

El goce de las lágrimas

El melodrama en el cine mexicano de los años treinta

Martha Vidrio

El goce de las lágrimas

El melodrama en el cine mexicano de los años treinta



Universidad de Guadalajara



Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

División de Artes y Humanidades / Departamento de Imagen y Video

Diseño de interiores y portada: Víctor Chávez LDG

Todas las fotos se tomaron de la Historia documental del Cine Mexicano
Emilio García Riera, Universidad de Guadalajara,
Primera edición, 1993

D.R. © 2001, Universidad de Guadalajara

Coordinación Editorial

Francisco Rojas González 131

Col. Ladrón de Guevara CP 44600

Guadalajara, Jalisco, México

ISBN 970-27-0096-5

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Coordinación de Publicaciones

Extremo Norte Calzada Independencia S/N, CP 44250, Huentitán El Bajo

Guadalajara, Jalisco, México

Impreso en México

Printed and made in Mexico

Para Yael y Shirelle

Índice

INTRODUCCIÓN	9
Orígenes del melodrama	11
El melodrama clásico	12
El melodrama romántico	13
El melodrama diversificado	14
EL MELODRAMA EN EL CINE MEXICANO (Los años treinta)	15
Melodrama ortodoxo	16
Melodrama de prostitutas	18
Melodrama portuario e incestuoso	21
Melodrama de cabaretera	22
Melodrama de adulterio	24
El melodrama maternal	27
Melodrama ranchero	28
Melodrama folclórico	33
Melodrama costumbrista	34
Melodrama revolucionario	35
Melodrama bohemio	36
Melodrama de toreros y boxeadores	37
CONSIDERACIONES SOBRE EL ORIGEN E INFLUENCIAS EN EL MELODRAMA MEXICANO	39
Consideraciones sobre el origen e influencias en el melodrama maternal	40

Consideraciones sobre el origen e influencias en el melodrama de prostitutas y cabareteras	42
Consideraciones sobre el origen e influencias en el melodrama ranchero	48
ÚLTIMAS CONSIDERACIONES	50
Bibliografía	53
Anexos (Ficha de películas).....	57

Introducción

EL MELODRAMA ES UN GNERO que despierta en nosotros la idea de una obra de teatro o un filme donde veremos un drama con m sica, desproporcionado y lacrimoso, donde deambulan personajes estereotipados: desdichados, v ctimas hostigadas por despreciables villanos y, desde luego, donde existe una manipulación en la intriga con el fin de producir un final que satisfaga nuestras expectativas morales y emotivas. Estaremos felices porque terminará con el triunfo de la justicia, el triunfo de la virtud sobre la maldad, el triunfo de los buenos sobre los malos.

El cine mexicano ha sido esencialmente melodramático, este es el género que prefieren desde los productores, directores, guionistas, pasando por los espectadores, algunos de ellos intelectuales que se interesan sobre el tema, como Carlos Monsiváis o Carlos Bonfil, quienes han reflexionado y escrito varios artículos sobre el género.

Carlos Monsiváis ha realizado una serie de ensayos que abarcan la “Edad de Oro del Cine Mexicano” que transcurre desde 1935 hasta 1955. Entremezcla hábilmente estudios del melodrama familiar y de prostitutas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, el cine costumbrista, el cine de la revolución; estos géneros los amalgama con la representación de la mujer, del macho y del cómico: María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete, Pedro Infante, Joaquín Pardavé, Cantinflas, Tin Tan, Ninón Sevilla, actores que surgieron en los años cuarenta y cincuenta y representan el *star system* mexicano, influido lógicamente por el cine de Hollywood, donde se crearon a las grandes estrellas que se convirtieron en mitos, en leyendas, en modelos indistinguibles de la realidad y cuyo impacto fue muy inmediato y profundo en la cultura del momento.

Moisés Viñas subraya que el sistema de estudios, el *star system*, el cine de autor, el cine de géneros, son los métodos típicos para considerar el fenómeno fílmico. En México, el *star system* fue más bien efímero, los estudios desaparecieron, y sólo en la década de los años setenta se consideraron a los directores como cimientos del trabajo cinematográfico; “el cine mexicano ha sido fundamentalmente de géneros (...) por eso es necesario iniciar el estudio de los géneros cinematográficos en México” (Viñas, p. 20).

Hasta este momento los estudios sobre el melodrama han producido ensayos inteligentes, que sin embargo no delimitan la formación del melodrama mexicano, las características, los subgéneros. Por lo tanto, el objetivo de este texto es realizar una exploración a través del mundo del melodrama con el fin de acercarnos a sus orígenes y conocer las especificaciones propias del género.

Para responder a las inquietudes estructuré el texto de la siguiente manera: primeramente se analiza el origen del melodrama; para ello consulté el texto de Thomas-Marie Thomasseau,¹ autor de *El melodrama*, donde explica la formación del género y clasifica los subgéneros del teatro del siglo XVIII y XIX. En este trabajo examino el melodrama clásico, el romántico y el diversificado como soporte para la comprensión de las características y evolución del melodrama y su traslación al cine mexicano; después, intento desentrañar la conformación del melodrama en el cine mexicano; con este fin acudo a las obras de investigadores como Aurelio de los Reyes y Emilio García Riera, principalmente, y por último presento algunas consideraciones sobre el melodrama en el cine mexicano.

1 Vid. El texto de Thomasseau es un análisis que intenta revelar el origen del melodrama teatral y comprobar la caducidad de los métodos tradicionales de la historia teatral, que sólo toman en cuenta las llamadas “obras maestras”. El autor considera pertinente la posibilidad de hacer una historia del gusto teatral, más que una historia literaria del teatro.

Orígenes del melodrama

ALGUNOS AUTORES SEÑALAN que la genealogía del melodrama nos conduce hasta los cantares de gestas y otras formas narrativas orales, los cuentos de hadas y la canción folclórica. Otros afirman que la palabra melodrama surge en Italia en el siglo XVII, con la que se designaba al drama enteramente cantado. En Francia apareció el término en el siglo XVIII, cuando los melodramas tenían algo de ópera cómica y de comedia de enredos. En el mismo siglo, en Alemania, se conoció el melodrama como *monodrama*, sus raíces surgen en la tragedia que aborda problemas familiares (*Medea* de Eurípides, *Hamlet* de Shakespeare, etc.) (Jara, s/f)

La característica principal del melodrama, a finales del siglo XVIII, se definió en Francia cuando terminaba la Revolución Francesa, era la acentuación de los momentos climáticos con música. La intención era conmover al público, mostrando de manera esquemática personaje buenos y malos en situaciones extremas de tristeza o alegría. En realidad no se hacía mucho énfasis en el texto y en cambio tenían gran importancia los efectos escenográficos de la puesta en escena. Se exigía que la obra estuviera construida en tres partes.

La crisis por la Revolución provocó en la sociedad francesa un gusto por el teatro, no sólo de las clases populares que se alimentaban con el espectáculo de la virtud oprimida y triunfante, sino también de la burguesía, porque el melodrama practicaba el culto de la virtud y de la familia, exaltaba el sentido de la propiedad, el reconocimiento del poder vigente y los valores tradicionales. La crítica y los intelectuales, por el contrario, despreciaron el género, siempre se referían a él en forma irónica o en tono de burla.

El melodrama gozó del favor del público desde sus comienzos y consiguió mantener el interés del auditorio por las transformaciones de los elementos propios del género, que se fueron adecuando a las nuevas circunstancias políticas, sociales y económicas.

Enseguida revisaremos las características del melodrama clásico, romántico y diversificado.

El melodrama clásico

En 1817, se escribe un *Tratado del melodrama* en Francia, que proporcionaba la receta del melodrama clásico:

- Primero se escoge un título.
- Se adapta al título un tema cualquiera, histórico o inventado.
- Los personajes son: un tonto, un tirano, una mujer inocente y perseguida y un caballero, algún animal domesticado: gato, perro, cuervo, cotorra o caballo.
- Se incluirá un ballet y una buena escena de conjunto en el primer acto.
- Prisión, romance y cadenas en el segundo.
- Combates, canciones, incendios, en el tercero.
- El tirano será muerto al final de la obra, la virtud triunfará, y el caballero se casará con la joven inocente y desdichada (Thomasseau, 1989, p. 27).

En el melodrama clásico no existe un compromiso posible entre los personajes buenos y malos. Es el juego de enfrentamiento entre comportamientos estereotipados e insertos en un ritual convencional, cuyas reglas son de todos conocidas. Por intermedio de los personajes secundarios, se ofrecen a los espectadores los elementos que permitan reconocer y clasificar a los principales.

El malo es el motor del melodrama; sin él, la anécdota no existe. Su castigo es lo que deja contento al público. Su apariencia es estereotipada: cabello negro, rostro pálido, cuchichea y tuerce los ojos, tiene la voz cavernosa y sepulcral. Por lo general es ateo y con frecuencia extranjero. Casi siempre lleva una capa oscura y se mueve en penumbras. Pocas veces se arrepiente. Los villanos del melodrama son los que rechazan una función moral y civilizadora: los asociales, los marginados, los bandidos, los desertores.

La víctima del malo es la inocencia perseguida. Su función dramática es enfrentarse a las situaciones terribles que despierten la conmiseración del público. Pueden ser niños o mujeres. La mujer es la encarnación de las virtudes domésticas: buena, bella y sensible; las madres son abnegadas hasta llegar al heroísmo; superan al hombre por su generosidad. Generalmente los niños son abandonados y sufren penurias; el niño mayor es el protector del pequeño. Al final, los niños encuentran el hogar familiar. En el melodrama clásico, las intrigas amorosas se sitúan en segundo plano y es hasta después de 1815 que aparecen los adulterios.

La gratitud y la piedad filial constituyen los ornamentos del melodrama clásico.

El melodrama romántico

Alrededor de 1820 cambian los valores sociales y estéticos con la caída del Imperio francés. En el melodrama, los villanos se convierten en héroes, ahora sobreviven a pesar de sus fechorías; sin embargo, el malo “negro” subsiste en la forma del melodrama clásico: tirano, conspirador, consejero tortuoso, traidor.

Los héroes y heroínas padecen una persecución cada vez más violenta y su vida se encuentra mancillada por alguna falta, y llegan a veces hasta el suicidio cuando la fatalidad los golpea brutalmente.

Continúan los padres siempre dispuestos a defender el honor de la familia, sin embargo, las historias de familia van desapareciendo en beneficio de otros lazos más pasionales, hasta entonces discretos. El adulterio, casi desterrado del melodrama clásico, invadió las anécdotas, lo mismo sucedió con las madres solteras. Estos temas duraron casi hasta finales de siglo.

La preocupación de algunos autores por las tres partes fue abandonada en beneficio de una estructura más amplia: cinco actos. Los folletines fueron una gran influencia en la nueva organización de la obra.

El melodrama diversificado

En el Segundo Imperio el melodrama compite con el vodevil y la opereta. Los nuevos dramaturgos incorporan cuplés cantados para competir con los otros géneros.

A finales del siglo XIX, el melodrama de costumbres y naturalista provee de historias de asuntos de familia: hijos perdidos y recuperados, herencias, duelos, celos, casamientos, desavenencias, temas de los cuales ya se había ocupado el melodrama. Ahora son estudiados en forma de cuadros de costumbres. Los elementos del antiguo melodrama están presentes, pero con nuevos componentes. El interés por el realismo en el estudio de la vida; teorías científicas y morales, todo está mezclado, confundido de manera compleja y maravillosa.

