

Entre plátanos y melodramas: historia y memoria de los Estudios San Miguel

Por Rocío Espínola^{*}, Sebastián Mattia^{**}, Ariel Navarro^{***} y Maximiliano Ponce^{****}

Resumen: En este trabajo se abordarán dos cuestiones referidas a la historia del cine argentino, en el período comprendido entre 1937 y 1955. Por un lado, la historia de la productora cinematográfica Estudios San Miguel. Por otro, se analizará la construcción del género melodrama desde una perspectiva semiótica. Traer al presente la historia de Estudios San Miguel nos permite ahondar en la historia del ex partido de General Sarmiento, y pensar el carácter de proximidad con el territorio, a partir de la construcción de la memoria. El melodrama será entendido como un género autónomo y reconocido socialmente en el período señalado. Analizaremos, entonces, dos películas: *Los isleros* (Lucas Demare, 1951) y *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), producidas por Estudios San Miguel. Este análisis nos permite indagar no sólo sobre la discusión en torno a su categoría como género, sino también analizar su estilo clave en la época de oro del cine argentino.

Palabras clave: cine argentino, melodrama, Estudios San Miguel, industria cinematográfica, género.

Entre bananas e melodramas: história e memória dos Estúdios San Miguel

Resumo: Neste artigo abordaremos duas questões relacionadas à história do cinema argentino no período entre 1937 e 1955. Por um lado, a história da produtora cinematográfica Estúdios San Miguel. Por outro, a construção do gênero melodrama será analisada a partir de uma perspectiva semiótica. Trazendo ao presente a trajetória dos Estúdios San Miguel, poderemos mergulhar na história da antiga região de General Sarmiento, e pensar sobre o caráter de proximidade com o território a partir da construção da memória. O melodrama será entendido como um gênero autônomo e socialmente reconhecido no período indicado. Analisaremos então dois filmes: *Los isleros* (Lucas Demare, 1951) e *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), produzidos pelos Estúdios San Miguel. Essa exploração nos permite investigar não só a discussão sobre sua categoria como gênero, mas também analisar seu estilo chave na era de ouro do cinema argentino.

Palavras-chave: cinema argentino, melodrama, Estúdios San Miguel, indústria cinematográfica, gênero.

Bananas and Melodramas: History and Memories of Estudios San Miguel

Abstract: This paper offers a semiotic approach to the construction of “melodrama” in order to highlight two paradigmatic movies in the history of Argentina cinema during the period that spans between 1937 and 1955. After an overview of the history of the film production company Estudios San Miguel, we examine the history of the old township General Sarmiento, highlighting the connection between the land and the construction of the memory. Then we approach *Los isleros* (Lucas Demare, 1951) and *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), two movies made and produced by Estudios San Miguel, through the lens of melodrama understood as a socially recognized autonomous genre, to examine generic and aesthetic conventions in the golden era of Argentine cinema.

Key words: argentine cinema, melodrama, Estudios San Miguel, cinematographic industry, gender.

Introducción

Este trabajo se encuentra estructurado de acuerdo a dos ejes principales. En primer lugar, se realizará una breve periodización del cine argentino (1896-1937). En relación a éste período, tomando como eje la industria cinematográfica argentina, se abordará la historia de los Estudios San Miguel. Para ello, consideramos diversas fuentes, por ejemplo, textos y artículos académicos como *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933 - 1956 (Vol. I)*, de Claudio España; notas periodísticas de revistas especializadas como *El Heraldo del Cinematografista*; y una entrevista realizada a Exequiel Viqué (docente e historiador del cine argentino) realizada en julio del 2017. En segundo lugar, discutiremos sobre el concepto “melodrama” en el cine argentino que tuvo lugar entre los años ‘40 y ‘50; para luego analizar desde una perspectiva semiótica dos películas producidas por los Estudios San Miguel: *Los isleros* (Lucas Demare, 1951) y *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945). En este sentido, algunos de los textos que se consultaron fueron: *Semiótica de los medios masivos*, de Oscar Steimberg; y *Diccionario de cine*, de Eduardo Russo.

