas reglas que dispersan las inquietudes más genuinas del ser humano. En este sentido, puede valorarse el lugar común como un elemento didascálico indispensable del viejo cine. Las composiciones de determinadas imágenes (la furia de los elementos asociada a grandes pasiones o momentos de desgracia,

los paisajes floridos sugiriendo tiernos idilios, etc.) tienen ya prescrito y probado su efecto emocional en el público, eliminándose el riesgo de interpretaciones inesperadas: el espectador reconoce los mensajes y participa de momentos dramáticos graduados de antemano, en los que es posible definir sin un esfuerzo intelectual el significado ético unívoco de personajes y situaciones. La redundancia, de este modo, no sólo es una forma de hacer disfrutar mecánicamente al público emociones mediante reflejos condicionados, sino el resultado estilístico de una ideología pequeño-burguesa que, ante lo contingente de la realidad, encuentra en el lugar común melodramático un refugio; previsor.

Resultante del universo simple y maniqueo de sus historias, la especialización en ciertos papeles de actores, cuyos rasgos fisonómicos reflejan las cualidades o defectos morales de los personajes que interpretan, conforma el esquema visual que determinará la apariencia física de los mismos. En consecuencia, la devoción, el respeto y el amor que según estos patrones debe despertar una madre, quedan: encarnados inigualablemente en una Sara García: símbolo del apego retrógrado a las tradiciones de una clase. El enigma y la diabólica atracción de la pecadora, expresiones de una vergonzante concepción amorosa, encuentran su estilo en la voz grave, los ademanes envolventes de una María Félix o de una Tita Merello. Los torvos designios de la fatalidad, representados por el villano, se acomodan a las miradas hoscas y a las facciones desagradables de Carlos López Monctezuma. Este retablo de personajes convencionales, interpretados por actores-tipos promueve en el público el culto del vedetismo nacional. La estrella actúa a través del tamiz mítico de su personalidad como elemento amortiguador en la profundización crítica de la realidad. Estos héroes que siempre encuentran solución a sus males no actuando sobre el medio circundante sino en el plano individual de los sentimientos, sirven de paliativos a la conciencia social y política de las masas.

Las relaciones entre estos personajes ficticios reducen la realidad a mecanismos artificiales de causa-efecto, que hilvanan un relato elemental en el que predomina el impacto emocional inmediato. La anécdota, según estas premisas, deviene el aspecto principal en este cine. Esto determinará la estructura narrativa lineal y simple, en la cual se combinarán las múltiples variantes de dos o tres temas repetidos continuamente. Cuando la anécdota se encierra en sí misma, convertida en fin y objetivo, no permite una transferencia del espectador hacia el medio concreto del cual la película pretende ser un reflejo. Y aún, cuando ésta se enmarca en el pasado, el condicionamiento histórico no deja de ser un injerto ajeno al contenido de la misma y sólo resulta un telón de fondo ornamental, que como tal adquiere una significación ideológica. De ahí que su intemporalidad ahistórica, producto de esa dicotomía entre vida social y vida afectiva, ofrezca una reproducción idealizada del pasado, acorde a sus sedentarios anhelos de inmovilismo social.

El dinamismo aparente de los argumentos de estos filmes se traduce en una profusión de momentos climáticos que como válvulas de escape descongestionan la presión emocional acumulada, para restituir luego un equilibrio final. En esta corrección permanente del nivel de tensión dramática y en la banalización de lo insólito, este cine encuentra sus mecanismos reguladores, que impiden la revelación explosiva del trasfondo de sus convenciones hipócritas y de los propósitos que las sustentan.

El desarrollo dramático de estas historias es esencialmente verbalista, lo que determina una organización de los signos visuales supeditada a esta primacía del texto. Esta jerarquización se explica al comprender que el valor su-gerente de las imágenes provoca una incitación interpretativa que desborda el significado inequívoco de este tipo de esquema cinematográfico.

Por otra parte, la inexpresividad estética de sus componentes visuales impide trascender el significado inmediato, meramente funcional, de locaciones, decorados, vestuarios, maquillajes, utilería, etc., los que sólo sirven para referir y reafirmar convenciones dramáticas portadoras de formas gestadas y mensajes estandarizados.