Se exponen el desamparo y el patetismo de la pobreza. Las protestas obreras, el ascenso del socialismo, los escándalos financieros, los impulsos de la industrialización son fuente de historias. Hasta los escenarios se transforman; ya no son los hogares y los palacios donde suceden los relatos; ahora están presentes los tugurios, las prisiones, los hospitales, ahí ocurren los dramas influidos por las novelas realistas y naturalistas del siglo XIX.

El melodrama en el cine mexicano (Los años treinta)

DESGRACIADAMENTE LA MAYOR parte de las películas del cine mudo se han perdido o se encuentran en muy malas condiciones, sin embargo, gracias al trabajo de Aurelio de los Reyes y Ángel Miquel, entre otros, podemos rescatar las observaciones sobre estos filmes.

En los inicios del cinematógrafo en México, la producción se limitaba casi exclusivamente al documental, sobre todo al de la Revolución, sin embargo, hubo intentos de abordar el cine de ficción, especialmente el género del melodrama, donde el principal interés era contar una historia de amor. En ningún momento los directores del cine mudo se interesaron por las cuestiones formales, por lo tanto resultó un cine primitivo, con defectos narrativos formales y de contenido.

A pesar de las fallas en la construcción de la historia y el nulo interés por lo estético, se podría afirmar que dos películas del cine mudo imprimieron un sello especial al melodrama en México: *Don Juan Tenorio* (1899), obra de teatro de José Zorrilla, dirigida por Salvador Toscano, y *Santa* (1918) de Federico Gamboa, dirigida por Luis G. Peredo. *Don Juan Tenorio* sigue siendo fuente de inspiración en las películas de galán que hace de la seducción un arte, y *Santa* un modelo de vida, de referencias morales y estéticas para la comunidad. Ambas películas han sido importantes en la creación de dos personajes arquetípicos, y aún conservan una aura mítica.

Es hasta los años treinta, en los inicios del cine sonoro, donde se encuentra el origen, ya formal, del melodrama en México; fue en esta década que se conformaron los subgéneros del melodrama, en los que la música fue un elemento fundamental para distinguirlos. En una revisión

de la *Historia Documental del Cine Mexicano* de Emilio García Riera, encontré que los clasifica en melodrama ortodoxo, el de prostituta, el portuario, el de cabaretera, el maternal, el de adulterio, el misógino, el revolucionario, el folclorista, el heroico, el nacionalista, el de boxeadores, el de toreros, o los melodramas combinados con otros géneros como el de horror. Los temas, los personajes y los valores fueron los mismos que en el melodrama clásico, romántico y diversificado.

Melodrama ortodoxo

El primer melodrama del cine sonoro en México es *Más fuerte que el deber*, filmada en 1930 y dirigida por Raphael J. Sevilla. Los intérpretes fueron Luis Ibargüen e Idolina Romagnoli. El filme repetía el tema del cine mudo mexicano: el amor, e insistía en el esquema clásico y romántico del



Idolina Romagnoli y Luis Ibargüen en *Más fuerte que el deber*.



Sofía Álvarez y Nancy Torres en *Una vida por otra*.

melodrama: la chica buena, el villano que se quiere casar con la muchacha, y el muchacho bueno, un sacerdote, que cuelga el hábito para aniquilar al malo y casarse con la chica buena. La música estuvo a cargo Mario Talavera, quien compuso: "Si pudiera ser hoy" y "Flor de mayo".

Otro melodrama que siguió en esta misma línea fue *Una vida por otra* del director John H. Auer y filmada en 1932. Los actores fueron Nancy Torres y Julio Villarreal. La historia narra las vicisitudes de un abogado que deberá probar la inocencia de su defendida a costa de demostrar la culpabilidad de su propia esposa. En 1937 Miguel Zacarías dirige *La cuna vacía*. Actuaron René Cardona y Lolita González. En la película sobresale la canción "Duerme" de Miguel Prado, la cual estaba dedicada a sus hijas. El filme trata sobre un hombre infiel, víctima de la maldad de una mujer. Como consecuencia, la honesta esposa, que canta ópera, y la perversa Elena, que baila danzón, se enfrentan. Al igual que la película anterior, la música no solamente apoya momentos climáticos, sino que apuntala las acciones de los personajes para definirlos.

Melodrama de prostitutas

En 1931 se filma la segunda versión de *Santa*. La dirigió Antonio Moreno, quien dulcificó la historia de Gamboa en favor del melodrama. Los intérpretes fueron Lupita Tovar y Carlos Orellana. En la publicidad que se hizo a la película se prometía que la gente lloraría, igual que en la primera versión que se realizó en 1918. Cuando faltaban pocos días para el estreno, todo México sabía que se acababa de realizar una película donde "Usted llorará mucho". Agustín Lara compuso la canción *Santa* para la película.



Joaquín Busquets, Lupita Tovar, Antonio R. Frausto y Donald Reed en *Santa*.

La novela narra las causas y efectos fatales de una mujer de la vida galante. Consta de dos partes, y cada parte contiene cinco capítulos. En la primera se relatan las ilusiones y desilusiones de la juventud y el triunfo de Santa en el prostíbulo; la segunda parte narra la decadencia, la



Lupita Tovar, Donald Reed y Juan José Mat3nez Casado en *Santa*.

enfermedad y la muerte de la protagonista. La versi3n cinematogr3fica cuenta la historia de la joven que es seducida y abandonada, echada de su hogar por la madre y los hermanos por haberse dejado seducir. Entonces decide vengarse de los hombres; trabaja en un burdel, no es fiel a ninguno de sus amantes y termina mal, para ejemplo de otras mujeres descarriadas.

Despu3s se hicieron dos versiones m3s de la novela. Norman Foster filma en 1943 un antimelodrama que no hace concesiones al sentimentalismo. Actu3 Esther Fern3ndez, quien ejecut3 una excelente interpretaci3n de una joven que no entiende lo que sucede y se deja llevar por su destino. Despu3s, en 1968, Emilio G3mez Muriel filma una adaptaci3n que se ci3e m3s a la obra literaria; sin embargo, la actuaci3n de Julissa, como pueblerina inocente, no es adecuada y resta calidad a la pel3cula.



Andrea Palma en *La mujer del puerto*.

Melodrama portuario e incestuoso

En 1933 se filma *La mujer del puerto*, considerada hoy en día como un clásico; se filmó bajo la dirección de Arcady Boytler en 1933 y con la presencia de la elegante Andrea Palma y el actor Domingo Soler. El argumento se inspiró en el cuento "Natacha" de León Tolstoi, y en el cuento "Le port" de Guy de Maupassant. Fue el primer melodrama portuario. La letra de la canción "Vendo placer" la escribió Manuel Esperón.

La historia trata sobre una joven humilde, Rosario, que se entrega a su novio. El padre de ella, don Antonio, enferma gravemente. Rosario no tiene dinero para comprarle medicinas. Basilio, patrón de Antonio, trata de abusar de Rosario. Ella comprueba que su novio la traiciona con otra. Antonio va a reclamarle al novio y este lo lanza por las escaleras. Rosario encuentra a su padre muerto. Lo entierra mientras se celebra el carnaval por las calles. Pasa el tiempo. Llega un barco hondureño a Veracruz. Un



Andrea Palma y Domingo Soler en *La mujer del puerto*.

marino, Alberto, llega a un cabaret de mala muerte donde salva a Rosario de un borracho. Ella se ha prostituido. Alberto y Rosario van al cuarto de ella. Hacen el amor y después descubren que son hermanos. Ella se suicida lanzándose al mar.

La censura se mostró indignada ante la escena donde se muestra la relación sexual entre dos hermanos que no sabían que lo eran. El esquema del melodrama portuario se repitió, sin el incesto, en 1937. De nuevo Andrea Palma filma una película que sucede en un puerto: *Ave sin rumbo*, dirigida por Roberto O'Quigley. No es un ejemplo notable del melodrama portuario, igual que *Luna criolla*, una producción de 1938.



Vicente Oran y Lucy Delgado en *Luna criolla*.

Melodrama de cabaretera

Carne de cabaret, producida en 1939 y dirigida por Alfonso Patiño Gómez, fue el primer melodrama de cabareteras. Actuaron Sofía lvarez y Miguel Arenas. La música fue de Chucho Monge. "Sacrificio" es una de las

composiciones que destacan. La historia es similar a la de prostitutas. La película inicia en un juzgado porque el personaje principal, una cantante, es juzgada por la muerte de su amante. Su abogado, Eduardo, cuenta la triste historia de la joven. Ella cantaba en una carpa para mantener a su padre enfermo. Queda huérfana y se convierte en costurera. La madrastra la corre. A ella no le queda más remedio que huir con su novio, que la seduce y explota. Ella queda embarazada y el novio la abandona. Ella tiene una niña y se convierte en cantante famosa. Conoce al abogado Eduardo y le ofrece matrimonio. El ex novio la busca. La amenaza con llevarse a la niña. Ella no tiene más remedio que matarlo. El jurado la absuelve. Ella se dispone a vivir con su hija y con Eduardo.

La película inmediatamente se convirtió en el prototipo de las películas de cabaret, porque contiene todas las situaciones, personajes y escenarios que se repetirán a lo largo de los años cuarenta y cincuenta.



Sofía Álvarez y otros en *Carne de cabaret*.

Melodrama de adulterio

En 1933 se filmaron tres películas que trataban sobre el adulterio femenino: *Sagrario*, *Profanación* y *Enemigos*; en estas películas es común que los hombres, culpables del adulterio, mueran. Sin embargo, si el engaño se cometió bajo los influjos de algo sobrenatural, lo más probable es que todos sobrevivan, tal es el caso del filme *Fantasma del convento*, filmada en 1934 por Fernando de Fuentes. En términos generales, el melodrama de adulterio juega con lo prohibido y retrocede ante la moral y sacrifica a uno o a los dos lujuriosos.

Sagrario la dirigió Ramón Peón y actuaron Ramón Pereda y María Luisa Zea. La historia trata sobre un doble engaño: la mujer que engaña a su marido y el amante que engaña a la mujer con la hija, *Sagrario*. La mujer está casada con un obrero y se relaciona sexualmente con el doctor que salva a su esposo de una herida que se produjo en un enfrentamiento. El



Profanación

Actriz y Juan Orol en *Sagrario*.



Enemigos



Mario Tenorio (con el brazo extendido) y otros en *Más allá de la muerte*.

marido va a la cárcel. Crece la hija, Sagrario, quien le declara su amor al doctor. Sale el esposo de la cárcel, a quien le envían un anónimo contándole sobre la relación de su esposa y el doctor. Sagrario se va a casar con el doctor. La mujer se suicida cuando se entera de la relación entre el doctor y su hija. El esposo le reclama al doctor; a éste le da un infarto y muere. La canción "Sagrario" la compuso Manuel Sereijo.

Profanación y *Enemigos* las dirigió Chano Urueta. En la primera actuaron Julio Villarreal y Graciela Muñoz Peza. En la historia se combina el horror con el adulterio. Por una joya maldita la esposa comete infidelidad con su cuñado; lógicamente, el cuñado muere. En el filme *Enemigos* actúan Margot Erbey y Arturo Campoamor. Urueta cuenta la historia de la esposa que se aprovecha de que su esposo, un coronel, va a combatir a los zapatistas. Lo engaña con el ex mayordomo de la hacienda, ahora capitán de los zapatistas. Ella, enojada porque el zapatista no se la lleva, lo denuncia ante su esposo. Las dos películas de Urueta son presuntuosas y carecieron de una lógica y unidad en la narrativa y, sobre todo, de buenos diálogos.

