

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES  
TRABAJO DE GRADO

**LA FEMME FATALE Y EL ARQUETIPO DE LA VILLANA: ESTUDIO  
COMPARATIVO MEDIANTE EL PERSONAJE DE ESPERANZA EN  
*LA BALANDRA ISABEL LLEGÓ ESTA TARDE* (1950)**

SOFFER, Analejandra

Tutor:  
GARRIDO, Néstor

Caracas, septiembre 2016

*A mi pa y a mi ma.  
Por siempre quererme y apoyarme en todo momento.*

*Al artista que creó los melodramas  
más hermosos:  
Juan Gabriel*

## **AGRADECIMIENTOS**

En este proceso de transición, donde la tesis es, para mí, un escalafón más de crecimiento y madurez, debo agradecerle a varias personas.

En primer lugar a mi tutor, Néstor Garrido, gracias a él esta investigación existe. Con él aprendí que el conocimiento no debe ser rebuscado, siempre se puede aplicar un Picasso. Gracias por guiarme y confiar en mí.

Gracias a Alejandro Armas, mi asesor principal, por su apoyo incondicional.

A Francisco Gil Ruiz por la dedicación que me brindó durante la creación de la metodología.

Agradezco a los entrevistados: Sofía ímber, Mario Gallina, Paulina Gamus, Marianne Beker, Pompeyo Márquez, José Páez, Magaly Villalobos, Isabel Roa, Richard Van Heertum y Guillermo Sardi; sus conocimientos fueron un aporte muy importante para el análisis final.

También le agradezco a quienes me ayudaron a conseguir las entrevistas: Adriana Meneses, Carlos Suárez, Yajaira Araujo, Desiree Loreto, Aurelio Calvo.

Gracias a mi hermano David Soffer por ayudarme en otras cosas para poderme concentrar en la tesis y a mis tíos Raquel Soffer y Jaime Bergamín, por recibirme en su casa cuando necesitaba cambiar de ambiente.

Agradezco a Fernando García y a Manuel Randoli por las transcripciones. Y a María Fernanda Frías y la familia Suárez por ayudarme a conseguir libros nuevos.

Por último, pero no menos importante, debo agradecer a Tecnoláminas IBG c.a. por haber sido, literalmente, el sostén de mi tesis. También agradezco a una música de ondas alfa en YouTube por acompañarme durante todo el proceso.

Mando un guiño a mis amiga fufunas y al bebecit@ que está por venir.

# ÍNDICE GENERAL

<b>RESUMEN</b> .....	9
<b>I. INTRODUCCIÓN</b> .....	11
<b>II. MARCO TEÓRICO</b> .....	14
1. CAPITULO I: EL MELODRAMA .....	14
1.1. Antecedentes históricos y narrativos .....	17
1.1.1. Griegos .....	17
1.1.2. Burguesía y Revolución Francesa .....	17
1.1.3. Romanticismo .....	19
1.1.4. Calvinismo y el cambio en la imagen de la mujer .....	20
1.1.5. Ópera .....	20
1.1.6. Influencia de la tragedia y el drama .....	21
1.2. Esparcimiento del melodrama: el <i>feuilleton</i> o folletín .....	22
1.3. Características narrativas .....	23
1.3.1. Normas morales .....	24
1.3.2. Emociones .....	24
1.3.3. Identificación .....	25
1.3.4. Temática .....	26
1.4. Personajes .....	27
1.4.1. La víctima .....	28
1.4.2. El villano o traidor .....	28
1.4.3. El héroe o justiciero .....	29
1.4.4. El cómico o bobo .....	30
2. CAPITULO II: MELODRAMA LATINOAMERICANO .....	30
2.1. El imaginario latinoamericano: origen y descripción .....	30
2.2. Formatos .....	33
2.2.1. Folletín, Radionovela y Telenovela .....	33
2.2.2. El cine .....	35
2.3. Características narrativas .....	37

2.3.1. La identificación .....	37
2.3.2. Emociones .....	37
2.3.3. El bien y el mal .....	39
2.3.4. Defensa del patriarcado .....	40
2.3.5. Control social .....	41
2.4. Temáticas .....	42
2.4.1. La riqueza y la pobreza .....	42
2.4.2. La injusticia .....	44
2.4.3. Amor, sufrimiento y sexualidad .....	46
2.5. Personajes .....	48
2.5.1. El hombre .....	48
2.5.2. La mujer .....	51
2.5.2.1. La buena .....	55
2.5.2.2. La villana .....	56
2.6. Melodrama latinoamericano y cine negro .....	60
3. CAPITULO III: EL CINE NEGRO AMERICANO DE LOS AÑOS 40 .....	62
3.1. Descripción del cine negro .....	62
3.2. Contexto histórico .....	64
3.2.1. Inmigración, gánsters y ley contra el alcohol .....	64
3.2.2. La Gran Depresión .....	66
3.2.3. Segunda Guerra Mundial .....	66
3.2.4. Problemas sociales .....	67
3.2.5. Situación en el cine norteamericano .....	68
3.3. Antecedentes literarios .....	70
3.3.1. Prensa .....	70
3.3.2. <i>Pulps</i> .....	71
3.3.3. Novela policial y novela negra .....	73
3.3.3.1. <i>Hard boiled</i> y <i>crook story</i> .....	74
3.3.4. <i>Soap Opera</i> .....	75
3.4. Antecedentes cinematográficos .....	76

3.4.1. Expresionismo alemán .....	76
3.4.2. Cine francés .....	78
3.5. Arquetipos en el cine negro .....	79
3.5.1. Psicología de los personajes .....	80
3.5.2. El hombre .....	81
3.5.3. La mujer .....	83
3.5.3.1. Mujer ingenua .....	84
3.5.3.2. <i>Femme fatale</i> .....	85
3.6. Relación del cine negro con el melodrama .....	88
4. CAPITULO IV: LA MUJER EN LOS AÑOS 40 .....	90
4.1. Origen histórico .....	90
4.2. Imagen en la sociedad .....	94
4.3. Identidad de la mujer .....	95
4.4. Su vida en el matrimonio y la familia .....	95
5. CAPITULO V: <i>LA BALANDRA ISABEL LLEGÓ ESTA TARDE</i> .....	97
5.1. « <i>La balandra Isabel...</i> » de Guillermo Meneses .....	98
5.1.1. La narrativa de Meneses .....	98
5.1.2. <i>La balandra Isabel llegó esta tarde</i> .....	102
5.2. « <i>La balandra Isabel...</i> » de Carlos Hugo Christensen .....	106
5.2.1. Los pasos de Christensen en el cine .....	106
5.2.2. Características del cine de Christensen .....	109
5.2.2.1. Temática .....	110
5.2.2.2. Géneros .....	111
5.2.2.3. Personajes .....	113
5.2.3. La llegada a Venezuela. Bolívar Films .....	114
5.2.4. <i>La balandra Isabel llegó esta tarde</i> .....	115
6. CAPITULO VI: MODELO DE CREACIÓN DE PERSONAJE .....	119
6.1. Narración cinematográfica. ¿Acción o personaje? .....	119
6.1.1. Tipo de personaje .....	121
6.1.2. La mujer .....	123

6.2. Columna vertebral del personaje .....	124
6.2.1. Motivación .....	125
6.2.2. Acción .....	127
6.2.3. Meta .....	129
6.2.4. Conflicto .....	129
6.3. Las relaciones de los personajes .....	131
6.4. Factores psicológicos y de personalidad .....	132
<b>III. MARCO METODOLÓGICO .....</b>	<b>134</b>
1. Planteamiento del problema .....	134
2. Objetivos .....	135
2.1 Objetivo general .....	135
2.2 Objetivos específicos .....	135
3. Justificación .....	135
4. Delimitación .....	137
5. Matriz de análisis: cuadro comparativo .....	138
5.1 Definición de los criterios de análisis .....	139
6. Criterios para la selección de la muestra de análisis .....	141
7. Muestra de análisis .....	143
7.1 Descripción de Esperanza .....	143
7.2 Segmentación de la película .....	146
7.3 Descripción de las escenas seleccionadas .....	149
8. Cuadro comparativo de la <i>femme fatale</i> y la villana .....	158
9. Aplicación de los elementos de análisis a la muestra .....	164
10. Aplicación del cuadro comparativo a la muestra .....	167
11. Resultados .....	169
11.1 Comparación de la villana con la <i>femme fatale</i> .....	169
11.2 Esperanza, ¿ <i>femme fatale</i> o villana? .....	170
<b>IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>171</b>
<b>V. FUENTES CONSULTADAS .....</b>	<b>175</b>

VI. ANEXOS .....	184
------------------	-----

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Max Klinger, La serpiente, 1880</i> .....	60
Figura 2 – <i>Carta de amor. Argentina, 1952</i> .....	97
Figura 3 – <i>Portada de la primera edición del cuento La balandra Isabel</i> .....	104
<i>llegó esta tarde</i>	
Figura 4 – <i>Esquema interno del personaje según Syd Field</i> .....	127
Figura 5 – <i>Diagrama del concepto de personaje según Syd Field</i> .....	132
Figura 6 – <i>Recibimiento seductor y erótico de Esperanza para Segundo</i> .....	144
Figura 7 – <i>Actitudes seductoras de Esperanza</i> .....	144
Figura 8 – <i>Fotos de la escena 19</i> .....	149
Figura 9 – <i>Foto de la escena 20</i> .....	150
Figura 10 – <i>Fotos de la escena 23</i> .....	150
Figura 11 – <i>Fotos de la escena 26</i> .....	151
Figura 12 – <i>Fotos de la escena 27</i> .....	151
Figura 13 – <i>Fotos de la escena 30</i> .....	152
Figura 14 – <i>Fotos de la escena 31</i> .....	152
Figura 15 – <i>Fotos de la escena 33</i> .....	153
Figura 16 – <i>Fotos de la escena 36</i> .....	153
Figura 17 – <i>Foto de la escena 47</i> .....	154
Figura 18 – <i>Fotos de la escena 58</i> .....	154
Figura 19 – <i>Fotos de la escena 67</i> .....	154
Figura 20 – <i>Fotos de la escena 68</i> .....	155
Figura 21 – <i>Fotos de la escena 70</i> .....	155
Figura 22 – <i>Fotos de la escena 71</i> .....	156
Figura 23 – <i>Fotos de la escena 78</i> .....	157

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
MENCION ARTES AUDIOVISUALES

**LA FEMME FATALE Y EL ARQUETIPO DE LA VILLANA: ESTUDIO  
COMPARATIVO MEDIANTE EL PERSONAJE DE ESPERANZA EN LA  
BALANDRA ISABEL LLEGÓ ESTA TARDE (1950)**

Autor: Analejandra Soffer  
Tutor: Néstor Garrido  
Fecha: Septiembre 2016

### **Resumen**

En esta investigación se estudian las similitudes y diferencias entre la *femme fatale* del *film noir* y el arquetipo de la villana del melodrama latinoamericano, durante los años 40 del siglo XX, mediante el personaje de Esperanza de la película latinoamericana *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950). Para ello fue necesario definir las características de ambas figuras arquetípicas, crear una matriz de estudio y determinar en qué medida el personaje seleccionado se asemeja o se diferencia de los arquetipos seleccionados. Metodológicamente, se usaron conceptos de creación de personaje que permitieron conocer la razón de ser, actuar y de relacionarse de los personajes. Se determinó que la *femme fatale* y la villana tienen 86% de semejanzas y 14% de diferencias, a la vez que Esperanza está conformada por 23% de la primera y 77% de la segunda. Esto permite concluir que: a) ambos personajes arquetipo son esencialmente lo mismo; b) la meta es la que determina sus diferencias; c) las características de ambas pueden residir en un mismo personaje; y, d) esto demuestra la influencia del cine negro en el cine latinoamericano a partir del personaje femenino.

**Palabras clave:** cine negro, melodrama latinoamericano, *femme fatale*, villana, arquetipo, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, modelo de creación de personaje.

ANDRES BELLO CATHOLIC UNIVERSITY  
FACULTY OF HUMANITIES AND EDUCATION  
SCHOOL OF SOCIAL COMMUNICATION  
AUDIO-VISUAL ARTS MENTION

**THE *FEMME FATALE* AND THE FEMALE VILLAIN ARCHETYPE:  
COMPARATIVE STUDY THROUGH THE ESPERANZA CHARACTER IN *THE  
YACHT ISABEL ARRIVED THIS AFTERNOON* (1950)**

Author: Analejandra Soffer  
Tutor: Néstor Garrido  
Date: September 2016

**Abstract**

The purpose of this investigation is to study the similitudes and differences between the *femme fatale* of *film noir* and the female villain archetype of Latin American melodrama, during the 1940s, through the Esperanza character in the film *The yacht Isabel arrived this afternoon* (*La balandra Isabel llegó esta tarde*, 1950). In order to accomplish this, it was necessary to define the characteristics of both archetypes, create a study matrix and determine how much the chosen character is similar to or different from the selected archetypes. Methodologically, the investigation used character creation concepts that allowed insight about the characters' *raison d'être*, actions and relationships. It was found that the *femme fatale* and the villain are 86% similar and 14% different, whereas Esperanza has 23% the traits of the first and 77% the traits of the latter. Considering this, it was concluded that: a) the two archetypal characters are essentially the same; b) it is the goal which determines their differences; c) the traits of both may be present in a single character; and, d) this proves the influence of *film noir* in Latin American cinema through the female character.

**Key words:** *film noir*, Latin American melodrama, *femme fatale*, female villain, archetype, *The yacht Isabel arrived this afternoon*, character creation model.

## INTRODUCCIÓN

En la década de los años 40, surgen dos arquetipos femeninos, en apariencia similares, en sendas expresiones artísticas y cinematográficas, supuestamente, diferentes: el *film noir* y el melodrama latinoamericano. Esta figura fue considerada como fundamental en ambas expresiones cinematográficas, por ser repetitivo y determinar los acontecimientos de las historias. Estos arquetipos fueron «la *femme fatale*» en el *film noir* y «la villana» en el melodrama latinoamericano. Ambas, por sus nombres, eran las malas.

El *film noir* o cine negro fue un movimiento cinematográfico norteamericano que cambió la temática hollywoodense por una más oscura y escabrosa. En estas películas se desarrollaban historias que expresaban la descomposición social que acechaba a EE.UU. tras el *crack* bursátil de 1929 y el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939.

Paralelamente, en Latinoamérica estaba en auge el género melodramático; caracterizado por sus emociones y sentimientos desbordados, una organización del pensamiento dicotómica (las cosas eran buenas o malas) y la inclinación por temas de amor e injusticias. Tras su rotundo éxito en radionovelas –su principal exponente fue la famosa *El derecho de nacer*– este género se expandió también al cine de la región.

A finales de los años 30 inicia la llamada «época de oro del cine mexicano». Sus producciones cinematográficas, junto con las argentinas y algunas brasileñas, se esparcieron por todo el continente. Su corte expresamente melodramático fue bien recibido por el público.

¿Es posible que en dos contextos geográficos, culturales y sociales completamente diferentes haya surgido dos arquetipos cinematográficos femeninos, aparentemente, similares?

Las actitudes y formas de actuar de la mujer de la segunda década del siglo XXI tienen amplias diferencias con las mujeres que vivieron hace 70 años en la década de los años 40 del siglo XX. En esta época la mujer era más recatada en cuanto a su comportamiento y a su vestimenta; sus deberes y funciones eran únicamente mantener la casa, atender a su esposo, a sus hijos y cuidar los deberes religiosos.

Inmersas en una sociedad donde la ideología patriarcal era la dominante, la mujer debía obedecer al hombre y aceptar su poder y superioridad sobre ellas. Aquellas que no quisieran acatar esto eran consideradas marimachas o prostitutas.

Esto no impidió la aparición de personajes como Esperanza, una figura ambigua que pertenece a la película venezolana *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Esta película, tanto en su país de origen como en Latinoamérica, fue muy importante por ser unas de las primeras del continente –y la primera en Venezuela– en ganar un premio en Cannes.

Se considera que esta película representa a toda Latinoamérica porque fue creada según el gusto de los espectadores del continente y se alejó de su origen literario en el cuento homónimo de Guillermo Meneses. Además, en ella participaron profesionales del cine de varias nacionalidades, entre los que destaca su director y guionista argentino Carlos Hugo Christensen, conocido por realizar melodramas y ser fanático del cine negro. Él junto con el protagonista mexicano Arturo de Córdova o la argentina Virginia Luque, entre otros, dejaron su impronta cultural en la película.

Esta tesis de grado busca comparar a la *femme fatale* y a la villana usando el personaje de Esperanza de la película antes mencionada.

Para la consecución de esta investigación, se definirá en el marco teórico el melodrama, su expresión en Latinoamérica, el cine negro norteamericano, la forma como vivían las mujeres en los años 40, las características del cuento *La balandra Isabel llegó esta tarde* y de su adaptación cinematográfica y, por último, los

conceptos de los modelos de creación de personaje que se seleccionaron para realizar el análisis.

Luego, en el marco metodológico, se creará una matriz de análisis compuesta por aspectos que los autores de los modelos de creación de personaje estudiados consideran fundamentales. Estos elementos se aplicarán a los arquetipos de la *femme fatale* y la villana para crear un cuadro comparativo donde se eliminarán las similitudes. Luego, se aplicará la matriz de análisis al objeto de estudio –Esperanza– para poder determinar cuáles diferencias de los arquetipos la conforman.

## II. MARCO TEÓRICO

### 1. **CAPÍTULO I: El melodrama**

El melodrama es considerado un género, es decir, «un sistema coherente de signos, convencionalmente establecidos y aceptados, que funciona como estereotipo cultural con dinámica propia en un contexto histórico determinado» (Oroz, 1995, p.35).

La palabra melodrama es de origen italiano [siglo XVI en Florencia], se usaba para denominar, en ese entonces, a un drama enteramente cantado. Posteriormente apareció en Francia el término, en el siglo XVIII, cuando los críticos escribieron varios tratados sobre el tema como consecuencia del gusto desaforado del público por este tipo de teatro (Hahn, 2000, p. 16).

Según la etimología griega, melodrama viene de *melos* y *drama*; significa drama cantado. Consiste en una obra donde la música es un factor determinante en los momentos de la historia de mayor crispación (Pavis, citado en Hahn 2000). Cabrujas (2002) lo define como «una manipulación melódica que apela a los sentimientos más elementales» (p.121), y Oroz (1995) considera que, a cuatro siglos de su creación, sigue siendo un «llamado a los sentidos» (p.22).

Para Hahn (2000), el género melodramático surgió en las tablas. Las obras de teatro que lo vieron nacer tenían características similares.

...intensifica los sentimientos de los personajes, exagera las emociones y se vale de acciones insospechadas y hasta inverosímiles para relatar, hasta un final feliz, la atormentada historia de una víctima, con el propósito de afectar lo más posible al espectador. Es una obra donde la música tiene como objetivo fundamental acentuar con mayor expresión los momentos más dramáticos de un personaje (p.52 y 53).

La importancia de la música en los orígenes de este género se halla en la primera definición que se esbozó sobre el melodrama. En el siglo XVIII Juan Jacobo Rousseau (citado en Castillo, 2008) indicó que el melodrama era «un tipo

de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical» (p.4). La música, para Ramos y Marimón (citados en Castillo, 2008), se caracteriza por «acentuar los sentimientos amorosos y pasionales del personaje» (p.4).

La razón por la que se le da importancia a las emociones es porque el objetivo del melodrama es buscar identificarse y conmover al público con un argumento sencillo y usando todo tipo de efectos que rompan las fronteras del entendimiento (Hahn, 2000).

En un melodrama donde se cumplen todas las reglas, los personajes no tienen matices ni sutilezas, son puros y simples, uno es el bueno y otro el malo. Esta cualidad le ofrece una simplicidad al género que cualquier persona puede entenderlo (Cabrujas, 2002). Las grandes pasiones llegan a sus extremos con la certeza de que podrán ser decodificados por un público ávido por sentir y evadir sus problemas con historias simples (Hahn, 2000).

Hay una sola cosa que no se puede negar al melodrama: gusta a la gente. Aunque sea una forma teatral que intensifica los sentimientos (conmueve hasta las lágrimas), exagera las emociones y se vale de acciones insospechadas para relatar, hasta un final feliz, la atormentada historia de una víctima; el melodrama ha sido, hasta ahora, una fórmula teatral favorecida por el éxito del público (Hahn, 2000, p. 15).

Ante la afirmación de Hahn, viene a la mente una pregunta formulada por Oroz (1995): «¿Por qué al público le gustan determinados productos de la cultura popular tales como el melodrama?» (p. 39).

Para Cabrujas (2002), el melodrama es un arte popular. Es un drama que pertenece a los plebeyos porque no indaga en las grandes preguntas de la humanidad ni sabe de ideologías. «Quienes lo crearon lo hicieron provenir del mundo del circo, del entretenimiento plebeyo; el gusto popular era ir a verlos como parte de una feria de circo» (p. 115). La retórica del melodrama supone la

reafirmación conceptual de un pueblo que no pertenecía a la alta sociedad y no tenía acceso a las grandes ideas (Oroz, 1995).

El carácter retórico de géneros populares como el melodrama, está relacionado con el hecho de que el gusto popular no se formó con la lectura ni con la meditación íntima de la poesía y el arte, sino con las manifestaciones colectivas, oratorias y teatrales (Gramsci, citado en Oroz, 1995, p.32).

Es por lo que dice Gramsci, que algunos teóricos criticaron tanto este género; lo consideraban como un drama con una lógica inverosímil, plagado de emociones parcas y que atentaba contra las normas y el buen gusto del arte consagrado. La palabra melodrama se convirtió, de esta manera, en un término cómodo para determinar cualquier obra que se saliera de los criterios academicistas del teatro serio y usara música para acentuar algún efecto dramático (Hahn, 2000).

Lo que los intelectuales desdeñaban era aceptado por los públicos masivos y, por eso, el melodrama ha estado ligado al consumo y gusto general. Esto se puede denominar sin temor alguno como *éxito*, un éxito que ha tenido el melodrama sobre el teatro clásico de forma perenne y que seguiría ganando terreno incluso en los formatos de los siglos venideros (Hahn, 2000).

Según Hahn (2000), existieron varios tipos de melodramas según su temática y el momento histórico en el cual fueron desarrollados. En resumen son los siguientes: el melodrama clásico, el romántico, el realista, el naturalista, el expresionista y el simbolista. Allardyce Nicoll (citado en Oroz, 1995) añade otros dos: el sobrenatural y el doméstico. Respecto a este último, Oroz (1995) menciona que su proliferación, durante la segunda mitad del siglo XIX, fue clave para su influencia en el futuro melodrama cinematográfico. En este tipo se trataban las penurias del universo femenino, tema fundamental en este género de mediados del siglo XX.

## **1.1. Antecedentes históricos y narrativos**

### **1.1.1. Griegos**

Para Oroz (1995), el origen de este género fue una necesidad de los círculos cultos florentinos del siglo XVI por

...retomar el «hablar cantado» de la tragedia griega, en contraposición a la polifonía y al contrapunto, que hacían ininteligibles los textos. Esa vuelta a la pureza de la tragedia griega –reacción típica del Renacimiento–, restituye el sentido del espectáculo y la concentración temática en dramas individuales y sentimentales (p.21).

La autora menciona que para Aristóteles, el melodrama en el teatro griego era un género que conducía al llanto porque inspiraba piedad y temor, emociones necesarias para poder producir una catarsis legítima en el espectador.

### **1.1.2. Burguesía y Revolución Francesa**

Con el surgimiento de la burguesía, en el siglo XVIII, el poder económico, que hasta entonces era exclusivo de los nobles, empezó a desplazarse a este nuevo estrato social. Este ascenso hizo que los burgueses buscaran su identidad –mandando a pintores que los retratasen– y sus propias ideas. «¡Los reyes y los aristócratas ya no eran los únicos dignos de ser retratados!» (Cabrujas, 2002, p. 86).

La burguesía lleva, ahora, la bandera de la productividad en sus comunidades, ahora es financista, prestamista o banquera, imagen que era asociada a hombres que acumulaban capital como auto defensa. Poco a poco, este nuevo grupo social fue sintiendo cómo tenía el poder en el ámbito económico y social. Ahora siente la necesidad –al igual que la nobleza– de disfrutar del arte, de la música, en definitiva, de divertirse (Cabrujas, 2002).

La alteración del período es total. La cultura sale de la corte para integrarse a la ciudad, y del salón al café. El público analfabeto convierte al teatro en, prácticamente, su única referencia literaria. Es una típica situación

prerrevolucionaria y la exaltación de la sensibilidad popular está a la orden del día. Es entonces cuando se origina el melodrama en su versión moderna, así como su amorosa, duradera y compleja relación con el público (Oroz, 1995, p. 23).

El teatro, la música, y otras expresiones artísticas de la época salieron a las calles; fueron entregadas a los hombres comunes. Estos, lejos de maltratarlas, pagaron por verlas y es así cómo «esa obra de arte adquirió respetabilidad y el artista, por su parte, conquistó la libertad para plantear los temas que deseara y las provocaciones que quisiera a la sociedad donde esa obra se ejecutaba» (Cabrujas, 2002, p. 89).

Con la idea de que la burguesía se divirtiera –en el sentido frívolo de la palabra–, el arte se liberó, la burguesía la liberó; le permitió ser un arte de contenido, de protesta, o aquel que estremeciera a su público, a cambio de comprar una entrada para verla (Cabrujas, 2002).

Es con la llegada de la Revolución Francesa, la proclamación de la República y la definitiva abolición de la monarquía, que el teatro y, ahora, la ópera –antes reservada para las élites– se convierten en un punto de encuentro para todas las clases sociales (Castillo, 2008).

Durante la Revolución el teatro tuvo un gran auge; los franceses tenían graves problemas políticos, económicos y sociales, por lo que buscaban distracción en el teatro clásico de la *Comédie Française*. El teatro francés buscaba llegar al público por medio de obras donde se llorara, se riera y se tocaran sentimientos que hicieran conmover a los espectadores. Este acercamiento a los sentimientos del público permitió dos cosas: primero transmitir las enseñanzas de la Revolución, reflejando lo que sucedía a diario en las obras, politizando el teatro para poder defender el orden republicano y por mensajes subliminales lograr el reclutamiento; y segundo, permitía atacar los ideales que se tenían (Castillo, 2008, p.5).

### **1.1.3. Romanticismo**

La consecuencia del racionalismo fue el romanticismo. Aristóteles y Platón querían explicar; Kant también; pero, llegaron los filósofos románticos y renunciaron a las explicaciones; por el contrario, decidieron estar abiertos a los misterios de la vida y el mundo. Es la filosofía de la irracionalidad (Cabrujas, 2002).

El Romanticismo es un movimiento literario basado fundamentalmente en el concepto del individuo como ser «irresponsable». El Romanticismo destaca que el hombre vive en una sociedad que lo oprime, que oprime su humanidad; el Romanticismo asume que el hombre es fundamentalmente bueno *per se*; pero, las fuerzas malvadas de la sociedad determinan que se corrompa y destruya, afirmando así la individualidad como centro de la creación (Cabrujas, 2002, p.99).

El movimiento romántico concibe al mundo desde una óptica pesimista, fatalista y dramática. Consideran que el hombre es incapaz de realizar acciones que tengan el mismo nivel que sus ideales. Está en un constante estado de desencanto. Aunado a esto, se da cuenta que su «yo» no puede vivir en un entorno social que desde sus cimientos es sucia e indigna (Cabrujas, 2002).

Las creaciones artísticas, que se desprendían de este movimiento, partían de lo que Cabrujas (2002) considera la egolatría en persona. El artista creaba urgando en su interior, lo que se entendía como crear a partir del sentimiento y no de la razón. El «secreto del yo» los invitaba a descubrir los sentimientos del abismo interior. Los románticos afirmaban que ser mejores hombres y la fidelidad al sentimiento crecían de manera directamente proporcional. «El artista no será tan ególatra en ningún otro momento de la humanidad como lo fueron estos primitivos descubridores del ego» (p. 100).

Los grandes temas que se tocaron durante este movimiento fueron el amor, desde todas sus perspectivas, y la inocencia y humanidad que residía en los niños (Cabrujas, 2002).

### **1.1.4. Calvinismo y el cambio en la imagen de la mujer**

La influencia del romanticismo llegó hasta la Reforma religiosa que da inicio a la Modernidad (Delgado, 1993).

...a partir de la década de 1740, irrumpe, desde la nueva femineidad engendrada por el calvinismo, una mujer que, a diferencia de la medieval –a la que se le asimila el depósito de la lascivia–, se interesa poco por el sexo y es figurada como portadora de civilización y una ética más elevada, mientras que el varón pasa a ser imaginado como encarnador de la energía, la vitalidad y la sexualidad. Es a la mujer a la que la cultura puritana le asigna el papel de divulgadora de los principios de la reducción racional de la lascivia y del autocontrol sobre los instintos, y es a ella a la que la sociedad la asigna la misión de interiorizar sus valores y arrastrar hacia ellos a sus enamorados, redimiéndoles de sus inclinaciones naturales a la vez que haciendo de estas una energía a rentabilizar (Delgado, 1993, p. XIII).

La «asexuación [sic]» (p. XIV) de la mujer, y la ética que ello implica, continúa Delgado (1993), encauzaría la superioridad física del hombre y lo orientaría hacia el bien. Por otro lado, este poder, que el calvinismo le atribuyó a la mujer, también fue usado como un arma por algunas. La «habilidad embaucadora, falsa virtud, extorsión afectiva, simulación, pudor y coquetería, y todos los demás elementos de que se componía la idea peyorativizante [sic] de la mujer como detentadora de un erotismo instintivo e interesado» (p. XIV), los usaría para manipular a los hombres y controlarlos con aquello que más los emociona: el sexo.

### **1.1.5. Ópera**

Uno de los antecesores artísticos del melodrama fue su hermana la ópera. Esta surgió durante el Renacimiento, en el siglo XVI, con la pretensión de revivir la tragedia griega clásica (Castillo, 2008). De ella, el melodrama tomó «dos elementos que serán característicos del género: el refuerzo musical al texto (...) y el desarrollo de los trucos teatrales» (Oroz, 1995, p. 22).

Al llegar el siglo XVIII, el melodrama se separó de la ópera al incorporar elementos de acción, violencia y exageración de los sentimientos (Castillo, 2008).

### **1.1.6. *Influencia de la tragedia y el drama***

La diferencia que separa al melodrama radicalmente del drama es la preocupación del primero por establecer una comunicación franca y directa con las emociones y sentimientos del espectador, aun a expensas de la logicidad [sic] de la acción; mientras que el segundo da prioridad a la verosimilitud de la acción que conforma la historia (Hahn, 2000, p.22).

Hahn (2000) considera, al igual que Cabrujas (2002), que la principal diferencia del melodrama con el drama es que esta última genera algunas reflexiones. Para Oroz (1995), el drama clásico es la esencia del melodrama.

Arthur Miller (citado en Hahn, 2000) considera que el melodrama muestra por qué un hombre actúa de determinada manera, en cambio, el drama muestra por qué ese hombre estuvo a punto de no actuar así.

Por otro lado, Hauser (citado en Oroz, 1995), en relación a la conexión entre melodrama y tragedia, indica: «El melodrama no es otra cosa que la tragedia popularizada o, si se quiere, corrompida» (p.35). Mientras en la tragedia los personajes son príncipes, reyes, dioses o personajes muy nobles; en el melodrama hallamos campesinos, huérfanos, carpinteros o personajes muy simples (Hahn, 2000).

Este género toma de la tragedia su estructura en tres parte (comienzo, desarrollo y desenlace). Inicia con un fuerte antagonismo, continúa con un enfrentamiento muy intenso y culmina con el triunfo del bien sobre el mal. Durante el enfrentamiento, surgen conflictos relacionados con temas también heredados de la tragedia; pero, presentados con un esquema binario: pasión-deber, bien-mal, amor-poder, etc. (Oroz, 1995).

## **1.2. Esparcimiento del melodrama: el feuilleton o folletín**

El folletín se caracterizó por ser el medio principal para esparcir el melodrama dentro de Europa y en el nuevo continente. Surgió en el siglo XVIII; pero, fue para mediados del siglo XIX que, el también conocido como *feuilleton*, tuvo su auge en París, epicentro que extendió esta idea por toda Europa. Su principal exponente fue Alejandro Dumas con su *Conde de Montecristo* o *Los Tres Mosqueteros* (Castillo, 2008).

El folletín o la novela por entregas era un género literario que logró ser popular, escrito con un esquema narrativo simple donde el suspenso era una parte importante para amarrar a sus lectores y así estos pudieran hablar, imaginar, comentar en sus grupos de reunión o en conversaciones casuales. Este tipo de novela buscaba que el lector tuviera una estrecha relación con el personaje y así viviera por medio de este las aventuras, amores, desamores, traiciones, mentiras, venganzas, justicias y lealtades que no tenían en su diario vivir. El final de cada episodio debía dejarse en un punto alto o clímax dado por el misticismo de las historias para así obligar al lector a comprar la siguiente entrega y saber qué iba a pasar (Castillo, 2008, p.10).

Cabrujas (2002) consideran que con el folletín la literatura empezó a ser una industria. Según Castillo (2008), esta industria estaba dando sus primeros pasos en las estrategias de mercadeo.

Al folletín también le afectó las críticas que recibía el género que lo engendró. Los literatos de la época despreciaban la novela por entregas por tener elementos que eran poco valorados entre los intelectuales. Castillo (2008) los menciona: «su estructura, lo estereotipado de los personajes, las situaciones inverosímiles y sensibleras, así como el uso, y sobre todo el abuso, de lugares comunes» (p.11).

La historia del folletín, según Castillo (2008), tuvo tres fases que se caracterizaron por los temas que desarrollaban y las diversas acciones.

En la primera fase, el folletín tuvo una función social que denunciaba los problemas socioeconómicos y las carencias de las clases menos favorecidas. La segunda fase ocurrió durante la Revolución Francesa, ya que en ella se desarrollaron historias donde se veían a los burgueses luchar por los menos favorecidos. En esta fase, el héroe siempre triunfaba y respetaba a su nación. Por último, en la tercera fase, surgieron personajes como Robin Hood, El Zorro o El Conde de Montecristo. Ellos representaban a héroes más cercanos al pueblo que al poder; con esto, lograban tener mayor aceptación por parte de los lectores (Castillo, 2008).

Es importante resaltar que para Castillo (2008) y Oroz (1995), el folletín fue creado con la intención de generar condiciones de igualdad entre las clases sociales. Mediante el acceso de todos los estratos a estas historias, se logró la democratización de la literatura. «Nunca ha sido un arte unánimemente reconocido por tan diferentes estratos sociales y culturales y recibido con sentimientos tan similares» Houser (citado en Oroz, 1995).

Estados Unidos y América Latina fueron uno de los primeros sitios a donde se exportó el folletín, luego de esparcirse por Europa. Según el portal Wikipedia, las mujeres norteamericanas fueron un target excelente para vender historias seriadas. El folletín se transformó en serial radiofónico y, para los años 30 del siglo XX, estos se transformaron en los conocidos *soup opera* o serial televisivo.

El primer país latinoamericano donde llegó el folletín, según Castillo (2008), fue México. Allí sus características europeas fueron adaptadas al trópico.

### **1.3. Características narrativas**

Para Cabrujas (2002), las características esenciales del melodrama, desde su origen hasta su evolución en las series televisivas y en las películas, son:

1. Personajes inequívoca y rotundamente definidos. El melodrama es maniqueo: este es bueno, este es malo. La comunicación con el público

- (...) exige esa rectitud en el carácter de los personajes: para que pueda entender inmediatamente que ella es la buena y el otro es el malo. (...)
2. Sentimientos poderosos y definitivos: (...) sentimientos nítidamente definidos, sin matices.
  3. El triunfo del bien sobre el mal: la bondad triunfa al triunfar el protagonista o la protagonista. El desenlace del melodrama tiene que ser dichoso, feliz, o en todo caso siempre será el triunfo de la justicia.
  4. Otro elemento que determina el melodrama es la visión descriptiva del pueblo rústico y de los hombres simples; combinada con un carácter cómico que coexiste con el tono trágico de los protagonistas (p.117 y 118).

### **1.3.1. Normas morales**

Menciona Oroz (1995) que en el siglo XIX, algunos editores de folletines determinaron unos parámetros de comportamiento para ser considerados a la hora de editar las novelas por entrega. Esas normas no difieren, en esencia, del código Hays estadounidense aplicado en los años 20 del siglo XX.

1. No se producirán filmes contra los principios morales del público. O sea, la simpatía del espectador no puede orientarse hacia el lado del crimen, delito, maldad o pecado.
2. Se presentarán modelos morales de vida correctos, sujetos solo al drama y entretenimiento.
3. La ley no será ridiculizada, tampoco se podrá despertar simpatía por la violación (Oroz, 1995, p.34).

### **1.3.2. Emociones**

¿El melodrama produce emociones o sentimientos?

Es importante diferenciar estos dos términos porque recurrentemente suelen confundirse. Las emociones «son intensas y de corta duración, preceden al sentimiento y dependen de las sensaciones y de las percepciones» (Sarrió, 2016, par. 8, [página web en línea]); en cambio, los sentimientos suelen ser poco

intensos pero tienen una mayor duración en el tiempo; son la consecuencia de una emoción (Sarrió, 2016, [página web en línea]).

Luego de establecer esta diferencia, se considera que lo importante en el melodrama es generar emociones (alegría, tristeza, rabia, miedo, etc.) con la intención de manipular y despertar en el espectador una gama de sentimientos. Entre ellos, indica Lázaro (citado en Oroz, 1997), el más importante en el siglo XX fue el amor. Por medio de estos, el melodrama logra establecer una comunicación directa con quien lo ve. Para Hahn (2000), esta comunicación se establece «sobre las bases morales del cristianismo» (p.55).

Evidentemente, el melodrama es la antítesis del distanciamiento brechtiano que nació a inicios del siglo XX (Hahn, 2000). Su intención fue ofrecer «criterios y elementos para atribuir sentido a las experiencias vividas por los individuos» (Lázaro citado en Oroz, 1997, p.17), no generar reflexiones intelectuales sobre las grandes preguntas de la humanidad (Hahn, 2000). Este género creería en la idea de que las lágrimas son el vehículo más apropiado para limpiar los errores. «Las lágrimas redimen. Las lágrimas purifican» (Oroz, 1995, p.17), idea cristiana que asocia el sufrimiento con la salvación del alma.

Es por esa intención de intensificar los sentimientos y exagerar las emociones que melodrama usa la música. Este acompañante del relato melodramático, como no tiene barreras intelectuales ni culturales, afecta a todas las clases sociales de igual manera (Hahn, 2000).

### **1.3.3. Identificación**

El melodrama no inventó un modelo de conducta, sino que conjugó una serie de valores para establecer un vínculo directo con el espectador que maneja el mismo código (Hahn, 2000). El objetivo máximo de este género es lograr la identificación del espectador con la historia y los personajes (Hahn, 2000).

...busca justificar determinadas actitudes humanas mediante la exposición de las circunstancias a que está expuesto el personaje; pero, profundiza en su

personalidad, en sus sentimientos y en su problemática particular, de tal forma que el espectador se involucre con él, se identifique y se conmueva a través del manejo de sus propios sentimientos (Stambaugh citado en Hahn, 2000, p. 20).

#### **1.3.4. *Temática***

«Hasta la actualidad, el melodrama ha conservado su esencia en el teatro, el cine y la televisión» (Hahn, 2000, p. 16). En todos estos formatos han existido dos grandes temas que han jugado con la administración de la información y han generado suspenso para mantener al espectador atado a la fábula hasta el final (Hahn, 2000). Estos son: el tema religioso y la justicia.

Cuando una historia melodramática toca un tema religioso se produce una vinculación entre este género y el universo mítico-simbólico del espectador. Los personajes y las formas narrativas de este género –principalmente en su formato televisivo y cinematográfico– están estrechamente vinculados con los valores de la sociedad judeo-cristiana y patriarcal (Oroz, 1995).

Esta idea cristiana, implícita en el melodrama, hizo que las historias trataran temas sobre la redención mediante el sufrimiento, la esperanza, la resignación, la castidad, la penitencia, la humildad, el bien que triunfa sobre el mal y cualquier otro tipo de temas dignos de un sermón dominical; todas contadas por medio de la heroicidad divina que se aplicaba a las vírgenes religiosas (Hahn, 2000).

A nivel de la fábula, el melodrama tiene una constante fundamental: siempre existe al principio de la obra, o en la prehistoria de la obra, un acontecimiento que marca una injusticia o el quebranto del orden que mantenía la paz. Esta situación es la que desencadena la acción dramática y da cabida a los conflictos de la obra (Hahn, 2000, p. 61 y 62).