Breve historia del cine argentino 1896-1937

Historiadores y aficionados del cine en Argentina coinciden en que una de las etapas más relevantes da inicio en 1933. El advenimiento del cine sonoro produce un quiebre en la forma de relación entre el cine y la sociedad. Con el antecedente de las proyecciones de las primeras escenas de los hermanos Lumiere en el Teatro Odeón de la Ciudad de Buenos Aires (1896), en 1909 se da inicio a los primeros estrenos nacionales a partir de la proyección de una de las primeras película argumental, *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1909) (Di Núbila, 1998: 12). En 1912, se funda la Sociedad General Cinematográfica por Julián de Ajuria, y años más tarde se estrena *Nobleza gaucha* (Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), el film más sobresaliente de la “era silente”.

El cine silente argentino entra en crisis a principios de los años ‘20. Entre los factores que dieron lugar a esto se encuentran: la recuperación de las industrias cinematográficas europeas tras el fin de la Primera guerra Mundial y el dominio internacional de los estudios de Hollywood, con el apoyo (y estrategias) del gobierno de Estados Unidos. Por otra parte, el cine argentino también sufrió limitaciones de presupuesto, que se veían reflejadas principalmente en la escenografía, que consistía en “telones pintados”, “de escasa dimensión” (Di Núbila, 1998). Además, surgieron diferentes productoras que no duraron ni prosperaron por mucho tiempo ya que no contaban con el *know-how* y el suficiente capital monetario para la producción.

En 1927 se produce en Estados Unidos el primer largometraje sonoro: *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927). A pesar de que nuestro país fue uno de los impulsores de la actividad cinematográfica sonora, tras varios intentos fallidos en 1932, se esperaba un año más para el estreno de la primera película sonora producida en Argentina. En este período se produce así la resurrección de la industria cinematográfica argentina (Karush, 2012: 106).

En 1933 surgen las primeras productoras que dan pie al período de oro de la industria, dos de las más importantes fueron: Lumiton, con el estreno de *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) el 27 de abril; y Argentina Sono Film, que hizo lo propio con *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933) el 19 de mayo. A partir de este momento, se dio un crecimiento en la producción de películas: dieciséis en 1936, veintiocho en 1937 y cuarenta y uno en 1938 (Mahieu, 1966: 16).

También sobresale que una prosperidad alcanzada en 1938 y un incremento en las producciones provocaron un vuelco hacia un cine dirigido a un público de clase media. A diferencia del cine de Hollywood, el cine argentino propuso el desarrollo de escenarios familiares, que en conjunto de actores de habla castellana (dialecto local) iniciados en el teatro y la radio, respondieron a una tradición popular de la cultura argentina (Mahieu, 1966: 26).

Por otro lado entre 1937 y 1943, un promedio de setenta mil argentinos por año migraron del interior al Gran Buenos Aires. En relación a la construcción de la nación por medio de la cultura de masas, películas como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) y *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) revelaron “el creciente atractivo comercial de las culturas rurales argentinas para el público urbano de cine y radio en todo el país” (Karush, 2012: 209). Este crecimiento de la industria nacional logró desarrollarse a partir del “esfuerzo” de los pequeños y grandes empresarios. Dentro de estos últimos podemos enmarcar al fundador de los Estudios San Miguel, de quien hablaremos a continuación.



Estudios San Miguel

Miguel Machinandiarena fue fundador y propietario de Estudios San Miguel, socio indirecto de Artistas Argentinos Asociados y una de las figuras más relevantes de la Asociación de Productores de Películas Argentinas durante la década de los cuarenta” (Kohen, 1999: 12). Nacido en 1899, en Agoitz (Navarra, España), Machinandiarena llegó a la Argentina a mediados de los años ‘20 y con el tiempo se convirtió en una figura destacada dentro del circuito empresarial argentino de mediados del siglo XX. En sus primeros años en el país comenzó a trabajar en el Banco Avellaneda, institución en la cual ascendió hasta llegar al cargo de Inspector General y Gerente. Machinandiarena se convirtió posteriormente en accionista de la Unión Kursaal Argentina (UKA)¹ y logró establecer vínculos con figuras de la clase política, entre los que se

¹ Unión Kursaal Argentina, sociedad integrada por Félix Solá, Silvestre y Miguel Machinandiarena que obtendría a mediados de 1936 el permiso para la explotación de los casinos.

destaca el Gobernador de la Provincia de Buenos Aires Manuel Fresco, destaca Viqué en la entrevista. Estos factores son los que le brindan la posibilidad de incursionar en diversos ámbitos del empresariado argentino.