Pero no sólo se mezcló el melodrama de adulterio con el de horror, sino también con el de toreros. *Más allá de la muerte* es una película con muchos errores, de Ramón Peón, que se filmó en 1935. Adela Sequeyro, mejor conocida como "Perlita", fue la productora, guionista y actriz del filme. Chucho Monge compuso la música y las canciones "Si regresas" y "Silencio". La historia es sobre una mujer que engaña a su esposo con un torero. Esto sucede porque su esposo, famoso pianista, viaja constantemente. El torero siente celos, no se concentra en la faena y muere por una cornada. La mujer muere de tristeza.

El melodrama maternal

En 1935, los productores buscaban los géneros y temas que les dieran alguna seguridad económica. *Madre querida* fue un excelente producto en este sentido. Dirigida por Juan Orol, con actores desconocidos: Luisa María Morales y Alberto Martí, entusiasmó a la gente por su argumento sentimental.

Madre querida trata de una cantante que tiene un hijo de un hombre que la abandonó para casarse con otra. La mujer, enferma, apenas tiene



Alberto Martí, Luisa María Morales, Carlos Domínguez y Antonio Liceaga en *Madre querida*.

dinero para sobrevivir; su hijo estudia y trabaja para mantenerla, por lo tanto no tiene dinero para comprarle el regalo del día de las madres. Un niño rico, huérfano de madre, le regala unas monedas, pero resulta que este es el hijo del hombre que abandonó a la cantante. El niño pobre le compra unas flores a su mamá. El niño rico provoca un incendio y culpan al niño pobre. El niño rico se siente culpable y le confiesa la verdad a su papá. Visitan a la madre enferma y pobre y resulta que el papá del niño rico la reconoce como la mujer que amó y abandonó. Ella, moribunda, le dice que el niño pobre es su hijo. Ella muere y el niño pobre se va a vivir con su papá rico y su medio hermano.

El amor filial se impone. Un público emocionado hasta las lágrimas aceptó plenamente la sentencia de Orol, que remacharán muchas películas mexicanas: “el corazón de una madre nunca se equivoca” (García Riera, tomo 1, p. 169). La película tuvo un enorme éxito de taquilla.

Después hubo varios directores que intentaron seguir el éxito de *Madre querida*. Historias de madres viudas que sufren por el destino de sus hijos, como en la película *Los desheredados*, de Guillermo Baqueriza. En 1937 se filma *El bastardo*, de Ramón Peón. Aquí la madre abnegada se convierte en sirvienta para estar cerca del hijo que dio en adopción. El hijo, desde luego, no sabe que ella es su madre. Esta es otra de las tramas que fueron muchas veces repetidas en el cine mexicano.

En la segunda mitad de la década de los treinta, México volvió al primer lugar de la producción de cine en castellano; más de la mitad eran melodramas con temas familiares. Se inundaron las pantallas de madres y esposas (las mujeres abnegadas); esposos ausentes y padres autoritarios; amantes volubles (las mujeres malas) y niños tristes (víctimas, como las madres).

El melodrama ranchero

Allá en el Rancho Grande, producción de 1936, dirigida por Fernando de Fuentes, fue la película donde se descubrió una de las vetas más rica en el cine mexicano: el melodrama ranchero. El compositor Lorenzo Barcelata escribió “Amanecer ranchero”, “Por ti aprendí a querer” y un anónimo



Esther Fernández y René Cardona en *Allá en el Rancho Grande*.



Esther Fernández, Tito Guízar y René Cardona en *Allá en el Rancho Grande*.



Jesús Solórzano y Consuelo Frank en *Allá en el Rancho Grande*.



Alfonso Bedoya, Pedro Armendáriz y otro en *Las cuatro milpas*.



Carmen Molina y Emilio Fernández en *Adiós Nicanor*.

compuso "Allá en el Rancho Grande". Las actuaciones fueron de Tito Guízar, René Cardona y Esther Fernández.

La película sucede en una hacienda en 1922, donde el hijo del hacendado es amigo de un huérfano. Muere el hacendado y su hijo se encarga del rancho. Inmediatamente nombra caporal a su amigo de la infancia. Una joven, prototipo de la cenicienta, está enamorada del caporal, él le corresponde; la malvada mujer que se ha dedicado a maltratar a la joven cenicienta la ofrece al hacendado por cierta cantidad de dinero; la joven dice al hacendado que está enamorada del caporal y se desmaya. Él la deja ir porque el caporal es su amigo, pero unos hombres los ven salir juntos y van a informarle al caporal; el caporal busca al hacendado para vengarse; el hacendado lo convence de que no pasó nada. La película termina muy bien, hasta los malos se arrepienten y todos felices.

¡*Ora Ponciano!* fue una producción de 1936, dirigida por Gabriel Soria, que se benefició del éxito de *Allá en el Rancho Grande* y afirmó en Latinoamérica el triunfo del melodrama ranchero mexicano. *Las cuatro milpas*, dirigida por



Ramón Armengod y Esther Fernández en *La Adelita*.

Ramón Pereda en 1937, también gozó del éxito, pero sobre todo por la canciones de Lorenzo Barcelata, quien compuso las canciones para las dos películas. *Adiós Nicanor*, también de 1937 y realizada por Rafael E. Portas, es un melodrama ranchero de aventuras, donde el malo canta más canciones que el bueno, algo extraño en este subgénero. Los actores fueron Carmen Molina y Emilio Fernández. Las canciones estuvieron a cargo de Agustín Lara y Ernesto Cortázar.

La Adelita es una producción de 1937, dirigida por Guillermo Hernández Gómez. Esta es, quizá, una de las mejores películas mexicanas de los treinta. Es un melodrama ranchero combinado con melodrama revolucionario. Una película muy fresca y simpática. Los actores fueron Leopoldo Ortín, Esther Fernández y Pedro Armendáriz. Las canciones son: "La Adelita", "Soy una flor", "Adiós, adiós", "Lucero de mis noches" y, tocada en pianola, "Mi querido capitán"; el director orquestal fue Manuel Esperón.

La trama de *Allá en el Rancho Grande* y el de *La Adelita* tienen ciertas similitudes, como el de la chica joven e inocente, novia de caporal, que sufre el intento de seducción por parte del hijo del patrón. Sin embargo, en la película *La Adelita*, el personaje femenino es diferente, es la mujer que actúa, no es la pasiva como en la mayoría de los melodramas mexicanos.

El melodrama folclórico

La película clasificada como melodrama folclórico es parecida al melodrama ranchero: generalmente todos terminan bien y cantando. La diferencia reside en que el ambiente no es una hacienda idílica, sino un idílico paisaje veracruzano.

A la orilla de un palmar es una producción de 1937; el director fue Raphael J. Sevilla. Actuaron Vicente Orón y Marina Tamayo. La música y canciones "El pescador" y "El desprecio" son de Raúl Lavista y Felipe Gil; y Manuel M. Ponce compuso "A la orilla de un palmar". Veracruz es un bonito paisaje para el amor y las canciones costeñas. Cuando se proyectó la película, las salas de cine se llenaron.



Marina Tamayo y Guillermo Calles en *A la orilla de un palmar*.

El melodrama costumbrista

Uno de los intentos de llevar a la pantalla el melodrama de costumbres fue *La calandria*, filmada en 1933 bajo la dirección de Fernando de Fuentes. Los actores fueron Carmen Guerrero y Paco Berrondo.

En la película no quedan plasmadas las costumbres que Rafael Delgado describe muy bien en su novela. El escritor utiliza un vocabulario admirablemente nutrido por las obras clásicas y las literaturas antiguas y modernas, las costumbres sencillas y patriarcales de la provincia, junto con una larga enumeración de las flores tropicales veracruzanas. La obra de Delgado, preparada esmeradamente, nos deja un recuerdo grato. En la película sólo queda la historia de *La calandria* en la que una cantante, hija ilegítima de un hombre muy rico, después de muchas tragedias se suicida. Por la música es que la película gustó al público; las canciones son de Joaquín Pardavé: "La pajarita" y "Negra consentida".



Octavio Martínez y Adria Dihort, Carmen Guerrero y otros en *La calandria*.



Emilio Fernández, Luis Álvarez, Domingo Soler y Pedro Armendáriz en *Con los Dorados de Villa*.

El melodrama revolucionario

A pesar de que en el cine mudo Salvador Toscano filmó varios documentales sobre la Revolución Mexicana, fue hasta el año de 1933 que se realizó la primera película dedicada a este conflicto armado: *El compadre Mendoza*, dirigida por Fernando de Fuentes. La película resultó una de las mejores del cine mexicano; exenta del melodrama simplista y llena de representaciones sociales complejas. Años después, en 1939, Raúl de Anda dirige el primer melodrama revolucionario: *Con los Dorados de Villa*. Los intérpretes fueron Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Susana Cora y Lucha Reyes, entre otros. Emilio D. Uranga es el autor de "La negra noche"; Chucho Monge compuso "Con los Dorados de Villa".

La película sucede en 1915 en plena revolución. Se narran las vicisitudes de tres amigos, "los tres dorados". Por ellos ganan los villistas. La película cumple con su objetivo, excepto por algunos encuadres no adecuados y el exceso de diálogos. Los elementos propios del melodrama clásico están

presentes: los buenos que ganan la guerra, el amor, y los malos que no tienen alternativa: mueren. Los espacios del melodrama revolucionario son el ferrocarril y los campos de lucha. Los vestuarios son importantes para los villistas, carrancistas y las Adelitas, etc.

El melodrama bohemio

Sobre las olas es una película de Miguel Zacarías; la filmó en 1932 cuando apenas contaba con veinticuatro años de edad. Los intérpretes fueron Adolfo Girón y Carmen Guerrero. La película cuenta la vida del músico Juventino Rosas, que fue alcohólico y murió a la edad de veintisiete años. La música fue un elemento muy importante. En la película se tocan los vales "Flores de Margarita", "El sueño de las flores" y "Sobre las olas", obras del propio Juventino Rosas.



Adolfo Girón y Joaquín Coss en *Sobre las olas*.

La historia se ubica en el México de 1890. En la primera parte se cuenta la vida del músico Juventino Rosas, bohemio romántico e incomprometido. El lugar del melodrama bohemio es una cantina, bar, o hasta café donde se reúnen poetas, pintores, escritores y músicos a beber y debatir ideas. En *Sobre las olas* se intenta recrear la ciudad de México del siglo xx y las reuniones bohemias que hacían alternar a Juventino Rosas con los intelectuales acartonados que intentan parecerse al poeta Manuel Gutiérrez Nájera, al escultor Jesús Contreras, al músico Ricardo Castro y al joven novelista Federico Gamboa, entre otros.

Según Emilio García Riera, la película "inauguró tres variantes del melodrama en el cine sonoro mexicano: la biografía, el subgénero de los bohemios y la reconstrucción histórica" (García Riera, tomo 1, p. 68)

El melodrama de toreros y boxeadores

Ramón Peón se interesó por las películas de profesionales del peligro en el terreno del toreo y del box, por su obvia metáfora sobre la vida. Generalmente son historias de hombres buenos que buscan el triunfo, en las que siempre existen situaciones o personas que les impiden lograr sus objetivos.



Carmen Hermosillo y Lorenzo Garza en *Un domingo en la tarde*.

En 1935, Ramón Peón filma el melodrama de box *Todo un hombre*. Los intérpretes fueron Raúl Talán, quien era pugilista profesional, y María Luisa Zea. La música la compuso Chucho Monge. La película es un melodrama sin imaginación, la historia es trillada y no funciona. Después de esta película, los boxeadores *Kid Azteca*, *Ratón Macías* y *Pajarito Moreno* iniciaron su carrera en la pantalla.