La premisa de que el bien triunfa sobre el mal, y la verdad como justicia social son los preceptos, respaldados por la moralidad cristiana, de mayor éxito y aceptación popular en el público del melodrama. Es por esto, que las historias

siempre terminan de la misma manera: con un contenido que trata de conservar el buen comportamiento de las personas (Hahn, 2000).

#### **1.4. Personajes**

El personaje se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos en oposición a los otros personajes (Pavis, citado en Hahn, 2000, p.62).

Lo más importante dentro del melodrama es que el espectador pueda identificar rápidamente la función de un personaje en escena y asociarlo a un prototipo. Las acciones, la interacción con el ambiente, la apariencia física y sus objetivos son los que permitirán al público clasificar a un personaje de acuerdo con los estereotipos que ha manejado durante su vida. El melodrama se vale de los arquetipos para conseguir comunicación con el público (Hahn, 2000).

Los personajes están divididos en bueno y malos –Morasca (2011) los denomina víctimas y victimarios absolutos–; no tienen la más mínima elección trágica, no sufren contradicciones y viven las situaciones más inverosímiles que pueden existir para terminar en desgracia absoluta o felicidad inexpresable (Pavis, citado en Hahn, 2000).

Para Hahn (2000): «Más que personajes son conceptos humanizados como: la virtud es la heroína; la envidia y maldad es el villano; la justicia es el héroe, etc.» (p.28). Cada uno representa valores morales y un físico muy concretos que Barbero (citado en Morasca, 2011) considera una estilización metonímica que carga «la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos» (p.19).

Los personajes que componen el melodrama, según Hahn (2000) son básicamente cuatro: la víctima, el villano, el héroe y el cómico. Para Barbero (citado en Morasca, 2011) también existen esos cuatro personajes, pero los denomina como la víctima, el traidor, el justiciero y el bobo.

### **1.4.1. *La víctima***

Este personaje conecta a la audiencia con la tragedia de la historia (Morasca, 2011). «Es la encarnación del sufrimiento, la inocencia y la virtud. Generalmente interpretado por una mujer, la gran víctima del melodrama latinoamericano es el pueblo» (Hahn, 2000, p. 45). Este personaje está ligado a la carencia, la pobreza, la injusticia, etc., y a sectores de la sociedad desfavorecidos –proletariado– que han estado acostumbrados a ser rebajados, humillados y tratados con injusticia (Hahn, 2000).

Su estado pasivo y el temor que siente por el poder del villano, según Pérez (citado en Morasca, 2011), hace que la víctima asuma y soporte todo el sufrimiento que le genera su raptor o las situaciones desdichadas que vive.

La víctima está constantemente reclamando protección –excitando el sentimiento protector en el público– (Barbero, citado en Morasca, 2011). Su mala decisión, en el dilema existencial que se le presenta, es el que la conduce a un estado de sufrimiento que debe aceptar, así como la Virgen María o Jesucristo, con resignación. En las historias melodramáticas se le presentan dos opciones de mundo para vivir: «una vida cotidiana, marginal, pero honesta y digna; y el mundo de la ostentación, del lujo y el capital, que conlleva un nuevo estilo de vida» (Morasca, 2011, p.20).

### **1.4.2. *El villano o traidor***

Lo único de lo que no puede hacer llorar el melodrama es de miedo. Este género creó el personaje del villano para poder despertar terror y rechazo en el espectador (Hahn, 2000). El traidor representa el mal, el vicio. Su función es mostrar un modelo de persona que jamás debería ser remedado (Morasca, 2011). Para Barbero (citado en Hahn, 2011), este personaje sociológicamente representa a un «aristócrata malvado, un burgués megalómano e incluso un clérigo corrompido» (p.46).

Como buen antagonista, está encargado de luchar contra el héroe y acorralar y hacer sufrir a la víctima (Morasca, 2011). Su modo de acción, para conseguir lo que desea, según Hahn (2000), es la impostura y la seducción y encanto que disfraza usando, para Morasca (2011), todos los artilugios y trucos que aprendió en los bajos fondos de la inmoralidad.

Su personalidad peligrosa, amenazante y manipuladora suele estar acompañada de una destreza física y fuerza bruta superior a la de la víctima y, en apariencia, superior también a la del héroe (Morasca, 2011). Pero, ni el poder ni la fortuna, que suelen acompañar al villano, podrán evitar su estruendosa derrota final en manos del héroe (Hahn, 2000).

Aun considerando que el villano es el personaje más detestado en las historias melodramáticas, por ser el que crea y mantiene el conflicto, se puede considerar que «el éxito del melodrama lo determina el tamaño de su villano» (Hahn, 2000, p.64).

### **1.4.3. *El héroe o justiciero***

El héroe, salvador, justiciero y protector de la víctima es la contraparte del villano y es el encargado de derrotarlo (Hahn, 2000). Sus acciones las realiza en pos de hacer justicia, defender y proteger a los más indefensos, desenredar la trama de los malentendidos y lograr que el bien siempre triunfe sobre el mal, haciendo que la verdad resplandezca (Morasca, 2011). La solución que él halla para salvar a la víctima «puede ser de naturaleza divina (milagro del cielo), o por fuerza de una revolución social» (Hahn, 2000, p.46).

Este tipo de personaje, según Morasca (2011), tiene actitudes valientes, buenas costumbres y una moralidad intachable; a la vez, para Hahn (2000), es generoso y sensible. La lucha por sus ideales (continúa Morasca) las lleva hasta las últimas consecuencias, incluso poniendo en riesgo su vida. Cabrujas (2002) considera al héroe como un hombre romántico.

#### **1.4.4. *El cómico o bobo***

El cómico o el bobo, es un personaje torpe que, luego de las situaciones álgidas, permite que haya un momento de descompresión de la tensión y relajo emocional por unos instantes de la historia (Barbero, citado en Hahn, 2000 y Morasca, 2011).

«Está fuera de la triada de los personajes protagónicos; pero, pertenece, sin embargo, a la estructura del melodrama en la que representa la presencia activa de la comedia, la otra vertiente esencial de la matriz popular» (Barbero, citado en Hahn, 2000, p.46).

Su torpeza le impiden realizar cualquier actitud heroica. Físicamente no es atractivo y puede tener limitaciones físicas (cojear, ser ciego, tener un tic nervioso, etc.); pero eso, no impide que logre generar risas en el espectador (Morasca, 2011).

## **2. *CAPÍTULO II: El melodrama latinoamericano***

### **2.1. *El imaginario latinoamericano: origen y descripción***

Llama la atención que la mayoría de los libros sobre melodrama latinoamericano estudiados para este capítulo empiezan con sus autores cuestionándose por qué decidieron escribir sobre un género que ha sido considerado por los mismos escritores como chabacano, emocionalmente exagerado, superficial, inverosímil, cursi, sin ningún contenido educativo e incluso, según Pavis (citado en Hahn, 2000), como una «catarsis barata» (p. 25).

La arbitrariedad con respecto al melodrama y su público impregnó su comprensión de mal entendidos y prejuicios. La preocupación fundamental recayó en el mal que el género hace. Ello determinó que las preguntas y métodos de respuesta sobre el mismo fueran de carácter antiséptico. No se consideró su génesis ni su histórica relación con el público. No se dio importancia al conjunto de informaciones que posibilitan la comprensión de un

género. No se entendió su relación con el mercado, nacida con la novela de folletín y que regirá la producción cultural del siglo XX. El moralismo anglosajón de MacDonald, con su división de alta cultura y cultura de masas, fue una referencia importante para los análisis peyorativos y superficiales (Oroz, 1995, p.28).

A pesar de los juicios de valor negativos y de los estudios que consideraban al melodrama como parte de una cultura de masas superficial (Hahn, 2000), Oroz (1997) concluye que la expresión de este género en Latinoamérica fue muy importante para sus países en vías de desarrollo.

En la década de los 40, América Latina estaba conformada por centros urbanos semirurales con un tipo de economía agroexportador. Este tipo de sociedades tenían estructuras rígidamente jerarquizadas donde el poder y las riquezas se concentraban en las minorías. Los habitantes «eran espectadores de Estados oligárquicos donde no existía el carácter de ciudadanos» (Oroz, 1995, p.32).

Considerando las características sociales de los países donde surgió el melodrama en Latinoamérica, Hahn (2000) y Oroz (1997) concluyen que, a pesar de que el melodrama es un género formado por los fundamentos de la cultura universal, su aparición en Centroamérica y Suramérica determinó, definió y metaforizó los valores, las costumbres, los deseos, las ilusiones, las fantasías, los modelos mitológicos, la identificación y la experiencia de los espectadores con su código cultural y su universo de símbolos.

Hahn (2000), citando a Oroz, añade que este género es un «gran motor de la producción cultural» (p. 39) de los países, –música popular, fiestas patronales, juegos tradicionales, creencias religiosas–; motor forjador de «una serie de elementos particularizantes latinoamericanos» (p.42), que conforman lo que el autor llama *paradigma melodramático latinoamericano* (p. 43).

Con los años, este género y paradigma fue perdiendo su seriedad inicial y paulatinamente se fue convirtiendo en una burla a las emociones, a los personajes

y a las situaciones que planteaban sus historias (Hahn, 2000). Para el dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas esto se debe a que el hispanoamericano tenía a la parodia como género predilecto para hacerle reír,

La razón se debía a que la baja autoestima del latinoamericano no le permitía aceptar y creer en héroes, reyes o sabios; entonces, debía descalificarlos, burlarse de ellos hasta bajarlos al mismo nivel que se encontraba el pueblo. La única manera que el latinoamericano conseguía para reivindicarse a sí mismo, era por vía de la descalificación de quien se atreviera a superarlo (Cabrujas, citado en Hahn, 2000, p. 49).

Esa baja autoestima, esa condición de deseo insatisfecho e insaciable, dieron lugar a que este género planteara el discurso de amor/individualismo como una experiencia cultural compartida. Por lo dicho y lo no dicho, el hegemónico tema amoroso, precisa ser entendido como «una zona de representación donde se expresan las formas de vida y cultura dominante» (Oroz, 1997, p. 20).

Por último, el melodrama latinoamericano «no es otra cosa que la iniciación hacia lo que desde el modelo más tradicional se entiende como el “eterno femenino” y que “por contraposición”, da lugar al “eterno masculino”» (Roura, 1993, p. 32), dos visiones que se expresan exitosamente en el imaginario latinoamericano.

...lo que en última instancia singulariza al [melodrama latinoamericano] es que el discurso amoroso es elaborado, únicamente, desde la óptica femenina o, si se quiere, desde lo femenino-íntimo visto desde su faceta más desgarradora, cruel, sórdida y necesariamente solitaria independientemente de lo que en este mismo terreno le ocurra al hombre –su compañero– sobre el cual (...) no tiene (...) ningún interés en discursar (Roura, 1993, p. 107).

El melodrama latinoamericano determinó y definió el comportamiento del suramericano. No olvidemos que los géneros no son más que «una estrategia de comunicación» (Mazziotti, citado en Oroz, 1997, p. 20) de la cultura dominante.

## **2.2. Formatos**

En este apartado se verá cómo el melodrama latinoamericano fue esparciéndose por Suramérica de diferentes maneras. Indica Oroz (1997) y Hahn (2000) que el folletín, la radionovela, la telenovela, el teatro, el cine y hasta la música popular fueron los formatos más importantes.

### **2.2.1. Folletín, radionovela y telenovela**

A finales del siglo XIX e inicios del XX, paralelo a la revolución social feminista que colocaba a la mujer como parte fundamental de la sociedad (González y Mejía, 2015, p. 25), los periodistas consiguen comercializar historias por entregas que se apartaban de la literatura culta para hacer llegar al público «relatos simples que se basaban en el suspenso para intrigar a un público, en su mayoría popular» (Hahn, 2000, p. 35). Estas historias cortas, de consumidor «preferentemente femenino» (Roura, 1993, p. 16), venían en los *feuilleton* o folletines que se mencionaron en el capítulo anterior.

El folletín sirvió de antecedente para las *soap opera* (óperas de jabón), – seriales radiofónicos y televisivos estadounidenses que se definirá en el próximo capítulo–, las cuales, a su vez, legan a las radionovelas cubanas su estructura, técnica y estilo (Benítez, 1984). De estas características bebieron, posteriormente, las canciones de música popular (rancheras, tangos, boleros, etc.), las telenovelas, el teatro y el cine latinoamericano (Hahn, 2000).

Según esta autora, en el folletín, al igual que en las películas norteamericanas de los años cincuenta, se introdujo un comportamiento novedoso de la mujer, o de lo femenino, que se contrapuso a un fondo social que le aplaudió o denostó. La novedad radicaba en una «cierta necesidad de venganza hacia el hombre, venganza que habría de ser a su vez emancipadora» (p. 82), aunque no sin consecuencias.

Contrariamente, en las radionovelas, no se propuso ningún tipo de emancipación ni venganza en contra de los hombres; pero, se siguió explotando «el

drama pasional, el amor, el engaño, las situaciones conflictivas y la recompensa del *happy end*» (Benítez, 1984, p. 37).

Lo mismo ocurre en la telenovela que, según Roura (1993), devuelve a la mujer «al mundo del que nunca debió moverse: el hogar, el matrimonio feliz, los hijos» (p. 82) y la confronta contra otras mujeres en la lucha por poseer al hombre.

La autora define la telenovela como un formato de

Actores mediocres, cuando no pésimos, decorados ridículos, un ritmo cinematográfico lento con repetición de situaciones y diálogos, improvisaciones en el guion que dan al traste con situaciones del capítulo anterior, historias aparentemente absurdas donde mujeres reclusas llegan a millonarias y millonarias perversas cuyo destino les ha deparado toda suerte de desgracias (p.15 y 16).

Otro tema revolucionario que introdujo el folletín fue el del adulterio en la mujer. En este formato este tema se veía con ojos más tolerantes, se consideraba como algo con probabilidades de ocurrir; en cambio, en la radionovela y la telenovela «este “problema” no interesa; se escenifica como algo asumido; como algo que no tiene más importancia que la de señalar, por medio del personaje de la mujer mala, sus inconvenientes» (Roura, 1993, p. 82).

A pesar del éxito de las novelas en las radios y televisoras latinoamericanas, hubo varios detractores, como el actor Rafael Briceño, que consideraban que ese mal tan terrible que se conocen como radio y telenovelas –con problemática y temática cubanas– le hicieron un gran daño a la sociedad. El actor venezolano acota:

A pesar de la precariedad de nuestra radio, nosotros hacíamos una novela de mayor calidad, mejor escrita, bien cuidada. En nuestra novela no se decían tantos disparates, que en mucho han contribuido a deformar el idioma por su uso incorrecto y también muchas de nuestras costumbres (Benítez, 1984, p. 36)

Si las novelas autóctonas eran mejores que las importadas, ¿por qué las emisoras transmitían las radionovelas cubanas y no las de sus países? La respuesta es sencilla. Las historias cubanas no solo calaban en la población, sino que además las producciones nacionales no eran suficientes como para transmitir hasta veinte radionovelas por día (Benítez, 1984).

### **2.2.2. El cine**

El éxito del cine en Latinoamérica, según Oroz (1997) citando a Monsiváis, no fue porque los espectadores lo sintieran

...como un fenómeno específico, artístico o cultural; la razón generativa de su éxito fue estructural, vital: en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (...) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender (p. 20).

La Gran Depresión de los años 30 en Estados Unidos supuso para América Latina una gran oportunidad para el fortalecimiento de sus industrias cinematográficas más importantes. Argentina, México y Brasil encabezaban la lista. (Becerra y Sáenz, 2010).

Una vez que la economía de Estados Unidos se empezó a estabilizar, Hollywood buscó la manera de recuperar su posicionamiento en el extranjero (Becerra y Sáenz, 2010). A pesar de que la consolidación y el desarrollo del cine sonoro fue su principal aliado, todos sus esfuerzos terminaron en fracasos (Oroz, citada en Hahn, 2000).

Tratando de solucionar esta situación, Estados Unidos decide ayudar financieramente a los países latinoamericanos productores de cine para poder adentrarse, e influenciar, en sus culturas (Becerra y Sáenz, 2010).

Es así como el cine mexicano entró, entre 1941 y 1945, –coincidiendo con el período del cine negro–, en su afamada *Época de oro* –con un *star system* nacional consolidado– al ver a sus principales contrincantes, Argentina y Brasil, desplazados de la industria (Becerra y Sáenz, 2010). El primero fue disminuido por

las restricciones económicas y políticas que EEUU le aplicó para tratar de derribar su gobierno fascista; y, el segundo, fue puesto a un lado por su propio público porque las películas solo se enfocaron en defender, de forma racional –con ideas izquierdistas dirigidas a la crítica francesa–, los intereses del pueblo. No logró realizar la función principal del cine: generar emociones (Buarque, 1995). «En la familiaridad es donde se articula la afectividad público-producto» (Oroz, 1995, p.33).

Esta Época de oro en el cine mexicano significó, para algunos autores, la penetración profunda de la banalidad de Hollywood en los cimientos básicos de la cultura azteca, contribuyendo a su desvirtuación y paganización (Cervigón, 2006). Para otros, creó «una visión intuitiva y hasta mítica de los complejos y comportamientos del hombre latinoamericano y su interrelación con el medio que lo rodea» (Hahn, 2000, p. 32).

Sea una u otra la mejor forma para describir esta época del cine mexicano, no se puede negar que fue uno de los sitios privilegiados del melodrama y que concentró

...una valiosa información (...) sobre las creencias y modos de vida del siglo entero (...) Los estilos lingüísticos, las ideas de lo bello, lo vulgar y lo turístico, las formas elevadas o degradadas de la cultura popular, las integraciones y desintegraciones de la moral tradicional (Monsiváis citado en Hahn, 2000, p. 37).

La industria cinematográfica latinoamericana supo entender esta moral tradicional del continente –la judeo-cristiana– y encontró una fórmula perfecta para captar masivamente al espectador sabiendo que «consume productos cuyos modelos no le hacen entrar en crisis y lo satisfacen. De ahí que la tipificación de personajes y roles femenino respondan al *status quo* establecido» (Oroz, 1990, p.7).

## **2.3. Características narrativas**

### **2.3.1. La identificación**

El melodrama desarrolla los mitos de la sociedad judeo-cristiana y patriarcal y, mediante esa forma cultural, el público confirma la idea del mundo asimilada. Es decir, que la necesidad del espectador en el sentido de la reafirmación de sus valores no es defraudada. De esta manera, la ausencia de nuevos y otros valores hacen que el espectador no entre en crisis con los ya asimilados (Oroz, 1995, p.42).

... y logre identificarse con el género y sus historias.

Un aspecto importante para que se logre la simbiosis melodrama/espectador es el desenlace satisfactorio de la historia: los villanos son vencidos por las cualidades positivas de los héroes. Esta presentación maniquea de los personajes permite identificarlos fácilmente y crear historias simples e inteligibles para cualquier persona (Hahn, 2000).

También, para Hahn (2000), una razón que pudo facilitar la identificación con el público puede deberse a que «en Latinoamérica hay países cursis» (p. 50). Él no desprecia la cursilería, considera que «en el fondo es honesta, sincera, aunque el gusto sea malo [...] es una forma de cultura, de la subcultura si uno quiere llamarla» (p. 50).

Además de lo antes mencionado, Roura (1993), considera que la conexión también pudo deberse a que su target: «ama de casa de clase media o clase baja, poco culta y con pocas posibilidades de derroche adquisitivo» (p. 77), desarrolló complicidades ilusorias con los personajes ficticios. En palabras de la autora, «cuanto más a su alcance se ponga la “realidad” televisada, mayor grado de identificación se conseguirá» (p. 77).

### **2.3.2. Emociones**

Todas las historias melodramáticas están caracterizadas por la exacerbación de las emociones. «Sería del todo impensable una escena de amor sin largos y

apasionado besos, turbadoras miradas y por supuesto el sufrimiento del mismo protagonista acosado» (Roura, 1993, p. 73).

...la tradición de la cultura popular se basa en la perenne confusión entre la vida y el melodrama. El público acepta feliz la mecánica de los chantajes sentimentales, de los esquemas invariables, de la escasez de recursos que es pobreza y es invitación a la fantasía (Monsiváis, citado en Hahn, 2000, pág. 37).

Viviendo en sociedades donde el sacrificio de la naturaleza interna y el instinto pasan a ser condición para el triunfo de la civilidad (Delgado, 1993) y donde existe temor a sentir una fuerte dosis de emociones –ansiedad, culpa, deseo, amor, odio, etc.–, no resulta extraño que programas considerados como «un cóctel de sentimentalidad casi explosivo» (Roura, 1993, p. 21) tengan una alta receptividad.

En la sociedad actual...

...los individuos aspiran cada vez más a un desapego emocional, en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren en la actualidad las relaciones personales. El miedo a la decepción, el miedo a las pasiones descontroladas (...) traducen a nivel subjetivo (...) «la huida ante el sentimiento». Al preconizar el «cool sex» y las relaciones libres, al condenar los celos y la posesividad, se trata de hecho de enfriar el sexo, de expurgarlo de cualquier tensión emocional para llegar a un estado de indiferencia y de desapego. El sentimentalismo (...) ha sufrido el mismo destino que la muerte; resulta incómodo exhibir las pasiones, declarar ardientemente el amor, llorar, manifestar con demasiado énfasis los impulsos emocionales; se trata de permanecer digno en materia de afecto, es decir, discreto (Lipovetsky, citado en Roura, 1993, p. 20).

Este discurso de desapego emocional es el terreno en el que el mundo masculino se siente más cómodo y se desenvuelve mejor. Se puede presumir, que la búsqueda de una sociedad más fría emocionalmente, no es más que el patriarcado defendiendo su territorio frente a un mundo sentimental en el que la

mujer actúa con más decisión y seguridad, pero que el hombre considera poco rentable y poco práctico (Roura, 1993).

### **2.3.3. *El bien y el mal***

La presencia marcada del bien y del mal en las historias del melodrama suramericano ha sido una estrategia muy exitosa a la hora de crear situaciones donde los espectadores pudiesen sentirse identificados (Roura, 1993).

Comenta Hahn (2000) en su libro que una de las razones por las cuales esta temática logró calar en Latinoamérica fue la situación política e histórica que han vivido y viven la mayoría de sus países.

Las dictaduras como, según el portal Wikipedia, la de Porfirio Díaz en México, Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, Jorge Ubico en Guatemala, Maximiliano Hernández Martínez en El Salvador, Anastasio Somoza García en Nicaragua, Juan Vicente Gómez en Venezuela, Fulgencio Batista en Cuba, Juan Domingo Perón en Argentina, entre otras, generaron en los ciudadanos una sensación de opresión que sirvió como caldo de cultivo para la entrada del melodrama a la cultura del latinoamericano (Hahn, 2000).

Las amargas experiencias de los gobiernos fuertes marcaron un pueblo destinado a ser la víctima, un pueblo que conseguía fácil identificación en los argumentos lacrimosos del melodrama y aprendía a soportar su propia experiencia, copiando las conductas de los héroes de estas historias (Hahn, 2000, p. 40 y 41).

Es por la victimización en estos momentos de desahucio, de pérdida absoluta de todo punto de referencia, que cualquier valor que fuese estructurante era tan válido como vendible; situación que aprovechó el melodrama para presentar un patrón de comportamiento que ofreciera certezas y se identificara con sus espectadores (Roura, 1993).

Lo más importante para que se diera esta identificación, como dijimos en las características narrativas, era mostrar historias fáciles de entender y personajes buenos o malos con roles identificables (Hahn, 2000).

Ahora bien, ¿qué hace que un personaje sea malo o bueno? Según Hahn (2000), el melodrama en Latinoamérica fungió de *spot* publicitario para esparcir la moral cristiana e «imponer un patrón de conducta en las doncellas latinoamericanas» (p. 38).

Para Oroz (1997), no es de asombro observar que aquella que es portadora del bien tiene una personalidad sumisa, obediente y pasiva, se ocupa de su casa, su familia y de las labores del hogar; este comportamiento hará que todo el sufrimiento angustiante y el camino dificultoso al que está sometida termine con «el éxtasis perenne del enamoramiento más romántico» (Roura, 1993, p. 38).

En contraparte, aquella mujer que es portadora del mal será atrevida, manipuladora, ostentosa, nunca se ocupará de las labores del hogar, sino que estará siempre en la calle y en reuniones lujosas. Para estas mujeres el destino les reservará la pérdida del amor de su vida, la locura, la desgracia y hasta la muerte (Roura, 1993).

...antes del fatal o feliz desenlace, serán la contemplación casi mística de la maldad misma y la consiguiente puesta en escena del sufrimiento las que despertarán en el espectador su «voyeurismo» más obsceno hasta conseguir hipnotizar su atención (Roura, 1993, p. 19).

#### **2.3.4. Defensa del patriarcado**

A pesar de que el melodrama latinoamericano está hecho para mujeres, con historias donde los hombres no tienen mucha participación ni poder de decisión, según Oroz (1997) el «trípode amor/sufrimiento/fatalidad también construye el discurso oculto del poder patriarcal» (p.15).

¿Cómo es posible esto? La autora indica que en el discurso patriarcal se «coloca a la mujer fuera de la “esfera de la razón”» (p.18). Muy difícilmente en las

novelas se consiguen personajes femeninos que solamente usen la lógica y el raciocinio para tomar una decisión y actuar en función a ella. Siempre están motivadas por sus emociones y sentimientos.

Además de ello, a las mujeres buenas en el melodrama latinoamericano se les trata como muñecas o niñas que poco saben de la crueldad de la vida real y por eso las mantienen alejadas de los problemas de «adultos», (las finanzas, el trabajo, etc.) (Oroz, 1997); situación que las minimiza, las cosifica y las mantiene al margen en las decisiones sociales y familiares trascendentales.

El patriarcado ha sabido defender bien su trinchera porque a través de «"esas peliculitas románticas" conforman una representación sobre las desigualdades y contradicciones camufladas entre géneros» (Oroz, 1997, p. 15).

### **2.3.5. Control social**

Siguiendo la idea de la influencia de la moralidad judeo-cristiana y las ideas del patriarcado en la educación del latinoamericano, Roura (1993) considera que el melodrama también fue un elemento fundamental en el control social de la época. La autora afirma que este género permite que haya un «desorden perfectamente controlado» (p.24) en sus historias aprobando que en las familias ejemplares haya algunos comportamientos incorrectos y poco éticos. El objetivo de esta licencia es

...mostrar al ciudadano precisamente aquello en lo que no debe incurrir y en cualquier caso, si incurre en tales faltas, ahí está la puesta en escena de las «desenfrenadas pasiones» de estos personajes bajo cuya mediatización se logra reducirlos a una irrisoria caricatura que cumplirá la función de mostrar la ridiculez de ciertos comportamientos, llegado el caso de que se incurra en la grave falta de dar rienda suelta a las pasiones amorosas (pg. 24).

Esta manera de controlar a la sociedad mostrando las terribles consecuencias de sus actos refuerza el mito mariano de que a través de la religión católica se impone un patrón de conducta en a las doncellas latinoamericanas

(Hahn, 2000). Un ejemplo de ello se ve en este video <https://goo.gl/fh69jz>, el primer capítulo de la versión mexicana en telenovela de *El derecho de nacer*. A los 14min. 30seg. empieza una escena donde la esposa sospecha que el marido le es infiel y termina con la mujer diciéndose: «Dios mío, dame resignación y conformidad, déjame creer que así deben ser las cosas».

Para que una persona –principalmente una mujer– evite ser castigada y culpada por un comportamiento impío, debe someterse a la renuncia y a la resignación, es decir, debe rebajarse ante el hombre y ante la religión católica para poder ser aceptada nuevamente en el lugar que le corresponde, de lo contrario sufrirá los peores males tanto en la tierra como en el cielo (Oroz, 1997).

## **2.4. Temáticas**

Como los consumidores del melodrama latinoamericano son personas con bajo nivel educativo y recursos económicos limitados, los asuntos que se tocan en las historias no son muy variados y están limitados a los aspectos cotidianos y materiales de la vida. Las pocas ideas abstractas que se mencionan tratan de simplificarse (Roura, 1993).

Las historias generalmente se desarrollan en un ámbito personal/doméstico (Roura, 1993) donde la mujer es casi siempre el centro de la narrativa y la causante de la desarmonía en la estructura dramática, bien sea por ser «la otra» que destruye un matrimonio o por ser la «no apta» para el joven rico enamorado (Osuna, 1984).

«La familia, la maternidad, los amores interclasistas, la lealtad, el honor, el sacrificio personal, la culpa, el arrepentimiento, la expiación y el perdón» (Guben, 1995, p.13) son los aspectos más importantes en las historias melodramáticas. Se tocarán los que para Roura (1993) son los más importantes.

### **2.4.1. La riqueza y la pobreza**

Siguiendo con la dicotomía del bien y del mal, expuesto en las «Características narrativas», el melodrama latinoamericano también presenta la

de la riqueza y la pobreza. Ambas temáticas funcionan en conjunto en tanto que una no podría existir sin la otra en una historia netamente melodramática (Hahn, 2000).

Es uno de los temas favoritos del melodrama; al ser pobres, los personajes se convierten en víctimas y despiertan rápidamente la compasión del espectador. La pobreza confundida con la humildad es promocionada por la moralidad católica. No hace falta recurrir a las estadísticas para aceptar que en Latinoamérica la pobreza es una constante en lo que va de este siglo (Hahn, 2000, p. 59).

En el programa de conflictos familiares llamado *Laura*, transmitido en el canal *Venevisión Plus*, se presentó el caso de unas hermanas que se estaban conociendo por primera vez. Una había sido reconocida por el padre y la otra no. La reconocida había sido criada con muchos lujos y mucho dinero, la otra había llevado una vida digna, pero de mucho sufrimiento y pobreza. Al final del programa se descubre que la hermana reconocida era mala, había regalado a un hijo suyo y además le prometía matrimonio a varios novios para robarles dinero. Para concluir el programa, la hermana no reconocida le dice a la otra algo similar a «tú serás rica y tendrás todo pero solo cuando seas pobre sabrás lo que es ser buena persona».

Esto que mencionó la hermana no reconocida no es más que un reflejo de lo que se plantea en el melodrama latinoamericano: los pobres son buenos y los ricos son malos; las ricas son malas y no se merecen nada de lo que tienen, las pobres buenas se merecen a un hombre rico que las salve (Oroz, 1995).

La mayoría de las protagonistas de las historias melodramáticas en Latinoamérica, generalmente, son de una clase social baja. Ellas se esfuerza por subir de estatus social buscando de forma externa la salvación. Su bondad y delicadeza embelesan y enamoran al protagonista masculino –con poder económico y social– que al final, con el ritual del matrimonio, les proporciona el «status social» soñado (Roura, 1993, p. 99).

Aunado a la idea de que las ricas son malas y las pobres son buenas, el color de la piel también juega un papel importante en la definición de los personajes. En *El derecho de nacer*, la sociedad veía de forma despreciable que la negra María Dolores fuese la mamá de un niño blanco. También en esa novela la familia donde ella trabajaba la trataba como una esclava que debía hacer todo lo que se le ordenara sin cuestionar. La negra María Dolores era considerada buena y los que la criticaban (blancos) eran malos o duros de corazón.

Una explicación del porqué esta temática caló tanto en las sociedades latinoamericanas puede deberse a las características socio-económicas ya mencionadas de los países latinoamericanos: sociedades semi-rurales y agroexportadoras muy jerarquizadas y con concentración de renta y poder en unas minorías (O'Donel, citado en Oroz, 1997).

Estas marcadas diferencias sociales generaban en muchos casos un resentimiento social que hallaba ser despresurizado en las historias de las radionovelas, telenovelas o películas cuando colocaban a la millonaria como la mala que siempre perdía sus riquezas y al hombre que amaba (Oroz, 1997). Un ejemplo de este tipo de mujer se puede ver en la película *La mujer de dos caras* (1957) <https://goo.gl/leFC4g>.

### **2.4.2. La injusticia**

Otros temas que se tocan mucho en las historias melodramáticas, según Hahn (2000), son «la lucha contra la injusticia» (p. 60) y «la necesidad de despertar conciencia política para que el hombre latinoamericano pudiera tener participación en un destino mejor» (p. 40). Estos temas son «la manera más fácil de acoger la parcialidad del espectador hacia la víctima sin necesidad de grandes reflexiones y justificaciones sobre el tema» (p. 25), porque generan piedad y compasión automáticas.

Las historias siempre comienzan con un acontecimiento injusto en el pasado que altera la paz del presente. «Esta situación es la que desencadena la acción

dramática y da cabida a los conflictos de la obra» (Hahn, 2000, p. 61 y 62). Conflictos abismales y hasta fatales, con caminos convenientes e inconvenientes para las protagonistas, donde ni el destino ni las fuerzas de la naturaleza podrán dejar de actuar (Oroz, 1997; Roura, 1993).

Así se puede ver en este fragmento de la película *Doña Diabla* (1950) <https://goo.gl/Chm8wC> donde lo que sucede es determinante para las acciones de la mujer y del resto de la historia. También se pueden ver acontecimientos injustos que afectaron el resto de las historias en el primer capítulo de la versión mexicana de la telenovela *Esmeralda* (1997) <http://goo.gl/GeWhxX> y en el de la telenovela venezolana *Válgame Dios* (2012) <https://goo.gl/Wyk0aR>, mostrando de esta manera que es un tema recurrente a pesar del paso del tiempo.

Es curioso que tanto las películas como las telenovelas y los programas de melodrama familiar que se han usado como ejemplo se inicien hablando de hechos injustos del pasado. «Quiero que me ayude a hacer justicia, señorita Laura» dice una de las mujeres en la actual cuña publicitaria de *Laura*. ¿A qué se debió la importancia de este tema?

Son varias las razones que impulsaron al suramericano a hablar de la injusticia. Para Hahn (2000), una de las causas fue la necesidad de generar, a inicios del siglo XX, temas universales y no costumbristas en una tierra que estaba dominada por las más feroces dictaduras.

Ante una población subyugada por el autoritarismo, resultaba atractivo que en las historias de amor los malos siempre sometieran a los buenos –pobres y honrados– a los más terribles escarnios para que al final, cuando la buena se quedara con el hombre que ama, aquella sensación de victimización, sometimiento e impotencia se sustituyeran por justicia y reivindicación (Hahn, 2000).

...las características histórico-sociales del continente latinoamericano, las constantes dictaduras, el dominio a través de políticas económicas extranjeras y la corrupción de los gobernantes, hacen que el tema de la represión, (bien

sea militar, a través de las censuras impuestas por gobiernos, o implantaciones de reglas extranjeras) se manifieste [por medio de] los diferentes estilos personales de los dramaturgos latinoamericanos en las dramaturgia contemporánea (Hahn, 2000, p. 58).

Comenta Hahn (2000) que otra razón que permitió la entrada de este tema fueron la lucha por la tenencia de la tierra, la pérdida del patrimonio familiar y sobre todo el sufrimiento de los hijos abandonados por sus padres. Lamentablemente, Latinoamérica es famosa por tener hombres que abandonan a sus vástagos.

### **2.4.3. Amor, sufrimiento y sexualidad**

En la cultura occidental el amor permite alcanzar el amor divino y produce una purificación celestial en la tierra. Eso lo convierte en un valor universal fuera de las diferencias culturales y de clase social. Quien ama vale más, por eso quien ama es bueno. De esa manera, el amor permite al pobre ser rico. La colocación judeo-cristiana del amor permite dar sentido a la mediocridad de la vida diaria y hacer que las personas se sientan héroes de algo (Oroz, 1995, p.53).

El eje principal del paradigma melodramático es el amor (Hahn, 2000), específicamente las historias de amores imposibles (Rivero, citado en Benítez, 1984). Historias de amor que en algunos casos consiguen un final feliz y, en otros, la mujer decide sufrir y renunciar al hombre que ama para evitar la culpa y el castigo.

Según Oroz (1995, 1997), en el género melodramático se trabajan dos tipos de amor: el amor hombre-mujer y el amor-sacrificio. En el primero la mujer es asexual, pero procreadora, y el hombre es proveedor; su unión tiene como fin último el matrimonio, que no es otra cosa que una relación de producción de la sociedad patriarcal. En el segundo es importantísimo que la mujer tenga una actitud de renuncia, sacrificio y sumisión en sus relaciones filiales, fraternales y de pareja –en caso de que haya un tercero en la relación– para conquistar el cielo.

«El discurso del amor hombre/mujer se presenta en dos grandes bloques. Uno, el amor doméstico, productivo y con contradicciones pasajeras. El otro, el amor-pasión, improductivo y con contradicciones estructurales» (Oroz, 1997, p. 18). En el primer bloque la culpa de cualquier desventura o problema amoroso casi siempre se le atribuye al hombre, en el segundo bloque se inculpa siempre a la mujer (Roura, 1993).

Para Oroz (1995) Estos dos tipos de amor tienen un fin claro: la productividad; «debe llegar “con pasos tranquilos” y “por el camino del bien”» (p.55). «Es por ello que son socialmente aceptados a pesar de la perversión que encierran» (p.54).

¿Por qué la mujer es la que más sufre en estas historias? La razón de esto, explica Oroz (1997), se debe a que el cariño de la mujer en el melodrama se manifiesta desde la idealización del ser amado, que la hace sobrevalorar y exaltar a esa persona con respecto a las demás y con respecto a sí misma, haciendo que haya una pérdida de sentido y una anulación de la propia identidad.

Un factor elemental en el cauce y desenlace de las historias de amor, pero que, según Roura (1993), se toca de forma tangencial, es el tema de la sexualidad. El juego de la seducción, el desafío erótico, la provocación, la sexualidad masculina y la sexualidad femenina –compleja, lenta, insaciable, misteriosa para el hombre–solo se mencionan en los diálogos como un hecho consumado, nunca se visualiza el acto sexual.

Un ejemplo de lo mencionado anteriormente se puede ver en la telenovela argentina de 1991 *Manuela*, una de las protagonistas le dice a su novio: «Te deseo, gozo cuando hacemos el amor, y es en ese goce en el que voy a pensar cuando el fotógrafo me pida una mirada cargada de sexo o una pose erótica; pensaré en ti y en nadie más» (Roura, 1993, p. 91).

Ese diálogo de la telenovela *Manuela* muestra a una protagonista que se podría asociar con Eva, de quien no podría esperarse que cumpliera con uno de

los mandatos más sagrados en las relaciones amorosas: estar casada con un hombre para entregarse a él. Cualquier mujer que no cumpla con este estatuto implícito tendrá la carga de la deshonra, así como le pasó a María Elena en la famosa radionovela *El derecho de nacer* o en su versión mexicana en telenovela a los 5min. 50seg. y 16min. 16seg. del segundo capítulo <https://goo.gl/02w2mA>. «Cuanto mayor sea la glorificación a María por su pureza, mayor ha de ser el menosprecio por Eva –mujer que desconoce la virginidad–» (Roura, 1993, p. 62).

## **2.5. Personajes**

Los personajes del melodrama latinoamericano tienen roles definidos y distintivos que basan todo su comportamiento tanto en la moral judeo-cristiana como en todo «aquello considerado tradicionalmente como exclusivo femenino: el mundo de los sentimientos, la maternidad, la sumisión al hombre (...) [aspectos] que le distancia de los considerados exclusivamente masculino» (Roura, 1993, p.33).

Son muchos los arquetipos rescatables de este género como «la madre soltera, el hijo natural, el patriarca despótico, el hijo pródigo, el cura bondadoso o la hembra venusina y depredadora sexual» (Gubern, 1995, p.14), pero, para efectos de este trabajo de grado, el enfoque se orientará en el rol de la mujer junto con la dicotomía del bien y del mal que la caracteriza.

### **2.5.1. El hombre**

Antes de avanzar al rol de la mujer es importante saber cuál es el lugar que ocupa el hombre en la historia. Este personaje juega un papel fundamental en el destino de ella.

Según Roura (1993), el hombre en el melodrama latinoamericano solo es un espectador de los acontecimientos. Las mujeres lo ven como un «objeto generador de intrigas» (p. 37), un hombre/territorio sobre el cual desplegar su crueldad o bondad para poder domarlo y asegurar la propia estabilidad emocional y económica.

El galán pertenecerá al reino de los bienaventurados si cumple con el prototipo de protagonista: tener una buena posición económica –aunque no se vea cómo trabaja–; no coquetear, pero dejarse seducir; creer a ciegas en el amor romántico; y permitir que «pécoras y cazadores lo engañen» (Gómez citada en Roura, 1993, p. 73).

...las reiteradas apariciones de los protagonistas masculinos, sin otra actividad vital que hablar de amor y preocuparse por la constante felicidad de su pareja, forman parte de la irreal propuesta publicitaria que pretende que el protagonista masculino viva en un estado perpetuo de sumisión y ensoñación amorosa, tan deseable para la espectadora femenina, concentrada en el momento de la visualización en idéntica ensoñación (Roura, 1993, p. 39).