Refugiada en la seguridad del estudio, la imagen del inundo burgués se pone a cubierto de la impresión documental de su contexto social. Este enclaustramiento, no justificado por necesidades estéticas, se convierte en la expresión de ese patrimonio consciente e inconsciente da cautela que caracteriza su espíritu de clase.¹¹ Sus escenografías "señalizadas", sus iluminaciones teatrales, sus rebuscadas y relucientes fotografías en función de la "estrella", crean el molde formal que da cuerpo a estas anécdotas;

componiendo, así, una imagen esterilizada y monóticamente artificial que no ofrece ninguna brecha a la ingerencia perturbadora de la realidad. Piénsese, si no, en tantos interiores de comedias y dramas argentinos y mejicanos, en los que algunos elementos del mobiliario y del vestuario definen el estereotipo visual que situará a los personajes en su estrato social. A su vez, la sordidez de ciertas locaciones naturales capaces de destacar por su carácter testimonial el contexto que condiciona la vida anímica del hombre, desaparece del esquema con que el "viejo cine" reproduce la vida de los sectores populares. El barrio popular típico es una portada del concepto "pobre pero feliz", expresado formalmente en el colorismo populista de tantas cuarterías, solares y casas de inquilinato mostrado por diversos melodramas. Se compone una síntesis, organizada según un "bienintencionado" paternalismo burgués, en la cual se aúnan los rasgos más exteriores y representativos de las "clases bajas". Así, la reproducción de la pobreza encontrará su molde en la estampa de la humilde vivienda familiar, cuyo decorado provisto de elementos acogedores como la jaula con el pajarito, los canteros de flores, el crucifijo, el sillón, etc., reflejará una estrecha pero suficiente holgura económica.

Esta visión adquirirá sus tintes más sombríos al asociar el pecado a la degradante atmósfera de tabernas, hoteluchos y callejuelas que resulta del esquema moralizante de este cine. Los que reniegan, los inconformistas, se ven ligados al vicio y al clisé de un ambiente pseudo-expresionista, con el que se proyecta una concepción mistificadora de las verdaderas causas que engendran los males sociales.

VI / POPULARIDAD

El aseguramiento de la popularidad muestra diversas facetas. Primero, la adecuación a un nivel de comprensión según reglas mercantiles de oferta y demanda, en la que se destierra, como hemos visto, cualquier innovación conceptual o formal. Segundo, la incorporación a su estructura de elementos populares que respalden una comunicación. Así, el costumbrismo desnaturalizado de estos filmes halla en el empleo del vocabulario popular y de la música, fundamentalmente, la patente de garantía para el favor del público. Los motivos melódicos de tangos, rancheras y boleros cumplen una doble función: dan realce al espectáculo canalizándolo hacia las capas populares, y sirven a su vez para resumir en tonadillas contagiosas la esencia del contenido del filme.

De esta manera, el revestimiento musical de imágenes refractadas de la realidad convalida el mito burgués de "lo popular", a través de la explotación comercial de los ritmos y canciones de moda, cuyas letras también ofrecen un "acompañamiento" ideológico a dichas películas. La comunicación así lograda sirve de puente para la transmisión de una ideología pequeño-burguesa que en muchos aspectos se ha adherido como remora a determinadas manifestaciones populares. En general, este lenguaje ha limitado la adaptabilidad receptiva del público "educando" sus hábitos de percepción, de tal modo, que para la gran mayoría el cine se ha convertido en un camino de salida y no de entrada a la realidad.

El cine mejicano supo aferrarse a estas reglas, que encontraban en la taquilla su centro de comprobación práctica. Con esta fácil política de negociante al por mayor, la industria mejicana de cine, fuertemente ayudada por diversas causas extracinematográficas fue desplazando a la producción argentina de los mercados latinoamericanos. Esta suplantación de poderes tuvo como causas externas fundamentales la Segunda Guerra Mundial y el fenómeno peronista. El sentido de este proceso político encontró una repercusión sintomática en el cine argentino de esos años. Desde la guerra, la ley proteccionista que exigía un por ciento de exhibición de filmes nacionales superior a su producción cinematográfica anual, amparó la fabricación de cintas de una pésima calidad artesanal y artística.¹² Conjuntamente con esta carrera mercantil, el espíritu de reforma de la época favoreció la creación de algunas obras que se acercaban a los problemas sociales, aunque limitadas por una visión pequeño-burguesa que no logró apartarse de los cauces del melodrama.