Un domingo en la tarde es una película de Rafael E. Portas, la filmó en 1938. Es una adaptación de la novela *Amor y gloria* de Joaquín Pablos. Los protagonistas fueron Lorenzo Garza y Carmen Hermosillo. Es el melodrama taurino por excelencia, donde las situaciones se construyen pensando en un final donde el torero hace una espléndida faena. Según Emilio García Riera, es el "equivalente en otros géneros a la apasionada escena de amor o a la batalla decisiva" (García Riera, tomo 2, p. 25)



Raúl Talán y José Eduardo Pérez en *Todo un hombre*.

Consideraciones sobre el origen e influencias en el melodrama mexicano

LOS SUBGÉNEROS DEL MELODRAMA MEXICANO de los años treinta que tuvieron una gran influencia en el cine de los años cuarenta y cincuenta fueron, principalmente, los melodramas maternos, rancheros, revolucionarios, de cabareteras y de prostitutas. Los melodramas maternos y los melodramas rancheros se identificaron con el melodrama clásico del siglo XVIII, sobre todo porque en ellos imperaba el amor filial. Los melodramas de prostitutas y cabareteras se equiparan al melodrama romántico del siglo XIX, en donde predominaron las historias de amor; las historias de inocentes que pueden presentar alguna falla emocional o de comportamiento, y las de adulterios. Algunas narraciones fílmicas coinciden con el melodrama diversificado de finales del siglo XIX, por los ambientes marginales donde suceden las historias.

Al revisar los nombres de los actores de los primeros melodramas nos damos cuenta de que la mayoría son desconocidos, algunos con el tiempo se hicieron famosos, tal es el caso de Esther Fernández, Tito Guízar o René Cardona, por ejemplo. Fue hasta los años cuarenta que el cine mexicano imitó el modelo hollywoodense del *Star system*. A los directores, en los inicios del cine sonoro, no les interesó crear estrellas, estuvieron mucho más preocupados por encontrar historias que pudieran divertir o conmover al público.

En la primera clasificación que se hizo, a partir de la revisión de la *Historia documental del cine mexicano*, surgió el melodrama misógino, sin embargo encontré que en casi todos los melodramas mexicanos está latente, explícito y/o enfatizado por las canciones. Las características de los melodramas nacionalistas y heroicos se asemejan a los melodramas

rancheros o revolucionarios. Algunos melodramas como el ortodoxo, de adulterio, de boxeadores y de toreros se convirtieron en híbridos de otros subgéneros y géneros cinematográficos.

Consideraciones sobre el origen e influencias en el melodrama maternal

Los primeros directores de cine que abordaron el tema del melodrama maternal como Juan Orol, Barqueriza o Peón, no estaban interesados en la estética del filme; sus películas fueron filmadas sin mucho cuidado, con un reparto desconocido, sin necesidad de vestuarios y escenarios costosos. Sus películas apasionaron al público por las historias sentimentales



Fernando Soler, Martha Roth, Enriqueta Reza, Eugenia Galindo, Isabel del Puerto y Alma Delia Fuentes en *Una familia de tantas*.

acompañadas de canciones urbanas que intentaban provocar una respuesta emocional intensa: "Dulce amanecer", "Alma de mujer" y "Dulce cautiverio" de Alfonso Núñez de Borbón, y "Morenita de mi vida" de Rafael Hernández, uno de los más notables compositores extranjeros en México, acompañaron y enfatizaron las características de los estereotipos en los melodramas maternos del cine mexicano.

En este tipo de melodrama la madre vive en un mundo donde sus deseos son los de los demás. Es sufrida, dulce, abnegada. La madre no decide porque las normas sociales no se lo permiten. Su lugar es el hogar. Espera siempre a su esposo, a pesar de sus infidelidades, y con resignación acepta cualquier desplante de sus hijos. Lloro en silencio. Las madres soportan el dolor, la tristeza y la angustia porque al final de la película van a recibir su premio: el marido y los hijos regresan al hogar, donde ella llora, de nuevo, por ser la persona más querida en el mundo.

Los estereotipos de la familia mexicana permanecieron hasta que Alejandro Galindo en 1948 filma la película *Una familia de tantas*; el filme ganó varios Arieles en 1950 a la mejor película, mejor dirección, mejor argumento original, mejor adaptación, mejor actuación femenina, entre otros. Galindo presenta el retrato de una familia de clase media, con una hija e hijo que trabajan, una joven adolescente que ayuda en los quehaceres de la casa, una niña que va a la escuela, y un niño pequeño. El padre es rígido, al grado de golpear a su hija mayor porque la ve besarse con su novio; entonces ella huye. La joven que ayuda en la casa es pretendida por un joven que vende aspiradoras, pero el padre insiste en que se case con un primo; ella se fuga con el vendedor vestida de novia. Todos en la familia se han puesto de acuerdo en contra del padre.

Una familia de tantas fue la primera película que critica a fondo el paternalismo tradicional que intenta proteger a la familia al estilo feudal. Después aparecería la película de Ripstein *El castillo de la pureza* (1972), con un personaje que lleva al absurdo la lógica del paternalismo. El filme de Galindo no llega a los extremos de la de Ripstein, pero sí logra romper los estereotipos: el padre autoritario, la madre vulnerable, la hija insumisa, el hijo anulado. En esta película, la madre ya no refuerza los valores del patriarcado, apoya a sus hijos para que encuentren su propio camino y no el que exige la tradición.

Consideraciones sobre el origen e influencias en el melodrama de prostitutas y cabareteras

Los directores de las primeras películas de prostitutas, portuario y cabaret de los años treinta fueron Antonio Moreno, Arcady Boytler y Alfonso Patiño Gómez, quienes apenas conocían la narrativa fílmica: sus actores son acartonados y las estructuras de las historias son deficientes. Sin embargo, estos directores mostraron algunos logros importantes; por ejemplo, Moreno conoce los procedimientos estandarizados que hacen del cine una industria. Boytler al menos intenta una búsqueda estética en *La mujer del puerto*. Alfonso Patiño Gómez logró un prototipo que después encontraríamos en casi todas las películas de cabaret de los años cuarenta y cincuenta. Los tres directores crearon a los personajes de los melodramas de prostitutas y de cabareteras que perduran como símbolo y destino del melodrama en el cine mexicano.

Sin la música, las películas de prostitutas y cabareteras quedarían inconclusas; en ellas se expresa el lenguaje de la sedición y enmarcan un estilo de vida: la mujer como proyecto de la marginalidad. Agustín Lara y Manuel Esperón iniciaron sus carreras como compositores en el cine con las películas *Santa* y *La mujer del puerto*, respectivamente, sus composiciones se dieron a conocer y lograron un éxito extraordinario.

Agustín Lara compuso la canción “Santa”, más famosa que la novela de Gamboa, donde expone las tristezas de un hombre que se verá iluminado sólo por Santa, y Esperón musicalizó y compuso las canciones para la película *La mujer del puerto*, entre las que sobresale “Vendo placer”. Chucho Monge compuso una de sus mejores canciones, “Sacrificio”, para la película *Carne de cabaret*: “¿Por qué te alejas para siempre de mi vida, por qué me dejas con el alma entristecida?, si tú bien sabes que te vas y yo me muero, ¿por qué me dejas, ángel mío, si yo te quiero? El sacrificio del amor es el olvido”, etc. etc. Agustín Lara compuso “Rosa”, el tema de la película, el personaje se llama Rosa: “Rosa, deslumbrante, divina rosa (...) Rosa, palpitante (...) Rosa, la más hermosa...”.

La proyección del cine de prostitutas y de cabaret en los años cuarenta se refleja en algunos títulos de películas que nos remiten al tema: *Flor de fango*, *La bien pagada*, *Pecadora*, *Aventurera*, *Callejera*, *Hipócrita*, *Mujer de*



Ninón Sevilla y Andrea Palma en *Aventurera*.

medianoche, *Perdida*, *Una mujer cualquiera*, *Traicionera*, *Las perversas*, son sólo algunos nombres que recuerdan canciones de Agustín Lara. Sobre todo *Aventurera* (1949) del director Alberto Gout, posiblemente el melodrama de cabareteras más interesante del cine mexicano. Ya en *Noche de ronda* (1942) de Ernesto Cortázar, y *La devoradora* (1946) de Fernando de Fuentes, cantaban "Aventurera" de Lara, mostrando una declaración atrevida: "Vende caro tu amor, aventurera", y cuenta la historia completa del filme: "da el precio del dolor a tu pasado; y aquel que de tus labios la miel quiera, que pague con brillantes tu pecado".

El argumentista Álvaro Custodio, quien despreciaba el género, le confirió a *Aventurera* una "carga subversiva" (García Riera, tomo 5, p. 156). Cuando la heroína -Ninón Sevilla- se da cuenta de que la madre de su novio, haciéndose pasar por señora decente, es la lenona que la condujo a la prostitución, atraviesa triste la pista de baile mientras se escucha a Pedro Vargas cantando "Aventurera". Después ella se vuelve en contra de la sociedad que le ha hecho tanto daño, se burla de los niños bien y humilla a la mujer con doble vida: la del prostíbulo y la de madre abnegada. La película, por extraño que sea, tiene un final feliz, lo que hace que se rompa con el esquema del melodrama de cabareteras de los años treinta. Por otro lado, a pesar de que el director no conocía bien el lenguaje cinematográfico, sí entendió la lógica del movimiento de cámara y el movimiento de lo que sucede dentro de un plano. La película fue un éxito, al grado de que la crítica francesa le dedicó varios artículos en *Cahiers du Cinéma* y *Positif* (Idem).

Los melodramas de prostitutas y cabareteras evolucionaron; en algunos casos se convirtió en el cine comercial de ficheras y en otros logró romper con los estereotipos tradicionales, tal es el caso de *El lugar sin límites* y *El callejón de los milagros*.¹

1 Extraje del artículo "Cine y literatura", que escribí para el libro *Comunicación, política y cultura*, los textos que conciernen a estas dos películas; me parecen importantes porque muestran el rompimiento con la visión esquemática del melodrama de prostitutas. Estas dos obras reflejan a seres humanos interactuando con sus circunstancias, sus emociones, sus sentimientos.



Roberto Cobo en *El lugar sin límites*.

Arturo Ripstein dirigió *El lugar sin límites* en 1977. ¿Quién no recuerda a La Manuela (Roberto Cobo), el personaje principal de la película, cuando baila para Pancho (Gonzalo Vega) la "Leyenda del beso", con su vestido rojo? A Puig se le ocurrió, para el guión, lo de la "Leyenda del beso" y el relato extraordinario que se desprende de esa leyenda. Todo lo demás: el burdel, los vidrios, todo pintado de rojo, hasta el camión de Pancho, son elementos que se encuentran en la novela de José Donoso; hasta la obsesión del personaje por el hilo colorado para remendar el vestido rojo: "para ver si entre sus cachivaches encontraba un poco de hilo colorado, del mismo tono. O parecido." "Y que me venga avisar si ve el camión. Ella sabe, ese colorado" (Donoso, 1995).

Luis Buñuel había comprado los derechos de la novela para realizarla; no la filmó porque no encontró el reparto adecuado. Quería un actor

español para interpretar a La Manuela, un artista anciano que murió antes de que el proyecto cristalizara. Después Arturo Ripstein adquirió los derechos y sugirió a Manuel Puig para elaborar el guión. Sin embargo, Puig únicamente trabajó en la primera versión porque le asustó el que lo identificaran como un escritor que trataba sólo temas sobre homosexualidad. Resulta paradójico que después escribiera *El beso de la mujer araña*. En el guión definitivo de *El lugar sin límites* participaron José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco y Carlos Castañón.