Su vínculo con el Gobernador Fresco es el que le brindó a Machinandiarena la posibilidad de convertirse en uno de los protagonistas clave del proyecto de “urbanización de los balnearios de la costa atlántica, especialmente el de Mar del Plata” (Kohen, 1999: 12), impulsado por Fresco a mediados de la década del '30. Este proyecto tenía como objetivo principal transformar Mar del Plata en un centro de atracción turístico de mayor envergadura. Se proponía la realización de obras viales e infraestructura junto a la construcción de nuevos atractivos. Entre estas obras, se destacan las "salas de entretenimiento" (casinos) que serían el origen de la fortuna de Machinandiarena (Kohen, 1999: 12)

La acumulación de capital lograda a partir de sus numerosos emprendimientos en el país, junto con la expansión de la industria cinematográfica (a partir del auge del cine sonoro), son los que atraieron a Miguel Machinandiarena y su hermano Narciso a incursionar en el ambiente cinematográfico con la fundación de Estudios San Miguel (Posadas, 2006: 152).

Machinandiarena decidió viajar a Hollywood para adquirir allí el equipamiento necesario (maquinarias, cámaras, entre otros equipos) para llevar a cabo este proyecto en la localidad de Bella Vista, sobre las calles Moine entre Caprera (actual Piñeyro) y Chubut, perteneciente al ex Partido de General Sarmiento. Si bien Viqué señala que hasta el momento no existe información concreta acerca de los motivos que lo llevaron a la elección de dicha localidad (ubicada a treinta kilómetros de la Capital Federal) como sede de la construcción de los Estudios, Garate afirma:

Las empresas cinematográficas están ubicadas, geográficamente, en los alrededores de la ciudad de Buenos Aires. Sus estudios tienen, en todos los casos, buenos medios de acceso, tratándose de que su instalación se halle aislada de ruidos que perturben las filmaciones, que, se disponga de abundante energía eléctrica y del suficiente espacio para la realización de escenas en “exteriores” que no requieran motivos especiales de paisaje (Garate, 1944: 40).

Los trabajos de construcción —realizados por la Compañía General de Construcciones— se iniciaron en el segundo semestre de 1937 sobre un terreno escriturado por Miguel Machinandiarena en el año 1933. Para febrero de 1938, la edificación ya se encontraba finalizada y se dio inicio a las tareas de instalación y ajuste de los equipos técnicos de laboratorio y sonido, completadas en octubre de 1940. Durante este período se filmaron tres películas, dos de ellas prototipos para probar la maquinaria (Producción N° 1 y 2)² y el film *Petróleo* (Arturo S. Mom, 1940). Este último, filmado en Comodoro Rivadavia y estrenada el 18 de diciembre de 1940, fue uno de los films que “marcó el ingreso de Estudios San Miguel a la cinematografía argentina” (Kohen, 2000: 348).

Más allá de esta primera producción estrenada por los estudios, Kohen menciona que: “Los periodistas invitados pudieron conocer el estudio, que hasta entonces había sido un secreto bien guardado” (2000: 348). La edificación llegó a ocupar tres manzanas, en donde contaban con las oficinas administrativas, dirección y una usina eléctrica provista de tres generadores de gran potencia, laboratorios modernos para la época con protección contra incendios, entre otras instalaciones. Además, los Estudios poseían talleres propios de carpintería y yesería en donde se fabricaban los muebles junto a la escenografía para las películas, como así también el vestuario para los artistas.

² Protagonizadas por Eduardo Ricci, Pedro Mirassou y Amanda Cetera se filmaron en 1939 pero no fueron estrenadas al público. Hasta el momento no se encontraron registros de las mismas (Fragmento de entrevista a Exequiel Viqué).

Asimismo, para el desarrollo de filmaciones en exteriores, el estudio contaba con un predio de 22.400 metros cuadrados, junto a viviendas provisorias (chalets) para los artistas y los técnicos.