El éxito de esta propuesta publicitaria se debe a que la ficción hace posible lo que no se ve en la realidad latinoamericana. Al idiotizar al protagonista masculino, la mujer tiene la posibilidad de escarbar miles de caminos y de peticiones antes de encontrar lo que su deseo anda buscando: hacer realidad sus fantasías amorosas y sexuales logrando la «sumisión afectiva de su ser amado» (Roura, 1993, p.39).

La actuación del protagonista no va más allá de pronunciar cálidas frases de amor o, ciertamente, no habla, y cuando lo hace es para manifestar que no entiende racionalmente lo que ocurre. (...) una puesta en escena de sentimentalismo con la que el espectador masculino no puede, en ningún caso, sentirse identificado (Roura, 1993, p. 72).

Si la mujer tiene la culpa de todas sus desgracias, ¿por qué el hombre le sigue el juego y no se aleja de ella? Algo que para Roura (1993) solo se ve en el melodrama es que aunque el protagonista entre en un estado de absoluta confusión, tristeza o miedo siempre se resignará a abandonar a la mujer por la creencia de que este y no otro es su destino. Pero, lo que no sabe la mujer perversa es que el destino se encargará de poner en el camino de él otro modelo de mujer que le concederá el beneficio de la felicidad eterna y le hará salir de ese estado de desolación.

Este modelo de hombre sumiso y entregado al amor se puede ejemplificar con el personaje de Jorge Luis en la versión mexicana para telenovela (1981) y para la pantalla grande (1952) de *El derecho de nacer*. (Película: <https://goo.gl/xCvcFL> a los 18min. 21seg.; Telenovela: <https://goo.gl/YH6MrD> a los 21min.) Este personaje cumple con la descripción que hiciera Roura (1993) de los hombres en el melodrama:

...un hombre amable, dispuesto a hacerlas felices, constante en sus sentimientos y que, a pesar de saberse rechazados, no solo no claudicarán ante su propio deseo, siempre insatisfecho, sino que además sucumbirán a los caprichos a que su enamorada los somete (p.69).

Por otro lado, Oroz (1995) tiene una postura completamente diferente a la de Roura. Para ella, las historias del melodrama latinoamericano se fundamentan en el machismo hegemónico de la cultura judeo-cristiana. Su argumento se basa en la influencia que tiene el patriarcado en la configuración de los personajes femeninos y en lo que Gubern, citado por ella, llama «privilegio erótico». En el hombre este prestigio erótico lo lleva el donjuan y en la mujer lo lleva la perdida. «En el primer caso hay prestigio, en el segundo, descalificación» (Oroz, 1995, p.75).

Oroz (1995) considera que en el melodrama latinoamericano «hay, abiertamente, una coartada perfecta para el desarrollo del machismo (...) que es la misoginia» (p.75), es decir, la mujer es despreciada, cosificada y considerada inferior al hombre; es un elemento que debe ser observado por su belleza y se le lleva como un adorno. La autora usa como ejemplo de ello un diálogo de la película *Selva de fuego* (1945).

**Asistente:** Las mujeres nunca me hicieron daño.

**Ingeniero:** Porque no tuvieron tiempo; eres muy joven todavía.

**Asistente:** Pero, ella no es una cualquiera.

**Ingeniero:** Todas las mujeres son unas cualquiera (Oroz, 1995, p.75).

Otro ejemplo de la misoginia a la que se refiere Oroz se puede observar en la forma como un grupo de hombres se refieren a Selva Moreno en la película argentina *Safo, historia de una pasión* (1943) a los 55min. de esta escena <https://goo.gl/QCCPvK>.

### **2.5.2. La mujer**

El universo femenino en el melodrama latinoamericano, según Roura (1993), «va desnudando, frase a frase, episodio a episodio, su alma, sus deseos y sus propósitos» (p. 89), porque está ubicado en el epicentro narrativo y es el causante de la desarmonía en la estructura dramática.

Para entender el significado mítico de la *mujer* en nuestra sociedad, se hace necesario pensar en el patriarcado como el sistema que [por] una red formada por la tradición, los mitos, la ley, la presión y la división del trabajo, la coloca en la esfera de lo privado y lo afectivo, mientras que al hombre le corresponde el dominio de lo público y de la razón. Por lo tanto, la mujer es inferior, ya que solo cabe en el mundo de la «brealización personal», mientras que al hombre le corresponde el universo de la idoneidad profesional (Oroz, 1995, p.63).

Esta posición de inferioridad que ocupa la mujer es aquella que reserva la moral judeo-cristiana para ella (Oroz, 1997) Se espera que ella sea la única responsable del espacio privado y que solo se ocupe por transmitir los valores religiosos, cumplir con el papel moralizante en la familia, estar pendiente de todo lo concerniente al hogar, la crianza de los hijos, el cuidado de su esposo y la educación religiosa (Osuna, 1984).

Esta visión que coloca a la mujer fuera del ámbito de la razón ha sido bien recibida por el público, porque reafirma el código moral establecido (Oroz, 1997) y cumple con todas la expectativas de lo que debería ser «la mujer», según el imaginario colectivo del latinoamericano (Osuna, 1984).

Osuna (1984) argumenta que esta identificación ocurre porque ella encarna «los valores de nuestra sociedad: obediencia, amor, fidelidad, paciencia,

resignación y toda la lista de virtudes teologales que no cesan de multiplicarse en la compleja vida moderna» (p.25).

En otro orden de ideas, el estudio de Roura (1993) se enfoca más en los objetivos y las funciones que tienen las mujeres en las historias melodramáticas. Considera que, coincidiendo con Oroz, estos solo son realizables en un entorno impregnado de la emotividad e irracionalidad –intrigas, celos desmesurados, infidelidades, posesividad, miedos– característicos del mundo femenino.

Inmersas en un mundo emotivo, las mujeres tratan de realizar sus dos metas principales: a) conseguir y poseer a una pareja; y b) tejer la pasión amorosa; la consecución de ambos requiere el desarrollo de la sexualidad, la maternidad, la belleza, los odios, los afectos, el matrimonio, entre otros. En algunos casos, durante la búsqueda de estos aspectos, la mujer sufre de una patología obsesiva como consecuencia de «sus miedos a perder al hombre amado; sus estrategias para conseguirlo; para desconcertarlo; su deseo de poseerlo; sus celos ante la posibilidad de una infidelidad; las actitudes y comportamientos derivador de la misma infidelidad» (Roura, 1993, p. 83 y 84).

La causa de esta patología obsesiva, se podría justificar con lo planteado por Hahn (2000). Según él, esto puede deberse a que las mujeres en Latinoamérica han sufrido el abandono de los hombres en todos los roles que ejerce: hija, mujer, esposa y madre.

La mujer-madre latinoamericana sufre por el abandono; primero el de su pareja, el cual evoca el momento en que se fue su padre, o cuando la abandonó su anterior pareja, o la pareja de las mujeres que están a su alrededor. Segundo, la madre sufre por el abandono de los hijos (generalmente los varones) y asumen su carácter de víctima. (...) Consigue fácil aceptación por parte del público, quien conoce esta tendencia arquetipal como una de las más fuertes y arraigadas en la cultura del continente (Hahn, 2000, p. 58).

Hasta ahora pareciera que la imagen de la mujer en el melodrama latinoamericano fuese solo una, pero no es así. En ella se resumen las virtudes salvadoras del orden establecido y, a su vez, las cualidades que eventualmente puede inducir placer (Roura, 1993). Apoyando la dicotomía bueno/malo, característica de este género, en las historias se presentan a dos mujeres diametralmente opuestas, la buena y la mala, la mujer para casarse y la de pasar un rato; la pura y la perversa; la asexuada y la sexual; o, visto desde una perspectiva religiosa, María y Eva. A la primera se le *quiere* por pertenecer a la esfera de lo privado, la segunda se le *desea* por corresponder a lo público (Oroz, 1990, 1995; Osuna, 1984).

La contraposición de estas dos imágenes evidencian que el enemigo natural de una mujer es otra mujer, ese es el meollo del asunto en el melodrama latinoamericano (Suárez, citado en González y Mejía, 2015). Ambas, para lograr sus objetivos, tendrán que poner en funcionamiento una guerra por conquistar al hombre/trofeo (Roura, 1993). Ambas tendrán que usar todas sus artimañas, su cuerpo y su belleza y salir ilesas de toda suerte de complicaciones para poder poseer al hombre, salir de la pobreza y «poder integrarse al status mediante el matrimonio y la herencia de la nueva clase» (Osuna, 1984, p.25).

En la película mexicana *Víctimas del pecado* (1951, <http://goo.gl/G0ZO2K>) se puede observar cómo a partir de los 54min. la bailarina/prostituta Violeta empieza a tener ingresos económicos y una «buena vida» luego de unirse a Santiago, dueño del cabaret «La máquina loca». Otro ejemplo se puede ver en la también película mexicana *La mujer de dos caras* (1957, <http://goo.gl/7pFECH>) a los 36min. 40seg. y 39min. 35seg. cuando Silvia les confiesa a su esposo y a su amante que solo estaba con ellos por dinero.

«La madre, la hermana, la novia, la esposa, la mala [o] prostituta y la amada, son los seis prototipos básicos» (p.8) planteados por Oroz (1990). Los primeros cuatro pertenecen a la visión buena de la mujer y las dos últimas a la visión mala. Eva-María será la dicotomía ejemplarizante que servirá para señalar dónde está el

bien, dónde está el mal y cuáles son las consecuencias si se osara a incursionar por el mal camino (Roura, 1993).

La moral católica siempre buscará que la mujer se comporte como buena porque es la única manera de defender su dignidad. Ante esto el padre jesuita Aguirre Elorriaga (1956), durante la misma época estudiada, aseguró: «Es muy fácil hablar o escribir galanterías más o menos audaces sobre la mujer. Es muy fácil halagar la vanidad femenina con oropeles de efímeros reinados carnavalescos» (p.60).

La posición de la mujer en la sociedad moderna es conquista nobilísima del cristianismo. La exaltación de la ideal figura de María Santísima, Virgen y Madre; la defensa cerrada de la monogamia, la indisolubilidad del vínculo matrimonial y la igualdad de derechos y deberes entre los consortes, contribuyeron gradualmente a la auténtica emancipación de la mujer, a la que el paganismo tenía sumida en la degradación más humillante, superando apenas el concepto de esclava, de instrumento de placer, o máquina generadora de hijos. La virginidad fue objeto de admiración exaltada; la madre pasó a ser la reina del hogar; y la esposa, no sin respetar la jerarquía de autoridad del varón, sintió respaldados sus derechos y dignidad en un plano de igualdad con su consorte (Aguirre Elorriaga, 1956, p.59).

Los fenómenos preocupantes como el número alarmante de hijos sin padres, de mujeres abandonadas y del gran aumento de divorcios, así como el falso concepto de masculinidad, son consecuencia de la propaganda moderna de la emancipación femenina. Esta responde a la ideología que «ha sido definida cáusticamente como la libertad del hombre para aprovechar las libertades de la mujer emancipada» (Aguirre Elorriaga, 1956, p.60).

En definitiva, la imagen de la mujer en el melodrama latinoamericano y sus personajes prototípicos dicotómicos fueron los modelos que representaron el punto de vista de las artes latinoamericanas de los años 40. La buena y la villana, según Oroz (1990), cumplen con los modelos culturalmente asimilados, «son

producto de la sociedad patriarcal y autoritaria, y siempre cumplen el rol establecido por el hombre para el hombre» (p.12).

### **2.5.2.1. La buena**

«Virginal, sumisa, buena, leal, ingenua, frágil, comprensiva, desapasionada e incapaz para el acto sexual, a no ser que sea empujada a ello por el hombre» (Roura, 1993, p. 62) y solo si está bendecida por el matrimonio, la mujer buena es el personaje que usa su virtud para derrotar las perversidades de su rival –la villana– y conquistar lo que el Destino ya le tenía reservado: el protagonista masculino. Su objetivo es liberar al hombre del poder de la mujer-verdugo y «concederle el honor de ser el único capitán capacitado para llevar el timón del barco de sus vidas» (Roura, 1993, p. 61).

Esta mujer sufrida y abnegada copia el patrón de la virgen madre de Cristo, considera que nació para sacrificarse y que solo con el sufrimiento y la culpa alcanzará la salvación del alma en la otra vida, la santidad y la heroicidad (Hahn, 2000; Oroz, 1990).

Los prototipos que se asocian a estas características, según Oroz (1995), son el de la madre, la esposa, la hermana y la novia. La madre es la que sostiene el mundo afectivo y la idea patriarcal de la familia; la esposa es la continuidad de la madre, sus intereses están estrechamente ligados al núcleo familiar, respeta al marido; pero, este la considera como una niña despreocupada o como la que únicamente se encarga del cuidado de los hijos. La hermana es la que sustituye a la madre si esta fallece, su relación con otra hermana será de madre e hija donde la mayor ocupará el rol protector, su relación con un hermano se considerará incestuosa donde el hermano protegerá incansablemente la virginidad de su hermana. Por último, la novia es pícara, coqueta y traviesa; pero, igual asume todas las características de una buena mujer.

En la estructura dramática del melodrama latinoamericano, el personaje de la mujer buena carece de interés porque no es el motor de la acción, la pasividad de

su rol no produce ni desencadena conflictos por eso casi siempre ejerce papeles secundarios (Oroz, 1990, p.10).

### **2.5.2.2. La villana**

La villana es la que inicia la acción y el drama en las historias del melodrama latinoamericano. Ella es quien desequilibra la armonía de la estructura dramática, pues es la única mujer que se exhibe peligrosa fuera del espacio privado (Oroz, 1990, 1995)

«Más odiosas que la muerte considero a la mujer, cuyo corazón está erizado de trampas y engaños cuyas manos son cadenas; quien desee ser grato a Dios deberá evitarlas». Así lo señala la biblia en Eclesiastés 7:26 (citado en Roura, 1993, p. 44).

[Las villanas son] ...el grupo de mujeres de carácter recio, llamadas transgresoras, que pueden actuar como hombres rompiendo los patrones sociales. Son las mujeres que amenazan con destruir el modelo óptimo de familia, defienden sus derechos y se proclaman independientes. Se salen de las normas morales promovidas por la Iglesia Católica. Pueden mantener relaciones directas con delincuentes y marginales, no encajan dentro del patrón doméstico, trabajan fuera de sus hogares, son responsables de su sexualidad (Hahn, 2000, p.66).

Según las definiciones anteriores, la villana es la representación, –a veces hasta caricaturesca (Hahn, 2000)– de todo lo contrario al bien. Es considerada inferior y constituye un mal ejemplo. Es una mujer en extremo peligrosa, amenazante, vengativa, perversa, intrigante, provocadora, mentirosa, castigadora y liberada sexualmente. Sume a su amado y a su entorno en el desconcierto, la mentira y el desasosiego (Oroz, 1995; Roura, 1993).

«La mala no precisa ser prostituta, pero está relacionada a esta porque también es considerada una “mujer libre” en el sentido de no tener marido o, si lo tiene, no respeta su autoridad» (Oroz, 1995, p.70). Su relación con el placer

sexual la liga a la brujería y a la herejía, causa principal de la idea de que «tiene el diablo en el cuerpo» (Oroz, 1995, p.71).

La capacidad de encantamiento será el arma más valiosa de la mujer mala, su enorme poder de seducción. Será siempre ella quien conduzca la vida de su hombre-territorio –ahora hipnotizado– hasta controlar totalmente todo cuanto le suceda. Para ello lo manipula, le miente, lo amenaza, lo chantajea, dice amarlo y odiarlo y lo atemoriza sin encontrar en ningún momento oposición. Solo ella sabe cuánto le ha costado conquistar el terreno que ahora pisa fuerte, segura, y está dispuesta a seguir manteniéndolo a cualquier precio y ello, básicamente, porque también reconoce la fragilidad de su pertenencia (Roura, 1993, p. 46).

Gracias a su halo de misterio y su aspecto enigmático, lejano e inalcanzable, la villana puede tomarse la licencia de esconder algunos delitos que ella comete. «para conseguirlo, compra silencios y compra lealtades. Con dinero, con parcelas de poder y, si lo considera necesario, incluso con el asesinato» (Roura, 1993, p.47). Esta mujer desconcierta al hombre atacándolo con sus propias armas y siendo una competidora sexual y socialmente amenazante (Oroz, 1990).

Lo que no sabe la villana es que, si bien todas sus crueldades la hacen salir victoriosa, sufrirá una sola derrota estruendosa: la final (Roura, 1993). Esta única derrota demuestra las terribles consecuencias que le acaece a aquella mujer que intente rebelarse ante las leyes patriarcales impuestas. Su inmovilización mediante la locura, la muerte, la enfermedad, el exilio, entre otras desgracias que no dejarán de perseguirla si ella no se arrepiente sinceramente de sus actos y deja en manos del destino la felicidad de su hombre con la mujer buena (Osuna, 1984).

Esta Eva joven, de encantador glamour y físico deslumbrante, luce peinados y vestidos sofisticados, joyas carísimas y perfumes exquisitos generalmente regalados por un viejo millonario que cae fácilmente en su trampa. Sus ojos y labios, aunados a la conexión desinhibida que tiene con su cuerpo, son elementos de fuerte carga simbólico-erótica que la acerca pícaramente al hombre en lo

sexual. Socialmente es educada, sus palabras y sus gestos aparentan una personalidad sublime y delicada, aunque también imponente lo que impide que la contraríen (Oroz, 1990, 1995; Osuna, 1984; Roura, 1993).

La villana es el personaje más victorioso del melodrama latinoamericano, tanto así que el éxito de la historia lo determina el tamaño de su papel (Hahn, 2000). Su éxito, según Roura (1993), no se vale de lo que creó el melodrama, sino se vale del contenido mitológico y religioso, perteneciente al inconsciente colectivo, que se expresa por medio de ella.

Existen muchas mujeres en la mitología y en la religión que condenaron al hombre a una vida de pecado. Eva, la mujer de Adán en el cristianismo, fue creada para acompañar al hombre, pero, por desobedecer una norma que les impuso, condena a ambos al exilio eterno del paraíso. Para el judaísmo, Eva fue la segunda mujer de Adán. Según las leyendas rabínicas, Lilith fue su primera esposa, una mujer perversa que no quiso someterse a su marido y acabó por abandonarlo (Roura, 1993).

También en la mitología griega existieron mujeres perversas. Pandora fue la primera mujer en la mitología griega que Zeus crea para vengarse de los hombres, y, por desobedecer una orden, riega las más grandes desgracias por el mundo. «Ambos personajes femeninos tienen en común la curiosidad: si Eva quiso probar la manzana del árbol prohibido, Pandora quiso saber lo que había en la caja que le habían entregado. Asimismo, ambas traerán el infortunio a los hombres» (Bornay citada en Roura, 1993, p. 53).

En su libro *Las hijas de Lilith*, Bornay (citada en Roura, 1993), hace un análisis de primeros tres grabados que hizo Max Klinger en un ciclo llamado *Eva y el futuro* (1880) (Anexo A). Allí el artista nos ofrece «la concepción de la mujer como fuerza primigenia que, junto al imperativo deseo sexual, dominará al primer hombre» (p. 53). En esos grabados se va mostrando la vida de Adán y Eva en el paraíso y cómo poco a poco se va desarrollando el apetito sexual de ella hasta que en el último grabado (figura 1)

...la serpiente, que ya ha entregado a Eva la manzana, le tiende ahora un espejo oval a manera de «vainitas» incitándola a contemplar su belleza y el poder que de ella emana, causa del pecado y la perdición de los hombres (p. 54).

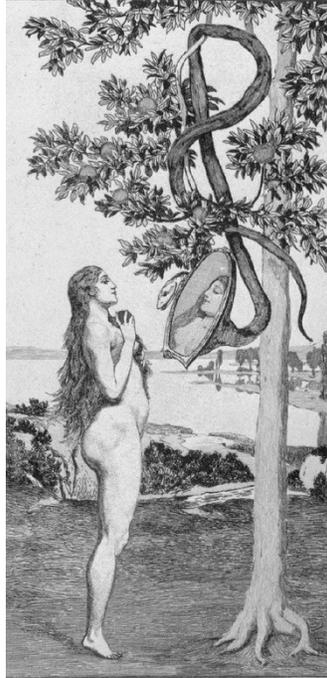


Figura 1. Max Klinger, *La serpiente*, 1880.  
Fuente: <http://goo.gl/HxlzjH>

Con esto ya Eva descubre cuál es su poder y cuáles son sus armas para dominar al hombre.

Como se mencionó en las características narrativas, la finalidad del melodrama es la estricta vigilancia del orden familiar tradicional basado en la enseñanza cristiana. La villana, por ser la representación de la maldad y de las conductas erróneas, será víctima de sus propias perversiones y pasiones extralimitadas; su sufrimiento causará deleite en los espectadores y también los hará concluir que la misma personalidad de la villana es la causa de su desdicha (Roura, 1993).

Es por esto que este personaje, que por repetitivo se convierte en un arquetipo, no solo funge como ejemplo moralizante para la espectadora, o como un modelo dañino que no debe ser remedado, sino que, al contraponerse a la

figura de la mujer buena demuestra que al final el bien siempre triunfa sobre el mal (Roura, 1993).

En el melodrama latinoamericano surgieron tres tipos de villana: la villana tradicional, la rumbera y la amada. Esta última es la combinación entre fragilidad y peligrosidad, no causa estragos al hombre y se casa con él por amor; pero, se le ha catalogado como villana porque inspira sentimientos románticos y porque desequilibra la estructura dramática al empujar al hombre a cambiar su proceder y sus comportamientos para conquistarla (Oroz, 1995).

La rumbera, por otro lado, sí es considerada como villana pura. Ella no tiene un cuerpo que corresponde al patrón norteamericano o europeo. Este prototipo tiene un tipo de belleza latina –caderas anchas, piernas gruesas, etc.– y su estilo de baile alegre y desenfadado hacen que se sienta como un ser más real y posible que los otros modelos eróticos, pues no tiene mucho que ver con los patrones importados. Además «las desgracias que padece, ya sea por ser pobre, por ser explotada por un hombre, por estar enferma, por prejuicios sociales» (Oroz, 1995, p.72) la convierten en la encarnación de todas las desgracias y penurias de las clases menos favorecidas en Latinoamérica.

La *madre*, la *novia*, la *hermana*, y la *esposa* son los que permanecieron prácticamente iguales; mientras que la *mala y/o prostituta* y la *amada* tuvieron algunas modificaciones. A la primera se le comenzó a aceptar su pasado y a la segunda, se le integró al proceso de modernización de las costumbres (Oroz, 1995, p.76).

## **2.6. Melodrama latinoamericano y cine negro**

Entre el melodrama latinoamericano y el cine negro existen muchas diferencias. Una de ellas es la ubicación geográfica donde surgieron, el primero en Latinoamérica y el segundo en Estados Unidos. El primero es un género que se ha mantenido en el tiempo y el segundo, según Comas (2005, [página web en línea]), algunos autores lo consideran como un género y otros solamente como una temática que surgió en un contexto histórico-social determinado. Ni pensar en las

diferencias técnicas, artísticas o en los formatos que se han usado para contar sus historias (Hahn, 2000).

A pesar de tantas diferencias existe un punto en común: un elemento presente en ambos y que sirve como un punto de engranaje. El punto de unión entre el melodrama latinoamericano y el cine negro son los personajes femeninos, en especial el personaje femenino malo; en uno es presentado como la villana y en el otro como la *femme fatale* (Roura, 1993).

Hollywood, en sus películas de los años cincuenta, puso en escena, astutamente, una cierta perversidad del universo femenino. Mostró un tipo de mujer muy arriesgado para la integridad moral y física de los hombres. Según Delgado (citado en Roura, 1993), la capacidad de amar de estas mujeres era sinónimo de desgracia tanto para ellas como para los hombres, «para el anómalo espíritu femenino, el amor conducía con demasiada frecuencia a destruir lo amado» (p. 61).

...esas historias –concebidas como una exaltación de lo femenino oscuro–, en el momento en que Hollywood ya las ha descartado, nos vuelven a llegar en peores formas y condiciones; pero, con la misma capacidad para exaltar los ánimos (Roura, 1993, p. 43 y 44).

Mientras no se presente una villana más creíble de las que tenemos en Latinoamérica, el público habrá de conformarse con las falsas copias de Bette Davis: las hijas de Lilith importadas a Suramérica (Roura, 1993).

Oroz (1997, 1995) y Roura (1993) establecen algunas diferencias entre el melodrama latinoamericano y el melodrama norteamericano. Los elementos que toman en cuenta son: a) el papel de la mujer en las historias, b) la implicación del público con las mismas y c) el problema del pecado.

El atractivo del melodrama latinoamericano se centra en la guerra entre dos modelos de mujer diametralmente opuestos, —una mujer buena contra otra mala (Eva y María)—, en la búsqueda por conquistar a un hombre/trofeo que no tiene

mucha participación en la historia; en cambio, lo llamativo del melodrama norteamericano se enfoca en la lucha de la mujer contra el hombre para igualarse a él y buscar su propio beneficio (Roura, 1993).

Con relación al problema del pecado, Oroz (1995), considera que el melodrama latinoamericano tiende a lanzarse de forma vigorosa a los problemas sexuales más polémicos –la pasión, el aborto y la ilegitimidad– (temas que Caignet desarrolló en *El derecho de nacer*) y que además muestra que el pecado es una posibilidad de la vida, mientras que los melodramas norteamericanos tienden a rehuir esos temas.

### **3. CAPÍTULO III: El cine negro americano de los años 40**

#### **3.1. Descripción del cine negro**

El cine negro norteamericano, mejor conocido como film noir, es difícil de definir y delimitar. Se ha pensado como un género o como un movimiento estético (Van Heertum, comunicación personal, julio 19, 2016), como un ciclo, una escuela, una serie, una temática, e incluso, algunos han llegado a negar su existencia (Comas, 2005, [página web en línea]).

Para otros críticos, como Simsolo (2009), el cine negro no puede ser considerado como un género –como el *western* o la comedia musical– ni tampoco como un movimiento artístico –como el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el *Cinema Nuovo*, etc.– porque «no desarrolla ninguna plataforma teórica» (p.14).

Para efectos de este trabajo de grado se considerará al cine negro como Silver y Ursini (2006) lo definen: como un ciclo que se convirtió en un movimiento cinematográfico con un contenido y una estética definidos.

Ni los magnates del cine ni el público se imaginaban que el cine negro, poco atractivo para los intelectuales, insultado por los críticos –por su violencia y su morbidez–, y relegado por los productores a la serie B, pasaría a ser un

movimiento que influenciaría a más de dos generaciones de cineastas y que, además, sería el antecedente del *neo-noir* «un macrogénero en el que podía caber prácticamente todos los viejos géneros clásicos, entre ellos el como principal representante» (Comas, s.f., ¶2, [página web en línea]).

El término «cine negro» o «*film noir*» fue una etiqueta puesta por los críticos franceses de cine de *Cahiers du Cinema* (*Cuadernos de cine*) –fundada en 1951– tras notar «un oscurecimiento no solo del ambiente, sino también de la temática» (Silver y Ursini, 2004, p.10) luego de volver a recibir las películas estadounidenses una vez terminada la Segunda Guerra Mundial (Van Heertum, comunicación personal, julio 19, 2016).

Con respecto al nombre, Sinsolo (2009) menciona: «la palabra “negro” amalgama desesperación y mala suerte en el lenguaje popular –“humor negro”, “día negro”, “verlo todo negro”, “pena negra”–, y caracteriza además el luto funerario, lo “sucio”, la noche y las cosas desagradables» (p.22)

Todo indica que las películas del cine negro se caracterizaron por mostrar aspectos desagradables y desesperantes de la sociedad. Borde y Chaumeton (citados en Sinsolo, 2009) sustentan esta hipótesis afirmando: «La vocación del cine negro es crear un malestar específico» (p.37). Sinsolo (2009) completa la idea mencionando que este movimiento acentuó aspectos sórdidos cercanos al sadismo.

Temas como el sexo, la escoria de la sociedad, las aventuras de detectives privados, las fugas de parejas asesinas, las obsesiones de los psicópatas, los vertiginosos descensos de pesadilla al interior del alma humana, la claustrofobia, la paranoia, el miedo y la desesperación (Prieto, 1982; Sinsolo, 2009), el «nihilismo rayando en el cinismo; el destino como condicionante del ser humano, (...) [el] desencanto fatalista en los personajes; la corrupción del poder político y económico; [el] pesimismo ante el futuro; [y el] el peso del entorno» (Comas, 2005, p.20, [página web en línea]) hace pensar a los especialistas que este movimiento tenía «una visión más realista de los Estados Unidos luego de la Segunda Guerra

Mundial» que el cine convencional hollywoodense de esa era (Van Heertum, comunicación personal, julio 19, 2016).

El cine negro mostraba por primera vez historias contada desde el punto de vista de los delincuentes (Borde y Chaumeton, citados en Simsolo, 2009). En este mundo sórdido no había buenos o malos puros como en los géneros clásicos, había, en todo caso, malos y personajes ambiguos cuyo destino los conduce inevitablemente a la autodestrucción –como ocurre en esta escena de *Que el cielo la juzgue* (*Leave her to heaven*, 1945) <https://goo.gl/PpxNJ5>– (Prieto, 1982). La corrupción del poder político, la violencia social y los graves problemas económicos que sufría Estados Unidos en los años 30 y 40 permitieron que el espectador se identificase con el personaje criminal (Comas, 2005, [página web en línea]).

Además, en esos años hubo renovaciones temáticas y técnicas. Existía la necesidad de definir «el género, la sexualidad, la clase social, la etnia, la nación o la raza» (Acosta, 2008, p.63); y, empieza el desarrollo del cine sonoro, lo que permitió desarrollar personajes más complejos. (Sánchez Noriega, 2008).

Para efectos de este trabajo de grado solo se estudiarán, además del contexto histórico de la época, los antecedentes literarios y cinematográficos del cine negro; no se tocará el aspecto técnico y estético innovador en la iluminación, los encuadres y movimientos de cámara que fueron piedra angular de este movimiento.

## **3.2. Contexto histórico**

### **3.2.1. Inmigración, gánsters y ley contra el alcohol**

Tras la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos se convierte en la primera potencia económica del mundo. Esto como consecuencia del desarrollo acelerado del sector laboral que permitió avances tanto en materia social como económica. Las familias empezaron a permitirse equipos electrónicos avanzados para la época (como el automóvil, la radio, etc) y el *laissez faire* reinaba en el espíritu

empresarial e innovador de los emprendedores. Norteamérica se convertiría en «la primera sociedad de consumo de masas (...) treinta años antes que otros países alcanzaran este nivel» (Adams, citado en Heredero y Santamarina, 1996). Esto permitió la expansión del capitalismo.

Donde hay mucho dinero es fácil que las almas se corrompan. La administración del partido republicano, que dirigió las riendas de la nación norteamericana durante toda la década de post guerra, estuvo plagada de actos delictivos a nivel político y económico. Heredero y Santamarina (1996) indican que era conocido como el «partido de los negocios dudosos» (p.33).

En 1919, cuando el gobierno sanciona la *Ley Volstead*, que prohíbe el consumo, venta y distribución de bebidas que tengan más de 0,5% de alcohol, empezaron a crearse bandas mafiosas que traficaban licores y extorsionaban a los compradores ante la imposibilidad de estos de acudir a las autoridades. (Heredero y Santamarina, 1996).

Otro aspecto fundamental, durante la época de entre guerras, fue la inmigración de los europeos hacia Estados Unidos. Según Simsolo (2009), «El ascenso de los totalitarismos y el desencanto social provocan mutaciones y exilios» (p.87). Personas de diversas profesiones llegan a Estados Unidos y Hollywood no desaprovecha esta situación; incorpora a talentos extranjeros –Billy Wilder, Fritz Lang, etc.– que prepararon lo que habría de ser el cine negro.

Los inmigrantes llegaron sobre todo de Europa, atraídos principalmente por las oportunidades de aumentar su calidad de vida; aunque, en algunos casos, huían de la persecución política y étnica (víctimas del nazismo). El flujo incluyó, principalmente, grandes cantidades de italianos, polacos y rusos. En conjunto contribuyeron a crear una sociedad más heterogénea; aumentaron las poblaciones ajenas al cristianismo protestante (católicos, judíos, etc.) y algunos introdujeron ideas políticas radicales (marxismo, anarquismo, fascismo, etc.) a Norteamérica (Armas, comunicación personal, agosto 17, 2016).

### **3.2.2. La Gran Depresión**

El paso de una producción de guerra a una producción civil generó un fuerte impacto en la economía del país. A este evento se le llamó la Gran Depresión, iniciada con el *crack* de 1929, cuando la bolsa de valores de Nueva York se desplomó. Este hecho termina con la idea de eterno crecimiento que no existía, para ese entonces, en el panorama. Esta creencia infantil sumergió a la sociedad norteamericana en un «ambiente de crisis social, económica y de valores sin precedente» (Heredero y Santamarina, 1996, p.35).

Como resultado del hundimiento del mercado de valores, muchas empresas se fueron a la quiebra y miles de personas perdieron todos o casi todos sus recursos. La pobreza y el desempleo experimentaron un alza considerable. Lo peor se vivió entre los años 1929 y 1933, durante la presidencia del republicano Herbert Hoover. A lo largo del territorio proliferaron asentamientos informales de ciudadanos en situación de miseria, que la oposición demócrata llamó “*Hoovervilles*” (Armas, comunicación personal, agosto 17, 2016).

El nuevo panorama supone el desarrollo de actitudes pesimistas; muchas personas empiezan a incursionar en labores un tanto inmorales para poder subsistir. Aunado a todo esto, inicia la Segunda Guerra Mundial que también golpea fuerte al país tras decidir entrar en el conflicto bélico (Heredero y Santamarina, 1996).

### **3.2.3. Segunda Guerra Mundial**

El nazismo significó un atentado contra las libertades democráticas. La inmigración que llegó a Estados Unidos se sentía responsable por informar sobre lo que sucedía en Europa. Hubo un movimiento que encontró «caldo de cultivo en un Hollywood de tendencias progresistas y, en algunas de sus capas, con simpatías izquierdistas» (Heredero y Santamarina, 1996, p.37).

...el bombardeo a Pearl Harbour por la aviación japonesa el 7 de diciembre de 1941 provoca la entrada de Estados Unidos en el conflicto bélico y, de nuevo, sume a la sociedad norteamericana en una atmósfera de inquietud, de temor,

de ambigüedad y de desasosiego que se traslada, de forma inevitable, a las imágenes de una producción (el cine negro) que empieza a tomar carta de naturaleza en ese mismo años con el estreno de *El halcón maltés* [itálica añadida] de John Huston (Heredero y Santamarina, 1996, p.37).

Durante la guerra se incrementaron los problemas sociales como la prostitución, la delincuencia juvenil y la corrupción. Vivir en estas circunstancias resultaba muy abrumador para la sociedad norteamericana. Como consecuencia, surgieron las películas del cine negro. Estas fueron vías de escape para la población porque retrataban metafóricamente sus frustraciones (Heredero y Santamarina, 1996).

### **3.2.4. Problemas sociales**

Gubern (citado en Domínguez y Tótaró, 2007) expresa que el *film noir* expresaba la crisis moral de la sociedad americana.

Este cine que con su sórdida negrura daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales, personajes roídos siempre por la ambición y la sed del dinero o de poder, en un revoltijo de intrigas criminales y de conflictos psicoanalíticos (p.15).

Indica el mismo autor, que luego de la Segunda Guerra Mundial la situación interna de Norteamérica se convirtió en una neurosis colectiva; cada quince segundos había un delito grave. La sociedad, según Hurtado (citado en Heredero y Santamarina, 1996), sucumbió en un ambiente inestable y en descomposición. Nadie se sentía seguro, había un miedo colectivo difícil de erradicar.

Stronheim (citado en Simsolo, 2009) argumenta que la causa principal del aumento de la criminalidad tuvo estrecha relación con el entrenamiento militar al que fueron sometidos los hombres.

No es posible reunir impunemente a millones y millones de hombres, inculcarles una mentalidad asesina, entrenarlos física y moralmente en los métodos más modernos y más refinados de la supresión de su prójimo,

enviarlos a probar la excelencia de estas técnicas en los países más remotos y pedirles que pierdan bruscamente las buenas costumbres adquiridas con tanto esfuerzo (p.26).

La ilusión de que Estados Unidos era el mejor país del mundo, donde cualquiera podía tener éxito amoroso, social y económico (Simsolo, 2009), estaba empezando a cuestionarse «con la noción de que la avaricia estaba tomando control del “sueño americano”» (Van Heertum, comunicación personal, julio 19, 2016).

Adicionalmente, una importante porción de la población, los negros en los estados sureños, vivía con derechos civiles y políticos sumamente limitados por leyes discriminatorias. La mayoría estaba sumida en la pobreza, sin oportunidades de salir de ella. El correlato cinematográfico de esta realidad fue la exclusión de los negros en todos los órdenes de los grandes proyectos de la industria de entonces, así como la proliferación de estereotipos, hoy denunciados como racistas, en la gran pantalla (Armas, comunicación personal, Agosto 17, 2016).

Los gobiernos de la época no hicieron verdaderos esfuerzos para solventar los problemas; se corrompieron e hicieron caso omiso a los problemas que azotaban a la población. No es casual que «los cineastas *noir* [vieran] a la sociedad desde el punto de vista del perdedor, del criminal, del desafortunado o del proletario» (Silver y Ursini, 2004, p.169).

### **3.2.5. Situación en el cine norteamericano**

A mediados del siglo XX, ir al cine era el entretenimiento más importante de Estados Unidos. La mayoría de las personas que asistían eran mujeres, ya que los hombres estaban en el frente (Álvarez, 2006).

Según un informe oficial, 1946 (año del estreno de *Gilda* y de *El cartero siempre llama dos veces* [películas del *film noir*]) marcó la cota máxima de asistencia al cine, con un promedio semanal de noventa y cinco millones de

personas, una cifra que no ha sido superada aún (Kochberg, citada en Álvarez, 2006, p.71).

En Estados Unidos se usó la capacidad propagandística del cine, su facilidad para establecer modelos y roles, e incluso, su poder para legitimar valores, con el fin de ajustar el comportamiento de las mujeres a las exigencias de la sociedad patriarcal. Las mujeres fueron el grupo destinatario de muchas de las consignas que afectaron finalmente su imagen y su papel dentro de la familia o de la colectividad (Álvarez, 2006).

### **3.2.5.1. El código Hays**

Con el fin de restablecer la buena imagen de Hollywood y cuidar la imagen de la sociedad norteamericana, la *Asociación Cinematográfica de América (Motion Picture Association of America, MPAA)*, creada en 1922 y presidida por el republicano William H. Hays, se interesó en establecer normas que dictarían los parámetros para catalogar la moralidad de las películas de la época (Figueras, 2013, [página web en línea]).

Estas normas, conocidas inicialmente como *The Production Code* (El código de producción) y más adelante –como se le conoce hoy en día– *The Hays Code* (El código Hays), obligaron a los realizadores a autocensurarse y, a la vez, buscar maneras sugestivas y originales de expresar lo que deseaban (Figueras, 2013, [página web en línea]). Un ejemplo de ello se puede observar en el primer encuentro entre los protagonistas de *Double Indemnity (Perdición, 1944)*. <https://goo.gl/Ckhv8b>.

En 1929, William Hays le encargó al editor católico Martin Quigley y al sacerdote jesuita Daniel A. Lord la elaboración del código (Aguirre Elorriaga, S.J., 1940). Fue aplicado en 1934 y estuvo vigente hasta 1968 (Figueras, 2013, [página web en línea]).

No es casualidad que la necesidad de limitar las historias de Hollywood en los años 40 coincidiese con el inicio del cine sonoro (Figueras, 2013, [página web

en línea]). La diferencia entre este y el cine mudo era «que las películas dialogadas permitían que se abordaran temas psicológicos más complejos y que se verbalizaran actitudes que hasta entonces solo habían sido imágenes sugerentes» (Rodríguez Fernández, 2006, p.14). La meca del cine ahora era considerada como un escenario de depravación e inmoralidad (Aguirre Elorriaga, S.J., 1940).

A continuación se transcribe un fragmento del Código Hays:

I – Principios generales

- a) No se producirán películas que puedan rebajar la moralidad de los espectadores. La simpatía del público nunca irá hacia el vicio, el pecado o la maldad.
- b) Se mostrará un modo de vida decente, que solo dependa de la intriga y la diversión.
- c) No se ridiculizará la ley, natural o humana; no se despertará simpatía por los que la violen.

II – El asesinato

- a) No se mostrará la técnica del asesinato de modo que pueda suscitar su imitación.
- b) No se mostrarán detalladamente los asesinatos brutales.
- c) No se justificará la venganza en la época contemporánea.

III – Delitos.