El justicialismo peronista, realizado desde las perspectivas ideológicas de un nacionalismo pequeño-burgués, removió el espíritu reivindicativo del proletariado argentino; pero también, en el unionismo preconizado por Perón se juntaban múltiples intereses que crearon, desde sus sectores derechistas, un clima propicio para la satisfacción demagógica de las aspiraciones de la clase obrera. En el cine, esta actitud oportunista se reflejó en cintas como

Que Dios se lo pague, y en menor cuantía, en otras producciones de "entretenimiento" cuyo volumen cuantitativo sobrepasó los escasos ejemplos de filmes en los que puede hallarse el respiro de una autenticidad social. Películas como *Las aguas bajan turbias* y *Pelota de trapo* constituyeron casos excepcionales, relegados por la acometida comercial de la producción común.

VII / MELODRAMAS "CULTOS"

Durante el mismo período, se manifiesta en el cine argentino la tendencia a adaptar obras consagradas de la literatura y el teatro universales (entiéndase, europeos), adecuando su contenido anecdótico al marco habitual del melodrama.¹³ La obra original es disecada y desactivada artísticamente al reelaborarse su relato con los ingredientes melodramáticos. Mme. Bovary interpretada por Mecha Ortiz o la Srta. Julia por Amelia Bence, integradas a la acostumbrada puesta en escena del "viejo cine", reduce los propósitos de la novela o la obra teatral al cuadro cerrado de los dramas pasionales, individuales y atemporales. En ocasiones, asoman ciertos efectismos estetizantes, algunos fuegos artificiales que pretenden pasar por arte. Pero en su conjunto, esta propensión híbrida que busca su prestigio cultural en el mimetismo de una cultura extranjera, resultante de condiciones sociales específicas, patentiza el desarraigo y la sumisión intelectuales que esconde el culturalismo apriorístico de esta posición colonizada.

En el subdesarrollo vergonzante, pretencioso y cosmopolita de este cine, aparecen con nitidez los rasgos precursores del esnobismo intelectual característico de una pretendida vanguardia cinematográfica en Latinoamérica. "Vanguardismo" que busca su salida en las imitaciones de los Resnais, Antonioni, etc, y en cuyos filmes apunta el profundo desprecio que hacia su realidad cultural sienten sus realizadores. Para este cine la fuga de la realidad conduce a las neurosis individuales y a las angustias existenciales de sus "creadores", cuyas crisis de conciencia intentan universalizar y convertir en visión del mundo. La distancia que separa estas modernas sublimaciones "artísticas" de los lamentables, aunque más auténticos bodrios del "viejo cine", se acorta en el denominador común de la actitud escapista que los respalda. Herederos de una misma tradición cultural, "lo viejo" y "lo moderno" integran, por la comunidad de intereses que los identifica, una alianza simbiótica en la que rejuvenecen los inveterados valores de la moral burguesa.

VII / MELODRAMAS MODERNOS

El melodrama se ha modernizado acomodando sus esquemas a una nueva realidad alienante que ha logrado instrumentar en su favor, con una voracidad de aprovechamiento insaciable, el desarrollo de nuevas técnicas expresivas —surgidas éstas para satisfacer las necesidades apelativas de las sociedades de consumo contemporáneas. Por un lado, la publicidad ha renovado los antiguos códigos de comunicación, intensificando el atractivo de sus mensajes mediante los estímulos narcotizantes de la opulencia, la pornografía y la violencia "deportiva". Por otro, la presencia de la "nueva ola" con su revolución formal en el lenguaje cinematográfico, exenta de una verdadera renovación conceptual respecto a su realidad, facilitó sus innovaciones, rápidamente trocadas en fórmulas de modernidad por el cine más comercial. Con la integración de estos aportes, una misma concepción melodramática de la vida elabora aventuras sentimentales que sirven de compensación a las frustraciones y a la mediocridad en las que escatiman su existencia millones de ciudadanos del mundo.