Por ese entonces, de acuerdo a lo señalado por Viqué, el modelo que adoptó la industria cinematográfica nacional —y del que Estudios San Miguel no se encontraba ajeno— era el denominado *Star System*. De acuerdo a este modelo había: “cada estudio tenía su elenco de actores, sus estrellas”, reconocidos por su labor en otros medios (Teatro, Radio). Algunas de las figuras destacadas de los Estudios San Miguel fueron: Alberto Castillo, Tita Merello, José Marrone, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Enrique Muiño, Delia Garcés, Amelia Bence, Catalina Bárcena, entre otras.

Kohen menciona que Machinandiarena no supo realizar un manejo racional de los medios de producción que poseía. Además, señala que en la etapa que le otorgó gloria como productor cinematográfico se presentaron los problemas que posteriormente llevaron a la decadencia de los estudios. En relación a ello, se puede observar que la magnitud de los proyectos era desproporcionada en relación a las posibilidades materiales y económicas de la empresa: “Machinandiarena apostó a la acumulación de grandes nombres pero no construyó —en el momento adecuado— la estructura capaz de soportar su peso” (Kohen, 2000: 361).

Machinandiarena contaba con varios elementos a su favor en su intento de expansión: controlaba la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE),³ la Distribuidora Panamericana⁴ y se asoció a Artistas Argentinos Asociados

³ Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos: Fue una empresa cinematográfica fundada el 2 de mayo de 1929 por Durango Alfredo Murúa y Genaro Sciavarra. En ella se realizaban tareas de sonorización de películas entre las que se encuentran *Muñequitas porteñas* (José Agustín Ferreyra), *La vía de oro* (Arturo S. Mom), entre otras producciones. Fue administrada por Estudios San Miguel desde octubre de 1941 hasta su posterior cierre en 1944.

⁴ Sociedad de responsabilidad limitada integrada por Narciso Machinandiarena y el empresario mexicano Modesto Pascó. El nombre responde a “las aspiraciones de expansión internacional

cuando éstos rodeaban *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). Maranghello cita al abogado Emilio Zolezzi, quien explica:

AAA conservaría total independencia en lo concerniente a la preparación y rodaje de sus obras. Y San Miguel —que tenía películas con muy buen nivel técnico, pero que no encontraba el punto artístico adecuado— obtenía un producto muy adecuado para atraer al gran público. Al incorporarse, los Machinandiarena poseyeron el 51 por ciento del capital. Y aportaron dinero en dos oportunidades: en la primera, 70.000 pesos; semanas después, una remesa de 31.000 pesos. La película cubrió su costo exclusivamente con las 17 semanas que permaneció en el Ambassador. Con publicidad incluida, costó algo más de 300.000 pesos (Maranghello, 2002: 58).

A mediados del rodaje de la película, Machinandiarena adquirió el 51% de las acciones de la cooperativa (Posadas, 2006: 204). A pesar de ello, no se trató de una fusión de los estudios, sino que Miguel y Narciso Machinandiarena establecieron una sociedad con Artistas Argentinos Asociados (Kohen, 2000: 362).

El contexto internacional —mediado por la Segunda Guerra Mundial— produjo la primera crisis en el cine sonoro argentino. A partir de la creación de la Office of the Coordinator of Interamerican Affairs (C.I.A.A.) por parte del Departamento de Estado estadounidense, Argentina representaría una amenaza para el control del mercado fílmico de este país. En 1942, esta oficina decidió impedir la exportación de celuloide a la Argentina, con la excusa de que nuestro país mantenía relaciones con el eje. Producto de ello, la producción nacional descendió abruptamente, de cincuenta y seis películas en 1942, se pasó a sólo veinticuatro en 1944. Junto al déficit cualitativo que venía arrastrando el cine, se le sumó el apoyo de Hollywood a México, que da inicio a una producción de baja calidad pero masiva, desplazando a la Argentina del mercado local y latinoamericano (Maranghello, 2004: 112).

de los *Estudios San Miguel*" (Kohen, 2000: 350) con un asunto crucial para las relaciones entre los países del continente: el panamericanismo.