Arturo Ripstein había pensado, al igual que Buñuel, en un actor español, José Luis López Vázquez, que ya había aceptado el papel. No obstante, Ripstein escogió, en el último momento, a Roberto Cobo y dio en el blanco. Cobo está genial en esta película, igual que en *Los olvidados*, película que filmó con Buñuel en 1950. Dos películas por las que merece un lugar especial en nuestra cinematografía.

La película *El lugar sin límites* es la historia de La Manuela, un homosexual que vive en un burdel de pueblo y que lo regentea su hija (Ana Martín, en el papel de La Japonesa). La Manuela tiene miedo del regreso de Pancho, un macho que resulta ser un homosexual reprimido que suele golpearla. En un *flash back* se cuenta que La Japonesa (Lucha Villa) seduce a La Manuela para ganar una apuesta que jugó con don Alejo (Fernando Soler), cacique del lugar, y así quedar como dueña del burdel. Tienen una hija. Cuando muere La Japonesa, su hija hereda el burdel junto con su padre (La Manuela). Termina *flash back*. Llega Pancho, La Manuela se esconde, mira cómo maltrata a su hija, entra a salvarla. Baila para Pancho, se besan. Octavio (Julián Pastor), su cuñado, lo ve y se lo reprocha. Furioso, Pancho persigue a La Manuela y la mata.

El guión cinematográfico tiene un inicio plano; durante treinta minutos no pasa nada y sólo la sostiene las grandes actuaciones de Roberto Cobo y Gonzalo Vega, Lucha Villa, Ana Martín, Fernando Soler y Julián Pastor. Sin embargo, las dos últimas partes de la película están bien construidas. En la medida en que transcurre la historia la tensión dramática aumenta hasta alcanzar el clímax: la muerte de *La Manuela* a manos de Pancho. Después del clímax el ciclo se cierra con la resolución. El filme empieza cuando *La Manuela* enciende la luz, es de día, y termina con la noche. Ana Martín apaga la luz.



Jiméñez Cacho y Salma Hayeck en *El callejón de los milagros*.

El callejón de los milagros, de Jorge Fons, fue filmada en 1994. El guión fue escrito por Vicente Leñero de la novela homónima de Naguib Mahfuz, escritor egipcio, quien en 1988 recibió el Premio Nobel. La novela *El callejón de los milagros* no fue la primera adaptación que de Mahfouz se filmó en México. Antes se había adaptado la novela *Principio y fin*, dirigida por Arturo Ripstein y escrita por Paz Alicia Garciadiego.

Lo más seguro es que Vicente Leñero se basara en los tres primeros capítulos para construir el guión, con una estructura de contrapunto donde se desarrollan tres historias: Rutilio (Kirsha), Alma (Haminda) y Susanita (Saniya Afifi); sus vidas nunca se unen en un único hilo narrativo, a diferencia de lo que dicen los teóricos del guión; también se trabaja como una estructura de "fresco", es decir, como un gran mural donde se representa al barrio de la Merced. Los personajes van apareciendo para hacer explícita la vida en ese microcosmos que refleja a muchos barrios del mundo.

A pesar de los cambios en la adaptación de la novela –como los diferentes contextos: religioso y geográfico–, en el guión cinematográfico se siente el espíritu de la obra literaria. Las situaciones son básicamente las mismas. La novela nos permite adentrarnos en la miseria humana, hasta convertirse en claustrofóbica: “Se anunciaba la puesta de sol, envolviendo el callejón de Midaq en un velo de sombras, más oscuro aún porque estaba encerrado entre tres paredes, como una ratonera (...) El sol no penetra en él hasta que no llega el cenit y logra superar, al mediodía, la barrera que lo cubre”. En la película se entra a una especie de mundo interior de los personajes con los planos siempre cerrados y oscuros donde se percibe un mundo sin perspectivas, condenado al fracaso y a la tragedia.

Consideraciones sobre el origen e influencias en el melodrama ranchero.

Fernando de Fuentes, director de la película *Allá en el Rancho Grande*, salvó a la industria de cine mexicano con un subgénero del melodrama que se identificó con lo mexicano. Hasta este momento se habían hecho películas costumbristas y folclóricos que demostraban que México estaba poblado por estereotipos creados en Hollywood. La música de mariachi, conocida como “bravía”, comúnmente se relaciona con el melodrama ranchero; ahí suceden las conquistas amorosas, los duelos, las venganzas, los desafíos, la demostración de hombría. Situaciones que se presentan no sólo en el melodrama ranchero, sino también en el revolucionario.

Los elementos del melodrama ranchero son: el amor entre charros y chinan poblanas; los malvados que no aprueban el amor por varias razones: una es cuando el padre intenta impedir el matrimonio entre su hijo o hija con alguien que no tiene el mismo rango social; el hombre celoso que hace cualquier cosa para que la enamorada no se case con su adversario; el hacendado que supuestamente intenta aprovecharse de la joven, víctima inocente e indefensa, enamorada de otro hombre, si no se consuma el acto sexual es por razones de amistad entre hombres, no por considerar a la joven una persona que se niega a realizarlo.

Los elementos del melodrama ranchero son los que se acercan a los

mencionados en el *Tratado del melodrama*, escrito en 1817. Incluyendo al animal domesticado que resulta ser un caballo. Los hombres y mujeres virtuosos del melodrama ranchero no desconfían, no sospechan que haya seres malévolos interesados en perderlos, por eso tienen derecho a la felicidad. Cualesquiera que sean los antecedentes de la historia, las consecuencias siempre van a ser las mismas: al final el malo se arrepiente; esta es la única diferencia del melodrama clásico; todos cantan y bailan, especialmente música de mariachi; el escenario inevitable es la hacienda feudal llena de árboles, ríos y montañas; en ese lugar inexistente, idealizado y romantizado, todo se soluciona a través de los valores anteriores a la revolución.

El melodrama ranchero continuó con la misma fórmula durante varias décadas. Hoy en día se siguen filmando o grabando películas y videos que van dirigidos sobre todo al público de la "frontera". Ahora se ha combinado con otros géneros como el policiaco, abordando temas como el del narcotráfico o el de la migración.

Últimas consideraciones

ES UNA LÁSTIMA que el cine mexicano abusara de los elementos del melodrama con una autocomplacencia desafortunada y consecuencias patéticas. Los productores, para resolver su problema económico, se decidieron por un cine fácil y comercial, sobre todo en los años sesenta, cuando terminaron por agotar los temas y los estereotipos del melodrama mexicano. Como consecuencia, los espectadores se alejaron de las salas cinematográficas.

En los años setenta surgen directores que conocen la narrativa fílmica, con nuevas propuestas: Ripstein, Casals, Fons, Hermosillo, Leduc, quienes a pesar de que algunas de sus historias están insertas en el melodrama, se abocan a experimentar nuevos temas y nuevas formas de contar, cuidando los relatos, las estructuras, los personajes. Estos directores son una de las influencias del “nuevo cine mexicano”, de jóvenes que representan un resurgimiento que se manifiesta en la calidad de los nuevos melodramas y otros géneros mexicanos.

La revivificación de un cine con mayor calidad temática y técnica dan como resultado el regreso de la gente a las salas cinematográficas en México. Este cine de producción independiente y universitaria, en la mayoría de los casos, tiene muchos aspectos en contra: el cine comercial de Estados Unidos invade el 80 % de las salas de exhibición; la discontinuidad sexenal impide el desarrollo de proyectos; los empresarios tienen miedo de invertir en la producción de películas por las dificultades en su recuperación; casi no existen productores profesionales que conozcan los vericuetos de hacer cine, y hacer cine es un trabajo complejo que requiere una cuidadosa planificación, conocimiento e inteligencia para cada una de las etapas del quehacer fílmico.

Sin embargo, no hay que olvidar que Pedro Almodóvar, Lars von Triers, entre muchos otros directores, se han especializado en contar melodramas

llevados hasta sus últimas consecuencias, sin ninguna voluntad de producir al estilo de Hollywood, apostando a las historias inteligentes y con personajes profundamente humanos. El público ha abarrotado las salas del cine en todo el mundo para ver sus películas. Pedro Almodóvar, en particular, dice que el melodrama mexicano ha sido una de sus fuentes de conocimiento y de inspiración.

Apenas se inician algunas investigaciones sobre el melodrama mexicano bajo la perspectiva del estudio de género. Los resultados muestran todavía contradicciones: por un lado, algunos investigadores señalan que los estereotipos tradicionales no cambian, que se entrecruzan de manera diferente;² otros afirman que sí existen trasgresiones en el orden, que se rompe con los estereotipos.³ Es importante continuar con estas investigaciones, teniendo cuidado al escoger los métodos y las técnicas para lograr cierta objetividad.

Los melodramas muestran la cultura dominante a través de los estereotipos y la moral vigente de la época; por lo tanto, sería interesante estudiar los discursos sociales en diferentes momentos del melodrama mexicano. Otro estudio mostraría si las transformaciones del melodrama mexicano se deben a la imitación del modelo hollywoodense o se insertan en su sociedad y en su tiempo.

Este estudio exploratorio sobre los orígenes del melodrama en el cine mexicano deja preguntas por resolver; es solamente el inicio de investigaciones más sutiles y perspicaces. Lo único que sí sabemos a ciencia cierta es que el cine se apropió del melodrama y sigue gustando a los espectadores, igual que en el teatro del siglo XVIII; y que continúa, al parejo de las sociedades, sufriendo transformaciones, innovaciones y evoluciones.

2 Vid. Gastón Lillo realiza un estudio donde expone los elementos del melodrama y su capacidad de representar lo que en otros espacios discursivos sería irrepresentable. Sus estudios se limitan, al igual que la mayoría, a los años 40 y 50.

3 Vid. Son, en parte, el resultado de una investigación donde Patricia Torres San Martín analiza la representación de lo femenino y lo masculino en películas que abarcan desde 1987 a 1990.

Bibliografía

BURTON-Carvajal

La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano, Archivos de la filmoteca 16, s.d.

DONOSO, José

El lugar sin límites, Alfaguara, México, 1995.

ELAESSER, Thomas

Tales of sound and fury, observations on the family: Melodrama, p. s/e, 350-378, s.d.

ENTREAMBASAGUAS, Joaquín de

Filmoliteratura, Talleres Gráficos Escelicer, Madrid, 1954.

GARCÍA ESCUDERO, José María

Vamos a hablar de cine, Salvat Editores, España, 1970.

GARCÍA RIERA, Emilio.

Historia documental del cine mexicano, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, (tomos 1-18), 1992-1994.

GARCÍA RIERA, Emilio

Arturo Ripstein, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1988.

GARCÍA, Gustavo

El cine mudo mexicano. México: Secretaria de Educación Pública, 1982.

LILLO, Gastón

El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estatificación de la cultura, en Archivos de la Filmoteca. No. 16, 1994, México, pp. 65-73.

MAHFUZ, Naguib

El callejón de los milagros. Ediciones Roca, México, 1988

MIQUEL, Ángel

Mujeres en el cine mexicano, Mimi Derba, Agrazsánchez / Universidad Autónoma de México, México, 2000.

MONSIVAIS, Carlos y BONFIL, Carlos

La secularización de las lágrimas. A través del espejo; el cine mexicano y su público. El milagro, México, 1994, pp. 116.

MONSIVÁIS, Carlos

"Las mitologías del cine mexicano", *Intermedios*, junio de 1992

MONSIVÁIS, Carlos

"Se sufre pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)", en *A través del espejo; el cine mexicano y su público*, El milagro, México, 1994, pp. 99.

MORENO LARA, Xavier

El cine, géneros y estilos, Ediciones Mensajero, Bilbao España, Colección de bolsillo, 1980.

OROZ, Silvia

Discurso amoroso en el melodrama cinematográfico latinoamericano, en *Secuencias*, No. 6, abril de 1997, pp. 15 - 21

OROZ, Silvia

Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, 1995.