- a) No se mostrará detalladamente el método empleado para un robo o un atraco, para dinamitar un tren, una mina, un edificio.
- b) Se observará la misma prudencia con la piromanía.
- c) El uso de armas de fuego se reducirá a lo esencial.
- d) No se mostrarán los métodos de contrabando (Simsolo, 2009, p.28 y 29).

### **3.3. Antecedentes literarios**

#### **3.3.1. Prensa**

La mejor manera de estar al tanto de los problemas sociales y políticos en los Estados Unidos de inicios y mediados del siglo 20 era leyendo la prensa. Este

medio de comunicación sirvió de fuente e inspiración a los escritores de pulps, novelas policíacas, novelas criminales y a los guionistas de cine (Heredero y Santamarina, 1996).

No es casual que Heredero y Santamarina (1996) en su libro titulado *El Cine Negro*, consideren que: «El reflejo más inmediato del universo delictivo y de la conflictividad callejera encontraba acomodo (...) en las páginas de la prensa» (p.44).

En los capítulos de la serie *Crímenes del pasado*, transmitida en el canal ID Discovery, se menciona que en los años 50 el rol de los detectives y de la prensa no se distinguían muy bien. Muchos periodistas en esa época se dedicaban a investigar los casos para tener información de primera mano en sus reportajes; incluso, en ocasiones, se adelantaban a las investigaciones oficiales y lograban ayudar a la policía a resolver los crímenes.

El periodismo se ofrece, entonces, como el tronco común del que nacen en primera instancia (...) los argumentos de la literatura y del nuevo modelo cinematográfico y, también, de donde proceden algunos de los primeros guionistas del cine sonoro y algunos de los más conocidos novelistas de la serie negra (Heredero y Santamarina, 1996, p.44).

Para los autores antes citados «la prensa constituía el primer canal suministrador de soportes argumentales para la ficción criminal» (p.45).

### **3.3.2. Pulps**

Los primeros relatos de lo que mucho más tarde recibirían el nombre de novela negra vieron luz en Estados Unidos, a comienzos de los años veinte, en unas revistas de consumo popular denominadas –por el barato papel de pulpa en el que eran impresas– *pulp magazines* o, más abreviadamente, *pulps* (Heredero y Santamarina, 1996, p.42 y 43)

Para Heredero y Santamarina (1996), estas revistas de consumo popular surgieron a finales de la Primera Guerra Mundial. Tenían como público meta a

hombres de clase baja, por ello las temáticas criminales y de violencia tenían gran aceptación.

No por ser destinado al sector de la sociedad menos privilegiado significaba que cualquiera pudiese escribir las historias. Los *pulps* contaron en su nómina con intelectuales, periodistas y hasta futuros guionistas de cine –como Raymond Chandler, responsable de la película *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944)– que usaron este medio para difundir un género que «trataba de manera crítica y realista el hecho criminal que, en esos momentos, sacudía los cimientos morales de la sociedad norteamericana de la época» (Heredero y Santamarina, 1996, p.43).

### **3.3.3. Novela policial y novela negra**

En la novela policial existen detectives privados –como el famoso Sherlock Holmes de origen inglés o el inspector Maigret de origen francés– que se esfuerzan sobremanera por ordenar los hechos de manera lógica y sobreponer la verdad y la justicia ante la maldad y el crimen (Heredero y Santamarina, 1996) –el combate entre el bien y el mal– (Simsolo, 2009).

¿Qué hizo que se pasara de la novela policial a la novela negra? Heredero y Santamarina (1996) consideran que el «pesimismo radical del género negro» (p.42) sustituyó «el racionalismo optimista del relato policial» (p.42). Ahora lo más importante no era contar las hazañas policíacas, sino registrar los testimonios de los sucesos que ocurrían en la cotidianidad del país. Este cambio, hace que el héroe se convierta en un ser «de carne y hueso con las mismas contradicciones que el hombre de la calle» (p.42).

Heredero y Santamarina (1996) mencionan que la novela negra tuvo cuatro rasgos principales que permitieron su integración con el cine.

En primer lugar, presentaban descripciones conductistas sobre la personalidad de los personajes. Se hacía más énfasis en sus comportamientos visibles (acciones y maneras de actuar) para así poder mostrar sus entresijos.

Esta característica permitió que se pudiesen representar las historias en el cine porque «privilegiaba la mirada sobre el retrato psicológico» (p.49).

En segundo lugar, los diálogos eran «secos, cortantes, incisivos, con unos términos y un lenguaje extraídos en muchas ocasiones del argot callejero (pero en realidad muy estilizados) (...) servían como conductores de la acción» (p.49). Los diálogos además eran muy dinámicos lo que conllevaba a comprender de mejor manera la construcción de las historias y a generar una puesta en escena más ágil; exigiendo así un nuevo lenguaje cinematográfico.

En tercer lugar, «las novelas tenían una narración fragmentada, no lineal, con continuos saltos espaciales y temporales, que parecía llevar dentro de sí la exigencia de la elipsis cinematográfica» (p.49).

Por último, en cuarto lugar, las novelas criminales retrataban los aspectos ácidos y poco agradables de la sociedad norteamericana de los años 20. Esto hacía que saliera a relucir de entre las rendijas del apacible y feliz decenio de los años 20, por medio de la representación literaria, el crimen, la corrupción y el chantaje.

El género se popularizó en esos años porque tocaba temas actuales y públicamente conocidos. Además, eran atractivos porque tenían una dosis de acción y violencia que satisfacía las necesidades de los lectores (Borde y Chaumeton, 1958).

La novela negra tuvo dos grandes escuelas o formulaciones narrativas que influyeron directamente en el cine negro: el *hard boiled* (que podría traducirse en español como «duro y en ebullición») y el *crook story* (o también llamado «historias de gánsteres») (Heredero y Santamarina, 1996).

### **3.3.3.1. *Hard boiled y crook story***

Según Domínguez y Tótaró (2007) el *hard boiled* es un «estilo americano de literatura que basa su temática en un realismo criminal exacerbado, (...) sexo explícito y sórdido en entornos urbanos» (p.9). Los protagonistas eran casi

siempre detectives, abogados o periodistas que fundan sus investigaciones más en la acción que en la reflexión. Esta corriente literaria alimenta mayoritariamente al cine negro de los años cuarenta y de ella deriva el *Tough* (endurecido) que no llega a ser una corriente independiente (Heredero y Santamarina, 1996).

Esta escuela, nacida tras el trauma de la Gran Depresión, sustituye el protagonismo del detective del *hard boiled* por el de un personaje que representa al «luchador contra la degradación de los poderes reales o fácticos, a menudo convertido en víctima de los mismos», o bien al “individuo empujado al delito por los propios condicionamiento de la maquinaria social”» (Comas, citado en Heredero y Santamarina, 1996, p.52).

Este desplazamiento del protagonista inicia una corriente que enfoca sus preocupaciones en el enfrentamiento del individuo contra la sociedad; enfrentamiento que trae consigo la exacerbación de un pesimismo existencial (Heredero y Santamarina, 1996).

La segunda tendencia más importante de la serie negra sería el *crook story*. En este estilo el protagonista generalmente era un gánster (Heredero y Santamarina, 1996).

La estructura detectivesca fue desplazada por la criminal. Esta era contada de forma lineal y sin recovecos lo que le suministraba la característica de ser relatos de una simplicidad argumentativa, narrativa y dramática mucho mayor que la del *hard boiled*. A pesar de ello, como las historias *crook* estaban más ligadas a la actualidad y, debido a esto, como satisfacían mejor la necesidad de representar la cotidianidad, fueron las primeras en llegar a las series B del séptimo arte. Esto generó el cine de gánsteres de los años 30.

### **3.3.4. Soap Opera**

En los años 30, surge en Estados Unidos la *soap opera* (radionovela), melodrama [radiofónico] que rescata el melodrama doméstico, con los conflictos familiares de la clase media, desde una perspectiva femenina. *Soap* está relacionado con los anunciantes que eran, en general, vendedores de

jabón. *Opera* por el romanticismo de este género musical. Es así como ya en el siglo XX, el melodrama del siglo XVIII se incorpora a las manifestaciones de la cultura de masas. Son las convenciones del género, sublimadas en la lucha entre el bien y el mal, las que marcarán la relación producción masiva-público (Oroz, 1995, p.27).

Según el portal Wikipedia, la estructura de las *soap opera* tuvo una fuerte influencia del folletín europeo. Sus episodios no tenían unidades argumentales, sino que estaban enlazados unos con otros; y, en los finales de cada episodio se dejaba el suspenso de la trama bastante alto para que el espectador sintiera la curiosidad de saber cómo iba a ser el desenlace.

A diferencia de las radionovelas o telenovelas, que se caracterizaban por tener un tiempo de duración y un final previstos, las *soap opera* iban modificando su argumento conforme se iba desarrollando la historia; no tenían un final preestablecido. La *soap opera* de mayor duración en la historia, según el portal Wikipedia, fue *Guiding Light*; se transmitió durante 19 años –del 25 de enero de 1937 al 29 de junio de 1956– y tuvo en su haber más de 15.000 capítulos.

### **3.4. Antecedentes cinematográficos**

#### **3.4.1. Expresionismo alemán**

Después de la terrible derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial y de las obligaciones económicas y políticas que debieron asumir luego de firmar el tratado de Versalles, el pueblo alemán cae en un estado de miseria, desempleo, hambruna y prostitución. Durante la República de Weimar hubo una pérdida de identidad de los ciudadanos con su país, lo que los hizo caer en excesos y depravaciones (drogas, libertinaje, espiritismo, etc.) (Simsolo, 2009).

Irónicamente, ante esta situación de crisis política, social, ideológica y económica, las producciones artísticas tuvieron una etapa de apogeo. (Simsolo, 2009, p.71).

Alemania vive la intensa actividad artística en todos los campos: expresionismo en pintura y poesía, Bauhaus en arquitectura, nueva objetividad en literatura, transformaciones del teatro (...) El público del cine es popular y los directores quieren ser experimentales y populares al mismo tiempo. Esto implica que, durante toda la República de Weimar, el espectador cinematográfico encontrará, consciente o no, el eco turbador de su propia realidad en la pantalla (Simsolo, 2009, p.68 y 69).

Específicamente el cine alemán, influenciado por el cine nórdico y la crueldad de los seriales franceses antes de la guerra, sintetizó el malestar social en películas fantásticas y realistas usando un estilo que sentó algunas bases del cine negro norteamericano (Simsolo, 2009).

Simsolo (2002) describe el cine alemán como contestatario, mientras que para Van Heertum (comunicación personal, julio 19, 2016) es cínico y provocativo. El primero dice que los temas en ese cine hallaron un estilo fotográfico que se paseaba entre el expresionismo y la nueva objetividad. Esta era un movimiento artístico naciente que se contradecía con el expresionismo, según la define la web Wikipedia. Sin embargo, Simsolo (2002) plantea que la mezcla de ambos logró revelar la crisis interna de los personajes.

Según Simsolo (2009), las películas del expresionismo alemán, específicamente las de Fritz Lang, tenían propósitos morales, críticos y políticos que estaban destinados a generar sensaciones turbadoras y conectarse con la angustia y el malestar de la sociedad alemana. «Los momentos de violencia convulsiva toman aires de catarsis» (p.75) y las denuncias eran bien recibidas porque siempre incluían el miedo atávico a uno mismo.

Aunque en este período surgió una película con uno de los primeros personajes que antecedió a la *femme fatale*, según Simsolo (2009), este largometraje –donde se cuenta la historia de un hombre que entra en decadencia por causa de una mujer frívola– no reflejó las crisis morales y sociales de la Alemania de entre guerras. La mujer de *Der Blaue Engel* (*El ángel azul*, 1930)

muestra, por primera vez en la historia del cine, cómo las fantasías sexuales producen pasiones destructivas. Esta primera mujer fatal se basó, principalmente, en el componente carnal.

Para Borde y Chaumeton (1958) la influencia más antigua y acentuada en las películas de cine negro norteamericano se encuentra, sin lugar a dudas, en el expresionismo alemán. Esto, comenta Van Heertum (comunicación personal, julio 19, 2016), puede deberse a «la gran cantidad de cineastas alemanes que salieron de Alemania durante el ascenso del fascismo para radicarse en los Estados Unidos».

El distanciamiento que muestra el expresionismo alemán «entre la farsa grotesca y el melodrama amoroso crea un abanico de recursos con el que volveremos a encontrarnos en el cine negro» (Simsolo, 2009, p.71).

### **3.4.2. Cine francés**

La inmigración, después de la Primera Guerra Mundial, también llegó a Francia. Este país no estaba exento de la delincuencia, la inmoralidad y el desasosiego que reinaba en los países que participaron en la contienda (Simsolo, 2009).

Mientras la producción cinematográfica francesa, basada en la literatura, se hundía en el melodrama mundano, la aparición del cine sonoro supuso una renovación en todos sus aspectos. Este cambio fue acompañado por el naturalismo y el realismo poético.

...se puede aventurar que el estilo de las películas negras francesas ha influenciado a los productores americanos en la creación de una atmósfera predominante en el desarrollo y la semejanza en el relato, lo mismo que en la elección de los tipos donde la sordidez, la violencia y la audacia van aparejados a un indudable romanticismo (Borde y Chaumeton, 1958, p.29).

### **3.5. Arquetipos en el cine negro**

A diferencia de los arquetipos definidos por Jung, que en resumen, según Páez (comunicación personal, julio 22, 2016) son diferentes constructos del inconsciente colectivo expresados en la personalidad de cada persona, en el cine negro, para Silver y Ursini (2004), cada arquetipo está representado por un personaje con una manera definida de comportarse, de ver la vida y de relacionarse con los demás.

Se considerará, en el presente trabajo de grado, llamar a estos arquetipos como Van Heertum (comunicación personal, julio 19, 2016) los denomina: «personajes arquetipo».

Según Silver y Ursini (2004), existen tres personajes arquetipo en el cine negro: el buscador de la verdad, el perseguido y la mujer fatal.

El perseguido es aquel hombre a quien busca la mujer fatal para que realice crímenes en función de sus necesidades. Aunque el perseguido no quiera cometer delitos, termina sucumbiendo ante las redes del personaje femenino y se transforma en un violador de la ley. El segundo, el buscador de la verdad, está del lado de la justicia; siempre está procurando pistas y entrevistando personas para averiguar qué está pasando, quién o quiénes son los culpables. Por último, la mujer fatal es el personaje arquetipo que representa la sensualidad, la tentación y la aparente inocencia que se transforma en delito.

Todos los personajes arquetipo mencionados anteriormente reflejan «los problemas de una sociedad que, hasta ese momento, se había considerado invulnerable, y esa vulnerabilidad se manifiesta mediante unos personajes de dudosa moralidad que, con una apariencia de seguridad en sí mismos, esconden profundas debilidades» (Rosado, 2009, p.2).

Los acontecimientos bélicos y la depresión económica que afectó a los Estados Unidos a comienzos del siglo XX, según Rosado (2009), hicieron que los personajes de las películas (por lo menos los de la serie B) pasaran «de ser

héroes a ser víctimas» (p.14). El modelo de personajes arquetipo sufrió una debacle en cuanto a valores y a principios. Destruyeron la imagen masculina del «hombre como proveedor de la familia» (p.14) y plantearon una opción paralela a la imagen femenina sumisa.

...por alguna u otra razón, [el personaje arquetipo masculino] no encajan en los modelos sociales triunfadores: porque son viejos, porque son feos, porque no encuentran trabajo, porque no tienen familia, porque alguien se burló de ellos o porque alguien se aprovechó. Son siempre víctimas de alguna situación (Rosado, 2009, p.12).

Se presenta, pues, no solo a unos personajes arquetipo más oscuros, con daños morales y directamente afectados por los hechos históricos, sino que, además, según Acosta (2008), Álvarez (2006) y Morales (2013), se observa una pugna por el poder entre la mujer y el hombre. «La temática negra atribuye a esta mujer [la *femme fatale*] una cualidad reivindicada por el mundo masculino: la inteligencia. Es femenina porque es bella, pero compite con los hombres en inteligencia. (...) cuestiona la supremacía masculina» (Rosado, 2009, p.31). Hay otros autores que opinan que la imagen de la mujer en el cine negro es dicotómica, pero esto se discutirá en el apartado dedicado a la mujer.

### **3.5.1. Psicología de los personajes**

Indican Borde y Chaumeton (1958) que las películas hollywoodenses prefirieron el psicoanálisis al superrealismo. Los problemas de los personajes fueron enfocados desde el análisis del inconsciente y no desde su manifestación. Los autores añaden que los largometrajes que emplearon esta corriente de terapia psicológica mostraban personajes con complejos visibles; pero, de los que el autor de ninguna manera pretendía dar la clave. Con respecto a este aspecto, Simsolo (2009), también considera que el cine norteamericano en los años 40 empleó metáforas que trataron «desde el punto de vista freudiano, el combate entre el bien y el mal» (p.196).

El psicoanálisis, según Borde y Chaumeton (1958), encontró una nueva manera de explicar la irracionalidad de la motivación criminal. Mostró al hombre delincuente como un neurótico cuyas acciones agresivas, sádicas y masoquistas no tenían intenciones netamente utilitarias. Inconscientemente, estos hombres cubrían un conflicto infantil o satisfacían una necesidad libidinosa poseyendo dinero.

También el psicoanálisis ayudó a profundizar el papel de la mujer en el cine negro. Indica Acosta (2008) que este personaje fue central en los estudios de Sigmund Freud así como en otras corrientes artísticas –*Art Nouveau*, surrealismo–. Morales (2013) considera que el componente psicológico fue un punto decisivo en la creación de los personajes femeninos afirmando: «La mujer ya no era mala porque sí, ahora también eran psicópatas, cleptómanas, atormentadas y enfermas mentales que amenazan la familia y los valores tradicionales y nobles con su seducción, engaño y locura» (¶22).

Ahora las acciones, tanto de hombres como mujeres en el cine negro, tenían motivaciones psicológicas lógicas. El argumento principal se centraban en el tema angular del psicoanálisis: la sexualidad. El sexo aparece como la causa principal de todas las crisis, los crímenes, la locura o desesperación que decantaban en un comportamiento agresivo. (Simsolo, 2009).

### **3.5.2 *El hombre***

La posición hegemónica del hombre, en la sociedad patriarcal estadounidense antes de la Segunda Guerra Mundial, se vio afectada negativamente luego de la contienda. Comenta Van Heertum (comunicación personal, julio 19, 2016) que Carl Jung consideraba que los hombres de esa época estaban padeciendo una «crisis de masculinidad»; o, como lo indica Acosta (2008): «La masculinidad estaba en proceso de re-definición» (p.66). Al regresar a su país (continúa Van Heertum), muchos sintieron su hombría desafiada al notar un incremento de poder en las mujeres. Estas ahora ocupaban los que antes eran sus puestos de trabajo. Aunado a esto, quienes conseguían empleo «trabajaban

muchas más horas en las fábricas haciendo trabajos repetitivos, [y] daban su dinero a las mujeres para que estas lo gastasen».

Esta nueva condición social que, para Van Heertum (comunicación personal, julio 19, 2016), cuestionaba las fuerzas de la masculinidad, sirvió de materia prima para la creación de...

...un modelo de héroe que tras el conflicto era incapaz de mantener, de forma autónoma, un criterio propio o una actitud emprendedora: estancado en traumáticas imágenes de guerra, era incapaz de encajar en el mundo civil y su gesto solo podía ser lacónico y pasivo (Bou, 2006, p.24).

Para el hombre estadounidense resultaba atractivo ver en las pantallas de cine héroes (o antihéroes) que no tenían familia, esposa o jefes, y que a menudo rechazaban los intentos de conquista de las mujeres o las ofertas de dinero (Van Heertum, comunicación personal, julio 19, 2016). En los papeles masculinos – principales o secundarios– se presentaba al hombre inmerso en un matrimonio estéril que podía no tener autoridad sobre su esposa o podía humillarla y maltratarla frente a los demás. Acosta (2008) añade: «Simbólicamente las pantallas muestran a estos personajes (...) como paralíticos, borrachos o demasiado mayores para constituir el pilar fuerte de la familia [tradicional]» (p.67).

El carácter ambiguo del antihéroe, indicado por Acosta (2008), se logró expresar mediante el enfrentamiento entre este y el personaje femenino dominante: la *femme fatale*; «unión peligrosa entre placer y muerte» (p.66).

El personaje arquetipo de la *femme fatale* halló en el tipo de hombre aislado del cine negro la víctima perfecta para lograr sus objetivos (Acosta, 2008). Él siente fascinación, placer y atracción por la inteligencia, la fuerza, el erotismo, la osadía y la ambigüedad de este tipo de mujer. Incluso sabiendo que su relación con ella supone un riesgo para su propia vida, casi siempre llega a preferirla sobre la mujer ingenua o nodriza (Álvarez, 2006). Lo que no sabe el protagonista es que ella solo lo ve como un medio para lograr sus objetivos y que con ella jamás podrá tener una familia o un matrimonio tradicional (Bou, 2006).

Al final de casi todas las películas del cine negro, el orden patriarcal prevalece, y la temida y atractiva *femme fatale* es castigada. Se restaura la masculinidad perdida (Van Heertum, comunicación personal, julio 19, 2016).

### **3.5.3 La mujer**

Desde los años veinte las mujeres siempre han sido asociadas al género melodramático. En Estados Unidos las actrices participaban en los «*woman's pictures*», melodramas hechos exclusivamente para mujeres (Simsolo, 2009).

Menciona Álvarez (2006) que su participación activa en la economía del país, tras la llegada de la Segunda Guerra Mundial, «cambió radicalmente sus expectativas así como su concepción del papel que debía desempeñar en la sociedad» (p.82). Para 1944 el 85% de las mujeres querían mantener su empleo. Esta situación se representó en la película *Un equipo muy especial (A league of their own, 1992)* donde un grupo de mujeres reviven la liga de béisbol norteamericana. (<http://goo.gl/HHCPWT>).

La sociedad estadounidense (continúa Álvarez) empezó a considerar que esta nueva mujer de la posguerra ha perdido su carácter femenino. Ahora adquirió una posición dominante y activa; sus objetivos ya no están orientados a la emotividad o al papel nutricional tradicional, sino que son sustituidos por unos relacionados con lo masculino (poder, éxito, dinero, autonomía). Acosta (2008) complementa esta idea indicando que durante la época del cine negro «la sola idea de una mujer independiente que pudiese ejercer una profesión, o que pudiese ponerse al mismo nivel que cualquier hombre, suponía una aberración» (p.63 y 64).

Este tipo de mujer se asoció al personaje arquetipo de la *femme fatale*, una mujer que Acosta (2008); Álvarez (2006); Font y Rotellar (1980) y y Morales (2013) la definen como ambigua y misteriosa.

Indica Álvarez (2006) que además de la aparición de la *femme fatale*, también surgió su contraparte: la mujer nodriza. Esta figura representa a la mujer

ideal; una mujer amable, humana y maternal que se ocupaba de la reproducción y de obedecer. A este personaje siempre se le concedió un papel secundario en las películas.

Es sorprendente leer (...) que el cine negro es un género exclusivamente masculino, cuando la motivación del comportamiento de sus personajes suele ser el deseo sexual y los dramas se desatan a causa de una mujer de sensualidad devoradora o dotada de una belleza excepcional (Simsolo, 2009, p.261).

«En pocos géneros cinematográficos la mujer ha conseguido tanta hegemonía como en el cine negro» (Font y Rotellar, 1980, p. 104). Aunque a este respecto, y al efecto de la *femme fatale* sobre las espectadoras, existen muchas opiniones confrontadas, hay dos que resumen la disputa. Álvarez (2006), las resume.

Por un lado, existe la visión misógina que considera a los personajes femeninos como objetos eróticos prestos para la mirada masculina. Por otro lado, está una visión más positiva –sustentada con las opiniones de Cowie, Place y Crowther, citadas en Álvarez– que niega el papel subordinado de la mujer y lo sustituye por uno activo y determinado que dejó su impronta en un mundo de hombres.

Álvarez (2006), concluye que la mujer más poderosa del cine negro es la *femme fatale*, pero no niega que su creación provino de una visión misógina.

### **3.5.3.1. Mujer ingenua**

La mujer nodriza (Álvarez, 2006), o, la, mujer ingenua, es el personaje femenino que encarna el prototipo ideal de mujer en las películas de Hollywood (Janin, 2015). Para Morales (2013) esta figura se contrapone de forma antinómica a la *femme fatale*.

Este tipo de mujer consolida la idea tradicional de la familia y del hogar (Janin, 2015), espacios donde calza su personalidad frágil y abnegada. (Morales,

2013) Álvarez (2006) la cataloga como: «La novia buena, paciente y hogareña, pero sosa» (p.86).

La vida doméstica que lleva la mujer nodriza está bajo el control del orden patriarcal. (Álvarez, 2006). La familia tradicional supone que «el hombre es quien trabaja, quien tiene el poder y el dinero, mientras que la mujer está condenada a cumplir sus deberes de esposa servicial y buena madre» (Janin, 2015, p.4).

Para Janin (2015) este tipo de mujer jamás será una heroína y nunca opondrá resistencia a los deseos de la figura masculina; se limitará a acompañarlo y a someterse a él. Este autor indica que la existencia de este personaje es muy importante porque ella crea las atmósferas donde «el hombre puede ejercer pleno dominio de su poder» (p.4).

### **3.5.3.2. *Femme fatale***

La aparición de la *femme fatale*, también conocida como mujer fatal, según Álvarez (2006) coincidió con un momento de incertidumbre y de cambio social, especialmente cuando «las relaciones entre los sexos atraviesan etapas de reajustes» (p.69). En las historias «suele aparecer en lugares sórdidos, poco recomendables, oscuros y nocturnos» (Morales, 2013, ¶18).

En la sociedad de posguerra resurgió un espíritu “antifeminista”, que circunscribía el rol de la mujer a la reproducción sexual. Esta reacción tuvo sus causas profundas en el papel preponderante que cumplieron las mujeres durante el período de guerra, en cierto modo suplantando a la figura del hombre como patrón del hogar (ya que se encontraban en pleno combate) (Janin, 2015, p.3).

Esta figura fue el elemento más subversivo de las películas del cine negro (Álvarez, 2006; Silver y Ursini, 2004) al ser, según Bou (2006), poco temerosa de los hombres, y sentir, para Acosta (2008), un «total desprecio hacia el matrimonio y sus límites» (p.67).

Ambiciosas, crueles y astutas, su característica e imponente belleza pareciera ir acompañada por un natural y desarrollado instinto criminal. Lo cual, unido a una especie de sino trágico que gobierna sus vidas, determinará en ellas ese comportamiento premeditado y manipulador que las hace completamente conscientes del trágico destino que les espera, y del que igualmente saben [que] no podrán escapar. En cuanto a la principal arma con que estas cuentan para conseguir sus propósitos, su especialidad reside en utilizar el sexo (o tan solo su promesa) como su mejor y más efectivo argumento, convirtiéndose por ello en maestras en el arte de la seducción y el fingimiento (Mayor, citado en Rosado, 2009, p.9 y 10).

Si a este personaje arquetipo se le quita toda la parafernalia de la feminidad «lo que queda es el exceso, la insolencia, una imagen de mujer tan fuerte que no cabe doblegar sino que se debe destruir; lo que queda no es la compensación moral final sino la puesta en evidencia de la represión» (Weinrichter, citado en Janin, 2015, p.3).

La mujer fatal, para Acosta (2008), fue un elemento central en la obra «de los simbolistas, del rompedor *Art Nouveau*, de los surrealistas [y] del psicoanálisis de Sigmund Freud» (p.64) Estos veían a la mujer como una figura hermosa que personificaba el mal y llevaba detrás de sí el misterio de lo desconocido.

Esta idea de la mujer como «la fuente del mal» (Heredero y Santamarina, 1996, p.215) también encuentra asidero en «...los mitos judeocristianos que se asocian [a las mujeres] a comportamientos maquiavélicos y de sexualidades insaciables» (Mayor, citado en Rosado, 2009, p.9) y a algunos arquetipos de la mitología griega. Los mitos judeocristianos son los de Eva, Lilith, Judith, Salomé y Dalila las cuales con sus artimañas manipulan a los hombres para hacerlos caer en el pecado. El arquetipo de la mitología griega, según Bou (2006), es Pandora; pero, Páez (comunicación personal, Julio 22, 2016) y Villalobos (comunicación personal, Julio 28, 2016) no coinciden con Bou y asocian a la *femme fatale*, principalmente, con Hécate, Afrodita y Hera,

Dotada de un rostro ambivalente podían mostrarse como ángeles o como el mismo demonio, generando en el espectador amor y odio al mismo tiempo, seduciendo con una mirada perversa de indudable carga sexual, con el cabello suelto como elemento transgresor y seductor, de belleza imperfecta y a veces algo andrógina, movimientos felinos y curvas sinuosas, envueltas en pieles, encajes y transparencias impensables para la mujer real en la calle, maquilladas en exceso y perfumadas, artificiales y misteriosas a partes iguales. La mujer fatal es generosa y pérfida, fácil y a la vez inalcanzable; sólo la posee el que se convierte en su esclavo. Con apariencia a veces frígida, ofrece un placer infinito como total dominadora de la relación. Una vez el enamorado cae en sus redes, la fatal ya conocía sus sentimientos planificados por ella misma y se muestra indiferente convirtiendo al amante en marioneta a su antojo (Morales, 2013, ¶10).

La *femme fatale* ejerce, a veces, una maldad ilimitada. Son vengativas, lujuriosas, drepravadas, insensibles y crueles. Están rebeladas en contra de las convenciones que la sociedad les impone y el amor lo ven como un utensilio para lograr sus objetivos (Morales, 2013). «Se rigen por la irracionalidad de la pasión» (Bou, 2006, p.44).

Su figura representa el ataque más directo a la femineidad tradicional. Rechaza el rol de esposa devota y madre amorosa que prescribe la sociedad para las mujeres. (...) asocia el matrimonio a la infelicidad, el aburrimiento y la ausencia de deseo sexual (Janin, 2015, p.3).

Argüelles (2011) dice que este rechazo a la mujer sumisa no implica que se le masculinice para ponerla como una oponente del hombre y ganar así más audiencia. Con ella se «cuestiona aquello que está destinado para la mujer: ser devota esposa y madre» (¶3).

Para ella «la casa» es un signo de riqueza y de poder que debe conservar. Con esta figura femenina «el hogar tradicional se destruye y convierte en centro de ocio, espacio de seducción o en cálido escenario de la muerte» (Bou, 2006, p.35).

El protagonista masculino pierde su fortaleza: el héroe deambula confuso, débil, cansado, despojado de su acostumbrada energía. En un espacio, pues, en el que no hay lugar para el héroe solar –luminoso y vencedor–, la figuración pandórica toma la iniciativa en el relato, se apodera del oscuro reino del cine negro y amplifica la turbia moral que el género convoca (...) las mujeres arrojan al héroe hacia un desolado callejón sin salida; (...) las «hijas» cinematográficas de Pandora son un «bello mal», un engaño contra el que nada pueden hacer los hombres del noir (Bou, 2006, p.21).

Atrapada en un mundo dominado por los hombres, la mujer fatal evade satisfactoriamente la ideología patriarcal instaurada en los cimientos de la sociedad de inicios del siglo XX (Snyder, 2001, [página web en línea]) (traducción libre del autor). Le promete al hombre amor eterno y le demuestra que ella, reina del engaño, cumplirá con las tradiciones conservadoras (Bou, 2006). Esta fachada inocente, junto con su capacidad de satisfacer los deseos carnales/amorosos condenaba al hombre a su autodestrucción (Acosta, 2008).

Sus objetivos, están asociados a los anhelos masculinos de autorrealización. Ella quería conseguir poder y una estabilidad económica que no dependiera del hombre (Álvarez, 2006). Pero, estos objetivos la condenaban a un final trágico « al castigo por su transgresión social, por su actitud propiamente rebelde» (Janin, 2015, p.3).

Mientras ella más se acerque a poseer lo que desea, más cerca está de la muerte. «La mujer fatal acaba convirtiéndose en víctima de su propia maldad y la violencia masculina y en numerosas películas acaba pagando sus pecados» (Morales, 2013, ¶28). La única opción que tenía para no terminar de forma trágica era cambiar su comportamiento y adaptarse a la idea de «mujer» que tenía la sociedad. De una u otra forma igual terminan derrotados sus ideales.

### **3.6. Relación del cine negro con el melodrama**

«El cine negro invade todos los géneros de Hollywood» (p.145), así asegura Simsolo (2009) en su libro *El cine negro*. Según este autor, este movimiento se

servió de diversos géneros cinematográficos para expresar, metafóricamente, «el malestar y la angustia [social] tan existencial como ideológica» (p.146).

El cine negro, continúa Simsolo, se puede encontrar en películas de gánsteres, dramas sociales, obras góticas y un poco en el cine histórico; pero, sobre todo, este movimiento halló asidero en los géneros de moda en los años 40: el melodrama, el cine bélico y el *western*.

A pesar de que el naciente movimiento de los años 40 podía asociarse a cualquier género, Heredero y Santamarina (1996); Sadoul (citado en Simsolo, 2009) y Van Heertum (comunicación personal, julio 19, 2016), coinciden que el cine negro tenía mayor proximidad con el melodrama. Incluso, Van Heertum comenta: «Como el cine negro no existía como un género en Hollywood (...) estos filmes normalmente se consideraban como melodramas, al menos en este periodo (desde cerca de 1941 hasta 1959)» (comunicación personal, julio 19, 2016).

Algunas cualidades que Heredero y Santamarina (1996) asocian con el cine negro como: a) la evocación a un pasado traumático o injusto; b) la sensación de distancia contemplativa entre el público y los personajes, e incluso; c) la presencia definida de lo bueno y lo malo, también son asociadas a los cánones melodramáticos, según Cabrujas (2002).

Películas icónicas del cine negro como *Laura* (1944), *La mujer del cuadro* (*The woman in the window*, 1944), *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), *Perversidad* (*Scarlet Street*, 1945), *Que el cielo la juzgue* (*Leave her to heaven*, 1945) o *Gilda* (1946), para Heredero y Santamarina (1996) son claros ejemplos de la presencia del melodrama.

## **4. CAPÍTULO IV: La mujer en los años 40**

### **4.1. Origen histórico**

Desde que el ser humano aprendió a vivir en grupos conformados por ambos sexos, las mujeres asumieron un papel cultural específico, pues, en las sociedades de cazadores-recolectores, las mujeres eran generalmente las recolectoras de vegetales y pescado, mientras que los hombres cazaban animales de mayor tamaño (Harper y Row, citados en Suárez, 2015, p.10).

Los conceptos darwinistas y la ley natural ayudó a que se viera la familia patriarcal como el fundamento del orden social. Ese orden estaba asociado al orden natural evolucionista que posicionaba a la feminidad en el ámbito de lo menos civilizado y de los individuos menos desarrollados, por tanto, más cercanos a la animalidad (Acosta, 2008).

El griego Semónidas, comenta Bou (2006), manifestaba: «El espíritu de la mujer era débil y defectuoso inferior al alma masculina» (p.14). Eurípides fue el primero en colocar a la feminidad en el centro de la acción trágica; pero, porque consideraba que la mujer tenía una conexión directa con el terrero irracional y de la pasión. «El pulso misógino que acoge el paisaje mítico de la antigua Grecia es un hecho evidente; tan evidente como el que después resonaría en las creaciones en movimientos de la fábrica de sueños» (p.14).

Al surgir el modelo de orden social patriarcal, el hombre asumió un papel de héroe; él era capaz de arriesgar su vida por proteger su comunidad. De esta manera surgió la idea, en la época grecoromana y en la cultura hebrea, de subordinar a la mujer ante el hombre (Suárez, 2015).

«Aristóteles considera a la mujer como un hombre defectuoso y posterior a él, la tradición hebrea ve en ella la causa del pecado» (Suárez, 2015, p.10). Fue Lilith, la primera mujer de Adán, la que lo indujo a la sexualidad y al pecado (Roura, 1993).

Según Guglielmi (parafraseado en Suárez, 2015), en la Edad Media, los hombres comenzaron a establecer una serie de condiciones y conductas a las mujeres. Estas, de acuerdo a su edad, tenían un estado civil y una función.

En la historia de la humanidad los roles de género han cambiado de manera notable. Originalmente, comenzando a una edad temprana, las aspiraciones ocupacionales suelen virar hacia direcciones específicas en función del género que tenga cada persona. Tradicionalmente, las mujeres de clase media estaban involucradas en las tareas domésticas donde se enfatiza el cuidado de los niños. En cambio, para las mujeres más pobres, especialmente las mujeres trabajadoras, aunque esto a menudo se mantuvo como un ideal, la necesidad económica las obligó a buscar empleo fuera del hogar. Muchas de las ocupaciones que estaban disponibles para ellas eran de menores y peores condiciones en comparación con aquellas que estaban disponibles para los hombres (Sharpe, citado en Suárez, 2015, p.10 y 11).

Con la llegada del siglo XVII y XVIII la idea de librar a las mujeres de trabajar para sustentar a la familia «se convirtió en una señal de riqueza y prestigio familiar, mientras que la presencia de mujeres trabajadoras dentro de una casa sugería que dicho núcleo familiar era de clase inferior» (Del Bravo, citado en Suárez, 2015, p.11).

Indica Simsolo (2009) que la mujer en el siglo XIX se convirtió en la protagonista del espectáculo. La historia del arte empezó a servir a la gloria de cantantes o actrices en el teatro o la ópera. Esto significó un avance muy importante desde la época shakespeariana, porque en esos años, los papeles de mujeres eran representados por hombres. Era indigno que una mujer estuviese en escena y fuese observada por el público. Un ejemplo de ello se observa en la película *Shakespeare in love* (*Shakespeare enamorado*, 1998).

Con la llegada del existencialismo, en el siglo XIX y XX, tomó importancia el concepto de identidad; la existencia de algo, y su consecuente identidad, iban en función de su posible conceptualización. Ante esta idea, Kohn Beker (comunicación personal, julio 21, 2016) se pregunta: «¿Cuál es el concepto del

hombre? ¿Cuál es el concepto de la mujer?» La idea de llenar un vacío conceptual para poder generar una identidad de la mujer, Kohn Beker lo considera como una manera de ver las cosas desde afuera. Para ella el existencialismo fue una corriente filosófica que creó un sistema que excluía a todo aquello que no entrara en la idea que los académicos tenían respecto a las cosas. Al definir a la mujer «todo lo que queda afuera de ese concepto ya no es mujer».

La existencialista Simone de Beauvoir intentó profundar en el papel de la mujer en la sociedad y la construcción del rol y la figura de la mujer, en su libro *El segundo sexo* (1949). Pero, Kohn Beker (comunicación personal, julio 21, 2016) considera que conceptualizar cualquier cosa hace que incurramos en el totalitarismo, en la idea de aceptar solamente aquello que está dentro de las opiniones dominantes y de acabar con aquello que esté por fuera.

Con la aparición del humanismo, en el siglo XIX, la mujer empezó a luchar por sus derechos, principalmente por su derecho político de votar. Empezó, en Inglaterra, el movimiento de sufragistas (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016).

A pesar de los esfuerzos en el siglo XIX e inicios del XX por concebir una idea de mujer que tuviera una posición respetable en la sociedad, fue con la llegada de la Segunda Guerra Mundial que la mujer se dio cuenta de que cuando ella quisiera podía hacer los mismo trabajos del hombre y podía mantenerse económicamente. Podía ser libre (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016).

La sensación de libertad que sintieron en los años del conflicto mundial, les hizo no estar «tan dispuestas a seguir actuando como la sociedad, las costumbres y la cultura establecida, durante toda la historia del ser humano, la había puesto a la mujer: a ser alguien importante a nivel familiar» (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016).

Por otro lado, en Latinoamérica, los cambios de la concepción de la mujer no se asemejaba a los pasos agigantados que daban en Europa o en Estados Unidos. En este continente todas las ideas de avanzada siempre llegaban más tarde (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016).

Durante los años 40, las sociedades latinoamericanas tenían la concepción religiosa y patriarcal del rol que ocupaba la mujer y el hombre. La mujer debía estar en la casa, cuidar a los hijos y aceptarle las infidelidades al marido (Roa, comunicación personal, agosto 18, 2016).

Específicamente en Venezuela las mujeres comenzaron a salir de la casa cuando empezaban a estudiar en las universidades. Fue un proceso muy lento. Poco a poco las mujeres fueron llenando los pupitres de los salones tanto en las carreras que eran considerada para mujeres, como las que, hasta entonces, eran asociadas a lo masculino (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016). La primera mujer médico graduada en la Universidad Central de Venezuela fue un acontecimiento tan importante que Pompeyo Márquez, Marianne Kohn Beker y Paulina Gamus lo mencionaron durante la entrevista como algo especial.