A pesar de la carencia de celuloide, el plan de producción no se detuvo (Kohen, 2000: 363). Muchos de los estrenos se intentaron relacionar con la fecha de la presentación de la película con su temática o el género. Algunos ejemplos de ello son: *Cuando la primavera se equivoca* (Mario Soffici, 1943), estrenada el 21 de septiembre, y *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943) en mayo del mismo año, que se convirtió en uno de los mayores éxitos de Estudios San Miguel, siendo considerada como la mejor película de 1943 por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

La instauración del gobierno militar, según Kohen, es lo que agudizó las dificultades de los estudios argentinos para obtener película virgen. Por un lado, por la crisis en las relaciones entre Argentina y los Estados Unidos, y por otro, porque los Estudios no podían negociar directamente con los proveedores, ya que el Estado comenzó a administrar el acceso al celuloide disponible, afectando posteriormente a la distribución y exhibición de las películas. En ese año los Estudios produjeron sólo seis películas, para 1944 el número se redujo a cuatro que serían estrenadas entre 1945 y 1946. Entre ellas se encuentran: *Rosa de América* (Alberto de Zavalía, 1946), *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), *Besos Perdidos* (Mario Soffici, 1945) y *Llegó la niña Ramona* (Catrano Catrani, 1945) (España, 2000: 368).

Para 1947 —bajo la presidencia de Juan Domingo Perón— el 15 de enero los representantes de los productores, entre ellos Machinandiarena, la Asociación Argentina de Actores y Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina (AGICA) se reunieron con el presidente y le entregaron un petitorio que incluía entre sus artículos una solicitud de apoyo del Banco de Crédito Industrial hacia la Industria Cinematográfica argentina. El Banco, por su lado, creó créditos que se otorgaban con la presentación del proyecto de una película. En este sentido, Narciso Machinandiarena señaló lo siguiente: “los estudios fueron adquiriendo unas deudas increíbles, y en determinado momento a fines del ‘54, estaban todos en estado de quiebra. Unos, porque

realmente quebraron y otros, porque parte de esos ingresos los desviaban a otras cosas y no los dejaban en la actividad cinematográfica” (Kohen, 2000: 372).

Debido a lo comentado anteriormente, los Estudios San Miguel recurrieron al igual que otros estudios al auxilio financiero del Estado, aunque la estructura económica de la empresa ya estaba comprometida debido a los errores en el manejo administrativo. Uno de los tantos proyectos que impulsó Miguel Machinandiarena fue el desarrollo de filiales en el exterior, como fue el caso de Brasil a mediados de la década del '40, el cual fracasó y produjo una pérdida importante del capital de la empresa. Asimismo, el reconocimiento por parte de la crítica y los premios recibidos por algunas producciones realizadas entre 1940 y 1946 no tuvieron una respuesta similar en el público. Entre los años 1947 y 1949, los Estudios San Miguel estrenaron dieciséis películas, de las cuales sólo algunas tuvieron una buena repercusión en el público, pero que de todos modos no lograron equilibrar las finanzas de la empresa. Para superar este problema Machinandiarena decidió modificar el modelo organizativo de sus negocios (Kohen, 2000: 373).

El 25 de octubre de 1949 se resolvió la constitución de Estudios San Miguel Sociedad Anónima Cinematográfica Industrial y Comercial “dejando sin efecto su antiguo convenio de distribución con Panamericana” (Revista *Heraldo del Cinematografista*) con un capital de ochocientos mil pesos: “el objeto de la sociedad es producir, distribuir, adquirir o enajenar y explotar directa o indirectamente toda clase de películas cinematográficas, así como explotar salas de exhibición” (Kohen, 2000: 374).

Desde el inicio de las gestiones ante la Inspección General de Justicia y hasta el 31 de diciembre de 1951, fecha en la que el estudio cierra definitivamente, se produjeron trece películas, entre las que se encuentra el éxito *Los isleros*

dirigida por Lucas Demare. De acuerdo al testimonio de Miguel Machinandiarena hijo, publicado en la revista *Siete Días Ilustrados*:

Dejando atrás 10 años de esplendor, jamás igualado por el cine argentino, la falta de película virgen, los entretelones políticos y una mala administración determinaron que la empresa clausurara sus trabajos. con los casinos expropiados, problemas con los sindicatos y los estudios sumidos en una vorágine sin control, mi padre vuelve la espalda a su obra y, tras el estreno del último gran éxito, *Los Isleros*, abandona San Miguel y vuelca sus energías en otras empresas para tratar de salvar su para entonces diluida fortuna (s/a, 1972).