REYES, Aurelio de los

Filmografía de cine mudo mexicano. 1896-1920. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1986. Col. Filmografía Nacional No. 5.

SADOUL, Georges

Historia del cine mundial, Siglo XXI, México, 1972. Sucedió en el año de 1918, La primera Santa. Cine mundial. s.d.

THOMASSEAU, Jean-Marie

El melodrama, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia

Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2001.

VEGA, Eduardo de la, TORRES SAN MARTÍN Patricia

Adela Sequeyro, No. 1 de la Colección Cine de Mujeres Mexicanas, Universidad de Guadalajara y Archivos Fílmicos Agraz Sánchez, Guadalajara, 2000.

VEGA, Eduardo de la

Arady Boytler, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.

VEGA, Eduardo de la

Juan Orol, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1987.

VIDRIO, Martha

Escribir para el cine. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997.

VIDRIO, Martha

"La adaptación de la obra literaria al cine mexicano", en Cultura, comunicación y política, próximo a publicarse en la editorial de la Universidad de Guadalajara.

VIÑAS, Moisés

"Los géneros del cine mexicano". en Dicine, No. 46, julio de 1992, México.

Anexos

(Fichas de películas)

Más fuerte que el deber

Producción (1930): Films Tenoch, Raphael J. Sevilla y Pedro Cornú.

Dirección: Raphael J. Sevilla.

Argumento y adaptación: Raphael J. Sevilla.

Fotografía: Javier Sierra; fotos fijas: Salvador Gómez Tagle.

Música: Jesús Corona; canciones: Mario Talavera ("Si pudiera ser hoy", "Flor de mayo" y otras, interpretadas por Luis Ibargüen).

Sonido (discos sincronizados con la imagen): Eduardo Baptista.

Edición: Aniceto Ortega.

Títulos (cincelados en roca): Juan José Marino.

Intérpretes: Luis Ibargüen (sobrino del sacerdote), Idolina Romagnoli (heroína), Ricardo Carti (sacerdote), Efrén Buchelli (villano terrateniente), Sofía Haller (madre de la heroína), Eduardo Barrón, Áurea Real, Salvador Gómez Tagle.

Santa

Producción (1931): Compañía Nacional Productora de Películas, Juan de la Cruz Alarcón (en el genérico aparecen Gustavo Sáenz de Sicilia como jefe de producción y J. Castellot Jr. como supervisor).

Dirección: Antonio Moreno.

Argumento: sobre la novela de Federico Gamboa; adaptación: Carlos Noriega Hope.

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Agustín P. Delgado.

Música: Agustín Lara; dirección musical: Miguel Lerdo de Tejada; las canciones de Lara son: "Santa" (interpretada por Carlos Orellana), un fox, un danzón (bailado por Lupita Tovar y pareja) y una pieza que Lupita

Tovar baila en ropa interior; además, hay música andaluza en una escena de juerga flamenca.

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Fernando A. Rivero; maquillaje: Tilly (señora Capilla).

Edición: Aniceto Ortega.

Intérpretes: Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (*El Jarameño*), Donald Reed (Marcelino), Antonio R. Frausto (Fabián), Mimí Derba (doña Elvira), Rosita Arriaga (madre de Santa), Joaquín Busquets (Esteban), Feliciano Rueda (borracho del burdel), Jorge Peón (Genarillo), Alberto Martí (amigo del *Jarameño*), Ricardo Carti (doctor), Sofía Álvarez y Rosa Castro (prostitutas), Nena Betancourt (cantante), Jorge Marrón *Doctor IQ*, Carlos Bocanegra, Fernando A. Rivero y, entre los extras, Lupita Gallardo (prostituta), Ismael Rodríguez, Raúl de Anda, Parkey Hussian, Cube Bonifant cuyo nombre era Luz Alba.

Sobre las olas

Producción (1932): Producciones Miguel Zacarías (Latino Films); jefe de producción: Ricardo Beltri; distribución: Juan de la Cruz Alarcón.

Dirección artística: Miguel Zacarías.

Argumento: Miguel Zacarías; adaptación: Raphael J. Sevilla.

Fotografía: Guillermo Baqueriza.

Música: Max Urban; canciones (vales "Flores de Margarita", "El sueño de las flores" y "Sobre las olas"): Juventino Rosas; otras piezas: un preludio de Bach, el "Sueño de amor" de Franz Liszt y la "Marcha nupcial".

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Leonardo Westphal.

Edición: Alyson McTavish.

Intérpretes: Adolfo Girón (Juventino Rosas), Carmen Guerrero (Margarita), René Cardona (Raúl), Emma Roldán (madre de Margarita), Joaquín Coss (don Apolinar), Luis Sánchez Tello (Manuel), Paco Martínez (padre de Margarita), Rosita Arriaga (madre de Juventino), Jesús Graña y Carlos López *Chaflán* (vagabundos), Alfonso Sánchez Tello (Gaudelio Contreras), Armando Arriola (Villasana), Eduardo Landeta, Alfredo Varela, Pepe Martínez, Lauro Uranga, Max Urban, Manuel Sereijo, Ramón Peón (fraile), Jesús Melgarejo (sirviente) y, entre los extras, Raúl de Anda.

Una vida por otra

Producción (1932): Compañía Nacional Productora de Películas; gerente de producción: Gustavo Sáenz de Sicilia; jefe de producción: Luis Sánchez Tello.

Dirección: John H. Auer.

Argumento: Gustavo Sáenz de Sicilia y John H. Auer; adaptación: Carlos Noriega Hope y Fernando de Fuentes.

Fotografía: Alex Phillips; operador de cámara: Agustín P. Delgado.

Música: Manuel Sereijo; canción: Lorenzo Barcelata.

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Aniceto Ortega.

Intérpretes: Nancy Torres (Lucía Zamora), Julio Villarreal (Rafael Icaza), Gloria Iturbe (Aurora), Rosita Arriaga (doña Lupita), Joaquín Coss (don Pancho Martínez y Martínez), Alfredo del Diestro (agente del ministerio público), Sofía Álvarez (Sofía Arellano), Víctor Urruchúa (novio de Lucía), Emma Roldán (Consuelo, vecina), Ricardo Carti (doctor González), Jorge Peón, Carlos López *Chaflán*, Jesús Melgarejo, Beatriz Ramos, Conchita Gentil Arcos.

Enemigos

Producción (1933): Atlántida Films, Filiberto Lozoya, Hermilo Sánchez y Héctor Manjarrez.

Dirección: Chano Urueta.

Argumento y adaptación: Chano Urueta.

Fotografía: Alex Phillips; fotos fijas: Gabriel Figueroa.

Música y canciones: Lorenzo Barcelata.

Sonido: B.J. Kroger.

Escenografía: Fernando A. Rivero; ayudante: Jorge Fernández.

Edición: Chano Urueta.

Intérpretes: Margot Erbeja, Arturo Campoamor (el joven), Elena San Martín, Pepe Martínez, Paco Martínez, Francisco Jambrina, Pepe Peña, Ricardo Beltri, Sara García, Manuel Lamberri, Ada Ciangherotti.

La Calandria

Producción (1933): Hispano Mexicana Cinematográfica, José Castellot, Jr.

Dirección: Fernando de Fuentes.

Argumento: sobre la novela de Rafael Delgado; adaptación: Fernando de Fuentes; diálogos: José Castellot, Jr. y Fernando de Fuentes.

Fotografía: Ross Fisher.

Música y canciones: ("La pajarita" y "Negra consentida"): Joaquín Pardavé; arreglos musicales: Mario Ruiz Armengol.

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Fernando de Fuentes.

Títulos "de arte" (una calandria en su jaula): Carlos Véjar, Jr.

Intérpretes: Carmen Guerrero (Carmen Ortiz), Paco Berrondo (Gabriel), Adria Delhort (Malena), Francisco Zárraga (Alberto Rosas), Rosita Arriaga (doña Pancha), Julio Villarreal (cura González), Luis G. Barreiro (Pepe), Emma Roldán (Salomé), Antonio R. Frausto (Tacho Ramírez), Ricardo Carti (don Eduardo), Anita Guerrero (Petrita, vecina), Jorge Peón (Angelito, niño), Octavio Martínez (Sánchez, poeta), Consuelo Serraga (doña Meche), Dolores Camarillo (Lupe), Miguel Ruiz, Parkey Hussian, Clotilde Tovar, María Valdealde.

La mujer del puerto

Producción (1933): Eurindia Films, Servando C. de la Garza.

Dirección: Arcady Boytler; codirección técnica: Raphael J. Sevilla; asistente: Ricardo Beltri.

Argumento: Guz Águila, inspirado en el cuento "Natacha" de León Tolstoi; y el cuento "Le port" de Guy de Maupassant; adaptación: Guz Águila y Raphael J. Sevilla; diálogos: Guz Águila y Carlos de Nájera.

Fotografía: Alex Phillips, efectos especiales: Salvador Pruneda.

Música: Max Urban; canciones: Manuel Esperón; letra de la canción "Vendo placer" (cantada por Lina Boytler): Ricardo López Méndez.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: José Marino.

Intérpretes: Andrea Palma (Rosario), Domingo Soler (Alberto Venegas), Joaquín Busquets (marino borracho), Consuelo Segarra (doña Lupe, vecina), Luisa Obregón y Elisa Soler (vecinas), Arturo Manrique Panseco

(marino argentino), Jorge Treviño Panqué (marino norteamericano), Francisco Zárraga (novio de Rosario), Fabio Acevedo (don Antonio), Antonio Polo (don Basilio), Ángel T. Sala, Conchita Gentil Arcos, Julieta Palavicini, Lina Boytler, Roberto Cantú Robert (marino cubano), y, entre los extras, Stella Inda, Salvador Lozano, Saúl Zamora, Victoria Blanco y Esther Fernández.

Profanación

Producción (1933): Indo-América Films; distribución: Alberto Monroy.

Dirección: Chano Urueta.

Argumento y adaptación: Chano Urueta.

Fotografía: Alex Phillips; fotos fijas: Gabriel Figueroa.

Música: Max Urban.

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Chano Urueta.

Intérpretes: Julio Villarreal (Julio), Graciela Muñoz Peza (Graciela), Fernando A. Rivero (Fernando), Isidro de Olace (anticuario), Matías Santoyo (cacique).

Sagrario

Producción (1933): Aspa Films de México; gerente de producción: Juan Orol; productores asociados: Gabriel Flores y Guillermo Tardiff.

Dirección: Ramón Peón.

Argumento: Quirico Michelena; adaptación: Carlos L. Cabello.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Max Urban; canción ("Sagrario"): Manuel Sereijo.

Sonido: B.J. Kroger.

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Ramón Peón.

Intérpretes: Ramón Pereda (doctor Horacio Rueda), Adriana Lamar (Elena), Julio Villarreal (Juan Rivero), María Luisa Zea (Sagrario), Luis G. Barreiro (doctor Gutiérrez), Juan Orol (Carmelo), Consuelo Moreno (Concha, amiga de Elena), Pili Castellanos, María Valdealde, Jesús Melgarejo (parroquiano), María Luisa Armit, Carlos L. Cabello (preso), Francisco Lugo, Fabián Villar.

Los desheredados (antes, *Justicia humana*)

Producción (1935): Salvador Bueno y Francisco Beltrán; productor asociado: Toribio Espada.

Dirección: Guillermo Baqueriza; asistente: Carlos L. Cabello.

Argumento: Consuelo Oliva; adaptación: Guillermo Baqueriza.

Fotografía: Guillermo Baqueriza.