Gamus (comunicación personal, julio 5, 2016) considera que la liberación de la mujer se logró solo en los estratos medios y altos de la sociedad gracias a la esclavización de las mujeres de los estratos bajos. Por su parte, Kohn Beker (comunicación personal, julio 21, 2016) opina que esa liberación no fue por eso, sino por la llegada de la tecnología. La lavadora, la secadora, la nevera, la cocina a gas... fueron artefactos que agilizar

on el trabajo de las mujeres en las casas y les dio la posibilidad de usar el tiempo en su realización personal. Roa (comunicación personal, agosto 18, 2016) indicó lo mismo al contar cómo la vida de su pueblo tachirense, Queniquea, cambió con la llegada de los electro domésticos.

## **4.2. Imagen en la sociedad**

El problema de la liberación de la mujer radica en que el tipo de sociedad occidental siempre se ha caracterizado por cuestionar todo y no aceptar las diferencias. La sociedad en la India, por el contrario, acepta esas diferencias y la idea de que cada ser humano nace en un estrato social determinado. La civilización occidental siempre ha estado en constante cambio (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016).

Es por esta razón que la idea de la mujer dedicada exclusivamente a la reproducción y al mantenimiento de la casa, en los años 40, fue asociado al bien; y, cualquier conducta diferente a esa, encarnaba las fuerzas del mal (Morales, 2013). Pero, según Acosta (2008), la principal cuestión, en esos años, no era si una mujer podía hacer actividades de hombres, la cosa era si una mujer que realizaba actividades de hombres podía ser considerada como mujer.

En la sociedad se ha creado la idea de que la mujer es un objeto que debe ser admirado. Desde los años 40 y con la llegada de la industrialización se la usó como el más idóneo instrumento de venta de la sociedad de consumo (Dorronsoro, 1990).

El rostro y el cuerpo femenino, considerados bien proporcionado, podía vender cualquier producto si se asociaban a mujeres en poses eróticas (Dorronsoro, 1990). Marilyn Monroe y Jane Russell fueron dos de las mayores exponentes.

Es difícil encontrar una exposición fotográfica cuyo tema sea «la mujer como ser humano, ya que estamos acostumbrados a que se le presente como el más idóneo instrumento de venta de la sociedad de consumo. Se sabe que un hermoso rostro o un cuerpo femenino bien proporcionado y en poses eróticas pueden vender cualquier producto» (Dorronsoro, 1990, p.29).

La mujer, en su tradicional papel exhibicionista, es al mismo tiempo mirada y exhibida por medio de una apariencia que ha sido altamente codificada con el

fin de causar un fuerte impacto visual y erótico. Por esta razón, Mulvey considera que la mujer connota «ser-mirada-idad» («to-be-looked-at-ness»), desde el momento en que es ella el objeto sexual del espectáculo erótico, la que «sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino» (Álvarez, 2006, p.72).

### **4.3. *La identidad de la mujer***

La identidad de la mujer es la que la cultura humana, [a lo largo] de la historia, le ha dado a la mujer. No la que ella ha querido asumir, sino la que le han impuesto. La historia la escriben los hombres. (...) Ellos fueron los que nos dieron a nosotras esa identidad que tenía que ser dividida en dos: o eres buena o eres mala (Kohn Beker, comunicación personal, Julio 21, 2016).

La latinoamericana durante siglos fue segregada, pasiva y receptora, acostumbrada a volcar su creatividad en el mundo doméstico (Dorronsoro, 1990). En cambio, en Europa, esta se cortó el vestido, empezó a trabajar y a exigir su derecho a sufragar (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016).

### **4.4. *Su vida en el matrimonio y la familia***

En el ámbito familiar, la mujer debía ocuparse del vestido de los hijos, de la comida, de que la casa este limpia, de atender a su marido, etc. Y, por la imagen de bienestar que generaba el que una mujer no trabajase, la mujer no podía tener ingreso económico; dependía totalmente del hombre con el que ella se casaba. Si era bueno, fue porque tuvo suerte (Kohn Beker, comunicación personal, julio 21, 2016).

Kohn Beker (comunicación personal, julio 21, 2016), comentaba que su tía siempre le pedía a Di-os que el hombre que la fuese a querer fuera el que más le conveniera. «Ella iba a aceptar al que viniera, porque ella sabía que alguien debía ocuparse de ella después de que sus padres no estuvieran. ¿Entonces qué es lo que pedía la mujer? Que por lo menos le tocara alguien que no le hiciera daño, que la cuidara, que no la maltratara, que no se burlara de ella, que no la menospreciara».

También Roa (comunicación personal, agosto 18, 2016), comentó que una mujer en los años 40 buscaba que un hombre la pudiese mantener. El acto de seducción, con intenciones a casarse, se basaba en razones lógicas que aseguraran un futuro próspero. Así se puede ver, en la figura 2, en una carta de 1952 que un enamorado le envió a la mujer que le interesaba en un pueblo de argentina. El hombre era considerado bueno o malo si se ocupaba de producir dinero para mantener la casa. Roa también indicó, que los casos donde el esposo era un vago, la mujer podía hacer dos cosas: una era divorciarse de él y buscar a otro –opción que no era bien vista–; y la otra era resignarse a sufrir la vida que le tocó.

¿Qué sucedía si el hombre era infiel? Roa (comunicación personal, agosto 18, 2016) comenta que las mujeres que tenían un esposo que se ocupaba de mantener la casa económicamente no tenían porqué estar pendiente de la vida privada de él. Debían aceptar, también con resignación, la vida que les tocó. ¿Qué sucedía si la mujer era infiel? Roa jamás concibió la idea de que una mujer decente tuviese amoríos extramatrimoniales; en caso de que una mujer cometiera ese pecado automáticamente, era considerada una mujer malvada e indigna.

Para Dorronsoro (1990), la mujer cometía actos de auto discriminación por razones culturales.

Señorita  
Rosa Martínez  
Leipolletti  
Estimada Sta:

Cte M. Guerrero Mayo 27 de 1952

Por medio de la presente me dirigo a Ud.  
pidiendole tenga la bondad en disculparme por lo que  
le voy a decir.

Hace ya un tiempo tengo pensado en escribirle  
para decirle de mis simpatías por Ud. - simpatías que  
me gustaria convertir en algo si Ud lo deseara, pues  
tengo interes en formalizar un hogar y mis deseos serian  
hacerlo con una chica como Ud. =

Si le parece bien - le agradeceré me conteste esta carta  
diciendome si esta conforme en iniciar unas rela-  
ciones conmigo, escribiendome primero para despues  
vernos, asi formalizariamos personalmente una  
cosa concreta. = Espero tenga la gentileza  
de contestarme a la brevedad.

Sin mas - Saludo a Ud. y familia  
Italo Severini  
Italo Severini

Figura 2. Carta de amor. Argentina, 1952.

Fuente: <http://goo.gl/pKmPDd>

## 5. CAPÍTULO V: La balandra Isabel llegó esta tarde

La película *La balandra Isabel llegó esta tarde* fue una adaptación cinematográfica, escrita por el director argentino Carlos Hugo Christensen, –con Aquiles Nazoa como coguionista y dialoguista–, del cuento homónimo del escritor venezolano Guillermo Meneses.

Se considera importante, para la presente investigación, saber cómo se contó la historia en ambos formatos, determinar cuáles fueron las influencias que tuvo cada autor al producirlas y cuál fue la intencionalidad que Christensen quiso imprimir en su versión de *La balandra Isabel*...

## **5.1. «La balandra Isabel...» de Guillermo Meneses.**

### **5.1.1. La narrativa de Meneses.**

Guillermo Meneses es considerado uno de los escritores fundamentales de la narrativa moderna venezolana. Su primera publicación fue a los 18 años –en 1930– y a partir de ese entonces tuvo principal interés por redefinir *lo criollo* (Bohórquez, 2014).

Los autores consultados, basándose en su temática y estilo, dividen su trabajo en dos etapas: la primera de 1934 a 1948 y la segunda de 1951 a 1962. «Arranca de un criollismo urbano orientado hacia el *lumpen-proletariat*, hacia los grupos marginales de la sociedad y el tema sociológico del mestizo, para desembocar en una narrativa de búsquedas ontológicas y atisbos de renovación formal» (Liscano citado en Lasarte, 1989-1990, p. 66). Para efectos de este trabajo de grado solo se estudiará el primer período de la producción literaria de Meneses donde se encuentra comprendido el cuento *La balandra Isabel llegó esta tarde*.

La narrativa de Meneses, en su primera etapa, estuvo fuertemente influenciada por el debate entre el nuevo orden urbano y la nostalgia de un pasado campestre irrecuperable; por la búsqueda de una identidad que se movía entre dos extremos: la autenticidad y la enajenación (Segovia, 2000). Su reflexión se orientaba, según Lasarte (1989-1990), hacia la idea de que «el individuo antes de actuar sobre su espacio precisa actuar sobre sí mismo para construir una identidad concebida como moralmente auténtica y afrontar un espacio urbano caracterizado por su degradación» (p. 76 y 77).

Meneses busca la representación de la psique colectiva de una nación flagelada por una modernización desigual, conflictiva, que genera violencia, pobreza, degradación moral (...) ritos y mitos colectivos asociados a la desolación, a la miseria social y espiritual, al deterioro moral (Bohórquez, 2014, p. 228).

Para Lasarte (1989-1990) darles preponderancia a los grupos discriminados de la sociedad suponía «la ampliación de una visión selectiva y elitescas a otra de corte netamente populista» (p.73).

No creo que alguien pueda parecerle arriesgado creer que la novela venezolana representaba hasta hace poco la opinión del criollo blanco y rico, en contra –o al menos en olvido– de las verdaderas tendencias, vagas y ocultas del pueblo venezolano (Meneses citado en Lasarte, 2006, p.401).

Otro aspecto novedoso de la primera etapa de la narrativa de Meneses fue la formulación de un nuevo modelo canónico de la literatura venezolana (Bohórquez, 2014). Exploró nuevas dimensiones formales y semánticas donde abundaron las imágenes metaforizadas, los adjetivos dentro de prosas rítmicas, el narrador omnisciente y se le dio prioridad a la interioridad de los personajes. Pero estos temas ya se escapan del objetivo de este trabajo de grado (Segovia, 2000).

Su narrativa estuvo influenciada por la naciente vanguardia literaria venezolana de los años 30. Esta planteaba una nueva forma de expresar el criollismo que habían heredado de las obras de Rómulo Gallegos y de Arturo Uslar Pietri (Meneses, 1991). Para la vanguardia, estas se presentaban con una fórmula «excesivamente paternalista y ajena con respecto a sus personajes populares» (Lasarte, 1991, p.15).

Indica Lasarte (1989-1990) que el nuevo criollismo se definiría por darle preponderancia a los personajes urbanos y de sectores sociales no tradicionales. Para Meneses (1991) sería «una nueva manera de comprender las “cosas venezolanas” de tal modo que no eran (...) motivos de simple pintoresquismo, sino conocimiento de los problemas que mantenían a Venezuela en un estado social y en un ordenamiento político» (p. 45) insoportables.

Una novela no es criollista porque pinte araguaneyes y bucares y cundeamores; ni porque sus personajes se paseen por la Plaza Bolívar de cualquier pueblo venezolano, y digan «guá» y canten coplitas del llano (...); ni porque se describan joropos o bailecitos arrabaleros; ni porque se digan las

eternas palabras de revolución, rancho, hacienda, jefe civil, etc. No. Me parece que hacen falta condiciones intelectuales, de concepción que haga valer el ambiente bien logrado. (...) la tarea que corresponde al criollismo consiste en intuir la conciencia nacional, en ver claro los síntomas que indican la vida de nuestra nacionalidad. (...) esa conciencia nacional, que es como el «alma» de la nacionalidad, apenas comienza en Venezuela –y en otras naciones americanas– ya que vive todavía dentro de dicho caos cultural, como colonias espirituales (Meneses, citado en Lasarte, 2006, p.401).

La mayor parte de los textos críticos sobre Meneses han tratado de determinar criterios válidos para definir la temática o los rasgos estilísticos de la totalidad de su narrativa. Este escritor no solo tocó temas relacionados con lo mundano y lo escatológico, sino también con la problemática del mestizaje, la pobreza, el aparentar ser otra persona, entre otros: negros, indios, mestizos, obreros, funcionarios de segunda, deportistas, entre otros, quienes eran representantes del proceso migratorio del campo hacia las ciudades (Lasarte, 1989-1990).

El personaje negro empezó a ser protagonista en sus obras y a actuar de manera diferente a como se había retratado hasta el momento (Segovia, 2000).

Ya no se trata de la terrorífica figura que, con machete en mano, va quemando haciendas y sembrando la violencia a su paso; tampoco son los idílicos personajes a quienes el autor omnisciente contempla con distante y compasiva mirada paternal; ni tampoco elementos folklóricos y pintorescos que ocupan un lugar secundario en la trama. Con Meneses los negros irrumpen en nuestra narrativa como seres humanos que siente ansias de realizarse, de dejar de ser marginados de la existencia, que aspiran a participar del festival de la vida (Gerendas citada en Segovia, 2000, p.167).

Aunado a este cambio de representación de los negros, Quintero (2012, [página web en línea]) hace énfasis en la importancia de que los protagonistas hablaran de una manera más autóctona.

Aparece el habla popular, sin esa exageración que suena a falso como (...) los negros de hablar mocho e incomprensible. Con Meneses, casi sin darse cuenta, uno siente el dejo y el acento local. Lo logra poniendo un lenguaje más sencillo en la boca de los protagonistas, mientras que el narrador usa una lengua culta. Es algo muy moderno (¶6, [Página web en línea]).

Según Lasarte (1989-1990) y Segovia (2000), Meneses permitía que sus personajes pudiesen optar por dos direcciones diametralmente opuestas. Por un lado, si el personaje se plegaba a las condiciones del mundo moderno, se producía su caída; es decir, cedía terreno a los valores propios de la alienación, se sumergía en ambientes degradantes –bares, burdeles, prisión–, se rodeaba de personas perjudiciales como prostitutas, criminales, homosexuales, borrachos, ricos con moralidad cuestionable, etc.; se convertía en habitante de un mundo demoníaco donde los valores materiales, como el placer en la mujer y el dinero, eran sinónimo de posesión del mundo. «Por otro lado si el personaje aprende la lección y desecha los valores degradantes y vejatorios que ofrece el presente, logra un encuentro con los valores propiamente humanos, propuestos como opciones abiertas al futuro» (Lasarte, 1989-1990, p. 72), valores de la interioridad entendidos como espirituales y humanos.

Para Aguilar y Ortiz (2012), en la obra de Meneses existe una intención didáctico-moralizante al mostrar las consecuencias de llevar un estilo de vida fuera de la norma. Consideran que esa especie de «mundo desencantado» muestra a un Meneses a favor de la idea de progreso.

La polémica y el rechazo que generaron sus textos en la sociedad venezolana de la época puede

...tomarse como un alegato, lúcido e incisivo, contra las muelles conciencias de unos lectores reacios a admitir que se les mostraran, en código ficticio y sin doramientos, atroces e injustas realidades bullendo en sus propias narices apenas entrar a la calle (Sandoval, citado en Quintero, 2012, ¶8, [página web en línea]).

La situación de inestabilidad social y política del país, durante la década de 1940, fue caldo de cultivo para el surgimiento de la vanguardia literaria en Venezuela. El benjamín Meneses, perteneciente a la generación del 28, vivió la «transición del viejo orden posterior al gomecismo hacia la instauración de una democracia moderna» (Armas, comunicación personal, julio 21, 2016).

El recién legalizado partido AD, junto con otros partidos políticos de orientación reformista y populista o de corte netamente revolucionario, consideraba que el proceso de cambio del gobierno de Medina Angarita era demasiado lento y sus líderes organizaron el golpe de Estado del 18 de octubre de 1945. Desde esta fecha hasta 1947 sucedería el llamado triunvirato adeco, período en el que se legalizó el voto universal y secreto de todos los venezolanos, incluso las mujeres. Rómulo Gallegos fue electo presidente; «pero, su gobierno se viene abajo por otro golpe, perpetrado por militares reaccionarios» (Armas, comunicación personal, julio 21, 2016).

Ni siquiera el último golpe de Estado podría traer estabilidad a Venezuela. «La tendencia autoritaria de los uniformados en el poder se acentuó tras el asesinato del presidente Carlos Delgado Chalbaud en 1950. Marcos Pérez Jiménez se volvió rápidamente la figura hegemónica y en 1952 se hizo proclamar jefe de Estado» (Armas, comunicación personal, julio 21, 2016).

El gobierno de las Fuerzas Armadas, comandado por Pérez Jiménez, «se caracterizó por la corrupción y la persecución de la oposición, con asesinatos, encarcelamientos, torturas y envíos al exilio» (Armas, comunicación personal, julio 21, 2016).

### **5.1.2. «La balandra Isabel llegó esta tarde»**

El cuento *La balandra Isabel llegó esta tarde* fue publicado el 6 de enero de 1934 en el folleto Nro. 6 de la serie «El cuento venezolano» publicado por la Asociación de Escritores y Periodistas venezolanos y auspiciado por la Editorial

Élite. Fue su segundo cuento divulgado luego de *Juan del cine* en 1930 (Girardin, 2015, [Página web en línea]; Segovia, 2000).

En este cuento, según Barrera (1997), Bohórquez (2014) y Gerendas (citada en Segovia, 2000), Meneses incorporó algunos elementos de la vanguardia literaria. Se interesó por el mundo del vicio, del delito, del erotismo y de la abyección, e intentó hacer una metáfora del proceso de modernización social alejándose del maniqueísmo característico del criollismo galleguiano.

La historia de este cuento se ubica en el puerto de La Guaira, un espacio narrativo que representa una encrucijada entre dos mundos; un lugar de tránsito y de encuentro que no le pertenece a nadie; pero, por el que todos pasan. Lasarte (1989-1990) y Segovia (2000) consideran que este lugar fue usado como una metáfora del ya mencionado tránsito del ámbito rural al urbano por el que pasaba la Venezuela de los años 30 y 40.

Meneses aprovechó este cuento para mostrar de forma subrepticia y sensible la vida en el barrio, tan legítima como aquellas en las zonas más ricas (Quintero, 2012, [página web en línea]). Nos llevó desde el mundo del pujante presente moderno –con electricidad y bombillos que iluminan escuetamente las calles– «a la oscura realidad del país, de lo portentoso a la fragilidad inútil de Esperanza» (Lasarte, 1991, p.14).

Esperanza, una prostituta que desea cambiar su estilo de vida tratando de quedarse con su hombre favorito, es una figura femenina compleja, ambivalente y cargada de símbolos en el mundo menesiano. Ella es en quien Meneses centra toda la atención de su propuesta ficcional. Presenta sus procesos psíquicos, junto con los de Segundo, sin catalogarlos como buenos o malos; simplemente son. La única descripción que hace sobre ellos se basa en breves pasajes referidos al mar como «eso oscuro» para decir sin decir de su estado interior (Lasarte, 1991; Montero, 2012, [Página web en línea]).

Además de Esperanza y Segundo, el resto de los personajes de *La balandra Isabel...* –José la Trinidad, María la loca, Martinote, etc.– son seres que han sido marginados históricamente; personas fácilmente seducibles por el poder irracional del instinto. Todos son negros. Así puede suponerse al ver la portada original del cuento en la figura 3 (Montero, 2012, [Página web en línea]; Segovia, 2000). A través de ellos expresó su interés por la importancia que tienen «los factores económicos (...) en la existencia de todos los hombres» (Meneses, 1991, p.43). El mismo autor (1991) relata que al escribir uno de los encuentros entre Esperanza y María, la negra loca, buscaba expresar de forma jocosa esa problemática social y económica de la época.

**María:** –(...) Naciste para esta vida. No te pongas brava, somos para que los amos puedan tener señoritas.

**Esperanza:** –Yo no tengo amo, negra. La esclavitud se acabó.

**María:** –¿Y la barriga? Pásate la vida sin comer y te diré reina.

Esperanza entró en el botiquín mientras la negra hablaba sola frente al mar luminoso del mediodía.

**María:** –¡Reina! Y no tiene ni hombre a quien querer. ¡Mira, Esperanza! Aquella vela en altamar es la balandra de tu negro caliente. Está solita en altamar. (Meneses, 1991, p. 83)



Figura 3. Portada de la primera edición del cuento *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Fuente: Foto facilitada por Sofía Ímber.

«La viva y a ratos poética descripción de estos espacios y los diálogos de personajes ligados al ámbito portuario y prostibulario, le otorgan a “*La balandra...*” [itálica añadida], su ágil estructura narrativa que lo acerca al género dramático» (Bohórquez, 2014, p.228). Usando un lenguaje límpido, atrevido y sensual, el escritor genera en el lector «el choque violento de una realidad que no es transfigurada» (Gerendas, citada en Segovia, 2000, p.169), logrando que el calor y el sudor sean verdaderos y la gente también.

Aguilar y Ortiz (2012) consideran que *La balandra Isabel...* tiene una estructura cíclica, –por empezar y terminar con un mismo halo enigmático– y un enfoque de realismo desencantado. Rescata la oscuridad y la miseria como metáforas de la existencia desesperanzada de un hombre llevado por el destino. Las acciones de sus personajes están motivadas «por la pasión y el desenlace está relacionado con esa búsqueda de equilibrar la pasión y la razón» (p.4). Para estos autores *La balandra Isabel...* fue escrita con miras al progreso y con una intención didáctico-moralizante.

Comenta Morales (citado en Segovia, 2000) que el cuento produjo opiniones contrastadas. Lo laureaban por su narración «todo fuerza y color, intensamente caldeado en vivo calor tropical» (p.168) o lo calificaban como obsceno, anacrónico, inmoral y con una crudeza chocante donde lo venezolano estaba ausente y los negros eran retratados como cubanos.

Sobre este tema, Meneses (citado en Segovia, 2000) recuerda jocosamente que su tía materna quiso comprar la edición completa de *La balandra Isabel...* para que nadie pudiese leer las cosas tan sucias que escribía.

Se criticó (...) la libidinosidad de un par de menesterosos que se refocilan en el derruido cuarto de un puerto también precario. Se atacó el rito santero de unos negros cubanos como procedimiento de rescate de un amor no correspondido. Se cuestionó la metáfora desesperanzadora que, como saldo, nos deja su cierre. Sin embargo, el texto consigue estremecer la mansedumbre de los salones literarios –y de los lectores curiosos–

narcotizados por una narrativa acusadora y reformista (Quintero, 2012, ¶9 [página web en línea]).

### **5.1.2.1. Sinopsis del cuento**

En el libro *Desacralización y parodia*, Linares (1997) sintetiza en una superestructura la historia de *La balandra Isabel llegó esta tarde*. La resume como «la experiencia de una prostituta esperanzada en el cambio que habrá de operarse en ella cuando su marinero preferido decida hacerla cambiar de vida». (p. 121). Esta superestructura puede aplicarse tanto al cuento como a la película.

Linares (1997), hace un esquema de macroproposiciones que resume, de forma muy general, lo que ocurre en el relato literario de Guillermo Meneses.

1. Segundo Mendoza llega a puerto a bordo de la balandra Isabel.
2. Segundo se dirige hacia el lugar de trabajo de Esperanza, la prostituta.
3. Segundo y Esperanza se encuentran.
4. Esperanza manifiesta a Segundo su deseo de no continuar en la prostitución.
5. Segundo reflexiona acerca de su concepción de la prostituta.
6. Segundo sale y se dirige hacia el muelle pensando en su conflicto.
7. Segundo se marcha a bordo de la balandra Isabel.
8. Esperanza recurre a la brujería y aguarda por el regreso de Segundo.
9. Segundo no regresa.
10. Esperanza asume la continuación de su mismo sistema de vida (p.121).

## **5.2. «La balandra Isabel...» de Carlos Hugo Christensen**

### **5.2.1. Los pasos de Christensen en el cine**

A finales de los años 30, el argentino Carlos Hugo Christensen tenía desarrollada una vasta carrera en la radio, el medio de comunicación masivo más importante de la época. Escribió varios programas de gran impacto popular en los que se dramatizaban poemas mundiales famosos y tangos. Fue con el episodio *Los crímenes científicos del Dr. Van Dine*, de su programa *El teatro de misterio*

*volcán*, transmitido por Radio Splendid, que el Dr. César José Guerrico, funcionario de radio Splendid y de los estudios de cine Lúmiton, vio en Christensen un gran potencial artístico y comercial. Lo invitó como oyente a los rodajes en los estudios y, aunque con veintidós años era demasiado joven para asumir el rol de director, al año siguiente tuvo la oportunidad de dirigir su primera película. *El inglés de los güesos* le aseguró un contrato de 10 años con la productora (Gallina, citado en Heco Produções, 2015).

Conocido en ese entonces como el benjamín de los realizadores argentinos (Gallina, 1998), Christensen poco a poco se fue convirtiendo en un director de cine imprescindible para entender la cinematografía argentina. Su primera obra de importancia e impacto en el público fue *Safo, historia de una pasión*, producida en 1943. En ella, el joven director asombra con su temática controversial a los espectadores y empieza a demostrar sus intereses expresivos. Su película *Los pulpos*, también con un tema escandaloso, fue el primer largometraje argentino que salió a la ciudad. En él Christensen reflejó el pulso de las calles de Buenos Aires para que los espectadores se reconocieran en su ambiente (Gallina, citado en Heco Produções, 2015).

Todas sus películas tenían como base la literatura. Comenta el propio Christensen en una entrevista: «Yo he incursionado en las más diversas líneas temáticas. Lo único que he necesitado siempre es “enamorar” del libro, que es la columna vertebral de una película» (Gallina, 1998, p.36). Durante la entrevista Christensen le confiesa a Gallina que él era un apasionado de la literatura policial. En sus últimos años de vida se dedicó a leer casi exclusivamente a Georges Simenon, un escritor belga que se caracterizó por escribir novela negra y novela psicológica y social (Gallina, citado en Heco Produções, 2015).

Además del uso de la literatura, al director argentino también le gustaba trabajar con estrellas de cine. Creía en el cine como una industria. Christensen «aprovechó el sistema industrial para valerse de un cúmulo de actores-estrella, de la posibilidad de construir decorados acordes a sus relatos, de acceder a los

elementos tecnológicos más avanzados que tenían los estudios nacionales» (García R., 2015, ¶29, [página web en línea]).

Para 1946, llegó a la presidencia el hasta entonces secretario de Trabajo, Juan Domingo Perón. Su gobierno fue tildado de «populismo autoritario». Polarizó a la sociedad en peronistas y antiperonistas, y utilizó la coerción como uno de los principales recursos para imponer su ideología (Armas, comunicación personal, julio 21, 2016). «Ni las derechas ni las izquierdas tenían lugar en esta unión entre el poder político y la masa obrera» (García R., 2015, ¶37, [página web en línea]).

Poco a poco los medios de comunicación fueron a parar en manos del Estado y la censura ideológica se extendió a varias manifestaciones culturales y artísticas que alcanzaban a los sectores populares, como es el caso del cine. (Armas, comunicación personal, julio 21, 2016).

«En 1954 se desató una disputa entre la Iglesia y el Gobierno, que minó el apoyo a Perón». (Armas, comunicación personal, julio 21, 2016). Ese mismo año Christensen estrena una película, de género melodrama, titulada *María Magdalena* con la que fue invitado a participar al festival cinematográfico de San Pablo en Brasil. El director decide asistir a pesar de la negativa del gobierno a concederle el permiso. Acto seguido Christensen «es declarado por el gobierno (...) persona *non grata*, y con lo cual se le prohibía no solo continuar filmando en Argentina, sino también salir del país» (García R., 2015, ¶38, [página web en línea]).

A raíz de este acontecimiento Christensen tuvo que exiliarse de Argentina, con la ayuda de la embajada de Venezuela y otros políticos, para radicarse en Brasil. Allí vivió hasta su muerte dirigiendo películas en conjunto con la industria cinematográfica brasileña (Gallina, citado en Heco Produções, 2015).

Carlos Hugo Christensen fue un eslabón fundamental para el desarrollo de la industria cinematográfica en su país. Realizó películas en Argentina, Brasil, Chile y Venezuela (*La balandra Isabel llegó esta tarde*). España (citado en Basile, 2010, [página web en línea]) comenta: «Es interesante analizar cómo Christensen

cristaliza la conjunción que fue eje de la historia de Lúmiton: el cine de género llevado de la mano por el cine de autor» (¶35).

«Si bien algunos podrán criticarle a Christensen que cierto lirismo en los diálogos de sus películas (...) le quita naturalidad a las interpretaciones, también hay que reconocerle que representa aquellos momentos traumáticos de la vida de las personas como nadie» (Basile, 2010, ¶35, [página web en línea]).

### **5.2.2. Características del cine de Christensen**

El hijo de Christensen, Carlos Hugo Christensen Freyre, considera que el cine de su papá intentó universalizar, caracterizar y localizar en un contexto determinado historias nacidas en otros ámbitos (Heco Produções, 2015, [Página web en línea]). El cine de su padre fue catalogado por Basile (2010, [página web en línea]) como oscuro, donde se tocan temáticas trágicas, moralmente cuestionables, con una densidad claustrofóbica y una iluminación que expresa «las experiencias inconscientes de los personajes (...) muestra este lado oculto, evidencia lo siniestro, la fatalidad del pecado» (¶11, ). Su estilo cinematográfico fue «tan auténtico como personal» (¶13).

Para García R. (2015, [página web en línea]), Christensen nunca repetía la dirección de su trabajo, «siempre sorprendía el rumbo que tomaría su próxima propuesta cinematográfica» (¶34). Este autor opina que la importancia del trabajo de Christensen radica en la estética burguesa que usaba para mostrar el mundo; para él este director nunca abordó problemas sociales ni fue contestatario ante las injusticias con su arte. Para Basile (2010, [página web en línea]) y Melo (s.f, [página web en línea]), este director se enfocó principalmente en demostrar las ambigüedades del ser humano, característica que atormenta en vez de tranquilizar, por eso, salvo dos o tres comedias livianas, sus películas tienen finales trágicos.

Como ya se mencionó anteriormente, su primera película de mayor impacto fue *Safo, historia de una pasión*. Esta película causó una escisión que marcó una nueva etapa del laureado director y del cine argentino. Este largometraje inauguró símbolos eróticos y sensuales como la telaraña, el fuego o el mar que aparecerían como metáforas en los momentos de cúspide pasional entre dos amantes. Así puede verse a los 29min. de la película <https://goo.gl/nUJgK6>. Con este largometraje, que sufriría mucha censura, Christensen acabaría con ese cine infantil y puritano que no se atrevía a mostrar a la pareja besándose y determinaría su principal línea de trabajo en las próximas películas (Gallina, 1998; Gallina, citado en Heco Produções, 2015).

### **5.2.2.1. Temática**

Según Basile (2010, [página web en línea]) sus temáticas se enfocaron en «el amor que desemboca en tragedia, la seducción sexual como elemento de poder, la manipulación de algunos seres sobre otros en pos de conquista, la perversión producto de la pasión incontrolable» (¶5). Según el mismo autor, estos temas, jamás antes retratados, inesperadamente atrajeron a la audiencia al sacarla de las comedias rosas y adentrarla en «los oscuros retratos de la pasión» (¶5).

Sus principales temas, en sus primeros años de trabajo, fue el erotismo, la sexualidad, el misterio y la pasión, sensaciones muy diferentes al amor; así se puede ver en *Safo, historia de una pasión* (1943), *El ángel desnudo* (1946), *Los pulpos* (1948), *El demonio es un ángel* (1949), *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950) e incluso podría agregarse *María Magdalena* (1954). (Basile, 2010, [página web en línea]).

Basile (2010) considera lo siguiente: «El erotismo surge (...) unido a lo prohibido, a lo incontrolable, a la pasión devoradora que consume las fuerzas» (¶19, [página web en línea]). Esas características negativas el director las asociaría a la ciudad, un espacio donde considera que habita la corrupción, el encierro y la locura; a diferencia de los zonas rurales que eran asociados a la

luminosidad, la calidez y la apertura. Esta relación entre lo erótico, la ciudad y el campo desencadenaría en otro aspecto fundamental en los temas de Christensen: el bien y el mal.

En todas las películas de este director habría aspectos positivos y negativos que obligarían a los personajes y a la audiencia a decantarse por uno de ellos. Se presenta así un conjunto de elementos que representan lo idílico y lo trágico, la ingenuidad y la perdición, la luz y la oscuridad. Quien dejaba llevarse por las fuerzas del mal recibía un castigo; en el caso contrario, no había castigo, pero el que decidía debía atenerse a otras consecuencias. En Christensen casi nunca había finales felices (Basile, 2010, [página web en línea]).

#### **5.2.2.2. Géneros**

No se puede hablar de un único formato en las películas de Christensen, como se dijo, este director siempre estaba en constante cambio y siempre sorprendía con nuevos géneros y estilos. Se paseó por el cine erótico, el de terror, la comedia, los policiales, el melodrama y el cine negro, siendo estos dos últimos los géneros más desarrollados y logrados (Basile, 2010, [página web en línea]; García R., 2015, [página web en línea]; Janin, 2015).

En el período de estudio que interesa a esta investigación (años 40 y 50), indica Janin (2015) que Christensen enfocó sus películas en el cine negro. Aunque en Argentina no había una producción de novelas negras destacable, sí había un alto consumo de las que llegaban de los Estados Unidos. Para 1948, Christensen empezaría a incursionar en el género policial con *La muerte camina en la lluvia*, película considerada «como uno de los policiales más logrados del cine argentino» (Gallina, 1998, p. 113), según los críticos de cine de este país. Años más tarde realizaría *Si muero antes de despertar* (1952), película que «tuvo una narración de alta calidad apoyada especialmente en la imagen (...) y un misterioso y opresivo clima dramático que, al estilo de Alfred Hitchcock, logró transferir la amenaza desde la pantalla a la mente del público» (Gallina, 1998, p. 36).

El interés de Christensen por el suspenso y los temas policiales fue decantando poco a poco en un cine que reflejaba la influencia del cine negro hollywoodense en su trabajo. Según Janin (2015), el director tuvo «una estética afín al *film noir*, pero (...) conserva una determinada poética que singulariza su producción artística» (p.2).

A pesar de lo que afirma Janin (2015), Christensen también incursionó por el melodrama y la comedia entre los años 40 y 50. *La pequeña señora de Pérez* (1944) fue una comedia muy exitosa que requirió una secuela *La señora de Pérez se divorcia* (1945). Luego de pasearse por varias comedias, en 1953, paralelo a la quiebra del sello Lúmiton y a su nuevo contrato con Sono Film, decidió regresar al melodrama. Las críticas de los eruditos no se hicieron esperar; pero, Christensen prosiguió con su idea, «porque era uno de los géneros más amados por el público» (Gallina, citado en Heco Produções, 2015).

En este nuevo período realizó *Armiño negro* (1953) y *María Magdalena* (1954) «Ambas películas contaron con los aditamentos necesarios y recurrentes del género: los amores clandestinos, la maternidad carente de la figura paterna, la culpa, el arrepentimiento, el perdón y, entre otros, los prejuicios religiosos y sociales» (Gallina, 1998, p. 37).

Pero, ni la incursión por este género logró despegar a Christensen de su fascinación por el cine negro. En 1948, uno de sus melodramas más controversiales, *Los pulpos*, fue llevado hasta sus últimas consecuencias al «desembarcar en una exaltación suprema y extrema de la pasión» (Gallina, citado en Heco Produções, 2015). Además, sus dos melodramas con Sono Film fueron protagonizadas por Laura Hidalgo, la máxima *femme fatale* del cine argentino entonces (Gallina, 1998).

En conclusión, García R. (2015, [página web en línea]) y Basile (2010, [página web en línea]) afirman que las producciones más importantes de Christensen se inscribieron en el género melodrama y en el *film noir*, conjunción que decantaría en el llamado melodrama oscuro.

### 5.2.2.3. Personajes

Los personajes de Christensen, según Basile (2010, [página web en línea]), se caracterizaron por ser ingenuos, bondadosos y estar desprotegidos ante las tentaciones. En todas sus películas usaba la iluminación y los encuadres como recursos expresivos «para reflejar el interior de los personajes» (¶12). Sin aspavientos, el director argentino estaba en una constante búsqueda de los temores del ser humano; trataba de que sus protagonistas se conectaran con sus zonas ocultas: «El fracaso, las pesadillas, el poder dominante, la locura producto de la pasión» (¶12), facetas impensables en el cine canónico de la época.

Un elemento muy importante en sus historias era el rol que ejercía la mujer. Esta, en el cine de Christensen, –influenciado por los estándares del modelo hollywoodense del cine negro–, representaba exclusivamente los anhelos del hombre (Janin, 2015). Esta idealización de la mujer condujo a la creación de «dos aspectos contrapuestos de lo femenino: la mujer vista como la perdición del hombre, [y] la mujer demonizada» (García R., 2015, ¶27, [página web en línea]).

Ante esta dicotomía femenina, en las historias de Christensen, los hombres se debatían entre «una vida ordenada dedicada exclusivamente al arte (...) [o] el caos de sucumbir a una pasión de bajos instintos, a un deseo prohibido» (Melo, s.f., ¶14, [página web en línea]).

...si el personaje se deja llevar por sus deseos termina trágicamente, maldecido por la sociedad u horrorizado de sí mismo y si solo se dedica al arte o a la mujer que le correspondería socialmente estamos ante otro tipo de tragedia. No hay en Christensen posibilidad de vida plena (Melo, s.f., ¶14, [página web en línea]).

Otro aspecto fundamental en las películas de Christensen fue la forma como este representaba a los hombres. Para él «lo masculino» sufrió una fuerte transformación en sus películas al cambiar las figuras masculinas estables y poderosas a personajes vulnerables, conflictivos y manipulables por la mujer. Esta ausencia de hombres invencibles alejó la posibilidad de que hubiese un

matrimonio feliz y sucumbió tanto a hombres como a mujeres en la desgracia e incluso la muerte (Janin, 2015). En *María Magdalena* (1954) su protagonista no sobrevive a su rol de *femme fatale* a pesar de la profunda transformación que experimenta. La muerte del Dr. David impide que la heroína escape de su final trágico (1h. 24min. 38seg. en <http://goo.gl/jUFt2x>).

García R. (2015, [página web en línea]) concluye que los personajes en las películas de Christensen representarían los

dos temas de mayor relevancia: el sacrificio de la mujer y el hombre débil. Los hombres son los que engañan sin poder mantener su palabra, los que caen en las trampas de una mujer fatal, los que no saben esperar, el que no puede elegir entre el amor y la profesión, los que prefieren cumplir el mandato familiar antes que los del corazón. Y frente a cada una de estas actitudes aparece el sacrificio de la mujer (¶35).

### **5.2.3. La llegada a Venezuela. Bolívar Films**

...el cine venezolano de los años 30 se dedicaba casi exclusivamente a registrar imágenes y noticias de la época relacionadas con actividades militares y del gobierno de turno. En los años 40 se comienza a incursionar en la ficción con historias adaptadas de la literatura o escritas para cine (Ramírez, 2009, ¶1, [página web en línea]).

Luis Guillermo Villegas Blanco, con la idea de homologar la industria hollywoodense, en 1940, funda la productora Bolívar Films, en Caracas (Aguilar y Ortiz, 2012).

Según Aguilar y Ortiz (2012), esta productora, sumergida en un contexto muy competitivo donde el cine argentino y mexicano, pero sobre todo el estadounidense, cubrían más del 70% de películas exhibidas en Latinoamérica, intentó abrirse paso apelando a la idea de «fortalecer un circuito latinoamericano de producción [cinematográfica]» (p.2), fundamentado en la coproducción entre varios países o en la participación de profesionales de diversas nacionalidades en un mismo proyecto.

La idea de convertir en una película el cuento de Guillermo Meneses fue del director de Bolívar Films. Para su realización decidió invitar contratar a varios reconocidos talentos de Venezuela, Argentina, Chile y México, entre los que destacaban el famoso actor mexicano Arturo de Córdova, la argentina Virginia Luque y el director Carlos Hugo Christensen, también argentino (Aguilar y Ortiz, 2012; Molina, 2007).

Aguilar y Ortiz (2012) señalan que la elección de Christensen como director de las dos primeras ficciones de Bolívar Films y de Venezuela –*El demonio es un ángel* y *La balandra Isabel llegó esta tarde*– se relaciona fundamentalmente con la audacia que mostró este director en «marcar un estilo donde la pasión se funde en oscuridad y se mezcla con la perversión» (p.3) y en su habilidad de introducir el erotismo en el melodrama. Estas características sedujeron a Villegas, quien inmediatamente lo convocó para los proyectos.