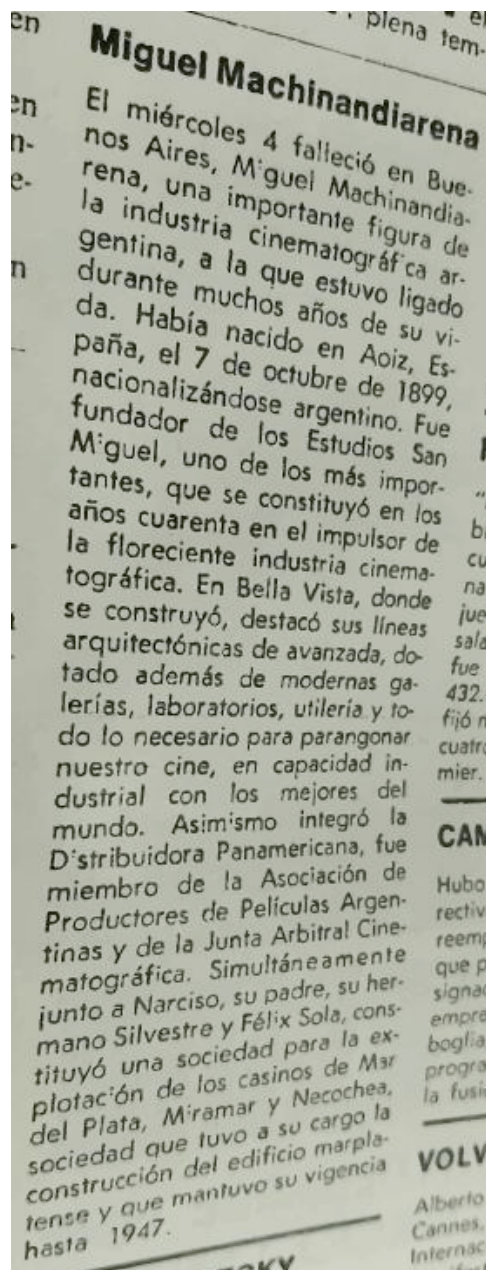
A partir de 1952, se realizaron diversas gestiones en busca de la reactivación de los Estudios, pero estas resultaron ineficaces. Uno de los intentos se llevó a cabo a partir de la formación de una cooperativa integrada por el personal que trabajó en la época de oro de los estudios. La misma se mantuvo en actividad desde 1954 hasta 1960, período en el que se produjeron una serie de films entre los que se destacan: *El festín de Satanás* (Ralph Pappier, 1958); *La telaraña* (Kurt Land, 1954); *Las apariencias engañan* (Carlos Rinaldi, 1958); *Fantoche* (Román Viñoly Barreto, 1957); *Cristóbal Colón en la Facultad de Medicina* (Julio Saraceni, 1962); entre otros títulos. Tras la disolución de la cooperativa en 1960, las galerías quedarían deshabitadas hasta 1972, año en el que Miguel Machinandiarena (hijo) junto a Guillermo "Willy" Wullich anunciaron a la prensa la reapertura de los Estudios Cinematográficos San Miguel, pero un año y medio después dicho intento fracasó.



Fotografía extraída del álbum fotográfico de Fernando Reyes, trabajador de los Estudios San Miguel.

Las instalaciones de los estudios fueron utilizadas por última vez en ese mismo año para la filmación de *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975), protagonizado por Juan José Camero (Munzón, 2007). En 1975, a los setenta y cinco años de edad murió Miguel Machinandiarena. En una sección correspondiente al *Heraldo del Cinematografista* se comenta dicha noticia junto a una pequeña reseña acerca de su vida como empresario cinematográfico.