Un superior dominio profesional de la técnica y una mayor complejidad psicológica en los personajes presentan la fastuosidad y el oropel que revisten sus historias con el desenfado de lo habitual y lo cotidiano. Generalmente, tras el juego deslumbrante de malabarismos formales se esconde la presencia inalterable de esta concepción. El filme melodramático "desarrollado" se ha convertido en una vitrina de la sociedad burguesa con una función ambivalente: la de mitigar con sus espejismos de abundancia las aspiraciones materiales no colmadas del público, exacerbando al mismo tiempo una mentalidad individualista que absolutiza la ansiedad por el consumo.¹⁴

Hoy en día, la televisión y la radio (y la prensa en general, las grandes empresas

productoras de novelas y foto-novelas rosas, a lo Corín Tellado, etc.) han ido reduciendo la preponderancia del cine como medio esencial de difusión de ideas. A través de múltiples canales se viabilizan mensajes que persiguen un objetivo común, cuya ubicuidad llega a establecer un verdadero cerco ideológico que impregna el quehacer cotidiano del hombre. Estos mensajes, transmitidos internacionalmente, contribuyen a su vez a reafirmar el criterio de una uniformidad cultural que posee en el fondo un valor eficaz como agente colonizador: la modernidad y el progreso hacia la sociedad de consumo se erigen en pináculos de las aspiraciones colectivas, aunque este modelo de consumo no corresponda a las estructuras productivas del mundo subdesarrollado.¹⁵

Según las películas para cine y TV, las novelas, los comics y la publicidad que inundan los mercados, los héroes de sociedades desarrolladas padecen por igual los conflictos sentimentales del habitante de Buenos Aires, Ciudad Méjico o de cualquier otra capital latinoamericana. Y así vemos cómo la preservación del mundo afectivo ofrece el mejor puente para esta universalización cultural, que deviene una universalización de la ideología burguesa (y sobre todo pequeño-burguesa).

De esta manera hoy se cumple en la práctica lo que Marx y Engels señalaran en "La Ideología Alemana": "... cada nueva clase que toma el lugar de la que dominaba antes de ella es obligada, aunque sólo sea para alcanzar su fin, a representar su interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad; o, para expresar las cosas en el plano de las ideas: esta clase está obligada a dar a sus pensamientos la forma de la universalidad, a representarlos como los únicos razonables y únicos válidos de manera universal". Por ello, el melodrama burgués y sus diversas variantes responden a un interés de clase supranacional, cómodamente ajustable a cualquier contexto.

IX / CONCLUSION

Popularidad del melodrama no sólo es el producto de un gusto cinematográfico o literario deformado. Su aceptación responde al arraigo popular de valores morales pequeño-burgueses, sistematizados públicamente por la erosión de una superestructura ideológica. El gusto es reflejo, en última instancia, de la asimilación de esta superestructura, que ha educado al hombre en principios éticos [inmanentes al sistema. Entre las características de estos últimos resalta el fraccionamiento de la conducta humana en la separación de su conciencia cívica y su conciencia política, de sus sentimientos y su razón. Desarticulan que obstaculiza una toma de conciencia integral de la problemática del hombre para operar política y socialmente sobre ella.

Esta división es la que permite, entre otras razones, la persistencia de determinados valores aun cuando cambian las estructuras que los sustentan. Valores que se convierten generalmente en elementos retardantes para la celeridad de todo proceso revolucionado de transformación, cuyo requisito previo de autenticidad esté en la dependencia dialéctica que establezca entre los cambios sociales y su objetivo fundamental: la transformación del hombre.¹⁶ Cuando se vive un proceso revolucionario que desmitifica y descubre la hipocresía de los valores del sistema, se libra en el hombre una batalla explosiva, desgarradora, que lo coloca en la disyuntiva ineludible de asumir su verdadera libertad o claudicar. En la base de esta disyuntiva, esa realidad, potencializada revolucionariamente, desarrolla un proceso educativo que permite —al descubrir las contradicciones y crear la necesidad de soluciones para superarlas— el florecimiento de una conciencia crítica que estimula el acercamiento racional del hombre hacia sí mismo y hacia su medio. En esta pasión sana de autoconocimiento y autocrítica surge la reafirmación de valores revolucionarios cuya difusión debe apoyarse en una gestión cultural de propósito unitario, que presente un frente orgánico en la lucha contra los rezagos pequeño-burgueses.