*La balandra Isabel llegó esta tarde* (filmada en 1949) fue una super producción de Bolívar Films que luego de su estreno en 1950 se convertiría en una obra significativa para el cine venezolano. Fue la primera película venezolana nominada a los premios Cannes. En 1951 compitió en la categoría a mejor película y ganó el premio a mejor dirección de fotografía (Molina, 2007; Ramírez, 2009, [página web en línea]).

#### **5.2.4. «*La balandra Isabel llegó esta tarde*»**

Muchos consideran que *La balandra Isabel llegó esta tarde* es una coproducción argentino-venezolana. En palabras de su propio director, Carlos Hugo Christensen (citado en Gallina, 1998), tanto «*El demonio es un ángel* como *La balandra Isabel llegó esta tarde* [itálicas añadidas] son películas netamente venezolanas. A mí me pagaron en parte con lo que se llama “derecho de territorio”, es decir, la explotación en determinados países» (p.114 y 115).

El guion lo escribió el propio director de la película –quien se interesó en filmarlo luego de haber leído el cuento de Meneses– y contó con Aquiles Nazoa

como coguionista. El propio director de Bolívar Films lo invitó a ejercer ese cargo por la fama que había obtenido en los sectores populares y porque era un referente literario cuando se trataba de descripciones costumbristas de la Venezuela del siglo XX (Aguilar y Ortiz, 2012).

Para Christensen filmar *La balandra Isabel...* fue una empresa muy difícil. Él consideraba que la complejidad de este guion residía en su delicada temática local (Christensen Freyre, citado en Heco Produções, 2015). En una entrevista, realizada años después de la grabación, comentó: «El tema se desarrollaba en un ambiente que yo desconocía por completo. Y no quería dar ningún paso en falso. Con decirle que pasé seis meses investigando todo lo que tuviera que ver con la música» (Christensen, citado en Gallina, 1998, p. 116).

Considerando que el cuento literario trataba muchas costumbres de los nativos, la brujería y la historia negra de Venezuela (Gallina, citado en Heco Produções, 2015), Christensen decidió tomar

...ciertos aspectos melodramáticos del cuento (como expresiones fatalistas o diálogos a modo de «encuentros personales») para elaborar la película en clave de melodrama, teniendo en cuenta a los mercados argentino y mexicano, donde dicho género formaba parte intrínseca de la popularidad en las llamadas *edad de oro* de cada cinematografía (Aguilar y Ortiz, 2012, p.5).

Es con este cambio de género que la historia pasó a tener como características principales la «obsesión pasional» (Ramírez, 2009, ¶6, [página web en línea]), la sustitución de las motivaciones del protagonista de materiales a morales y sentimentales, –para efectos del funcionamiento del melodrama–, y la lucha entre el bien y el mal (Aguilar y Ortiz, 2012).

...el drama se intensifica con la introducción del elemento de la brujería, creándose una batalla entre el mundo interno de Segundo y la tentación carnal que emana Esperanza, entre el bien, la familia, y el mal, el mundo de la lujuria y bajos instintos (Ramírez, 2009, ¶5, [página web en línea]).

La grandeza de esta película descansa en su belleza plástica, su arrolladora historia de amor y los actos de brujería enmarcados en danzas y cantos típicos venezolanos. Estos, según Gallina (1998), simbolizan una «mezcla macabra de alegría y muerte; diversión y brutalidad; locura y pasión» (p. 37).

La película *La balandra Isabel llegó esta tarde*, para Gallina (citado en Heco Produções, 2015), fue de una enorme sugestión emanada de su temática. Trató sobre una prostituta joven que vivía en los barrios marginales de La Guaira provocando situaciones pasionales con varios hombres, en especial con Segundo, un hombre mucho mayor que ella. Esta adolescente, de nombre Esperanza, tiene un comportamiento que

oscila entre el polo que representa el tema recurrente del deseo en su mecánica turbulenta y el polo que constituye la figura, siempre repetida, de la mujer fatal que es al mismo tiempo un refugio de pura dulzura que acongoja, a la vez veneno que bálsamo y sosiego, amalgamados, ambos, en un truculento panorama anecdótico poblado de formas familiares (Castillo, citado en Segovia, 2000, p. 171).

Las características que requerían los personajes y la necesidad de estrellas de cine (con quienes le gustaba trabajar a Christensen) para promocionar la película fueron los aspectos que determinaron la elección del reparto.

La contrastante unión como pareja de Arturo de Córdova, un galán mexicano de unos cuarenta años en la cumbre de su carrera artística, con Virginia Luque, una argentina de veintidós años que estaba empezando a tener éxito en teatro y en musicales, reforzó «la promoción de una película que se anticipaba como un melodrama erótico» (Aguilar y Ortiz, 2012, p.11), donde se verían comportamientos reprobables para la moral de la época.

Otro aspecto que produjo un choque en el espectador y fomentó la promoción de la película fue ver a Virginia Luque, una joven con un comportamiento que toda familia de la época aprobaría, en un «papel de

vampiresa, *femme fatale*, seductora, totalmente alejado de su imagen aniñada en Argentina» (Aguilar y Ortiz, 2012, p.12).

Mi personaje –Esperanza– era una cantante muy jovencita de un cafetín que quiere escapar de un destino infame. Una especie de Lolita, mezcla de ángel y demonio, audaz, insinuante y con una carga de sensualidad muy fuerte, pero que no debía caer nunca en la procacidad (Luque, citada en Gallina, 1998, p.8).

La película, así como el cuento, recibió muy buena crítica. Como se dijo anteriormente, compitió por el Cannes a mejor película y ganó el premio de mejor fotografía. Fue considerada como una de las mejores realizaciones cinematográficas venezolanas cargada de símbolos indoamericanos y de elementos autóctonos (Segovia, 2000).

A pesar de la buena recepción que tuvo la película en el público y la crítica, Sofía Ímber (comunicación personal, marzo 18, 2016), la exesposa de Guillermo Meneses, comenta que ni a él ni a ella les gustó la adaptación. «No transmitió la calidad literaria del cuento (...) fue una mala puesta en escena».

En un fragmento del próximo libro sobre Sofía Ímber, que mandó Adriana Meneses para la presente investigación (comunicación personal, febrero 9, 2016), Ímber comenta: «A mí la película de Christensen no me gustó en lo más mínimo. De hecho, durante la proyección me salí de la sala. Me dio mucha rabia que el resultado final no estuviese a la altura de la calidad literaria de Guillermo». Resulta llamativo que Gallina –el que realizó la biografía oficial sobre el director– (comunicación personal, marzo 22, 2016) dijera: «Nada me dijo [Christensen] de que a Meneses no le gustara la adaptación (...) nunca encontré declaraciones desfavorables de Meneses para con la película».

Todo indica que Meneses nunca comunicó su verdadera opinión sobre la película, a diferencia de Borges que, después de ver la adaptación que hizo Christensen de su obra *La intrusa*, comentó en la proyección privada que no se había imaginado que había hecho un cuento tan terrible; pero, el día del estreno

declaró a la prensa que la película no era una versión libre sino una versión distorsionada de su cuento (Gallina, 1998).

#### **5.2.4.1. Sinopsis de la película**

La historia del cuento y de la película coinciden en gran parte pero hay un punto que los separa. Segovia (2000), en su trabajo de grado, indica que la trama desarrollada en la película cuenta la historia del romance extramarital entre el capitán Segundo Mendoza y la prostituta Esperanza. Él vive en la isla de Margarita con su esposa e hijo y ella en el puerto de La Guaira. Un día, Esperanza le comunica a Segundo que desea salir de la prostitución y ser una persona digna, él, ante esta confesión, le promete que se quedará con ella. Segundo no cumple su promesa y se regresa a Margarita lo que genera en Esperanza mucha rabia y dolor. Ella decide acudir al brujo Bocú para que le haga regresar a su amado. El hechizo surte efecto, Segundo regresa y decide quedarse con su amante, pero esta no está dispuesta a ser mujer de un solo hombre y empieza una relación con Bocú. Luego de una fuerte pelea entre los dos amantes de la prostituta, Segundo decide abandonarla y regresar con su hijo y esposa.

## **6. CAPÍTULO VI: Modelo de creación de personaje**

A lo largo del siguiente capítulo se examinará la forma en la que Syd Field, Linda Seger, Doc Comparato, Michael Chion y Antonio Sánchez Escalonilla abordan algunos conceptos de creación de personajes a la hora de escribir un guion cinematográfico.

### **6.1. Narración cinematográfica. ¿Acción o personaje?**

Para Aristóteles, los rasgos de la personalidad no estaban necesariamente dentro de la acción que el autor ideaba. Cuentan que el comediógrafo griego Meneandro, uno de los padres de la comedia, encontraba fácil escribir las líneas de carácter de los personajes cuando ya sabía qué iba a pasar y en qué orden (es decir: el argumento y la trama). Nosotros partiremos de la

observación de que no es tan fácil separar lo que ocurre y quién lo hace o a quién le sucede. Se atribuye a Henry James el siguiente pensamiento: «¿Qué es un incidente sino la ilustración de un personaje?» (Comparato, 1993, p. 83).

En lo que va del siglo XXI, todavía se piensa que el personaje es el fundamento del guion; el alma, el corazón y el sistema nervioso de la historia. Se puede crear una historia partiendo de una idea y luego crear personajes apropiados para ella; o, crear un personaje y poco a poco ir descubriendo una necesidad, una acción y una historia. (Field, 1994). Lo que no se puede hacer es desligar al personaje del drama, de la acción, y viceversa, como hacían los griegos (Comparato, 1993).

Sea cual sea la manera como un guionista decida empezar una historia –por la idea o por el personaje– un guion es en definitiva

...una persona, en un lugar, haciendo una «cosa». La persona es el *protagonista* y la «cosa» que hace es la acción. Cuando hablamos del tema de un guion, estamos hablando de la *acción* y el *personaje*.

La acción es *lo que ocurre*, el personaje, *aquel a quien* le ocurre. Todo guion utiliza como elementos dramáticos la acción y el personaje (Field, 1994, p. 15).

Para Field (1995) las historias están determinadas por una estructura dramática. Esta la define como «una **progresión** lineal de incidentes, episodios y acontecimientos **relacionado entre sí** que conducen a una resolución dramática» (p.20); es decir, como dice Seger (1995), es la influencia de los personajes con sus maneras de ser, sus intenciones, sus acciones, su actitud y sus metas en el devenir de una historia. Es de los personajes de donde la historia o la estructura dramática recibe su fuerza y de donde los espectadores, indica Field (1995), reciben las emociones que experimentan.

«La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de su guion; sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guion» (Field, 1995, p.39).

### **5.1.1. Tipos de personaje**

Para Seger (1995) todo personaje, en toda película debe tener un papel esencial para representar y debe contribuir en algo específico. Comentan Casetti y Di Chio (1996) y Comparato (1993) que todo tipo de personaje se puede catalogar en dos grupos: planos y redondos.

Los personajes planos, lineales o estáticos tienen un perfil único y trazos fijos. Tienen conductas predecibles, estables y constantes. Son unidimensionales y estereotipados (Casetti & Di Chio, 1996). «Los justicieros del oeste o los malvados diabólicos, los granjeros inocentes pero cobardes, la madrastra implacable de los cuentos, etc.» (Comparato, 1993, p. 95).

Estos personajes planos son los que Comparato (1993) considera como «personajes estereotipados, o mejor dicho, perfectos: totalmente malos o totalmente buenos, muy frecuentes en los productos audiovisuales de éxito americanos, tanto del norte como del sur» (p. 95).

Los personajes redondos, para Comparato (1993) tienen conductas impredecibles y en constante evolución. Denominados por Casetti y Di Chio (1996) como contrastados o dinámicos, para ellos son personajes complejos, inestables, contradictorios y con una mayor profundidad psicológica.

Sean redondos o planos, de todos los personajes que pueden intervenir en una historia, existen dos que son los que mueven sus hilos: el protagonista y el antagonista. Para Seger (1995) este personaje principal o protagonista es el encargado de hacer progresar la historia por medio de su acción. También considerado como el héroe de la historia; puede ser una persona, un grupo o cualquier cosa que pueda expresarse y actuar en función de un objetivo (Comparato, 1993).

También Seger (1995) opina todo protagonista o héroe necesita a alguien que se le enfrente para que pueda producirse un conflicto dramático. Esta figura

es el antagonista y su función es «alejar al protagonista de su objetivo o meta» (p. 225).

Decir que el antagonista es el contrario del protagonista es una afirmación estereotipada y didáctica; sin embargo, es próxima a la realidad. Siguiendo a Propp, podemos decir que «la esfera de acción del antagonista, sus elementos, son: el daño, el combate o cualquier otra forma de lucha contra el héroe, el acoso» (Comparato, 1993, p. 98)

Como el protagonista está en el primer plano y en el centro de la acción, es el más trabajado y desarrollado. (Comparato, 1993). Pero, no por eso su contraparte, el antagonista, deba dejar de tener igual peso dramático que él, aunque, en algunas historias, no sea necesario desarrollarlo con la misma profundidad dramática (Comparato, 1993).

Aun así, Seger (1995) piensa: «Si un protagonista no tiene un oponente de la misma talla, la historia será más narrativa que dramática» (p. 195). A lo que Comparato (1993) acompaña diciendo que a veces los antagonistas quedan mejor definidos y más claros para el público.

Aunada a la división de personajes en planos o redondos, protagonistas o antagonistas, Seger (1995) añadió una división basada en sus funciones. Los divide en cuatro categorías: «personajes principales, personajes de apoyo, personajes que añaden una dimensión específica y personajes temáticos» (p.224).

El personaje principal puede ser el protagonista o el antagonista. El de apoyo es el confidente, el catalizador y también puede ser el séquito del personaje principal. Son aquellos que ayudan a tomar una decisión al personaje principal enfrentándolos, animándolos, dándoles una información que provoca un suceso o simplemente –en el caso del séquito– proporcionar masa y peso para manifestar el prestigio, poder o importancia del personaje principal. El confidente, por su parte, permite revelar otros aspectos de su carácter proporcionándole la posibilidad de llorar, reír o ser vulnerable (Seger, 1995).

Además de los anteriores, el personaje que añade otra dimensión, para Seger (1995), es aquel que añade dimensión a la historia contrastando con el protagonista en un momento determinado o simplemente agregando un factor nuevo –como la comedia, por ejemplo– que le brinda multidimensionalidad a la historia y permite ver al personaje principal con mayor claridad.

Por último, los personajes temáticos son aquellos papeles que expresan el tema de la película y equilibran el planteamiento cuando se puede caer en malinterpretaciones. Generalmente tienen actitudes correctas que les gustan a los espectadores conservadores (Seger, 1995).

Seger (1995) también habla de dos puntos de vista que pueden representar cualquiera de los tipos de personaje nombrados. Los personajes que expresan el punto de vista del autor expresa, dentro de la historia, su modo de pensar y su actitud frente a un tema determinado. Los personajes que muestran el punto de vista del público son hechos especialmente para que este se identifique con la historia y sienta que puede introducirse en ella para reaccionar ante determinadas situaciones.

Por su parte, Comparato (1993) también creó su propia manera de catalogar a los personajes. Para él existen tres: el protagonista, el coadyuvante o colaborador y el componente dramático.

El protagonista, como se definió más arriba, es el héroe que, con sus acciones, conduce la historia. El coadyuvante o colaborador es un personaje secundario que apoya al protagonista o al antagonista y forma parte de sendos universos. El componente dramático es un personaje que sirve como elemento explicativo, de conexión y conclusión. Suelen ser personajes planos que aparecen en momentos específicos de la historia para que avance (Comparato, 1993).

### **5.1.2. La mujer**

Los guionistas tienen por costumbre decir que los personajes femeninos suelen ser inoportunos, y a menudo es cierto porque están precisamente ahí

para «el sexo y el amorío», y que no pertenecen realmente a la columna vertebral del film (Pollack, citado en Chion, 1994, p.102).

Para los autores de manuales de guion y para los propios guionistas, la integración de las mujeres a las historias, que no sean de amor o parejas, es un problema muy particular. Los guionistas perezosos, generalmente, tratan a la mujer como una recompensa o un premio para el héroe. En las historias donde ellas no son parte esencial del argumento se les trata como un suplemento decorativo (Chion, 1994).

Chion (1994) menciona que existe varios tipos de mujeres en los guiones. Existen las remilgadas, tontas y torpes que siempre tienen una actitud sumisa; las víctimas que manifiestan humanidad y compasión, y usan su resistencia pasiva y su sacrificio como únicas armas para luchar; las que tienen una mayor iniciativa, son sensuales, inteligentes y al final se convierten en mujeres malas; las que acompañan al hombre en sus adversidades y lo conducen a la salvación y redención; o, las aplomadas, valientes, inteligentes, competitivas, con cierto aspecto masculino y voluntad de integrarse en grupos de hombres; estas últimas no manifiestan ninguna opinión política personal, sino que adoptan, de modo natural, las causas de los hombres.

Todas estas mujeres viven en un universo masculino, donde no encuentran su lugar sino como compañeras de alguno de ellos, de los que adoptan el ideal. (...) las mujeres tienen un papel humanitario: gracias a su contacto o a su ejemplo, el hombre despierta hacia una mayor humanidad, comprensión y generosidad (Chion, 1994, p.103).

## **6.2. Columna vertebral del personaje**

De la misma manera que una línea argumental tiene una «columna vertebral» determinada por el planteamiento, la cuestión central (lo que está en juego), y el clímax, hay también una «espina dorsal» [sic] en el personaje, que viene determinada por la motivación, la acción y la meta a que se dirige la acción. Estos elementos son necesarios para definir con claridad quién es un

personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué acción es capaz de realizar para conseguirlo (Seger, 1995, p.162).

Estos elementos, para Seger, son los factores básicos que deben tomarse en cuenta a la hora de crear un personaje. «Si falta cualquiera de estos elementos, el personaje resulta confuso y descentrado. Se pierde la dirección de su historia y no sabemos con quién identificarnos, ni si realmente tenemos que identificarnos con alguien» (Seger, 1995 p. 162).

Por otro lado, para Field (1995), existen cuatro secretos para crear un buen personaje: «la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud» (p.40). El primer lo define como lo que el personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso de la historia. El segundo, es la manera como ve el mundo un personaje. El tercero, el cambio, es la diferencia entre la forma de ser de un personaje al inicio y la forma de ser del mismo personaje al final de la historia. Por último, el cuarto secreto, la actitud, es lo que permite darle más profundidad. «La actitud de un personaje puede ser positiva o negativa, de superioridad o de inferioridad, crítica o ingenua» (p.40).

Para Field (1995), si un personaje tiene un punto de vista sólido y bien definido entonces será alguien activo que no se limitará a reaccionar.

En la presente tesis se usará como columna vertebral del personaje la propuesta de Linda Seger.

### **6.2.1. Motivación**

Para Seger (1995) la motivación es un detonante (físico, de diálogo o de situación) al inicio de la historia que obliga al personaje a verse envuelto en una historia.

Una acción física siempre dará mayor impulso a la historia (...) Esta clase de sucesos catapultan al personaje principal dentro de la historia, lo obligan a verse envuelto en lo que va a suceder y lo hacen de un modo claro e incisivo (Seger, 1995, p.163).

También, la autora indica, que en las telenovelas algunas historias necesitan que los personajes expliquen los motivos de sus acciones. Este tipo de motivación, en cambio, es poco efectivo para los dramas.

Algunos elementos que se utilizan para explicar la motivación, según Seger, son las explicaciones y el *flashback*. Muchos guionistas ubican el origen de las acciones en algunos acontecimientos pasados, lo que ocasiona la exposición de largos discursos, sobre la psicología del personaje, su infancia o sobre lo que representaba un familiar en su vida, que atascan en guion. Este tipo de elementos genera un atascamiento en los guiones y en las historias. Ninguna explicación jamás tendrá tanta importancia como revelar la personalidad de los personajes a través de sus acciones, que permiten que avance la historia.

La verdadera motivación tiene lugar en el presente, debe empujar al personaje con dirección hacia la meta. Para ser eficaz debe ser clara y estar bien definida mediante las acciones, no los diálogos. Debe estar diseñada para imbuir al personaje dentro de la historia (Seger, 1995).

Por otro lado, Field (1995), considera que la motivación se encuentra en lo que él denomina la biografía del personaje. Esta es aquella que «sigue la historia de su vida [la del personaje] desde su nacimiento hasta el momento en el que empieza su historia» (p.45). Es todo aquello que lo forma.

En la figura 4, todo lo que está relacionado con el aspecto «interior» del personaje es lo que Syd Field considera como «la motivación». Estas características no se ven directamente en la película, son las condiciones en las que creció el personaje antes de vivir la historia del largometraje y que justifican sus acciones.

Profundice la vida de su personaje: infancia, niñez, escuela primaria, escuela secundaria, universidad, después de la universidad. Si el personaje no tuvo estudios formales, estudie sus experiencias «educativas» alternativas. Defina las relaciones que fue estableciendo a lo largo de los años antes del principio de la historia; estas relaciones influirán en las acciones de su personaje a lo

largo del guion y pueden proporcionarle «incidentes» que pueden utilizar en *flashbacks* o en diálogos para revelar su personaje (Field, 1995, p.45).

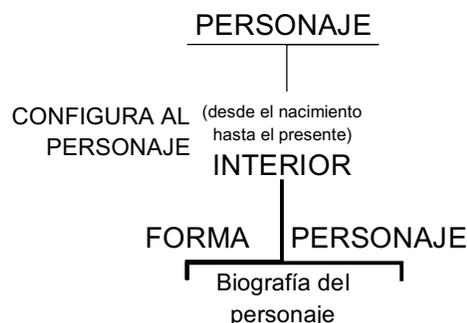


Figura 4. Esquema interno del personaje según Syd Field.  
Fuente: *El libro del guion*.1994.

Además de Seger y Field, Sánchez Escalonilla (2004), considera que la motivación es un factor fundamental para la acción del personaje según su objetivo. Él la define como «las causas que llevan al protagonista a actuar, a ponerse en marcha para conseguir una meta determinada» (p.120).

### 6.2.2. Acción

Sánchez Escalonilla (2004) considera que existen diferentes tipo de acción dependiendo del momento del guion en el que son realizadas. Mediante la acción del personaje podemos detectar el planteamiento, nudo y desenlace de la historia.

Este autor indica: «Eugene Vale propone dos criterios interesantes para construir la acción que va a narrarse. Por un lado, el objetivo del protagonista de la historia; por otro, la alteración que supone la propia búsqueda de ese objetivo» (p.119). El primero está relacionado con la meta y el segundo con el arco de transformación que varios autores han tratado (Vogler, Campbell, etc.), pero que en esta investigación no se utilizará por no poder aplicarse a los arquetipos cinematográficos que se compararán.

Por otro lado, Seger (1995) piensa: «La acción es la sangre del drama» (p.204). Ella lo divide en dos partes: «la decisión de actuar y la acción en sí misma» (p.204). La acción es todo aquello que el personaje hace por alcanzar su

meta y permite ver su actitud ante la vida, sus decisiones y sus reacciones ante su vida emocional.

Chion (1994) complementa la idea de Seger diciendo que los personajes se dan a conocer por sus conductas y no por lo que un narrador dice sobre ellos «El cine, psicológicamente hablando, sería *conductista*» (p. 96).

A su vez, Seger (1995), piensa que además de considerar a la acción una conducta, también debe ser más que algo visual. Para poder lograr que el público se identifique con los personajes y entienda lo que hacen, deben mostrar su contenido emocional. «Las películas con frecuencia muestran acciones poderosas, de gran impacto, sin reflejar el efecto que estas tienen sobre los personajes» (p.206).

Otro aspecto que, para Comparato (1993), es importante es la distinción entre los «**actos conscientes**, es decir, los que realiza por **voluntad propia**; y (...) **actos inconscientes**, que se deben a **impulsos** [involuntarios]» (p. 94). También los llama voluntad directa o consciente y voluntad indirecta o inconsciente.

Para el autor, un personaje siente cuando se expresa por su actuación, su reacción y su comportamiento ante la acción. También considera que cuando un personaje piensa activa la comunicación verbal y no verbal.

Comparato (1993) cree que se puede decir que los personajes son los «seres más sinceros, porque todo cuanto piensan lo exponen con el habla y todo cuanto sienten lo expresan con sus acciones. Incluso la falta de reacción ante un acontecimiento demuestra el sentir del personaje» (p. 92).

Aunado a lo que dice Comparato, Field (1994) considera que existen dos tipos de acción, la física y la emocional. «La acción emocional es lo que ocurre en el interior de los personajes a lo largo de la historia» (p.18). La acción física implica persecución de carros, golpes, competencias.

### **6.2.3. Meta**

Seger (1995) considera que: «Del mismo modo que la motivación empuja al personaje hacia delante en una dirección específica, la meta lo arrastra hacia el clímax» (p.171).

Para Seger existen tres elementos que configuran la meta de un personaje.

1- La necesidad. «algo debe estar en juego, algo que convenza, que indique al público que algo de interés se va a perder si el protagonista no alcanza la meta» (p.172)

2- El conflicto con el antagonista. «Este conflicto establece el contexto de la historia entera y refuerza al personaje principal porque hace tener un oponente decidido» (p.172).

3- La transformación final. «la meta debe ser suficientemente difícil de conseguir para que el personaje cambie mientras se dirige hacia ella. (...) Si no consigue esa transformación, la meta no será posible» (p.172).

A su vez, Field (1995), define aquello que el personaje quiere «ganar, adquirir, obtener o lograr» (p. 39) como su *necesidad dramática*. Para poder determinar esta necesidad hay que preguntarse: «¿Qué es lo que quiere alcanzar o conseguir su personaje en el transcurso del guion?» (Field, 1994, p.26).

La necesidad dramática proporciona un objetivo que determinará las acciones del personaje.

### **6.2.4. Conflicto**

El conflicto surge, según Field (1994 y 1995), cuando un personaje se enfrenta a unos obstáculos que se interponen entre él y su necesidad dramática. «El conflicto se basa en el drama» (Seeger, 1995, p.181).

Aunque Field (1994 y 1995) no lo dice explícitamente, Baiz (s.f) considera que sus trabajos hablan de un conflicto externo y uno interno. El primero, «está dado por el enfrentamiento entre la voluntad de un individuo y otra voluntad

individual o social» (¶7, [Página web en línea]); el segundo, es aquello que sucede dentro de un personaje, es su capacidad de manejar dos emociones contradictorias.

Para Seger (1995) existen existen cinco tipos básicos de conflicto: «interior, de relación, de situación, social y cósmico» (p.182).

El conflicto interior ocurre «cuando un personaje no está seguro de sí mismo, de sus acciones o ni siquiera sabe lo que quiere, sufre un conflicto interior» (p.182). El de relación sucede en dos ocasiones, primero, cuando protagonista y antagonista luchan por conseguir una misma meta y se excluyen mutuamente y, segundo, «cuando el conflicto interno se exterioriza y otro personaje es incluido o afectado» (p.182).

El conflicto de situación surge cuando los personajes tienen que afrontarse a situaciones de vida o muerte que añaden, desde afuera, tensión en las relaciones. «Sin estos conflictos de relación, el conflicto de situación sería difícil de mantener por mucho tiempo. (...) [a su vez] es necesario que el de situación se personalice para que nos mantenga involucrados» (Seger, 1995, p. 192).

Cuando se vea un conflicto entre una persona y un grupo, donde se toquen temas como la justicia, la corrupción, la opresión, etc., se está frente a un conflicto social. Por otro lado si ese conflicto es entre un personaje y una fuerza sobrenatural ocurre un conflicto cósmico. Este se desenvuelve viendo cómo el protagonista proyecta sus problemas con esa fuerza invisible sobre un ser humano (Seger, 1995).

Por otro lado, Comparato (1993) considera que el conflicto se desarrolla y a la vez unifica las tres etapas del guion. En el primer acto, se presenta el problema, es decir, se presenta el conflicto (pasa algo); en el segundo acto, el personaje hace su elección y se desarrollan la acción y el conflicto (hay que hacer algo); por último, en el tercer acto, se soluciona el problema, el conflicto (se hace algo).

Este autor define al conflicto como «el enfrentamiento entre fuerzas y personajes por medio del cual la acción se organiza y se va desarrollando hasta el final. Es el tuétano, la esencia del drama. (...) Sin conflicto, sin acción, no hay drama» (p.71) Con respecto a esto último, Comparato indica que si las personas no tuviesen luchas internas y externas, si no tuvieran problemas durante su vida, no podría existir el drama; «el conflicto es consustancial al individuo: el espejo de su vida en relación con los demás, con el mundo y consigo mismo» (p.71).

Para Comparato (1993) existen tres tipos de conflicto en los personajes:

«El personaje puede estar en conflicto con una **fuerza humana**, con otro hombre o grupo de hombres. (...) con fuerzas **no humanas**: la naturaleza u otros obstáculos. (...) consigo mismo, con una **fuerza interna**» (p. 72).

### **6.3. Las relaciones de los personajes**

Para Field (1994 y 1995) un elemento que determina el tipo de personaje en una historia es su manera de interactuar con otros personajes. El roce entre dos personas está condicionado por el tipo de relación que tienen; puede ser de antagonismo, amistad o indiferencia.

En la figura 5 se puede observar cómo los aspectos que determinan la forma de en que los personajes se relacionan, son los que Field coloca en en cuadro como «La acción es el personaje». Este elemento externo que revela al personaje se divide a su vez en tres componentes.

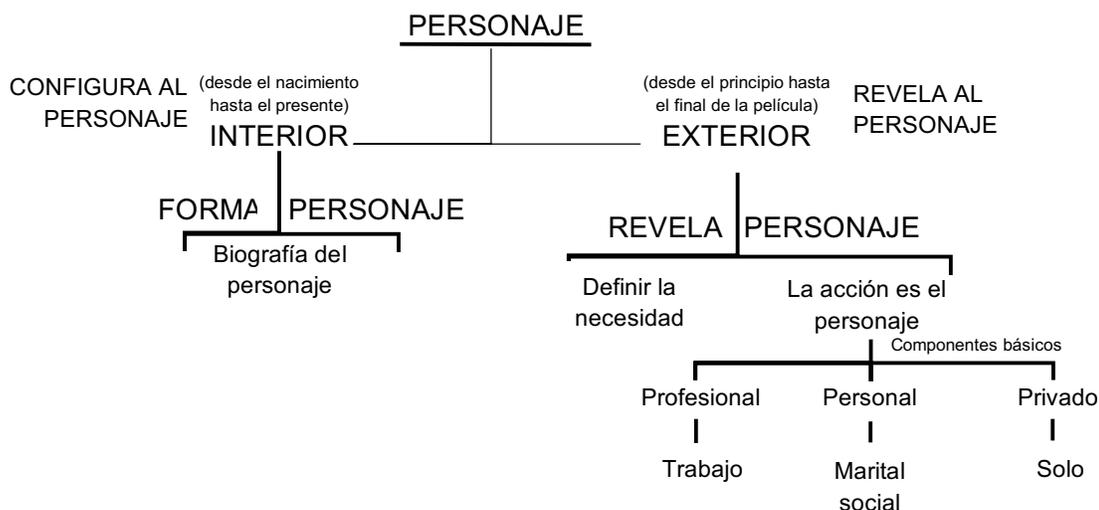


Figura 5. Diagrama del concepto de personaje según Syd Field.

Fuente: *El manual del guionista*, 1995.

En el componente profesional se determina lo que hace el personaje para vivir, dónde y de qué trabaja, cómo se relaciona con sus compañeros de trabajo. En el componente personal está relacionado a cómo lleva su vida. En este punto es fundamental saber sobre su vida amorosa, su vida familiar, cómo son sus relaciones de amistad, cuántos amigos tiene, cómo trata a los desconocidos, etc. Por último, el componente privado se conforma de todas aquellas acciones que realiza cuando el personaje está solo; en este punto se determina cómo se concibe a sí mismo (Field, 1995).

#### 6.4. Factores psicológicos y de personalidad

En la Poética aristotélica, la noción de personaje es secundaria, totalmente sometida a la de acción: no puede haber fábulas sin «caracteres», dice Aristóteles, no debería haber caracteres sin fábula (...) Más adelante, el personaje que hasta entonces no era más que un nombre, el agente de la acción, ha tomado consistencia psicológica, se ha convertido en un individuo, una «*personne*» [itálica añadida], en resumidas cuentas un ser plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y claro está, incluso antes de actuar (Barthes, citado en Chion, 1994, p.97).

«Una buena descripción de un personaje es breve, lúcida y pertinente» (Field, 1995, p.52). Para Field (1995) las descripciones visuales (físicas) eran tan importantes como las que no lo son (psicológicas). Estas características son las que reflejan la personalidad del personaje y debían expresarse mediante el diálogo, tanto verbal como gestual.

La actitud, la conducta y el punto de vista, para Field (1995), son elementos fundamentales para poder conocer los aspectos psicológicos y de personalidad de los personajes. La actitud la define como una manera de actuar o sentir que revela la opinión de una persona; la conducta considera que es la acción, aquello que un personaje hace. El punto de vista permite definir y explorar la relación de un personaje con los demás. Estos tres elementos son el punto de partida para la caracterización.

También Comparato (1993) le da mucha importancia al factor psicológico.

La complejidad de un personaje y sus contradicciones han de manifestarse para que sea **verosímil, real**. Cuanto mayor sea su densidad humana, más real nos parecerá. Un grave error en la configuración de un personaje es pretender que sea perfecto. Por naturaleza, el ser humano es imperfecto; y, por lo tanto, contradictorio y conflictivo (Comparato, 1993, p. 94).

Esa complejidad de la que habla el autor se podía lograr al definir el físico (edad, peso, altura, presencia, color de pelo, color de la piel, etc.), el ámbito social (clase social, religión, familia, orígenes, trabajo que realiza, nivel cultural, etc.) y sus características psicológicas (ambiciones, anhelos, frustraciones, sexualidad, perturbaciones, sensibilidad, percepciones).

Todos estos elementos debían estar correlacionados y debían coincidir con la personalidad del personaje. Comparato (1993) consideraba que a un personaje con una personalidad «altamente racional, de nula emotividad, está claro que no le podemos hacer bailar un *can-can*, ya que (excepto que se hubiera vuelto loco o esté borracho) no sería un comportamiento acorde con su forma de ser poco expansiva» (p.96).

«La correspondencia ente **intelecto** y **emociones** es lo que da **identidad** al personaje» (Comparato, 1993, p.96).

A los conceptos de Comparato (1993) y Field (1995) se agregará un tercero. La tridimensionalidad expuesta por Seger (1995).

Un personaje para ser considerado tridimensional, debe desarrollar sus pensamiento, acciones y emociones de forma correlacionada. Estos tres elementos son los que confieren al personaje una personalidad y un contenido psicológico profundo (Seger, 1995).

El modo de pensar provoca ciertas actitudes ante la vida y estas actitudes provocan decisiones que a su vez provocan acciones. Estas acciones se integran en la vida emocional del personaje, que le predispone para hacer ciertas cosas y no hacer otras. Como resultado de la acción de otros personajes, el protagonista responde emocionalmente de un modo determinado (Seger, 1995, p. 207).

Seger (1995) comenta que los personajes que están bien definidos tridimensionalmente, siempre tendrán una de las categorías más desarrollada que las otras. El problema en la creación de un personaje no radica allí; el problema reside en aquellos que se tratan de definir perfectamente. En estos casos, los personajes «resultan abstractos, habladores, indulgentes consigo mismos, y, por lo general, aburridos» (p.203).

Cuando en un personaje los pensamientos, acciones y emociones están coordinadas, llega a la historia con ciertas actitudes y la deja habiendo cambiado cada uno de esos niveles. Estos cambios producen el arco de transformación.

### **III. MARCO METODOLÓGICO**

#### ***1. Planteamiento del problema***

En el cine de los años 40 coexistieron dos arquetipos femeninos: la femme fatale y la villana. El primero del cine negro norteamericano y el otro del melodrama latinoamericano.

Se podría suponer que ambos personajes arquetipo, por haber sido desarrollados en dos contextos sociales y culturales diferentes, no tuvieron ningún punto de confluencia; pero, al tomar en cuenta que las expresiones cinematográficas a las que pertenecen surgieron del melodrama europeo, y que en los años 40 ambos continentes tenían situaciones políticas y sociales inestables, es menester averiguar en qué se diferencian y se asemejan la femme fatale y la villana.

En el cine latinoamericano, específicamente en el de Carlos Hugo Christensen, encontramos elementos melodramáticos y del cine negro. La balandra Isabel llegó esta tarde, dirigida por este director, fue una de las películas de producción venezolana más reconocidas y taquilleras en su momento; en ella aparece un personaje ambiguo que pareciera pasearse entre la villana y la femme fatale.

En esta tesis la gran pregunta que nos hicimos es si la femme fatale y la villana son el mismo arquetipo o no, como una manera de entender semejanzas entre el film noir y el melodrama latinoamericano, cuyos elementos se hallan presentes en la película La balandra Isabel llegó esta tarde (1950).

## **2. Objetivos**

### **2.1. Objetivo general**

Comparar el arquetipo de la *femme fatale* del cine negro norteamericano de los años 40 con el arquetipo de la villana del melodrama latinoamericano mediante un estudio al personaje de Esperanza en la película venezolana *La balandra Isabel llegó esta tarde*.

### **2.2. Objetivos específicos**

- Definir las características principales del arquetipo de la *femme fatale* del *film noir* y de la villana del melodrama latinoamericano.
- Crear una matriz de estudio para determinar la tipificación de ambos arquetipos femeninos en las dos expresiones cinematográficas.
- Determinar en qué medida el personaje de Esperanza se asemeja o se diferencia de la *femme fatale* y la villana.

## **3. Justificación**

Tanto el melodrama latinoamericano como el cine negro, para los críticos de los años 40, tuvieron mala fama. Al primero, se lo tildó de cursi y chabacano; al segundo, de violento y erótico. No tomaron en cuenta la popularidad y la amplia aceptación que tuvieron por parte del público en la época.

La razón que motiva a estudiar en el 2016 estas expresiones cinematográficas de mediados del siglo XX es la vigencia que todavía tienen algunas de sus premisas. La tradición melodramática y del cine negro se extiende, hasta el día de hoy, a programas de reality show, talk show, series, telenovelas; e incluso, al discurso político, económico y artístico de Norteamérica y Latinoamérica. Los dramas en sus historias se han modernizado; pero, los miedos que existían hace más de 70 años siguen intactos.

El principal temor que se expresa en ambos movimientos cinematográficos es el miedo a la mujer masculinizada; a la mujer con control y poder. A los hombres les atemoriza que esta les arrebatase su posición fuerte y dominante en la sociedad; y, a las mujeres les da miedo comportarse así porque piensan que eso trae malas consecuencias. En ambos casos ese temor se expresó mediante dos arquetipos femeninos: la villana, en el melodrama latinoamericano, y la femme fatale, en el cine negro.

La balandra Isabel llegó esta tarde fue la segunda película producida por la productora venezolana Bolívar Films y la primera del país en ser nominada en Cannes a mejor película y en ganar el premio a mejor fotografía. Es una película esencialmente latinoamericana porque, aunque su tema es venezolano, tuvo un equipo técnico y artístico de diferentes partes del continente que les imprimieron sus culturas y creencias. Además, su estética fue concebida para el mercado latinoamericano, no para el venezolano.

Las notorias diferencias entre el cuento de Guillermo Meneses y la adaptación cinematográfica de La balandra Isabel..., realizada y escrita por el director argentino Carlos Hugo Christensen, indican que las modificaciones que sufrió el argumento del cuento en la película fueron intencionales.

Considerando que Christensen realizaba melodramas –el género predilecto del público latinoamericano– y que era fanático del cine negro, se puede intuir que en La balandra Isabel... usó aspectos de ambas expresiones cinematográficas. Probablemente esto podría explicar el caso de Esperanza, la antagonista femenina que no puede ser definida únicamente como villana ni tampoco como femme fatal. Es un personaje ambiguo que difiere del cuento original de Guillermo Meneses y que fue modificado ad hoc según la estética que el director buscaba.

Es por esta razón que se decidió usar a Esperanza para poder comparar los arquetipos de la femme fatale y la villana.

#### **4. Delimitación**

El presente trabajo de grado realiza un análisis comparativo entre arquetipos cinematográficos femeninos en el melodrama latinoamericano y el cine negro.

Está ubicada temporalmente en los años 40.

No se desea realizar un estudio histórico del movimiento feminista ni determinar sus orígenes. En algunas ocasiones puede que se use el término para explicar una situación social o histórica.

Se considerará la mujer fatal o femme fatale como un arquetipo del cine negro y a la villana como un arquetipo del melodrama latinoamericano debido a que así lo establecen los libros escritos por reconocidos especialistas en el área. Entre ellos destacan Alain Silver y James Ursini con su libro *Cine Negro* y Silvia Oroz con *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*.