A finales de 1980 se efectuó la demolición de la edificación correspondiente a los estudios. Una parte del equipamiento fue donado por Hiram Walker S. A. al Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires Pablo C. Ducrós Hicken.



Heraldo del Cinematografista, junio de 1975.

La construcción del melodrama como género

Así como el surgimiento de los Estudios San Miguel es indisociable de su contexto en lo que respecta a sus condiciones materiales (industrialización, crecimiento urbano, etc.), lo es también en relación a sus pautas culturales. Por

eso a continuación se reflexionará sobre el gran género que atravesaba a todas las expresiones culturales de la época: el melodrama.

Durante el siglo XX se llevaron a cabo diferentes discusiones en torno a la conceptualización del melodrama como género. Antes de adentrarse en éstas, se retomará la definición de género propuesta por Oscar Steimberg: “Los géneros pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social” (1998: 41).

Eduardo Russo señala que el problema de los géneros, su heterogeneidad y dinamismo, fue reducido por la crítica con respecto a la noción de autor. Los géneros y variantes se entienden como categorías unificadas por ciertos códigos. En este sentido, el autor sostiene que el espectador —al compartir esos códigos— posee una cierta previsibilidad de los acontecimientos, aceptando el desafío de sorpresa (1998: 119-121).

En relación a las discusiones sobre el melodrama, Russo explica que este género fue desvalorizado, aunque éste naciera de géneros legítimos como la ópera. En este sentido, el melodrama *per música* funcionaba como pieza teatral durante las Cortes florentinas en el siglo XVI. Su principal característica era el “hablar cantando”, en donde la música marcaba el *pathos*.⁵ El melodrama atravesó diferentes etapas hasta arribar al cine: por un lado, hubo un período romántico; por otro en relación a lo sobrenatural; y un último orientado al tratamiento de las pasiones amorosas en un ámbito doméstico (melodrama familiar). El autor retoma a Geoffrey Novell Smith, quien señala: “el melodrama dispone el retorno de lo reprimido en el saber de los personajes por medio del

⁵ Del gr. ‘estado de ánimo’, ‘pasión’, ‘emoción’, ‘sufrimiento’; cf. lat. tardío *pathos* (Diccionario de la Real Academia Española).

estilo". Las mujeres sufrientes y sus varones desprovistos de plenitud, junto con el color, puesta de escena, iluminación en objetos y decorados, y sobre todo a través de la música, se presenta el sentido del *pathos* propio del género en cada entrega (Russo, 1998: 154-155).

Por su parte, Manetti (2000) entiende que los géneros se encuentran en el origen y en la consolidación del cine como forma industrial y comunicativa, en donde atraviesan todo lo que lo compone. Este concepto significa enunciar rasgos formales y narrativos comunes a todos los films que lo integran, como un *sistema de reglas*. Luego, el autor señala que la política de los géneros debe leerse a partir de dos vertientes: una desde las condiciones de la industria, con la creación de un producto de acuerdo con las reglas del mercado; y otra en relación a un modo narrativo-representativo, que lo constituye el espectador inscripto en el entramado textual de las condiciones propias del género (novedad y reconocer algo visto y conocido).

El melodrama parte de la crítica feminista, en base a los estudios sobre los dramas domésticos y románticos centrados en las protagonistas femeninas, junto con la cuestión de los estereotipos, como la disidencia sexual y la construcción de la masculinidad. El melodrama tiene como materia básica los sentimientos de los personajes, Y así como en la dirección de los actores y la elección del cineasta, fue utilizada por la industria cinematográfica para clasificarla en dramas pasionales e historias románticas y familiares. El autor sostiene que "no hay fronteras formuladas para esta modalidad en las narraciones cinematográficas" (Manetti, 2000: 192), y que además quienes intentaron con algo de seriedad sobre los bordes o límites de este "escurridizo y omnipresente" género fueron conscientes de la dificultad de acotarlo y de no saber a ciencia exacta en qué consiste.