Música: Max Urban; canciones interpretadas por Lucha María Bautista ("Dulce amanecer", "Alma de mujer" y "Dulce cautiverio"): Alfonso Núñez de Borbón.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: José Marino y Juan Bustillo Oro.

Intérpretes: Antonio Liceaga (Mario), Lucha María Bautista (madre de Mario), Enrique Gil (Pablo), Joaquín Coss (el superintendente), Saúl Zamora (El Gordito), Carlos Domínguez (niño), Leonel Canto, Carmen Mayer.

Madre querida

Producción (1935): Aspa Films, Juan Orol; productor asociado: Gabriel Flores; gerente de producción: Juan Duque de Estrada.

Dirección: Juan Orol.

Argumento: sobre la historia *Huérfanos del destino* de Julián Cisneros Tamayo; adaptación: Juan Orol y Guillermo Baqueriza.

Fotografía: Guillermo Baqueriza.

Música: Max Urban; canciones: Ignacio Villa, Pablo O'Farril, Roberto Soto M. y Ramón Toraya.

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Edición: José Marino.

Intérpretes: Luisa María Morales (Adela), Alberto Martí (Manuel), Antonio Liceaga (Juanito Morales), Carlos Domínguez (Luisito), Saúl Zamora (El Gordito), Mercedes Moreno (Anita), Toño el Negro (Toño), Ave Fénix, Enrique Castilla, Miguel Wimer, Orquesta Caribe y, entre los extras, los niños Manolo Fábregas, Fernando Almada y Mario Almada; Juan Orol sólo aparece al principio diciendo unas palabras como prólogo.

Más allá de la muerte

Producción (1935): Cooperativa Éxito (Crédito Popular), Adela Sequeyro; gerente de producción: Jorge Cardeña Álvarez.

Dirección: Ramón Peón; asistente: Antonio Guerrero Tello.

Argumento: Adela Sequeyro; adaptación: Adela Sequeyro y Ramón Peón.

Fotografía: Alex Phillips.

Música y canciones ("Si regresas", "Silencio"): Chucho Monge, con una "Suite mexicana" inspirada en "La pajarera" de Manuel H. Lomelí.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: Ramón Peón y Juan José Marino.

Intérpretes: Adela Sequeyro (Yolanda Montenegro), Miguel Arenas (Enrique Montenegro), Mario Tenorio (Eduardo Franco), Magda Haller (Marina), Jorge Cardeña Álvarez (Chencho), Manuel Baeza (cantante), Guillermo Álvarez (pianista), Esther Fernández, Chucho Torres, Adela Valdés.

Todo un hombre

Producción (1935): Regio-Mex; distribución: Javier Liceaga.

Dirección: Ramón Peón.

Argumento: Joaquín Pablos, Jr.; adaptación: Ramón Peón.

Fotografía: Ross Fisher.

Música y canciones: Chucho Monge.

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Edición: Ramón Peón.

Intérpretes: Raúl Talán (Raúl), María Luisa Zea (Lupe), Luis G. Barreiro (don Lorenzo), Alberto Martí (padre de Raúl), José Eduardo Pérez, Emma Roldán, Luis G. Roldán, Ismael Rodríguez, Luisa Obregón, Guillermo Padilla, Alfonso Bedoya, María Luisa de la Mora.

Allá en el Rancho Grande

Producción (1936): Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes, financiados por Antonio Díaz Lombardo; gerente de producción: Alfonso Sánchez Tello.

Dirección: Fernando de Fuentes.

Argumento: Guzmán y Luz Guzmán de Arellano; adaptación:
Fernando de Fuentes y Guzmán.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Lorenzo Barcelata; canciones: Lorenzo Barcelata ("Amanecer
ranchero", "Por ti aprendí a querer", "Lucha María", "Coplas" y
"Presumida"), José López Alavés ("Canción mixteca") y anónimo ("Allá
en el Rancho Grande").

Sonido: B. J. Kroger.

Escenografía: Jorge Fernández; maquillaje: Dolores Camarillo.

Edición: Fernando de Fuentes.

Intérpretes: Tito Guízar (José Francisco Ruelas), René Cardona (Felipe),
Esther Fernández (Cruz), Lorenzo Barcelata (Martín), Emma Roldán
(Ángela), Carlos López *Chaflán* (Florentino), Margarita Cortés (Eulalia),
Dolores Camarillo (Marcelina), Manuel Noriega (don Rosendo), Hernán
Vera (don Venancio), Alfonso Sánchez Tello (Nabor Peña), David Valle
González (don Nicho), Carlos L. Cabello (Emeterio), Armando Alemán
(José Francisco, niño), Gaspar Núñez (Felipe, niño), Lucha María Ávila
(Cruz, niña), Clifford Carr (Pete, el gringo), Paco Martínez (médico), Juan
García (Gabino), Jesús Melgarejo, Emilio Fernández y Olga Falcón
(bailarines: interpretan el "Jarabe tapatío"), Trío Murciélagos, Trío Tariácuri,
y, entre los extras, Max Langler.

¡Ora Ponciano! (antes *Sol, sangre y arena*)

Producción (1936): Producciones Soria, Gabriel Soria; gerente de
producción: Luis Sánchez Tello; distribución: Columbia Pictures.

Dirección: Gabriel Soria.

Argumento: Pepe Ortiz; adaptación: Pepe Ortiz y Elvira de la Mora;
diálogos: González Pastor.

Fotografía: Alex Phillips.

Música y canciones: ("Toro Poquito", "La vaquilla colorada", "Coplas a
Ponciano", "Vuela palomita", "Tú ya no soplas", "Canción del ayer" y
"Nostalgia"): Lorenzo Barcelata; arreglos musicales: Manuel Esperón;
letras: Ernesto Cortázar; bailables: Pedro Rubín.

Sonido: B. J. Kroger.

Escenografía: Fernando A. Rivero; vestuario: Luis Moya.

Edición: José Noriega.

Intérpretes: Jesús Solórzano (Ponciano Díaz), Consuelo Frank (Rosario), Leopoldo Ortín (Juanón), Carlos López *Chaflán* (Lolo), Mercedes Azcárate (Mercedes), Carlos Villarías (don Luis Martínez del Arco), Maruja Gómez (Maruja), María Calvo (tía Pilar), Elvira Azcárate (Rosario, niña), José del Río (Ponciano, niño), Lorenzo Barcelata (Lorenzo), Consuelo Segarra (Chonita), Chucho Martínez Gil, Juanito Azcárate, Víctor Vigiola Torquito, Ernesto Cortázar, Ángel Carrasco *El Curro*, José Barranco Andaluz, Trío Tariácuri.

Adiós Nicanor

Producción (1937): Producciones Artísticas.

Dirección: Rafael E. Portas.

Argumento: Emilio Fernández; adaptación: Rafael E. Portas.

Fotografía: Gilberto Martínez Solares.

Música: Max Urban; canciones: Agustín Lara y Ernesto Cortázar.

Sonido: Eduardo Fernández.

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Aniceto Ortega.

Intérpretes: Emilio Fernández (Nicanor), Carmen Molina (Lupe), Ernesto Cortázar (El Gavilán), Elvia Salcedo (Lola), Carmen Conde (Rosa), Arturo Manrique Panseco (Pánfilo), Jorge Treviño (Teodoro), Arturo Ávila Gandolín, Alfonso Bedoya, Luis Sánchez Tello, Trío Calaveras.

A la orilla de un palmar

Producción (1937): Rex Films, Raphael J. Sevilla; jefe de producción: Jesús M. Centeno.

Dirección: Raphael J. Sevilla.

Argumento: Julio de Saradez; adaptación: Raphael J. Sevilla y M. Saavedra.

Fotografía: Ross Fisher.

Música: Raúl Lavista; canciones: Felipe Gil ("El pescador", "El desprecio", "Cadenas alvaradeñas", "Hay que ponerse muy chango" y "Lilongo") y Manuel M. Ponce ("A la orilla de un palmar").

Sonido: Roberto Rodríguez.

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada; vestuario: Vicente Tostado.
Edición: Raphael J. Sevilla, Emilio Gómez Muriel y Juan José Marino.
Intérpretes: Vicente Oroná (Marcelino), Marina Tamayo (Paula), Alberto Martí (doctor Antonio Méndez), Carlos Villatoro (Carlos Méndez), Aurora Walker (madre de Paula), Victorio Blanco (tío José), Guillermo Calles (tío Goyo), Saúl Zamora (gordito), Consuelo Segarra (señora Mencha), Elisa Soler (tía Prici), Sara Miller (doñita), Ana María Beltrán (criada), Victoria Ellis (Lilongo), Carmen Villaglane (muchacha 1a.), Raquel Torner (muchacha 2a.), El Charro Felipe Gil y sus Caporales, Trío Hidalguense, Trío Medellín.

Ave sin rumbo

Producción (1937): José Luis Bueno; jefe de producción: Ricardo Beltri.
Dirección: Roberto O'Quigley.
Argumento y adaptación: Roberto O'Quigley e Íñigo de Martino; diálogos adicionales: Alejandro Galindo.
Fotografía: Alex Phillips.
Música: Max Urban; canciones: "El jibarito", de Rafael Hernández; "Las golondrinas" y "Las mañanitas".
Sonido: B. J. Kroger y Rafael Ruiz Esparza.
Escenografía: Jorge Fernández.
Edición: Jorge Bustos.
Intérpretes: Andrea Palma (Ana del Castillo), Arturo de Córdova (Juan Torres o Fernando Noriega), Carlos Villarías (Tiburcio Moreno), Ángel T. Sala (capitán Molina Ángel), Carlos López *Chaflán* (Melchor Peña), Manuel Noriega (doctor Álvarez).

El bastardo

Producción (1937): Producciones Varela, Gonzalo Varela; jefe de producción: Antonio Guerrero Tello.
Dirección: Ramón Peón.
Argumento: Julián Cisneros Tamayo; adaptación: Ramón Peón.
Fotografía: Raúl Martínez Solares.
Música: Max Urban; canciones: Ray Soto ("Morenita de mi vida") y Rafael Hernández (canción tema).

Sonido: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito).

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Edición: Ramón Peón y Jorge Bustos.

Intérpretes: Juan José Martínez Casado (doctor Isauro Villahermosa), María Calvo (Celia Velázquez), María Luisa Zea (Rosa Cervantes), Rafael Icardo (Carlos Padilla), Félix Mercado (don Pablo), José Gordon (doctor Montes), Carlos Aganza (dr. Mendoza), María Teresa Escobedo (Esther), Eloísa Gómez Torres (Josefa, sirvienta), Humberto Rodríguez (Benito, sirviente), Chucho Ojeda (secretario de don Pablo), Manuel Dondé (secretario de Padilla), José del Río (Isauro, niño), Manuel Noriega (director del orfanatorio), Alfonso Corona Blake y José Elías Moreno (extras) y la cantante Margarita Romero.

La Adelita

Producción (1937): Iracheta y Elvira; gerente de producción: Luis Sánchez Tello.

Dirección: Guillermo Hernández Gómez.

Argumento: Guillermo Hernández Gómez; adaptación: Emilio Gómez Muriel, Guillermo Hernández Gómez y Ernesto Cortázar.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música y canciones ("Canción vaquera", "Nace un amor", "Vete a volar", "Estoy hasta el hueso", "Ya no me muerdas", "El amor del hombre pobre", "Dos palomos enamorados"): Lorenzo Barcelata, con letras de Ernesto Cortázar, y otros ("La Adelita", "Soy una flor", "Adiós adiós, lucero de mis noches" y, tocada en pianola, "Mi querido capitán"); dirección orquestal: Manuel Esperón.

Sonido: Joselito Rodríguez.