Aunque existen muchos estudios sobre el cine negro y la femme fatale, no ocurre lo mismo con el melodrama latinoamericano y su villana. A este respecto no se encontró tanta información fidedigna y científica que estudiase en profundidad sus características. Uno de sus mayores exponentes, la telenovela, tenía un poco más de desarrollo teórico; pero, todos pertenecientes a finales del siglo pasado. Específicamente sobre melodrama cinematográfico solo se halló un libro de 1995, escrito por Silvia Oroz, el cual es usado por las fuentes más recientes que tocan ese tema.

La presente investigación tiene la intención de beneficiar a todos los teóricos y tesisistas que deseen conocer sobre géneros fílmicos norteamericanos y latinoamericanos, así como a los guionistas que estén interesados en conocer los aspectos básicos de la femme fatale o la villana para la creación de personajes similares.

## **5. Matriz de análisis: cuadro comparativo**

Para la comparación entre la *femme fatale* y la villana del melodrama latinoamericano se realizará un cuadro comparativo con los conceptos más importantes de los modelos de creación de personaje de Linda Seger, Syd Field, Doc Comarato, Michel Chion y Antonio Sánchez-Escalonilla; autores que han sido reconocidos por sus metodologías para escribir guiones.

Aunque los modelos planteados tienen como objetivo principal fundar las bases de creación de los protagonistas, en el presente trabajo se considera que dichos términos también son aplicables a otro tipo de personajes, desde antagonistas hasta personajes secundarios.

Todos los aspectos de los modelos de creación de personaje por estudiar están englobados dentro de una concepción estructuralista del guion y del personaje.

Tanto los arquetipos femeninos como la muestra serán estudiados desde el rol que ejercen en la historia, su aspecto psicológico y de personalidad, el significado que para ellas tienen las relaciones personales afectivas y los aspectos de la «columna vertebral del personaje» desarrollada por Seger, a saber: su motivación, acción, meta y conflictos. Todos los conceptos, incluyendo la espina dorsal de Seger, serán abordados desde varios autores que tienen términos con significados similares.

Se decidió escoger estas características de los modelos porque son los aspectos más fundamentales que deben poseer los personajes al momento de ser creados. Para que un personaje pueda existir, primero que nada debe cumplir un rol en la historia; también debe tener un contenido psicológico y una personalidad definidos que sustente todo lo que haga o diga el personaje. Además, la manera como se relaciona con su círculo más cercano no solo está influenciado por el rol que ejerce, por su forma psicológica de ser y por su personalidad, sino que

también genera conflictos e influye, junto con estos últimos, en las acciones que realiza el personaje. Estas, a su vez, son consecuencia de una motivación que lo orienta hacia una meta.

Estas características son la base para que un personaje pueda existir. Son los elementos necesarios para definir con claridad quién es un personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué acción es capaz de realizar para conseguirlo.

La información de los personajes prototípicos que se estudiarán se obtendrá de los libros y textos de Núria Bou, Esther Álvarez, Javier Morales, Manu Argüelles, Scott Snyder, Silver y Ursini, y Heredero y Santamarina, en el caso de la *femme fatale*; y de las descripciones de la villana presentadas en los libros de Assumpta Roura, Silvia Oroz, Yolanda Osuna y José Ignacio Cabrujas.

El análisis procederá de la siguiente manera. Primero se aplicarán los aspectos fundamentales de creación de personaje a la muestra seleccionada. Luego, se realizará el cuadro comparativo entre la *femme fatale* y la villana del melodrama latinoamericano con los mismos conceptos de creación de personaje. Posteriormente, en ese mismo cuadro se eliminarán las características comunes entre ambos personajes paradigmáticos para que se someta a Esperanza, con las diferencias entre la *femme fatale* y la villana, a su función de enlace entre ambos arquetipos.

### **5.1 Definición de los criterios de análisis**

- Rol del personaje: El personaje podrá ejercer el rol de «antagonista» o «protagonista» en la historia. Será considerado como el primero si responde a las definiciones de antagonista esbozadas por Doc Comparato y Linda Seger. Se considerará como «Protagonista» si cumple con las características de héroe/heroína expuesta por los mismo autores.
- Columna vertebral del personaje: Son los aspectos que Linda Seger considera fundamentales en la creación de un personaje.

- *Motivación*: es el acontecimiento o la idea inicial que genera los demás conceptos de la espina dorsal. Se usará el concepto de motivación expuesto por Linda Seger y lo que Antonio Sánchez-Escalonilla considera como «motivo de acción según el objetivo del personaje».
- *Meta*: es la necesidad dramática expuesta por Syd Field, la definición de «meta» según sendas definiciones de Michel Chion y Linda Seger y «el objetivo de la acción según el objeto del personaje» propuesto por Antonio Sánchez-Escalonilla. Ninguno de los cuatro términos se contradice, sino que se complementan.
  - *Consecución de la meta*: aquí se determina si el personaje en cada género consigue la meta o no. Es el logro, o no, de los cuatro términos antes mencionados.
- *Acción*: según Linda Seger, es todo aquello que el personaje hace por alcanzar su meta.
- *Conflicto*: se usarán los tipos básicos de conflicto según Linda Seger: interior, de relación, social, de situación y cósmico.
  - *Interior*: contradicciones entre lo que quiere y lo que hace el personaje. Inseguridad en sí mismo.
  - *De relación*: cuando hay el conflicto interno se exterioriza y afecta a otro personaje. También, según Sánchez-Escalonilla, este tipo de conflicto ocurre cuando dos personajes en la búsqueda de un mismo objetivo tienen intenciones que se contradicen.
  - *Social*: conflicto entre una persona y un grupo. Generalmente incluye temas como la justicia, la corrupción, la opresión, etc.
  - *De situación*: cuando los personajes afrontan situaciones de vida o muerte por acontecimientos externos a ellos o a las relaciones que tienen.
  - *Cósmico*: conflicto entre un personaje y una fuerza sobrenatural –Dios, el diablo o un ser invisible. Todos los problemas que surjan de este tipo de conflicto el personaje los proyectará sobre un ser humano.

- Relaciones afectivas: Son las interacciones de un personaje con los demás que definió Syd Field. Se determinará la manera como se relaciona (o cómo actúa) un personaje en su ambiente personal –familiar, marital y consigo mismo–.
- Características psicológicas y de personalidad: Abarca todo lo que Syd Field considera como «personalidad», o modo de pensar, y «conducta». También incluyen los factores psicológicos propuestos por Doc Comparato y la «tridimensionalidad» del personaje propuesto por Linda Seger.
  - *Visión negativa o misógina*: es aquella que, según María Esther Álvarez, caracterizó las películas de los años 40 al ser realizadas por hombres que, consciente e inconscientemente, defendían la ideología patriarcal y trataban de regresar a la «mujer liberada» al rol donde ellos consideraban que pertenecía: ama de casa que solo se ocupa del esposo, el hogar, los hijos y la religión.
  - *Visión positiva*: Cowie, Place y Crowther, parafraseados por Álvarez, consideran que la creación de los personajes femeninos antagónicos tuvo un aspecto positivo porque representó las nuevas actitudes de las mujeres y les dio poder sobre los hombres.

## **6. Criterios para la selección de la muestra de análisis**

Para poder comparar la *femme fatale* con la villana del melodrama latinoamericano se decidió usar como punto de convergencia al personaje de Esperanza, la antagonista de *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Una película de producción venezolana, rodada en 1949 y estrenada en 1950, con guion y dirección del argentino Carlos Hugo Christensen.

Se escogió este largometraje venezolano porque es una película icónica de la época. Fue la primera de este país en ser nominada a los premios Cannes. Compitió con películas de realizadores de la talla de Luis Buñuel y, aunque no se ganó el premio a mejor película, se llevó el galardón a mejor fotografía.

*La balandra Isabel...* tocó temas que por primera vez se estaban viendo en el cine venezolano y además contó con actores internacionales y nacionales de la talla del mexicano Arturo de Córdova, las argentinas Virginia Luque y Juana Sujo (esta última radicada en Venezuela), el brasileño Juan Corona (radicado en Argentina y luego en Venezuela) y los venezolanos Tomás Henríquez y, para aquel entonces, el niño Néstor Zavarce (que debutó en esta película). La participación de artistas y técnicos de diferentes nacionalidades, aunado a la calidad de la película y su temática novedosa, fue un incentivo para que muchos países, tanto americanos como europeos, proyectaran esta película que auguraba una buena recepción del público.

El personaje de Esperanza es una mujer que cumple con un papel muy importante en la historia de *La balandra Isabel...*, no solo porque en su condición de antagonista produce conflictos y ayuda a determinar el devenir de la historia, sino porque además cumple con una serie de características que también se le han atribuido a la *femme fatale* y a la villana del melodrama latinoamericano.

Este largometraje fue realizado como un melodrama, lo cual hace intuir que Esperanza podría ser considerada una villana; pero, al conocer la influencia que el cine negro imprimió en las películas y personajes de Christensen (como por ejemplo Selva Moreno en *Safo, una historia de pasión*), también se puede suponer que la antagonista de *La balandra Isabel...* no quedó exenta de esa influencia y pueda tener aspectos de *femme fatale*.

Es por esta razón que se considera a Esperanza como un personaje adecuado para usarlo como medio y como prueba asible en la comparación entre estas dos tipologías de personaje.

Se usará la descripción del personaje y las acciones que realiza en cada escena de la película como elementos para desglosar la muestra de análisis. El trabajo de grado de Segovia (2000) servirá como base para definir ambos elementos.

Se decidió usar las escenas más importantes de Esperanza en *La balandra Isabel...* para determinar y organizar las acciones de Esperanza. Se tomó esta decisión porque es un personaje que en gran medida conduce la historia – determina lo que sucede en los puntos de giro y el clímax–, en otras palabras, los acontecimientos en las escenas más importantes donde ella aparece, así como todo aquello que hace o le sucede a Segundo –el protagonista–, están estrechamente ligados (por no decir determinados) a las acciones que ella realiza.

Estas dos maneras de desglosar el personaje de Esperanza –tanto por su descripción general como por sus acciones– se consideran elementos suficientes para determinar la presencia de *femme fatale* o de villana melodramática en ella.

## **7. Muestra de análisis**

### **7.1 Descripción de Esperanza**

La descripción de la muestra de análisis se extraerá del trabajo de grado de Segovia Villagrán (2000).

#### **Esperanza**

Mientras Isabel, la esposa de Segundo, representa el amor de esposa y la estabilidad de hogar; su contraparte, Esperanza, la amante del mismo hombre, representa la pasión y la destrucción. Esta última representa el prototipo femenino de la mala o prostituta latinoamericana.

La Esperanza de la película, encarnada por la actriz argentina Virginia Luque, es de piel blanca, tiene una larga y ondulada cabellera negra, unos ojos grandes y almendrados y unas cejas delgadas y arqueadas. Su cuerpo es de estatura mediana y no tiene unas curvas exageradas como el prototipo de la rumbera en el melodrama latinoamericano. Es una mujer ambiciosa que, cuando ve al hombre que quiere poseer, se transforma en una mujer de puro deseo erótico. (Fig. 6)



*Figura 6.*  
Recibimiento seductor y erótico  
de Esperanza para Segundo.

Su aspecto, gestos y andar, tienen siempre la intención de seducir. (Fig. 7) Cruza las piernas mientras fuma, se para de manera erguida mientras posa sus manos en las caderas o dejar que la brisa mueva los volantes de su camión.



*Figura 7.* Actitudes seductoras de Esperanza.

Vive en un rancho bastante amplio –con una cocina, un cuarto y un comedor– y acogedor dentro de lo modesto; está ubicado en una zona pobre de La Guaira. Viste bajo el patrón de escote pronunciado que deja ver los hombros, brazos y pecho. Usa faldas ajustadas con cinturón o vestidos con cintas que marcan su cintura. Nunca faltan los zapatos de tacón. Se adorna llamativamente con un collar, un par de zarcillos, anillos pulseras y un brazalete.

Sus relaciones con los demás, principalmente con los hombres, se caracterizan por ser de absoluto interés. Esperanza, cuando quiere algo de alguien, encuentra la manera de manipularlo para conseguirlo; pero, cuando alguien no le sirve en sus planes (como Juan el hijo de Segundo o el mismo Segundo cuando están en el bar y ella quiere estar con Bocú), lo intenta desechar.

Si bien ella se muestra apasionada por Segundo, su interés principal es que él se quede con ella para sacarla de la prostitución. Ese «amor» que siente por él no le impedirá entregarse a Bocú con la excusa de que cediendo a los deseos carnales de él, su brujería sobre Segundo tendrá efecto. Una vez conseguido el objetivo, Esperanza regresa a acostarse con el brujo sin importarle el hombre que ella, supuestamente, amaba.

Con los personajes secundarios ocurre el mismo tipo de relación. Al negro José la Trinidad solo lo busca cuando necesita algo de él –saber más sobre Bocú– y lo manipula cuando quiere que haga algo –como colocarle el somnífero a Segundo en el trago–. Lo mismo ocurre con el bachiller. Ella le ofrece sus servicios; pero, a cambio quiere que le pague el monto que ella quiere.

La relación con la loca María y con las demás prostitutas del pueblo no distan mucho de las que mantiene con los hombres. La única diferencia es que a ellas no las puede manipular con las mismas artimañas y, como las otras mujeres no suponen un recurso valioso para sus objetivos, no le importa pelearse o burlarse de ellas (como en la escena de la pelea entre mujeres) o tener una actitud indiferente como la tiene con la loca María hasta que esta represente una fuente de información o una rival que puede quitarle a su hombre.

Esperanza, a diferencia de Segundo, no tiene ningún patrón moral ni ético.

## **7.2 Segmentación de la película**

Las escenas en negrita son las que se consideran más importantes porque engloban los acontecimientos más importantes de Esperanza. Se extrajo la segmentación del trabajo de Segovia Villagrán (2000).

1. Presentación.
2. «Musiú» lanza monedas.
3. Reconciliación padre e hijo.
4. Padre e hijo caminan abrazados.
5. Regaño de Isabel.
6. Cena familiar.
7. Isabel acomoda ropa de Segundo.
8. Segundo, melancólico, observa el mar.
9. Despedida de Segundo e Isabel.
10. Orden de partida para la balandra.
11. Preparación de la balandra.
12. La balandra navegando en dirección a La Guaira A.
13. Segundo evoca a Esperanza.
14. Proa de la balandra frente al puerto, se iza bandera.
15. Martinote irónico a propósito de supuesto saludo.
16. Segundo se despide de los marineros.
17. Encuentro con «La loca María».
18. Llegada de Segundo a «El cuerno de la abundancia».
- 19. Encuentro con Esperanza.**
- 20. Salida del bar.**
21. Bocú espía a Esperanza.
22. Playa.
- 23. Segundo y Esperanza en «Playa Escondida».**
24. Cantante nocturno.
25. Segundo contempla a Esperanza.

**26. Segundo en el rancho de Esperanza.****27. Pelea femenina.**

28. Partida de la balandra.

29. Esperanza llega tarde al puerto.

**30. Rito de María para Esperanza.****31. Esperanza consulta a José La Trinidad sobre Bocú.**

32. Esperanza va a choza de Bocú.

**33. Ensalmo de Bocú.**

34. Vela extendida.

35. Tormenta.

**36. Lectura de caracoles.**

37. Fiesta de San Juan.

38. Baile de tambores.

39. Segundo sueña con Esperanza.

40. Llegada de Martinote y Segundo a Margarita.

41. Segundo entra a un bar.

42. Ebriedad de Segundo.

43. Segundo camina perturbado.

44. Llegada de Segundo a su casa.

45. Arrepentimiento de Segundo ante Isabel.

46. Olas golpean piedras A.

**47. Esperanza ansiosa por el regreso de Segundo.**

48. Isabel y Segundo salen de la Iglesia.

49. Decisión de realizar el último viaje.

50. La balandra navegando en dirección a La Guaira B.

51. Juan toca cuatro.

52. Segundo, atormentado, se lleva las manos a la cara.

53. Navegación nocturna de la balandra.

54. Segundo molesto con Juan.

55. La balandra se acerca al puerto de «La Guaira».

56. Marineros bajan la vela de la balandra.
57. Llegada a La Guaira.
- 58. Esperanza, seductoramente, atrae a Segundo.**
59. Camino al rancho de Esperanza.
60. Segundo nuevamente con Esperanza.
61. Conversación de Esperanza y Segundo.
62. Juan quiere ir a tierra.
63. Juan se fuga de la balandra.
64. Juan camina solitario.
65. Juan oye la voz de Esperanza.
66. Juan entra a «El cuerno de la abundancia».
- 67. Juan sorprende a su padre.**
- 68. Ruptura de Segundo y Juan.**
69. Juan huye del bar.
- 70. Esperanza, segura, se queda con Segundo.**
- 71. Esperanza ofrece somnífero a Segundo.**
72. Martinote interpela a Segundo.
73. Segundo va a buscar a Esperanza.
74. Segundo se abre paso entre la multitud que baila.
75. Segundo camina por la orilla de la playa.
76. Velorio.
77. Olas rompen piedras B.
- 78. Duelo entre Bocú y Segundo.**
79. Olas rompen piedras C.
80. Segundo regresa a la balandra.
81. La balandra sale del puerto de La Guaira- Fin.

### 7.3 Descripción de las escenas seleccionadas

A continuación se presentará una breve descripción de cada escena seleccionada. Todas extraídas en gran parte del trabajo de grado de Segovia Villagrán (2000).

#### 19. Encuentro con Esperanza

Segundo fumando entra al bar mientras Esperanza, de espaldas a la entrada, fuma y canta sentada sobre la mesa donde un grupo de hombres juegan cartas. Un hombre negro (Bocú) la observa de reojo mientras juega un solitario con las cartas. Ella termina de cantar, bebe un trago y, al voltear, se sorprende de la presencia de Segundo. El Bachiller impide que Esperanza se acerque a Segundo y lo reta a apostar en un juego de cartas por ella. Segundo gana pero El Bachiller se niega a irse solo. Empieza una pelea, que Esperanza ve fascinada, de donde Segundo sale victorioso. Luego de que El Bachiller se va, ella ve al vencedor seductoramente, se abrazan, se besan y luego salen del bar felices.



Llegada de Segundo al «Cuerno de la abundancia».



Esperanza fascinada con la pelea.



Esperanza seduciendo a Segundo luego de la pelea.

*Figura 8.* Fotos de la escena 19.

#### 20. Salida del bar

María sube las escaleras mientras Segundo y Esperanza salen del bar, se cruzan los tres. María dice incoherencias. Esperanza le ofrece un cigarro pero María le habla mal y le coquetea a Segundo. Esperanza la ve feo y se despide de forma seca. La pareja sigue su camino y María entra a «El Cuerno de la abundancia».



Esperanza celosa/molesta con la loca María.

*Figura 9.* Foto de la escena 20.

### 23. Segundo y Esperanza en «Playa Escondida»

Segundo y Esperanza se besan apasionadamente. Ella le cuenta con tristeza que no está feliz con su vida, que no merece andar «como una perra sin amo» para terminar como la loca María. Angustiada le pide ayuda a Segundo y este le promete que la va a ayudar; ella también tiene «derecho a ser una mujer honrada».



Contando su tragedia y su deseo de que la ayude.



Esperanza dando besos lastimeros.

*Figura 10.* Fotos de la escena 23.

### 26. Segundo en el rancho de Esperanza

Esperanza tararea su canción mientras Segundo fuma recostado en la cama. Se levanta y camina por el rancho hasta sentarse en el comedor. Ve unos insectos roer un tallo. Esperanza se acerca a él, le comenta de una ginebra que le regaló un cliente holandés y luego le hace cariño. Segundo le comunica, mientras busca cerillas para encender un cigarro, que debe ir a la balandra y ella le recalca que él se va a quedar. Esperanza le ofrece un fósforo encendido pero él lo rechaza y

prende uno de los suyos. Afuera se oye un alboroto de mujeres, Esperanza abre la puerta y Segundo sale a despedirse de sus compañeros de la balandra.



Manipulado a Segundo.



Segundo rechaza el fósforo de Esperanza.

*Figura 11.* Fotos de la escena 26.

### 27. Pelea femenina

Dos mujeres se pelean. Una alega, mientras un hombre la trata de llevársela, que la otra cayó bajo el poder de Bocú. Segundo y Esperanza salen del rancho, contemplan el escándalo. La muchedumbre corre tras la apresada y Esperanza baja las escaleras para gritarle una irónica pesadez mientras se ríe burlonamente. Segundo observa con desagrado lo que sucede y se va. Esperanza se percata de la desaparición de Segundo y descubre que Bocú estaba observando, se le acerca y él le dice en tono burlón: «Ese ya no vuelve». Esperanza corre escalera abajo.



Esperanza y Segundo viendo la pelea.



Esperanza disfrutando la pelea femenina.

*Figura 12.* Fotos de la escena 27.

### 30. Rito de María para Esperanza

Esperanza sube las escaleras y María la loca le trata de vender una lotería imaginaria. Esperanza la rechaza molesta ocasionando que la otra se sienta dolida. La recién llegada le pide disculpas y le comenta que Segundo se fue, acto seguido expresa su molestia y decepción maldiciéndolo. María le advierte que no

se debe maldecir e improvisa una especie de ritual para su protección. Esperanza, pensativa y con un rostro de malicia, frota la cadena de Segundo –que le había regalado su esposa– y entra decidida al bar.



Maldiciendo a Segundo por irse.



Decidida a recuperarlo.

*Figura 13.* Fotos de la escena 30.

### 31. Esperanza consulta a José La Trinidad sobre Bocú

Esperanza entra al bar y le pregunta al negro José la Trinidad cuánto cobra Bocú por un trabajo. Él le advierte sobre los peligros de relacionarse con el brujo pero ella se muestra valiente. Finalmente, el cantinero le dice cuánto cobra y ella se pregunta de dónde sacará ese dinero. El Bachiller entra, la saluda y ella muy seductora se va con él.



Averigua sobre Bocú con José la Trinidad.



Esperanza demuestra que no le tiene miedo a Bocú.



Llega El Bachiller al bar y ella lo seduce.

*Figura 14.* Fotos de la escena 31.

### 33. Ensalmos de Bocú

Esperanza con algo de temor entra a la choza de Bocú, le paga y le dice que quiere que Segundo regrese. Antes de empezar el ritual Esperanza le da la cadena que Segundo le regaló y se descubre el pecho ante las órdenes de Bocú. María y el brujo, su hermano, le cantan el «santiguá» y luego los tres hacen «La oración del tabaco» para invocar el espíritu de Segundo Mendoza. Una vez

concluido el ritual, Bocú predice el efecto de la plegaria. Esperanza camina hacia atrás asustada y Bocú y María la rodean.



Llegada temerosa de Esperanza al rancho de Bocú.



La oración del tabaco.



Esperanza con miedo es rodeada por Bocú y María.

*Figura 15.* Fotos de la escena 33.

### 36. Lectura de caracoles

Bocú le lee los caracoles a Esperanza, le dice que Segundo regresará; pero, que su hijo se lo traerá o se lo quitará. Esperanza reacciona con sorpresa y con temor. Bocú se acerca a ella y trata de besarla, ante su negativa, él le dice que es necesario para el ensalmo; ella cede. Mientras tanto, María recita de forma lastimera y toca un tambor.



Sorprendida por la noticia del hijo de Segundo.



Bocú obliga a Esperanza a tener relaciones.

*Figura 16.* Fotos de la escena 36.

### 47. Esperanza ansiosa por el regreso de Segundo

Bocú se mece en una hamaca, Esperanza entra a la choza de Bocú y le dice, angustiada, que Segundo no ha regresado. Bocú le recalca que él vendrá, el ensalmo no se equivoca. Ella, de espaldas a él, le entrega unas monedas al tiempo que le dice, de forma seductora, que no se olvidará de él si el ensalmo se cumple.



Esperanza seduce a Bocú  
y le da dinero.

*Figura 17.* Foto de la escena 47.

### 58. Esperanza, seductoramente, atrae a Segundo

Esperanza espera a Segundo tras una columna. Cuando él se topa con ella, la ve con asombro. Ella le dice, con un tono seguro, que él tenía que volver; y, seductoramente, lo atrae con su mirada y sus brazos.



Coqueteo seductor de  
Esperanza hacia Segundo.



Mirada seductora y  
sexual.



Atrayendo a Segundo para  
que caiga en sus redes.

*Figura 18.* Fotos de la escena 58.

### 67. Juan sorprende a su padre

Juan, el hijo de Segundo, entra al bar y ve a Esperanza cantando junto a su padre. Ella, al termina de cantar, lo besa y se muestra cariñosa; le da beber y se ríen. Antes de que boten al muchacho del local, Segundo se da cuenta de su presencia y va a buscarlo.



Segundo enamorado de  
Esperanza.



Juan los descubre juntos  
en el bar.

*Figura 19.* Fotos de la escena 67.

### 68. Ruptura de Segundo y Juan

Segundo arrastra a Juan hasta un depósito del bar y discuten. Juan se refiere a Esperanza de manera despectiva. Segundo la ve y luego le asegura a Juan que no lo ha engañado. Juan lo niega. Segundo intenta imponer autoridad a su hijo, al tiempo que Esperanza le dice que no permita que ese muchacho le falte el respeto. Juan le replica inmediatamente, alega que está hablando con su padre y que ella no debe interrumpirlos. Esperanza se sienta en una mesa. Segundo trata de explicarle la situación a su hijo, le pide comprensión. Juan sigue objetando la conducta de su padre. Segundo cachetea a su hijo, el muchacho sale corriendo.



Esperanza observa la pelea entre Segundo y su hijo.



Esperanza le exige a Segundo que Juan la respete.



Ve a Segundo sin acompañarlo en sus sentimientos.

*Figura 20.* Fotos de la escena 68.

### 70. Esperanza, segura, se queda con Segundo.

Esperanza, de forma cariñosa y manipuladora, toma a Segundo en sus brazos. Le afirma que su hijo quería llevárselo de su lado y que ahora sí se siente segura de que se quedará. Segundo la toma del brazo y la saca bruscamente del depósito.



Manipulación y dominación de Esperanza luego de que Juan se va del bar.

*Figura 21.* Fotos de la escena 70.

### 71. Esperanza ofrece somnífero a Segundo.

Segundo, seguido de Esperanza, ordena a José la Trinidad, el dueño del bar, servir caña para todo el mundo. Saca un fajo de billetes. La gente lanza vitoreas a Segundo y piden que cante Esperanza. Ella comienza a cantar. Segundo reprime a las personas que no se comportan bien durante la canción. Luego, contempla a Esperanza y trata de besarla pero ella le rehúye y se va a las mesas. Esperanza canta frente a Bocú, él le hace un gesto con los ojos y ella regresa a la barra, dirige una mirada a José la Trinidad quien, asustado, pone un polvo en el trago de Segundo. Esperanza le da el vaso, Segundo lo bebe completo y poco a poco deja de escuchar la voz de Esperanza, comienza a sentir dolor de cabeza y la ver borrosa. Ella sigue cantando.



Segundo orgulloso de estar con Esperanza.



Viendo a Bocú y recibiendo su señal.



Dándole la señal a José la Trinidad.



Ofreciéndole a Segundo el trago con somnífero.



Esperanza ve y le canta a Segundo mientras este se desmaya.

*Figura 22.* Fotos de la escena 71.

### 78. Duelo entre Bocú y Segundo.

Segundo entra a la choza de Bocú. Esperanza se sorprende y Bocú intenta golpearlo pero Segundo se le adelanta. Se inicia la pelea. Esperanza la ve asustada. Segundo arroja una lámpara de kerosén, la choza comienza a arder.

Ambos siguen forcejeando, salen de la choza y Esperanza sigue viéndolos aterrizada. La pelea se traslada a la playa y Esperanza, ahora, los ve fascinada. Segundo gana la pelea. Esperanza, frente a la choza en llamas, extiende sus brazos y lo atrae seductoramente, él se acerca y ella lo besa apasionadamente. Segundo la detiene bruscamente, le arranca del pecho su cadena y se va. Esperanza cae al suelo y queda sola llamando desesperadamente a Segundo.



Llegada de Segundo al rancho de Bocú asusta a Esperanza.



Esperanza fascinada con la pelea.



Parada frente al rancho en llamas seduce a Segundo.



Atrae a Segundo cariñosamente con sus brazos luego de la pelea.



Ve a Segundo fijamente.



Lo besa apasionadamente.



Segundo le quita la cadena que le había regalado y se va.

*Figura 23. Fotos de la escena 78.*

### 8. Cuadro comparativo entre la femme fatale y la villana.

FEMME FATALE	VILLANA
<b>ROL</b>	
Antagonista del hombre protagonista.	Antagonista de la mujer buena.
Esta figura toma la iniciativa en el relato y se apodera de él en vista de que el héroe es pasivo.	Es la que desencadena el drama. Activa y dirige la acción de la historia.
<b>COLUMNA VERTEBRAL</b>	
<b>Motivación</b>	
No fue maltratada ni abandonada por un hombre en el pasado. Su motivación es la maldad pura.	Maltrato o abandono de un hombre en el pasado.
Minimizar el patriarcado para instituir el matriarcado.	Instituir el matriarcado usando a su antojo el patriarcado.
Desarrollar su lado masculino.	Desarrollar su lado masculino.
Destruir la imagen de mujer sumisa.	Destruir la imagen de mujer sumisa.
<b>Meta</b>	
Conseguir poder y dinero a expensas de un hombre pobre o adinerado que luego bota o elimina.	Conseguir poder y dinero poseyendo al hombre adinerado que supuestamente ama.
Mantener la posición social que ha conseguido.	Mantener la posición social que ha conseguido.
<b>Consecución de la meta</b>	
No consigue su meta y es castigada. También puede recapacitar y volver a la posición que socialmente debe ocupar una mujer.	No consigue la meta, es derrotada al final. Si decide mostrar sumisión ante las normas patriarcales será perdonada.
<b>Acción</b>	
Utiliza su cuerpo/sexo (o tan solo su promesa), amenaza e incluso puede asesinar con el fin de lograr su meta.	Compra silencios y compra lealtades con dinero, poder, sexo o incluso con el asesinato para conseguir su propósito.
Seduce.	Seduce.
Engaña y comete actos adúlteros.	Engaña y comete actos adúlteros.
Manipula para que el hombre entre en sus redes.	Manipula para que el hombre entre en sus redes.

Domina el destino del héroe masculino por medio de las emociones. Ablanda sus fuerzas con su mirada, su vestimenta, y cabellera.	Domina el destino del héroe masculino por medio de las emociones. Ablanda sus fuerzas con su mirada, su vestimenta, y cabellera.
Impone lo que ella quiere así sea algo perverso.	Impone lo que ella quiere así sea algo perverso.
Actúa de forma premeditada.	Actúa de forma premeditada.
Maltrata.	Maltrata.
Oculto información y teje la pasión amorosa con mentiras.	Oculto información y teje la pasión amorosa con mentiras.
No realiza brujería.	Puede realizar brujería.
Canta, baila o hace alguna expresión artística muy relacionada con su cuerpo y la sensualidad.	Canta, baila o hace alguna expresión artística muy relacionada con su cuerpo y la sensualidad.
Se arregla de forma sexy y provocativa.	Se arregla de forma sexy y provocativa.
Amenaza y compite contra los hombres.	Amenaza y compite contra los hombres.
Desafía y rompe las normas sociales de la ideología patriarcal basadas en la moral promovida por el cristianismo.	Desafía y rompe las normas sociales de la ideología patriarcal basadas en la moral promovida por el cristianismo.
Puede mantener relaciones directas con delincuentes y marginales.	Puede mantener relaciones directas con delincuentes y marginales.
Trabaja fuera de sus hogares.	Trabaja fuera de sus hogares.
Muestra sus bajos instintos.	Muestra sus bajos instintos.
Ataca y atrapa víctimas incautas usando las mismas armas de los hombres.	Ataca y atrapa víctimas incautas usando las mismas armas de los hombres.
<b>Conflicto</b>	
<b>Interior: NO TIENE</b>	<b>Interior: NO TIENE</b>
Ausencia de dilemas morales. Ella es maldad pura.	Ausencia de dilemas morales. Ella es maldad pura.
<b>De relación: SÍ TIENE</b>	<b>De relación: SÍ TIENE</b>
Tiene conflictos con el hombre.	Tiene conflictos por el hombre.
Tiene conflictos con lo hijos o hijastros.	Tiene conflictos con lo hijos o hijastros.
Tiene conflictos con autoridades que intentan descubrir su acto perverso.	Tiene conflictos con autoridades que intentan descubrir su acto perverso.
No se pelea con la mujer ingenua por el amor del protagonista masculino.	Sí se pelea con la mujer buena (esposa/novia) por el amor del protagonista masculino.

<b>Social: NO TIENE</b>	<b>Social: NO TIENE</b>
Tiene conflictos siempre en relaciones interpersonales, no se asocia a grupos ni lleva banderas de ningún tipo de ideal.	Tiene conflictos siempre en relaciones interpersonales, no se asocia a grupos ni lleva banderas de ningún tipo de ideal.
<b>De situación: SÍ TIENE</b>	<b>De situación: SÍ TIENE</b>
Es rechazada por prejuicios sociales y puede haber eventos naturales (fenómeno climático, ubicación geográfica, etc.) que la alejen de su objetivo.	Puede ser pobre, estar enferma o ser rechazada por prejuicios sociales. Puede haber eventos naturales (fenómeno climático, ubicación geográfica, etc.) que la alejen de su objetivo.
<b>Cósmico: NO TIENE</b>	<b>Cósmico: NO TIENE</b>
No tiene conflictos con ninguna fuerza sobrenatural.	No tiene conflictos con ninguna fuerza sobrenatural.
<b>RELACIONES AFECTIVAS PERSONALES</b>	
<b>Con el hombre</b>	
Le interesa solo como un medio para conseguir su objetivo.	Le interesa solo como un medio para conseguir su objetivo.
No lo quiere, no lo respeta ni lo ama.	No lo quiere, no lo respeta ni lo ama.
No lo quiere poseer.	Sí lo quiere poseer.
Le promete felicidad eterna cuando es mentira.	Le promete felicidad eterna cuando es mentira.
Le es infiel.	Le es infiel.
Desvían al héroe de su camino de rectitud para llevarlo a la destrucción.	Sume a su amado en el desconcierto, la mentira y el desasosiego.
Al final, el hombre cae en desgracia como ella.	Al final, el hombre se queda con la mujer buena y es salvado.
Con su seducción, manipulación, mentiras, amenazas y chantaje logra controlarlo por completo.	Con su seducción, manipulación, mentiras, amenazas y chantaje logra controlarlo por completo.
Tienen mucho sexo.	Tienen mucho sexo.
Lo atemoriza sin encontrar en ningún momento oposición.	Lo atemoriza sin encontrar en ningún momento oposición.
Es deseada por los hombres aunque la consideren despreciable y aparenten distanciarse de ella.	Es deseada por los hombres aunque la consideren despreciable y aparenten distanciarse de ella.

Con la familia, hijos, maternidad, matrimonio.	
No quiere tener familia.	No quiere tener familia.
No quiere tener hijos.	No quiere tener hijos, si los tiene es solo para atrapar al hombre.
No muestra inclinación maternal.	No muestra inclinación maternal.
Es indiferente o maltrata a sus hijastros.	Es indiferente o maltrata a sus hijastros.
No quiere casarse, si lo hace lo usa como una transacción para lograr su meta.	No quiere casarse, si lo hace lo usa como una transacción para lograr su meta.
No acepta casarse con delincuentes ni marginales. De estar casada lo está con hombres que representen poder y generalmente viejos. Tiene relaciones infelices con ellos.	No acepta casarse con delincuentes ni marginales, solo con hombres que representen poder y generalmente viejos. Tiene relaciones infelices con ellos.
Negligente en la domesticidad.	Negligente en la domesticidad.
No quiere sacrificarse por su familia ni por sus hijos.	No quiere sacrificarse por su familia ni por sus hijos.
De casarse, usa eso como un nuevo medio que le permite crear una estructura de poder, un recinto donde tejer mejor nuevas estrategias y proteger las propias armas.	De casarse, usa eso como un nuevo medio que le permite crear una estructura de poder, un recinto donde tejer mejor nuevas estrategias y proteger las propias armas.
El lugar de habitación es un signo de riquezas, un poder a conservar: lejos de ser espacio de cautiverio, el hogar tradicional se destruye y lo convierte en centro de ocio, espacio de seducción o en cálido escenario de la muerte.	El lugar de habitación es un signo de riquezas, un poder a conservar: lejos de ser espacio de cautiverio, el hogar tradicional se destruye y lo convierte en centro de ocio, espacio de seducción o en cálido escenario de la muerte.
Con ella misma	
Se ama.	Se ama.
No tiene contradicciones que le hagan tener conversaciones con ella misma.	No tiene contradicciones que le hagan tener conversaciones con ella misma.
Gobierna su sexo, su cuerpo y su destino.	Gobierna su sexo, su cuerpo y su destino.

CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS Y DE PERSONALIDAD.	
Visión negativa o misógina	
Inestable emocionalmente.	Inestable emocionalmente.
Es ambigua, con personalidad indefinida. Escapa a cualquier tipo de categorización (devoradora y devorada frustrada y criminal, desenvuelta y acorralada, masculina y femenina), nunca es lo que representa ser. Nunca se le conoce por completo porque no se muestra tal cual es.	Es ambigua, con personalidad indefinida. Escapa a cualquier tipo de categorización (devoradora y devorada frustrada y criminal, desenvuelta y acorralada, masculina y femenina), nunca es lo que representa ser. Nunca se le conoce por completo porque no se muestra tal cual es.
Posee ambiciones consideradas como masculinas. (Dinero, sexo y poder). Amor por la riqueza salvajemente pasional.	Posee ambiciones consideradas como masculinas. (Dinero, sexo y poder). Amor por la riqueza salvajemente pasional.
Activa, siempre toma la iniciativa en lo que quiere hacer. (Aspecto característico de los hombres). Reprime lo pasivo en su personalidad (Característico en la mujer).	Activa, siempre toma la iniciativa en lo que quiere hacer. (Aspecto característico de los hombres). Reprime lo pasivo en su personalidad (Característico en la mujer).
Con el fin de ocultar la posesión de tal masculinidad, recurre a la máscara de la feminidad con toda la parafernalia y códigos culturales que la constituyen hasta convertirse en el máximo exponente de «lo femenino».	Con el fin de ocultar la posesión de tal masculinidad, recurre a la máscara de la feminidad con toda la parafernalia y códigos culturales que la constituyen hasta convertirse en el máximo exponente de «lo femenino».
No tiene el carácter amable, humano, maternal tradicionalmente característico de la feminidad. Es insensible.	No tiene el carácter amable, humano, maternal tradicionalmente característico de la feminidad. Es insensible.
Subversiva y transgresora.	Subversiva y transgresora.
Inadaptación y rebeldía a las reglas sociales de la feminidad más convencional. No se subordina a la función de esposa y madre.	Inadaptación y rebeldía a las reglas sociales de la feminidad más convencional. No se subordina a la función de esposa y madre.
Díscola.	Díscola.

Alta posibilidad de ser psicópatas, cleptómanas, atormentadas y enfermas mentales que amenazan la familia y los valores tradicionales.	Alta posibilidad de ser psicópatas, cleptómanas, atormentadas y enfermas mentales que amenazan la familia y los valores tradicionales.
Peligrosa, insumisa, amenazante, perversa, cruel, destructiva, letal, intrigante, provocadora, frívola, mentirosa, manipuladora, vengativa, dominante y castigadora.	Peligrosa, insumisa, amenazante, perversa, cruel, destructiva, letal, intrigante, provocadora, frívola, mentirosa, manipuladora, vengativa, dominante y castigadora.
Instinto criminal desarrollado.	Instinto criminal desarrollado.
Erótica, pícara, sensual, con una sexualidad insaciable, lujuriosa, encantadora, fascinante, desinhibida.	Erótica, pícara, sensual, con una sexualidad insaciable, lujuriosa, encantadora, fascinante, desinhibida.
Maestras en el arte de la seducción y el fingimiento.	Maestras en el arte de la seducción y el fingimiento.
Se hace desear y temer. Generosa y pérfida, fácil y a la vez inalcanzable.	Se hace desear y temer. Generosa y pérfida, fácil y a la vez inalcanzable.
Misteriosa, enigmática, nocturna. Muestra su lado oscuro sin pudor.	Misteriosa, enigmática, nocturna. Muestra su lado oscuro sin pudor.
Promiscua.	Promiscua.
Autodestructiva, sádica y masoquista.	Autodestructiva, sádica y masoquista.
Narcisa.	Narcisa.
Puede caer en la locura.	Puede caer en la locura.
Nunca se enamora de verdad.	Nunca se enamora de verdad.
Ama de manera enfermiza. El amor suele ser solamente un utensilio para lograr poseer lo que ansían.	Ama de manera enfermiza. El amor suele ser solamente un utensilio para lograr poseer lo que ansían.
Inteligente, astuta, ambiciosa, codiciosa, hábil y calculadora.	Inteligente, astuta, ambiciosa, codiciosa, hábil y calculadora.
Tiene la capacidad de liderar.	Tiene la capacidad de liderar.
No es celosa.	Celosa.
Poco civilizada, poco desarrollada, cerca de la animalidad.	Poco civilizada, poco desarrollada, cerca de la animalidad.
<b>Visión positiva</b>	
Mujer libre e independiente.	Mujer libre e independiente.
Es segura se sí misma, de su cuerpo y de lo que piensa.	Es segura se sí misma, de su cuerpo y de lo que piensa.