La funcionalidad de la cultura, y más precisamente del arte, pasa a ocupar, pues, un importante papel en esta ardua labor de educación revolucionaria colectiva. El lastre que representa en todo proceso de cambio la larga herencia en la que el hombre ha formado su vida impone el empleo de tácticas para la comunicación revolucionaria, que tome en cuenta el proceso de desculturización al que han sido sometidos nuestros pueblos. No significa esto ceñirse a formas caducas y reaccionarias hablando de revolución con un lenguaje burgués adocenado; como tampoco encerrarse en la elaboración de un arte hermético que reduzca el alcance de su mensaje.¹⁷

En la actualidad, la atracción por lo melodramático está lejos de ser un asunto caduco. El colapso aparente del "viejo cine" es una trampa engañosa que encubre la mistificación moderna de la realidad que le dio origen. No obstante, la desaparición de sus influencias no se alcanza condenando al ostracismo determinadas obras ni aplicando una fácil y contraproducente política cultural de avestruz. El camino hacia una nueva cultura revolucionaria y hacia un arte auténticamente popular, abarcará ante todo una intensa confrontación ideológica, la acción política concreta sobre la realidad, la larga y difícil tarea en todos los frentes educacionales y sociales, hacia una separación del hombre de aquellos rezagos que todavía condicionan una actitud ante la vida. Su expresión estará determinada, de forma dialéctica, por los requerimientos de las presentes transformaciones históricas; por el contacto estrecho del artista, como participante activo, con una realidad que desvaloriza por su misma riqueza y complejidad, cualquier esquema o predicción teórica a que se pretenda someterla.

NOTAS

1. Humanismo progresivamente desprovisto de sus implicaciones burguesas al insertarse en el desarrollo histórico del pensamiento filosófico y social más avanzado en América Latina, estrechamente vinculado a la acción revolucionaria de su época. Piénsese en Bolívar, Juárez, Martí, Mariátegui, Ernesto Guevara.
2. "La pequeña burguesía y los pequeños intelectuales son particularmente influidos por tales imágenes novelescas, que son como su "opio", su "paraíso artificial" en oposición con la mezquindad de su vida real inmediata. De ahí el éxito de algunos slogans como: "es mejor vivir un día como un león que cien años como una oveja", éxito particularmente grande en quien es, propia e irremediamente una oveja". Antonio Gramsci, *Literatura y Vida Nacional*.
3. "El cuerpo del delito", con Ramón Pereda, versión de "The Benson Murder Case"; "El presidio", con Juan de Landa. Tito Davison, etc... versión de "The Big House"; "Drácula", con Carlos Villarías y Lupita Tovar, versión de la cinta original de Tod Browning: "Billete amarillo", con José Mojica y Conchita Montenegro, versión de "The yellow ticket"; y muchas otras.
4. Emilio García Riera. *Historia documental del cine mejicano (tomo I)*.
5. Hernández Arregui, *Imperialismo y cultura*.
6. Michelle Mattelart. *El nivel. Mítico de la Prensa Seudo-Amorosa*.
7. Según Gramsci. "la novela de folletín sustituye el fantasear del hombre del pueblo, es un verdadero soñar con los ojos abiertos... en este caso se puede decir que en el pueblo el fantasear depende del "complejo de inferioridad" (social) que determina dilatadas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables por los males soportados, etc..."
8. Así se alaban las "eternas" instituciones sacralizadas de la moral y la familia como médulas de la sociedad, según criterios estáticos que encuentran en la apología de estos valores sus últimos reductos. Engels rebatió en el Anti-Dührino estas posiciones, al expresar su rechazo a "toda pretensión de imponer un sistema cualquiera de moral dogmática como ley moral eterna, definitiva, inmutable en adelante, bajo el pretexto de que el mundo moral tiene también sus principios permanentes, superiores a la historia y a las diversidades étnicas"; afirmando, por el contrario, "que toda teoría moral ha sido siempre el producto, en último análisis, del estado económico de la sociedad. Y como la sociedad ha evolucionado siempre en antagonismos de clase, la moral ha sido siempre una moral de clases".
9. "El dinero no es la vida" es un ejemplo característico de esta tendencia: su protagonista, trabajador "demasiado ambicioso," se hunde, progresivamente en el vicio del juego, abandonando a su esposa y a su propia madre. Cuando al final decide redimirse, el "destino justiciero" lo marcará: su hijo cae desde un balcón ante sus pies. Enloquecido por esta desgracia, estrangulará a quien lo incitara al vicio. Este crimen le costará 20 años de cárcel. Moraleja: Las aspiraciones tienen su límite, cada cual debe conservarse en su justo medio. Los ricos "demasiado egoístas" también son castigados en estos filmes: en *Flor de durazno* el

villano es un ricacho que parece despeñado. Su madre interpreta esta desgracia como un castigo de Dios, y decide enmendar los excesos de su hijo con bondadosa filantropía. Moraleja: El egoísmo también tiene su límite, los ricos deben humanizarse practicando la caridad.