Escenografía: Fernando A. Rivero; maquillaje: Enrique Hutchinson.

Edición: Emilio Gómez Muriel.

Intérpretes: Leopoldo Ortín (Canuto Guerrero), Esther Fernández (Adela Maldonado, La Adelita), Pedro Armendáriz (Sabino Estrada), Antonio R. Frausto (Telésforo), Ramón Armengod (Manolo), Elena Ureña (doña Carmelita), Margarita Cortés (Tecla), Emma Duval (Catalina Dosamantes), Emma Roldán (Nicanora, madre de Tecla), Eduardo Vivas (Leandro Martínez), Agustín Isunza (Estanislao), Juan García (Eusebio Vargas),

Roberto Escalera (coronel Ramírez), Ernesto Cortázar (licenciado Cienfuegos), Gilberto González (capitán Villista), Armando Soto la Marina *El Chicote*, David Valle González, Max Langler, Tito Junco y Alfonso Bedoya (villistas), Julio Ahuet (extra) y, en intervenciones musicales, Trío Calaveras y Los Tres Murciélagos.

La cuna vacía

Producción (1937): Cinematográfica Excelsior, Juan Pezet y Virgilio Calderón; jefe de producción: Antonio Guerrero Tello.

Dirección: Miguel Zacarías.

Argumento: Gustavo Sáenz de Sicilia; adaptación: Miguel Zacarías.

Fotografía: Ross Fisher.

Música dirigida por Armando Rosales; canciones: "Duerme" de Miguel Prado, "El beso" de Arditti, "Serenata" de Toselli, "Chiribiribi", de Pestalozza, "Vita d'arte" de Giacomo Puccini y danzón de Armando Rosales.

Sonido: Roberto Rodríguez.

Escenografía: Fernando A. Rivero.

Edición: Miguel Zacarías y José Marino.

Intérpretes: René Cardona (Pepe García), Lolita González (Ana), Adela Jaloma (Elena), José Rachini (Pancho), Alicia Navarro (niña), Eduardo Vivas (Luis), Rafael Icardo (Joaquín Benítez), Chel López (Eduardo), A. Plaza (criada), María Porrás (vecina), Salvador Lozano.

Las cuatro milpas

Producción (1937): Pereda Films, Ramón Pereda.

Dirección: Ramón Pereda.

Argumento: Ramón Pereda; adaptación y diálogos: René Cardona.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Max Urban; canciones: Lorenzo Barcelata, Belisario de Jesús García ("Las cuatro milpas"), Felipe Llera ("La casita"), Tata Nacho y Alfonso Esparza Oteo.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Ramón Pereda.

Intérpretes: Ramón Pereda (Juan Antonio), Adriana Lamar (Anita), Lorenzo Barcelata, María Teresa Barcelata, Pedro Armendáriz (Felipe), Carlos López Chaflán, Manuel Noriega, Joaquín Coss, Miguel Wimmer, Ernesto Cortázar, Emilio Fernández, Dolores Camarillo, Alfonso Bedoya, Trío Calaveras.

Luna criolla

Producción (1938): Rex Films, Raphael J. Sevilla; jefe de producción: Antonio Guerrero Tello.

Dirección: Raphael J. Sevilla; asistente: Valerio Olivo.

Argumento: Vicente Oroná; adaptación: Íñigo de Martino.

Fotografía: Víctor Herrera.

Música: Raúl Lavista; canciones ("Trinidad", "Luna criolla" y "Me gustas"): Alfredo Núñez de Borbón.

Sonido: Rafael Ruiz Esparza.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada; vestuario: Vicente Tostado.

Edición: Emilio Gómez Muriel y Carlos Savage.

Intérpretes: Vicente Oroná (*El Oruga*), Lucy Delgado (Mercedes, *La Rata*), Joaquín Pardavé (*Tartamudo*), Carlos López Moctezuma (El de la Flor), Vicente Enhart (*Chato*), José Ortiz de Zárate (*El Gallego*, cantinero), Francisco Zárraga (*El Quetzal*), Lita Enhart (Márgara), Ricardo Mondragón (Toni), Ángel T. Sala (*El Tuerto*), Luis G. Barreiro (prisionero), Miguel Wimer (jefe del resguardo), Lolita Asperó (*La Lechuza*), Cuatitas Herrera, Trío Hermanos Flores, Isabel Castellanos.

Un domingo en la tarde

Producción (1938): Producciones Artísticas; distribución: Germán Camús y Cía.

Dirección: Rafael E. Portas.

Argumento: sobre la novela *Amor y gloria*, de Joaquín Pablos; adaptación: Rafael E. Portas; diálogos: Rafael E. Portas y Alfonso Patiño Gómez.

Fotografía: Gilberto Martínez Solares y Agustín Martínez Solares.

Música: Manuel Castro Padilla.

Sonido: Consuelo Rodríguez.

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Edición: José Noriega.

Intérpretes: Lorenzo Garza (Lorenzo), Carmen Hermosillo (Carmen), Miguel Arenas (don José), Alfredo Varela, Jr. (Miguelito), Pedro Martín Caro (José Luis Caro), Paulina Azcoitia (Lela), Leandro Alpuente (don Francisco), Flora Martínez (doña Verónica), Roberto Banquells (Limoncito), Alonso Sordo Noriega (locutor) y, entre los extras, Víctor Junco.

Carne de cabaret (Rosa La Terciopelo)

Producción (1939): TACA (Artistas y Técnicos Cinematográficos Mexicanos); jefe de producción: Ricardo Beltri; distribución: Iracheta y Elvira.

Dirección: Alfonso Patiño Gómez.

Argumento: Juan D. del Moral, inspirado en un poema de José de Jesús Núñez y Domínguez; adaptación: Alfonso Patiño Gómez.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Chucho Monge; canciones: Chucho Monge ("Si te alejas", "Arrullo", "Engaño" y "Sacrificio") y Agustín Lara ("Rosa").

Sonido: Eduardo Fernández.

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Edición: Mario de Lara.

Intérpretes: Sofía Álvarez (Rosa Fraga), Miguel Arenas (don Eduardo), Tony Díaz (Manuel *El Clavelitos*), Julio Villarreal (fiscal), Agustín Isunza (Luis, peluquero), Hernán Vera (amigo), María Porrás, Humberto Rodríguez, Maruja Sánchez, Diego Villalba, Humberto Tamayo (locutor), Tito Novaro (locutor) y, entre los extras, Carolina Barret.

Con los Dorados de Villa

Producción (1939): Producciones Raúl de Anda, Raúl de Anda; jefe de producción: Jesús M. Centeno.

Dirección: Raúl de Anda.

Argumento y adaptación: Raúl de Anda y Emilio Fernández.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Música: Alfonso Esparza Oteo; canciones: Manuel M. Ponce ("El desterrado"), Emilio D. Uranga ("La negra noche"), Chucho Monge ("Con los Dorados de Villa" y "Nomás me aguanto"), Pedro Galindo ("Qué lindo es mi gringo" y "Cómo me retoza el gusto") y otros ("Jesuita en

Chihuahua").

Sonido: Consuelo Rodríguez.

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Edición: X. Randa (Raúl de Anda) y Carlos Savage.

Intérpretes: Domingo Soler (coronel Domingo), Pedro Armendáriz (mayor Pedro Mondragón), Emilio Fernández (mayor *El Indio* Fernández), Susana Cora (Rosa Navarrete), Lucha Reyes (Adela), Marcus Goodrich (doctor Marcus Aurelius Goodrich), Salvador Quiroz (capitán Salvador Quiroz), Pedro Galindo (*idem*), Raúl Guerrero (*Tapón*), Aurora Walker (monja), Manuel Sánchez Navarro, Joaquín Grajales, Alfredo Arthenak, Luis Álvarez (Pancho Villa), Guadalupe del Castillo (*Tomasa*), Max Langler (sargento Tiburcio), Hernán Vera (político chihuahuense), Paco Martínez (cura).

Una familia de tantas

Producción (1948): Producciones Azteca, César Santos Galindo; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Alejandro Galindo.

Argumento y adaptación: Alejandro Galindo.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Luis Fernández.

Escenografía: Gunther Gerszo; maquillaje: Carmen Palomino.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Fernando Soler (Rodrigo Cataño), David Silva (Roberto del Hierro), Martha Roth (Maru), Eugenia Galindo (doña Gracia Cataño), Felipe de Alba (Héctor), Isabel del Puerto (Estela), Alma Delia Fuentes (Lupita), Carlos Riquelme (Ricardo), Enriqueta Reza (Guadalupe, criada), niño Manuel de la Vega (*El Cartucho*), Nora Veryán, Conchita Gentil Arcos, María Gentil Arcos, Victoria Sastre.

El lugar sin límites

Producción (1977): Conacite dos; productor ejecutivo: Francisco del Villar

Dirección: Arturo Ripstein

Argumento: sobre la novela homónima de José Donoso; adaptación de José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco, Manuel Puig, Carlos Castañón y

Arturo Ripstein

fotografía: Miguel Garzón

Música: canciones interpretadas por Pepe Arévalo y sus Mulatos, Hermanas Hernández, Hermanas Gómez, Celia Cruz, Sonora Santanera, Orquesta de Dámaso Pérez Prado, Los Churumbeles de España.

Sonido: Guillermo Carrasco

Escenografía, decorados y vestuario: Kleómenes Stomatiades

Edición: Francisco Chiu.

Intérpretes: Roberto Cobo (*La Manuela*), Lucha Villa (*La Japonesa*), Ana Martín (*La Japonesita*), Gonzalo Vega (Pancho), Julián Pastor (Octavio), Carmen Salinas (Lucy), Fernando Soler (don Alejo), Blanca Torres (doña Blanca), Emma Roldán (Ludo), Hortensia Santoveña (Cloti), Inés Murillo (anciana), Rubén Monterrubio (cliente), Socorro de la Campa (Nelly), Cecilia Leger (sirvienta), César Sobrevals (administrador), Agustín Silva (Reynaldo), Neri Ruiz (empleada de correos), Óscar Rivera (Céspedes).

El callejón de los milagros

Producción (1994): Alameda Films, Alfredo Ripstein, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara.

Dirección: Jorge Fons.

Argumento y adaptación: Vicente Leñero, sobre la novela *El callejón de los milagros* de Naguib Mahfouz.

Fotografía: Carlos Marcovich.

Música: Lucía Álvarez.

Sonido: David Baksht.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz (Don Ru), María Rojo (Doña Cata), Salma Hayek (Alma), Bruno Bichir (Abel), Delia Casanova (Eusebia).

Universidad de Guadalajara

Lic. J. Trinidad Padilla López
Rector General

Mtro. Ricardo Gutiérrez Padilla
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Carlos Briseño Torres
Secretario General

**Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
(CUAAD)**

Arq. Carlos Correa Ceseña
Rector del CUAAD

Mtro. Arq. Vicente Pérez Carabias
Secretario Académico

Lic. Humberto Ortiz Rivera
Secretario Administrativo

Dr. Arturo Chavolla Flores
Director de la División de Artes y Humanidades

Boris Goldenblanc
Departamento de Imagen y Sonido

Consejo Editorial 2001-2004

El goce de las lágrimas.
El melodrama en el cine mexicano de los años treinta.
se terminó de imprimir en septiembre de 2001,
en los talleres de Editorial Pandora,
Caña 3657, La Nogalera, CP 44470
Guadalajara, Jalisco, México

El diseño y diagramación estuvo a cargo de Víctor Chávez
y para su formación se utilizaron los tipos
Palatino en 10 en 13 puntos para textos y
12 en 14 puntos para títulos.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Javier Ramírez

El tiraje fue de 1000 ejemplares más sobrantes para reposición.