Tiene alta autoestima.	Tiene alta autoestima.
Dueña de su cuerpo.	Dueña de su cuerpo.
Muy inteligente, no se deja dominar.	Muy inteligente, no se deja dominar.
Sus acciones están basadas en la maldad que habita en ella.	Sus acciones son la consecuencia del maltrato del hombre en el pasado, es una víctima.
Le gusta trabajar.	Le gusta trabajar.

### 9. Aplicación de los elementos de análisis a la muestra

<b>ESPERANZA</b>
<b>ROL</b>
Antagonista de la mujer.
<b>ESPINA DORSAL</b>
Motivación
Dinero y poder.
Controlar a los hombres.
Meta
Poseer a Segundo para poder tener dinero y poder.
Consecución de la meta
Al final Esperanza es derrotada. Segundo se da cuenta de su maldad y la abandona. Ella empieza a tener una actitud de locura.
Acción
Manipula a Segundo para que se quede con ella. También manipula a El Bachiller para que le dé la cantidad de dinero que ella quiere a cambio de sexo.
Seduce a Segundo y a los hombres que quieren acostarse con ella.
Realiza brujería para atraer a Segundo.
Miente para que todos hagan lo que ella quiere. Le miente a Segundo haciéndole creer que lo ama y que realmente ella quiere salir de la prostitución.
Domina a Segundo durante la pelea con su hijo y luego de que él se va.
Engaña y le es infiel a Segundo. Empieza una relación con Bocú mientras convence a Segundo para que se quede con ella.
Le impone al negro La Trinidad que le responda a sus preguntas sobre Bocú.
Se venga de Segundo por faltar a su palabra.

Canta seductoramente.
Se desahoga con la loca María sobre sus problemas con Segundo.
Se viste de forma provocativa.
Trabaja como prostituta en el bar El Cuerno de la Abundancia.
<b>Conflicto</b>
Interior: NO TIENE
En ningún momento expresa contradicción interna entre su valores y lo que está haciendo. Cuando entra a la choza de Bocú pareciera que duda pero no muestra arrepentimiento de lo que hace.
De relación: SÍ TIENE
Los intereses de Esperanza y de Juan se confrontan.
Segundo decide irse a pesar de haberle dicho que se quedaría.
Esperanza se confronta indirectamente con Isabel.
Bocú la obliga a tener sexo y ella acepta aunque inicialmente no quiere.
Social: NO TIENE
Todos sus problemas están relacionados con personas específicas (Segundo, la loca María, Bocú, etc.) No hay intervención de grandes grupos en el conflicto.
De situación: SÍ TIENE
No puede buscar a Segundo, luego de que se va, porque el mar los separa.
Cósmico: NO TIENE
No tiene conflictos con ninguna fuerza sobrenatural.
<b>RELACIONES AFECTIVAS</b>
Con su pareja: hombre.
Ella ve a Segundo como una manera de tener poder y dinero.
A Segundo no le importa que ella esté con otros hombres mientras es prostituta, pero cuando él se queda con ella se vuelve celoso y sobreprotector. Esperanza tampoco demuestra respeto hacia su «amado» dejando de acostarse con los otros hombres.
Quiere poseerlo para que la mantenga. Para conseguirlo le hace creer a Segundo que quiere ser honrada y salir de la prostitución.
Ella le hace creer a Segundo que lo ama, pero en realidad no es así.
Hace que Segundo pierda la razón luego de que decide estar con Esperanza.
Tienen sexo en casa de Esperanza y en playa Escondida.
Ella lo hechiza con su voz y su canción.
Lo traiciona y le es infiel con otros hombres aun después de que Segundo decide quedarse con ella.

Con la familia, hijos, maternidad, matrimonio.
No quiere tener hijos. Nunca le dice a Segundo que quiere tener una familia.
Actúa como una madrastra mala y sin sentimientos cuando llega Juan.
Es una persona infiel que no cree en la monogamia; por tanto, no cree en el matrimonio aunque pareciera que quiere tenerlo.
Quiere a un hombre a su lado que la mantenga; pero, no quiere aceptar los deberes de ser esposa.
No sabe mantener limpia una casa. Cuando Segundo amanece en casa de Esperanza ve unos insectos roer una madera.
Su casa no tiene las características tradicionales de un hogar, es un sitio donde ella seduce, tiene sexo y se divierte con hombres.
Con ella misma
Se siente sensual. Sabe el poder de sus encantos.
Ella decide qué hacer con su cuerpo y con quién tener sexo.
Segura de lo que quiere y cómo lo quiere.
<b>CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS Y DE PERSONALIDAD</b>
Es ambigua, expresa miedo y a la vez fascinación por las peleas y la brujería.
Seductora, manipuladora, mentirosa.
Le gusta la violencia.
Es segura de sí misma.
Tiene alta autoestima.
Alta capacidad de dominar a los demás y ejercer su poder.
Cae fácilmente ante la tentación del mal.
Es frívola.
Calcula fríamente todo lo que va a hacer. Muy inteligente.
Alto potencial sexual. Promiscua.
Guiada por la lujuria y la sexualidad.
Pícaro, encantadora, desinhibida.
Es destructiva y autodestructiva.
Puede llegar a altos grados de maldad y crueldad.
No demuestra ternura ni suavidad en su carácter.
Se relaciona con los demás por interés propio.
Celosa y posesiva.
Perturbada y perturbadora.
Sus acciones las hace desde las emociones, desde el arranque irracional.
Rencorosa y vengativa.

Se vuelve loca tratando de atraer a Segundo después de que él se enterara de su infidelidad con Bocú y de desatar una fuerte pelea entre los dos hombres.
Visión positiva
Es libre e independiente. Hace lo que le provoca.
Siempre está segura de lo que quiere, cómo lo quiere y qué debe hacer para tenerlo.
Con su inteligencia no deja que ningún hombre la domine, ni siquiera del que ella supuestamente ama.
Ella es mala por naturaleza. No por consecuencia del maltrato de un hombre.

### 10. Aplicación del cuadro comparativo a la muestra de análisis

FEMME FATALE	ESP.	VILLANA
<b>ROL</b>		
Antagonista del hombre protagonista.	x	Antagonista de la mujer buena.
<b>ESPINA DORSAL</b>		
Motivación		
No fue maltratada ni abandonada por un hombre en el pasado. Su motivación es la maldad pura.	x	Maltrato y/o abandono de un hombre en el pasado.
Minimizar el patriarcado para instituir el matriarcado.	x	Instituir el matriarcado usando a su antojo el patriarcado.
Meta		
Conseguir poder y dinero a expensas de un hombre pobre o adinerado que luego bota o elimina.	x	Conseguir poder y dinero poseyendo al hombre adinerado que supuestamente ama.
Acción		
No realiza brujería.	x	Puede realizar brujería.
Conflicto		
De relación: SÍ TIENE		
Tiene conflictos con el hombre.	x	Tiene conflictos por el hombre.
No se pelea con la mujer ingenua por el amor del protagonista masculino.	x	Sí se pelea con la mujer buena (esposa/novia) por el amor del protagonista masculino.

De situación: SÍ TIENE			
Es rechazada por prejuicios sociales y puede haber eventos naturales (fenómeno climático, ubicación geográfica, etc.) que la alejen de su objetivo.		x	Puede ser pobre, estar enferma o ser rechazada por prejuicios sociales. Puede haber eventos naturales (fenómeno climático, ubicación geográfica, etc.) que la alejen de su objetivo.
<b>RELACIONES AFECTIVAS PERSONALES</b>			
Con el hombre			
No lo quiere poseer.		x	Sí lo quiere poseer.
Al final, el hombre cae en desgracia como ella.		x	Al final, el hombre se queda con la mujer buena y es salvado.
Con la familia, hijos, maternidad, matrimonio.			
No quiere tener hijos.	x		No quiere tener hijos, si los tiene es solo para atrapar al hombre.
<b>CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS Y DE PERSONALIDAD</b>			
Visión negativa o misógina			
No es celosa.		x	Celosa.
Visión positiva			
Sus acciones están basadas en la maldad que habita en ella.	x		Sus acciones son la consecuencia del maltrato del hombre en el pasado, es una víctima.

## 11. Resultados

### 11.1. Comparación de la villana con la *femme fatale*

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE LA VILLANA Y LA <i>FEMME FATALE</i>					
	Nº de Características	Semejanzas		Diferencias	
<b>ROL</b>					
	2	1	50%	1	50%
<b>ESPIÑA DORSAL</b>					
Motivación	4	2	50%	2	50%
Meta	2	1	50%	1	50%
Consecución meta	1	1	100%	0	0%
Acción	18	17	95%	1	5%
Conflicto	-	-	-	-	-
Interior	1	1	100%	0	0%
De relación	4	2	50%	2	50%
Social	1	1	100%	0	0%
De situación	1	0	0%	1	100%
Cósmico	1	1	100%	0	0%
<b>RELACIONES AFECTIVAS PERSONALES</b>					
Con el hombre	11	9	82%	2	18%
Con la familia, hijos, maternidad, matrimonio	10	9	90%	1	10%
Con ella misma	3	3	100%	0	0%
<b>CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS Y DE PERSONALIDAD</b>					
Visión negativa o misógina	26	25	96%	1	4%
Visión positiva	7	6	86%	1	14%
<b>TOTAL</b>					
<b>Total</b>	<b>92</b>	<b>79</b>	<b>86%</b>	<b>13</b>	<b>14%</b>

La villana del melodrama latinoamericano y la *femme fatale* del cine negro se asemejan en un 86% y se diferencian en un 14% de sus características.

## 11.2. Esperanza, ¿*femme fatale* o villana?

DIFERENCIAS ENTRE LA VILLANA Y LA <i>FEMME FATALE</i> EN ESPERANZA					
	Nº de Características	<i>Femme fatale</i>		Villana	
ROL					
	1	0	0%	1	100%
ESPINA DORSAL					
Motivación	2	1	50%	1	50%
Meta	1	0	0%	1	100%
Acción	1	0	0%	1	100%
Conflicto	-	-	-	-	-
De relación	2	0	0%	2	100%
De situación	1	0	0%	1	100%
RELACIONES AFECTIVAS PERSONALES					
Con el hombre	2	0	0%	2	100%
Con la familia, hijos, maternidad, matrimonio	1	1	100%	0	0%
CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS Y DE PERSONALIDAD					
Visión negativa o misógina	1	0	0%	1	100%
Visión positiva	1	1	100%	0	0%
TOTAL					
<b>Total</b>	<b>13</b>	<b>3</b>	<b>23%</b>	<b>10</b>	<b>77%</b>

De las 10 diferencias que se hallaron entre la *femme fatale* y la villana, Esperanza posee 3 características de la primera y 7 de la segunda. Porcentualmente está conformada por un 23% de la *femme fatale* del cine negro y por un 77% de la villana del melodrama latinoamericano.

## IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Aunque sí existen diferencias entre la *femme fatale* y la villana, el 86% de semejanzas indican que ambas, a pesar de haber surgido en dos latitudes y culturas diferentes, son en esencia lo mismo. Es decir, su función es la misma: advertir al espectador sobre las terribles consecuencias de un comportamiento amoral y reeducar a la mujer para que aprenda que su éxito radica en casarse, criar a los hijos, cuidar al marido y quedarse en la casa; de lo contrario, será considerada una mala mujer o una prostituta.

La consecución de la meta, el conflicto interior, el conflicto cósmico, y la relación que tienen con ellas mismas son los únicos aspectos en donde son 100% iguales. En el resto de los términos existen diferencias entre sus características; aun así, en estas el mayor peso porcentual se halla en las semejanzas, exceptuando la *motivación* y la *meta* en donde sus similitudes y diferencias tienen proporciones equitativas.

Se halló que la meta de ambos arquetipos y la forma como se relacionan con su pareja son la causa de sus disparidades. Ambas en el fondo desean lo mismo – dinero y poder– y ninguna de las dos siente afecto por el hombre, se diferencian en sus estrategias para conseguir sus objetivos: la *femme fatale* quiere destruir al protagonista masculino; en cambio, la villana quiere someterlo.

Ninguno de los dos tipos de mujer logra su meta, por lo tanto, se podría considerar que son arquetipos femeninos que representan el mal que ha sido vencido por el bien (la sociedad considera que la mujer debe ser sumisa), y que ambos arquetipos se ubican siempre en el rol antagonista.

Por otro lado, los resultados obtenidos del personaje de Esperanza indican que ella tiene algunas referencias de la *femme fatale*; pero, esencialmente es una villana latinoamericana. Esto demuestra, en primer lugar, que las características de

ambos arquetipos cinematográficos no son contradictorias por tanto pueden residir en un mismo personaje; y, en segundo lugar, corrobora la influencia del melodrama latinoamericano y del cine negro en *La balandra Isabel llegó esta tarde*.

De las características que solamente le pertenecen a la villana rescata su deseo de poseer al hombre para obtener dinero y poder, su pobreza, sus celos y la posibilidad de recurrir a la brujería para lograr su meta. De las que solo se le atribuyen a la *femme fatale* posee el rechazo a la maternidad. Esperanza no desea tener hijos y tampoco quiere ser madrastra, por eso no acepta al hijo de Segundo.

El único aspecto que el objeto de estudio comparte con la *femme fatale* y la villana es la *motivación*. De la primera rescata la necesidad de actuar solo por maldad pura; y, de la segunda adquiere su anhelo por instaurar el matriarcado usando a su antojo el patriarcado, es decir, que su motivación para lograr la meta es sentir que la mujer tiene más poder que el hombre.

Con respecto a la película *La balandra Isabel...* se puede inferir que, como el discurso de Meneses era muy localista, Christensen decidió adaptar la historia a los cánones del melodrama y agregarle su toque personal con atisbos del cine negro. Melodramatizar el cuento era una forma de asegurar que la segunda producción de Bolívar Films captara a la audiencia latinoamericana, amante de los melodramas por su sencillez y simplicidad.

El hecho de que la película haya llegado al Cannes y haya ganado un premio implica que, aunque los críticos despreciaban el melodrama latinoamericano, algo de esta historia se conectó con ellos y por eso fue seleccionada.

Los dos personajes prototipo estudiados, en su cualidad de antagonistas, representan la lucha entre la modernidad y la tradición; entre un tipo de mujer liberada que estaba fraguándose en los años 40, desafiando la ideología patriarcal, en contraposición a una mujer conservadora producto de esta ideología. El hecho de que las villanas y las *femmes fatales* sigan desarrollándose implica que aún

quedan vestigios de la lucha primigenia por controlar a la mujer. Estas ideas proyectan el imaginario colectivo melodramático de la sociedad y por eso aun se ven y aun tienen aceptación.

Este estudio demostró que al menos en el cine de Carlos Hugo Christensen hubo influencia del cine negro en el melodrama latinoamericano a partir del personaje femenino.

Un elemento, que sería interesante profundizar en otro estudio, es la posible presencia de racismo en *La balandra Isabel*.... Los daños que Esperanza le hacía a Segundo ocurrían en la noche y se asociaban con los bailes tradicionales de los negros. Estos eran usados como metáforas visuales para ubicar al espectador en el nivel de maldad psicológica y misterio que había en el personaje femenino. Además, Christensen cambió, intencionalmente, los personajes negros del cuento por actores blancos del *star system* latinoamericano.

La unión de estos dos elementos da pie a suponer que había una intencionalidad de tipo racista en la interpretación que el director hizo de las ceremonias de los negros y de sus historias. Christensen prefirió contar la típica historia de amor melodramática entre blancos y crear así un contexto más potable para el público de la región.

Sería pertinente investigar si ambas expresiones cinematográficas penetraron otras áreas del pensamiento y, de ser así, cómo se expresa luego de más de 70 años de haber sido creados.

Se reafirma que los arquetipos femeninos estudiados tienen parte de su origen en la mitología judeocristiana y griega; sería pertinente ahondar en este aspecto

Aunado a esto, sería provechoso estudiar la relación de la mujer fatal y la villana con los espectadores de los años 40, compararla con la relación que pudiesen tener con la mujer de inicios del siglo XXI y determinar si en ambas se produce catarsis o no.

Además se podría realizar otro estudio donde se determine si la meta de ambos arquetipos también determina otros aspectos de los modelos de creación de personaje.

Por último, sería provechoso estudiar la otra cara de la moneda e investigar sobre la visión que se tenía del hombre en los años 40, detectar si esta era una imposición de la ideología patriarcal para mantener el *status quo* mediante los arquetipos masculinos del cine negro y del melodrama latinoamericano; o si, en efecto, era producto de la verdadera forma de ser de los varones.

## V. FUENTES CONSULTADAS

### 1. Fuentes bibliográficas y académicas

- Acosta, L. (2008). «La carnalidad del crimen: la femme fatale del cine negro norteamericano». En L. Ruiz y M. Ruiz (Coord.). *Arte y crimen. Amores, pasiones, creación y destrucción*. Cádiz-España: Diputación Provincial de Cádiz. Recuperado en diciembre 12, 2015 de:  
[https://www.academia.edu/9149371/La\\_carnalidad\\_del\\_crimen\\_La\\_Femme\\_Fatale\\_del\\_cine\\_negro\\_norteamericano](https://www.academia.edu/9149371/La_carnalidad_del_crimen_La_Femme_Fatale_del_cine_negro_norteamericano)
- Aguilar, E. Y Ortiz, M. (2012). *La balandra Isabel llegó esta tarde. Crónicas de un viaje: del éxito al olvido*. Trabajo de investigación no publicado. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Recuperado en febrero 12, 2016 de: <https://hclaua.files.wordpress.com/2009/02/la-balandra-isabel-llegc3b3-esta-tarde.pdf>
- Aguirre Elorriaga, s.j., M. (1956/febrero). La dignificación de la mujer. *Revista SIC. Revista Venezolana de Orientación*, 19(182), 59-60. Caracas-Venezuela: Centro Gumilla. Recuperado en enero 4, 2016 de:  
[http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1956182\\_59-60.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1956182_59-60.pdf)
- Álvarez López, E. (2006). Más allá del placer visual: la fascinación subversiva de la *femme fatale* para la mujer espectadora. En M. Rodríguez (Coord.). *Diosas del celuloide. Aquetipos de género en el cine clásico*. (p. 67-92). (1<sup>o</sup> ed.). Madrid-España: Ediciones Jaguar.
- Barrera, L. (1997). *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*. (1<sup>a</sup> ed.). Caracas-Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana y Editorial Equinoccio.
- Becerra, N. Y Sáenz, D. (2010). *Las nuevas narrativas del cine latinoamericano: una pregunta abierta*. Trabajo de grado no publicado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá-Colombia. Recuperado en marzo 25, 2016 de:  
<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis450.pdf>

- Benítez, L. (1984/septiembre). La radionovela venezolana: tres momentos y ¿una muerte anunciada?. *Revista Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*, 47, 29-40. Caracas-Venezuela: Centro Gumilla. Recuperado en enero 4, 2016 de:  
[http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198447\\_29-40.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198447_29-40.pdf)
- Bohórquez, D. (2014). «Guillermo Meneses: La reinención de la tradición». En C. Pacheco, L. Barrera Linares, C. Sandoval (Coord.). *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. (p.223-237). Caracas-Venezuela: Editorial Equinoccio, Colección Papiros Recorridos y Banesco.
- Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). (Carmen Bonasso, trad.) *Panorama del cine negro*. (1ª ed. en español). Buenos Aires-Argentina: Ediciones Losange. (Obra original en francés, 1955).
- Bou, N. (2006). (Carles Roche Suárez, trad.). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. (1º ed. en español). Barcelona-España: Icaria editorial. (Obra original en catalán, 2004).
- Buarque, C. (1995). (Aurora Velasco, trad.) *Prefacio a la edición brasileña. Trágico sin melodrama*. En S. Oroz. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. (1ª ed. en español) (p. 15-16). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Actividades Cinematográficas. (Obra original en portugués, 1992).
- Cabrujas, J. (2002). *Y latinoamérica inventó la telenovela*. (1ª ed.). Caracas-Venezuela: Alfadil Ediciones.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996). (Carlos Losilla, trad.) *Cómo analizar un film*. (2ª reimpresión de la 1ª ed.). Barcelona-España: Ediciones Paidós Ibérica. (Obra original en italiano, 1990).
- Castillo Sánchez, A. (2008). *Transformación del personaje en el melodrama «nuevos protagonistas»*. Trabajo de grado no publicado. Bogotá-Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Comunicación y Lenguaje. Escuela de Comunicación Social. Recuperado en diciembre 10, 2016 de:  
<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/5139/1/tesis75.pdf>
- Chion, M. (1994). (Dolores Jiménez, trad.) *Cómo se escribe un guion*. (1ª ed.). Madrid-España: Ediciones Cátedra. (Obra original en francés, 1986).

- Comas, Á. (2005). *De Hitchcock a Tarantino Enciclopedia del «Neo Noir» norteamericano*. (1ª ed.). Madrid-España: T&B Editores. Recuperado en Agosto 16, 2016 de: <http://documents.tips/documents/de-hitchcock-a-tarantino-enciclopedia-del-neo-noir-norteamericano-562f94572d3f0.html>
- Comparato, D. (1993). *De la creación al guion*. (2ª ed.). Madrid-España: Instituto Oficial de RadioTelevisión Española, (IORTV).
- Delgado, M. (1993). *Prólogo*. En A. Roura. *Telenovelas, pasiones de mujer: El sexo del culebrón*. (1ª ed.) (p. I-XVII). Barcelona-España: Editorial Gedisa.
- Domínguez, J. y Tótaró, E. (2007). «Anabel» *Cortometraje basado en la estética y temática del Film Noir*. Trabajo de grado no publicado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas-Venezuela.
- Dorronsoro, J. (1990, julio/agosto). La mujer como doble protagonista. *Encuadre. Revista de cine y fotografía*, 25, 28-30. Caracas-Venezuela: CONAC. Consejo Nacional de la Cultura.
- Field, S. (1995). (Marta Heras, trad.). *El manual del guionista*. Madrid-España: Plot Ediciones (Obra original en inglés, 1984). Recuperado en agosto 20, 2015 de: <https://manualesdecine.files.wordpress.com/2010/03/syd-field-el-manual-del-guionista.pdf>
- . (1994). (Marta Heras, trad.). *El libro del guion*. Madrid-España: Editor digital Titivilus. (Obra original en inglés, 1979). Recuperado en junio 15, 2016 de: <http://www.lectulandia.com/book/libro-del-guion/>
- Font, D. y Rotellar, M. (1980). Cine policíaco. En *El Cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte*. (Tomo 8). Barcelona-España: Salvat Editores, S.A.
- Gallina, M. (1997). *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Buenos Aires-Argentina: Producciones Iturbe.
- Gil, F. (2014). *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid. Madrid-España. Recuperado en junio 13, 2016 de: <http://eprints.ucm.es/25336/1/T35339.pdf>
- Meneses, G. (1991). *Diez Cuentos*. (3ª ed.). Caracas-Venezuela: Monte Ávila Editores.

- Morales, J. (2013). *La mujer y el cine negro*. Recuperado en diciembre 13, 2015 de: <http://www.ojocritico.com/miradas/la-mujer-y-el-cine-negro/>
- Morasca, M. (2011). *La mujer y el melodrama. Su representación en el cine argentino*. Trabajo de grado no publicado. Universidad de Palermo. Palermo-Argentina. Recuperado en diciembre 10, 2016 de: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/archivos/403.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/403.pdf)
- Navarro, B. (2010, noviembre 16). Otra lectura de «La balandra Isabel llegó esta tarde» (Parte I). *Verba Dicendi*. [Mensaje de blog en la web]. Recuperado en julio 15, 2016 de: <http://gilac-ula.blogspot.com/2010/11/otra-lectura-de-la-balandra-isabel.html>
- Oroz, S. (1990, mayo/junio). La mujer en el cine latinoamericano 1930-40-50. *Encuadre. Revista de cine y fotografía*, 24, 6-12. Caracas-Venezuela: CONAC. Consejo Nacional de la Cultural.
- . (1995). (Aurora Velasco, trad.) *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. (1ª ed. en español). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Actividades Cinematográficas. (Obra original en portugués, 1992).
- . (1997). «Porque te amo, quiero salvarte»: Discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 6, 15-21. Madrid-España: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado en enero 20, 2016 de: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3820/26357\\_2.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3820/26357_2.pdf?sequence=1)
- Osuna, Y. (1984/septiembre). Imagen de la mujer en la telenovela. *Revista Comunicación: Del folletón a la telenovela*. 47, 23-28. Caracas-Venezuela: Centro Gumilla.
- Prieto, A. (1982). Héroes y villanos. *Historia Universal del cine*, VI(3), 58-60. Madrid-España: Planeta Editores.
- Rodríguez Fernández, M. (2006). Introducción. El cine y los arquetipos de género. En *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*. (p. 11-23). (1º ed.). Madrid-España: Ediciones Jaguar.

- Rosado, M. (2009/diciembre) La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano. *Prisma Social. Revista de ciencias sociales*, 3, 1-35. Madrid-España: Fundación iS+D. Recuperado en diciembre 14, 2015 de: [http://www.isdfundacion.org/.../12\\_N3\\_PrismaSocial\\_\\_mariajesusrosado.pdf](http://www.isdfundacion.org/.../12_N3_PrismaSocial__mariajesusrosado.pdf)
- Roura, A. (1993). *Telenovelas, pasiones de mujer: El sexo del culebrón*. (1ª ed.). Barcelona-España: Editorial Gedisa.
- Sánchez Escalonilla, A. (2004). *Estrategias de guion cinematográfico*. (3ª ed.). Barcelona-España: Editorial Ariel.
- Sánchez Noriega, J. (2008, enero). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista de medicina y cine*, 4(1), 27-34. Salamanca-España: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado en diciembre 4, 2015 de: <http://revistamedicinacine.usal.es/es/volumenes/volumen4/num1/364>
- Santalla, Z. (2012). *Guía para la elaboración formal de reportes de investigación*. (2º ed.). Caracas-Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.
- Seeger, L. (1995). (Ángel Blasco, trad.). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. (4ta ed.). Madrid-España: Ediciones Rialp. (Obra original en inglés, 1987). Recuperado en junio 18, 2016 de: <https://es.scribd.com/doc/37598469/Como-convertir-un-buen-guion-en-un-guion-excelente>
- Segovia Villagrán, P. (2000). *La balandra Isabel llegó esta tarde: La imagen del melodrama latinoamericano*. Trabajo de grado no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas-Venezuela.
- Silver, A. y Ursini, J. (2004). *Cine Negro*. Barcelona-España: Editorial Taschen.
- Simsolo, N. (2009). (Alicia Martorell Linares, trad.). *El cine negro*. (1ª ed. en «Área de conocimiento: Libro práctico y aficiones»). Madrid-España: Alianza Editorial. (Obra original en francés, 2005).

## 2. Fuentes electrónicas

- Argüelles, M. (2011). *La mujer es mortal*. Recuperado en diciembre 14, 2016 de: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/septiembre-2011/investigamos/la-femme-fatale-del-cine-negro-clasico-norteamericano.php>
- Baiz, F. (s.f.). *Triángulos y conflictos*. La página del guion. Recuperado en agosto 26, 2016 de: <http://www.lapaginadelguion.org/Contenido/Triang.html>
- Basile, E. (2010, 15 Junio). Calos Hugo Christensen: La otra luz de Lunitón. *El aura cultural*. [Mensaje de blog en la web]. Recuperado en junio 16, 2016 de: <http://elauracultural.blogspot.com/2010/06/carlos-hugo-christensen-la-otra-luz-de.html>
- Comas, Á. (s.f.). *Panorama del neo-noir norteamericano*. Recuperado en agosto 16, 2016 de: <http://cineparaleer.com/punto-de-vista/item/243-panorama-del-neo-noir-norteamericano>
- Figueras, M. (2013, Enero 20). El código Hays o la autocensura de Hollywood. *Blog de cine*. [Mensaje de blog en la web]. Recuperado en agosto 14, 2016 de: <http://www.blogdecine.com/reflexiones-de-cine/el-codigo-hays-o-la-autocensura-de-hollywood>
- García Rivello, A. (2015). *El cine de Carlos Hugo Christensen: entre la producción industrial y la alteridad cultural*. Recuperado en julio 15, 2016 de: <http://www.historiadeltraje.com.ar/hamal/bitacora.php?id=123>
- Girardin, M. (2015, Julio 12). Meneses coral. El falso cuaderno de Narciso Espejo. *Papel Literario. El Nacional*. [Artículo de periódico en la web]. Recuperado en julio 16, 2016 de: [http://www.el-nacional.com/papel\\_literario/Meneses-falso-cuaderno-Narciso-Espejoi\\_0\\_663533646.html](http://www.el-nacional.com/papel_literario/Meneses-falso-cuaderno-Narciso-Espejoi_0_663533646.html)
- Melo, A. (s.f.). *Ensayo: La intrusa de Carlos Hugo Christensen*. Recuperado en julio 15, 2016 de: [http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=114:art\\_ensayolaintrusachristensen&catid=43:catensayos&Itemid=61](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=114:art_ensayolaintrusachristensen&catid=43:catensayos&Itemid=61)
- Molina, A. (2007, junio 20). La balandra Isabel llegó esta tarde en Hollywood. *Noticiero digital.com El blog de Alfonso Molina*. [Mensaje de blog en la web]. Recuperado en julio 15, 2016 de: <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?p=251>

- Montero, F. (2012, enero 14). De reyes y disfraces: el otro social en la escritura de Meneses. *Papel Literario. El Nacional*. En L. Barragán. *Luis Barragán, apuntística*. Publicación nro. 16: «Centenario (III)». [Mensaje de blog en la web]. Recuperado en julio 16, 2016 de:  
[http://lbarragan.blogspot.com/2012\\_01\\_01\\_archive.html](http://lbarragan.blogspot.com/2012_01_01_archive.html)
- Quintero, A. (2012, Julio 18). La balandra «Isabel» llegó esta tarde. *Lecturas, yantares y otros placeres*. [Mensaje de blog en la web]. Recuperado en julio 15, 2016 de: <http://lecturas-yantares-placeres.blogspot.com/2012/06/en-el-centenario-de-guillermo-meneses.html>
- Ramírez, F. (2009). «*La balandra isabel llegó esta tarde*». Recuperado en agosto 11, 2016 de: <https://es.scribd.com/doc/52791924/La-Balandra-Isabel-Llego-Esta-Tarde>
- Sarrió, C. (2016, abril 28). *Pensamiento, sentimiento y emoción en Terapia Gestalt*. Gestalt Terapia. Recuperado en agosto 28, 2016 de:  
<http://www.gestalt-terapia.es/pensamiento-sentimiento-emocion-terapia-gestalt/>
- Snyder, S. (2001) Personality disorder and the film noir femme fatale. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(3), 155-168. Estados Unidos: University of Georgia. Recuperado en diciembre 13, 2015 de:  
<http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol8is3/snyder.html>
- Wikipedia. *Folletín*. (s.f). Recuperaedo en agosto 27, 2016 de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Follet%C3%ADn#Origen\\_en\\_Francia](https://es.wikipedia.org/wiki/Follet%C3%ADn#Origen_en_Francia)
- . *Guiding Light*. (s.f). Recuperado en agosto 29, 2016 de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Guiding\\_Light](https://es.wikipedia.org/wiki/Guiding_Light)
- . *Nueva Objetividad*. (s.f). Recuperado en agosto 16, 2016 de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Nueva\\_objetividad](https://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_objetividad)
- . *Playboy*. (s.f). Recuperado en agosto 17, 2016 de:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Playboy>
- . *Serial televisivo (Soap Opera)*. (s.f). Recuperado en Agosto 26, 2016 de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Serial\\_televisivo](https://es.wikipedia.org/wiki/Serial_televisivo)

### 3. Fuentes videográficas

#### a. Películas

- Bacher, W.; Zanuck, D. (productores) y Stahl, J. (director). (1945). *Que el cielo la juzgue (Leave her to heaven)*. [Película]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- Calderón, G.; Calderón, P. (productores) y Fernández, E. (director). (1951). *Víctimas del pecado*. [Película]. México: Producciones Calderón, S.A.
- Christensen, C. (director). (1943). *Safo, historia de una pasión*. [Película]. Argentina: Lumiton.
- . (director). (1954). *María Magdalena*. [Película]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Delgado, M. (director). (1957). *La mujer de dos caras*. [Película]. México: Filmadora Chapultepec.
- DeSylva, B.; Siström, J. (productores) y Wilder, B. (director). (1944). *Perdición (Double Indemnity)*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Picture.
- Gómez Urquiza, Z. (director). (1952). *El derecho de nacer*. [Película]. México: Producciones Galindo Hermanos.
- Greenhut, R.; Marshall, P. (productores) y Marshall, P. (directora). (1992). *Un equipo muy especial (A league of their own)* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Pommer, E. (productor) y Sternberg, J. von. (director). (1930). *El ángel azul (Der blaue Engel)*. [Película]. Alemania: Universum Film, A.G.
- Villegas Blanco, L.; Faustin, E.; Christensen, C. (productores) y Christensen, C. (director). (1950). *La balandra Isabel llegó esta tarde*. [Película]. Venezuela: Bolívar Films.
- Walerstein, G. (productor) y Davidson, T. (director). (1950). *Doña Diabla*. [Película]. México: Filmex.

## **b. Telenovelas**

Alonso, E. (productor). (1981). *El derecho de nacer*. [Telenovela]. México: Televisa.

De Pascuale, F. (productor). (2012). *Válgame Dios*. [Telenovela]. Venezuela: Venevisión.

Mejía, S. (productor). (1997). *Esmeralda*. [Telenovela]. México: Televisa y La Estrella.

## **c. Videos web**

Heco Produções. [Heco Produções]. (Junio 18, 2015). *Mesa de debate Mario Gallina e Carlos Christensen* [Video de Youtube]. Río de Janeiro - Brasil. Recuperado en Enero 5, 2016 de: <https://www.youtube.com/watch?v=leAb4l7f6Ds>

## **d. Programas de televisión**

Bozzo, L. (2015). *Laura*. [Programa de televisión] México. Televisa. Disponible en: Venevisión Plus.

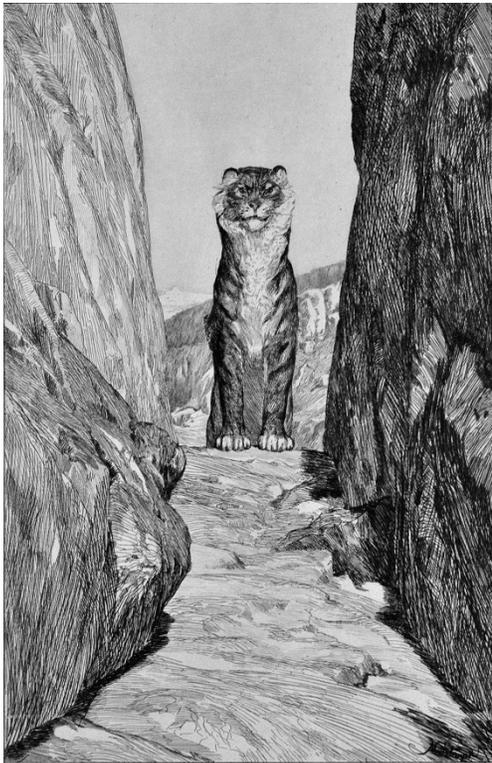
Durán, C. (1997). *Crímenes del pasado* [Serie de televisión]. Estados Unidos. Disponible: ID Discovery.

## VI. ANEXOS

### A. *Primeros tres grabados del ciclo «Eva y el futuro» (1880) de Max Klinger. Ubicados en: Kunsthalle, Hamburgo, Alemania*



Max Klinger, *Eva*, 1880  
Fuente: <http://goo.gl/ZsLxLg>



Max Klinger, *El primer futuro*, 1880.  
Fuente: <http://goo.gl/oVYKYz>



Max Klinger, *La serpiente*, 1880.  
Fuente: <http://goo.gl/HxlzjH>

## **B. Comunicaciones personales**

Armas, Alejandro. (Periodista especializado en política). Comunicación por correo electrónico. Julio, 21, 2016.

Armas, Alejandro. (Periodista especializado en política). Comunicación por correo electrónico. Agosto, 17, 2016.

Gallina, Mario. (Autor de la biografía oficial de Carlos Hugo Christensen). Comunicación por correo electrónico. Marzo 22, 2016.

Gamus, Paulina. (Ex dirigente de AD, ex ministra de cultura). Entrevista personal. Julio 5, 2016.

Ímber, Sofía. (Ex esposa de Guillermo Meneses, fundadora del Museo de Arte Contemporáneo). Entrevista por correo electrónico. Marzo 18, 2016.

Kohn Beker, Marianne. (Fundadora del Espacio Anna Frank). Entrevista personal. Julio 11, 2016.

Márquez, Pompeyo. (Ex dirigente y fundador de MAS, Ex ministro y parlamentario). Entrevista personal. Julio 6, 2016.

Meneses, Adriana. (Hija de Guillermo Meneses). Comunicación por correo electrónico. Febrero 9, 2016.

Páez, José. (Psicólogo junguiano. Profesor de la UCV). Entrevista vía telefónica. Julio 22, 2016.

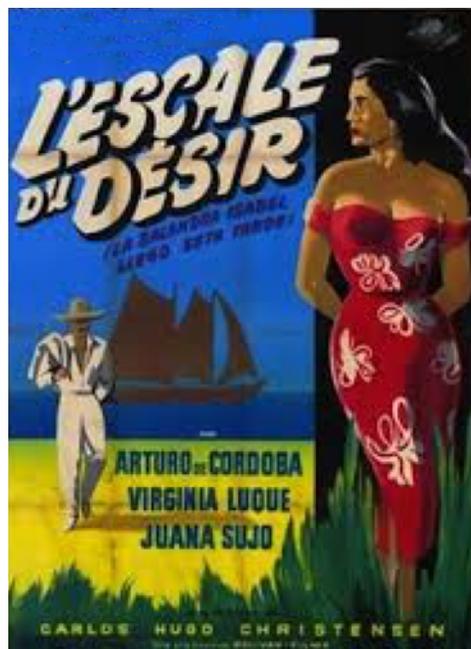
Roa, Isabel. (Maestra con 85 años de edad que vivió su adolescencia durante los años 40). Entrevista personal. Agosto 18, 2016.

Sardi, Guillermo. (Psicoterapeuta). Entrevista vía FaceTime. Agosto 12, 2016.

Van Heertum, Richard. (PhD en estudios de la cultura y educación. Profesor de estudios fílmicos y análisis del film en NY Film Academy) Entrevista por correo electrónico. Julio 19, 2016. (Respuestas traducidas por Fernando García).

Villalobos, Magaly. (Psicóloga junguiana especialista en arquetipos). Entrevista vía Skype. Julio 28, 2016.

C. Afiches de la película *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950)



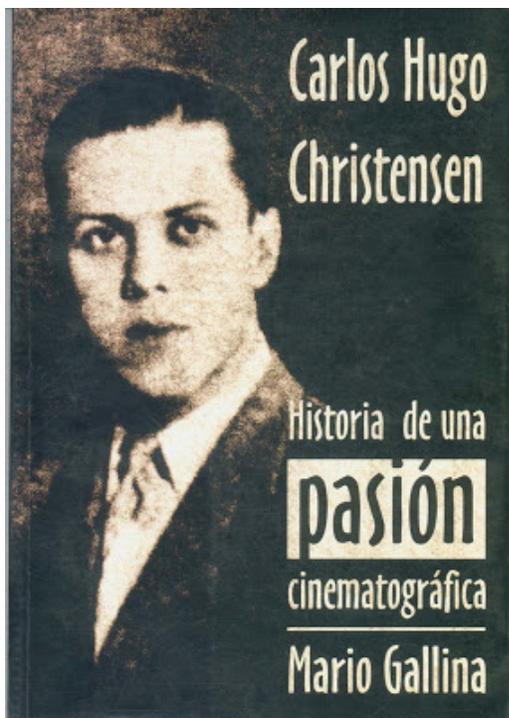
**D. Fotos de Guillermo Meneses y Carlos Hugo Christensen**



Guillermo Meneses.



Guillermo Meneses con Sofía Ímber.  
Fuente: Libro *Mil Sofía*.



Carlos Hugo Christensen