10. Un ejemplo práctico de las influencias degradantes de estas películas, lo encontramos en la conocida ópera-tanguera de Libertad Lamarque, *Ayúdame a vivir* (1936), cuyo éxito en Cuba nos refiere Domingo Di Nubila en su Historia del Cine Argentino:

"Puede tenerse idea del fantástico éxito de *Ayúdame a vivir* si decimos que en Cuba su título llegó a incorporarse al lenguaje popular. Si uno solicitaba un préstamo, comenzaba por decir:

—Oye. ¡Ayúdame a vivir!

Si pedía un puesto al gobierno:

—Pero, Sr. Ministro, ayúdame a vivir.

Y así sucesivamente hasta que a un negro se le ocurrió, en un bar pedir al camarero:

Tráeme un ayúdame a vivir.

— ¿Qué es eso?, preguntó el mozo.

¿Y qué quieres que sea, chico? Un café con leche".

Es de por sí elocuente que la repercusión popular de este filme, se proyectara en la mendicación denigrante, en el arribismo y en el hambre, manifestaciones externas de un status de miseria y subdesarrollo.

11. No siempre el mensaje reaccionario de un filme conlleva una intencionalidad consciente y deliberada por parte del autor: basta con que éste "siga la corriente" y asuma las formas del melodrama fílmico, por su interés como negociante (y/o por su incapacidad como artista), para que su película ingrese en el arsenal ideológico de la clase burguesa.
12. Filmes de presupuesto limitadísimo y filmación ultrarrápida, conocidos por el nombre de quickies, se hicieron comunes en el mercado cinematográfico argentino (lo que en Méjico equivalía a las "películas" de Juan Orol). Declaraciones de su más afamado cultor en este país, Julio Irigoyen, ofrecen una idea de cómo se rodaban estos filmes:
"Yo gasto, cuando mucho, tres mil metros de negativo; los otros llegan, a veinte mil. En primer lugar reduzco al mínimo el uso de la claqueta. En segundo lugar prescindo del encuadre, que me parece innecesario... filmo así: con una cámara el conjunto, y cuando corten sólo deja de trabajar la cámara grande y continúan luces encendidas; entonces acerco con una cámara de no a los actores y filmo primeros planos. En tercer lugar, jamás repito una escena si un actor se equivoca no me importa. Cambio de sitio la cámara y sigo filmando desde el instante en que se equivocó".
Algunos títulos de su filmografía son: "La nietita del viejito guardafaros", "La costurerita la calle Florida", "Galleguía, etc.
13. En su pretendido afán por escapar a la insulsez artística su industria, muchos realizadores se lanzan a confeccionar adaptaciones de todo tipo, de novelas policiales de Gastón Leroux, de aventuras a lo Dumas y vodevilles franceses, hasta obras de Balzac, Ibsen, Strinberg, Tolstoi, Dovstoievski, Pirandello, Flaubert, etc.
14. No olvidar los melodramas latinoamericanos "Algo para recordar" y "Sublime obsesión" o filmes europeos como "Vivir por vivir", "Solamente en verano", "Las cosas de la vida", "la invitada", etc. ejemplos depurados del melodrama moderno al que se añaden divagaciones sobre la incomunicación, el vacío existencial y, en ocasiones ciertas pinceladas políticas. Sus características especiales merecen un estudio aparte.
15. Nos referimos, fundamentalmente, a películas, programas televisados, etc., de ambiente urbano, cuya incidencia en países del Tercer Mundo con grades zonas rurales tiene, por lo tanto, un impacto visual mas violento como imagen de un promisorio paraíso artificial.
16. "El hombre es todo el complejo de las condiciones sociales en las que se ha desarrollado y vive... para cambiarlo, es necesario cambiar este complejo de condiciones". Antonio Gramsci, *Literatura y Vida Nacional*.
17. Transmitir los nuevos contenidos revolucionarios a un nivel dado de transformación lingüística, sin considerar suficientemente las condiciones objetivas del contexto al que se dirige origina el peligro de agotarlos en una vocación vanguardista inoperante. Tanto absolutizando los fines estratégicos, como supeditando éstos a la táctica se corre el riesgo de serías deformaciones dogmáticas o liberales rápidamente asimiladas por el enemigo.