Por otro lado, Manetti retoma la clasificación de Linda Williams para explicar las cinco unidades del melodrama:

- a) Comienza y acaba en un espacio de inocencia: “Lo que sigue es el largo camino para recuperar el estado moral de la inocencia del comienzo, pero con la transformación que implican el tiempo recorrido, la peripecia vivida y la experiencia acumulada” (citado en Manetti, 2000: 198).
- b) Foco en la figura de la “víctima-héroe”, con el reconocimiento final de su virtud (sufrimiento de la víctima y el accionar del justiciero).
- c) En el siglo XX el melodrama se apropia y domina el realismo, a partir de la manipulación de la pasión.
- d) Dialéctica entre el *pathos* y la acción, la lucha entre la pasión y la razón, y entre la culpa y el deber.
- e) El miedo, la lástima, el entusiasmo y la risa, son los sentimientos que dan lugar a los personajes principales: el traidor, la víctima, el justiciero y el bobo.

Retomando este último punto vinculado con los sentimientos y emociones de los personajes, se encuentra una relación estrecha con el tono melodramático que explica Gustavo Aprea. Éste es construido a partir del contrapunto entre la exhibición del sufrimiento de personajes cuyos deseos enfrentan alguna convención social o discursiva y el placer que puede provocar el contemplar esa circunstancia dolorosa. Es así que la enunciación melodramática se constituye como el “modo común de interpelar a las audiencias que acentúa el patetismo de las situaciones dramáticas que presenta” (Aprea, 2003: 2).

Dentro de las discusiones sobre la concepción del melodrama, Aprea lo define como un transgénero fundamental dentro de la cultura audiovisual. Oscar Steimberg entiende los transgéneros como aquellos: “géneros que recorren

distintos medios y lenguajes como el cuento popular o la adivinanza” (1991:45). Su posición dominante se debe a la forma en que es reconocido por la sociedad a partir de diferentes tipos de metadiscursos: críticas, comentarios, declaraciones, avisos publicitarios.

Según Aprea, el melodrama fue un género autónomo, con un reconocimiento social, durante un breve período donde la producción cinematográfica argentina se organiza a escala industrial. Esto se produce entre mediados de la década de 1939 y fines de 1950, donde “los estudios producen filmes que se presentan, exhiben y disfrutan como auténticos melodramas que se constituyen como una parte sustancial de la industria cinematográfica” (Aprea, 2003). Es en este contexto donde hay una gran producción de melodramas con estilos reconocidos por la audiencia —melodramas arrabaleros de ambiente y consumo popular, y los operísticos con mayores pretensiones estéticas. Aprea señala que son juzgados por su mayor o menor aproximación a las formas del drama burgués con pretensiones realista: “Con el auge industrial el melodrama aparece como uno de los ejes en cuyo entorno se organiza la oferta de películas argentinas. Durante este período muy pocos autores o críticos reivindican valores positivos para este género que durante veinte años ocupa una posición estratégica dentro de la producción de ficciones cinematográficas” (Aprea, 2003: 3). Es así que se establece la posición dominante del melodrama como un sistema de géneros que clasifica, ordena y jerarquiza los productos elaborados por la cinematografía local; pero a su vez también, como género que expande sus características a otros. El estilo del tango, entonces, enfatiza la exhibición del dolor de los personajes que la protagonizan borrando en muchos casos los límites entre la película tanguera y el melodrama. Los rasgos del melodrama fílmico se extienden aún a otros géneros de mayor prestigio, como el “drama social” o las abundantes adaptaciones de la novelística del siglo diecinueve. Se genera la posibilidad de “leer” en clave melodramática la realidad social o las obras de la literatura universal.

En la próxima sección se analizarán estos y otros elementos referidos al melodrama, a partir de dos películas producidas por Estudios San Miguel: *Los isleros* (Lucas Demare, 1951) y *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945).

Análisis de las películas

Basada en el libro de Pedro Calderón de la Barca de 1645, *La dama duende* se estrenó el 17 de mayo de 1945 con la dirección de Luis Saslavsky. Esta película, que estuvo ambientada en España del siglo XVII, fue adaptada por María Teresa León y Rafael Alberti. Tuvo una gran puesta de escena resaltada por varias fuentes. El montaje estuvo a cargo de Emilio Carchano; la distribuidora fue Panamericana y tiene una duración de ciento un minutos.⁶

Domingo Di Núbila señala que fue una “ambiciosa empresa artística”. El rodaje se llevó a cabo en las orillas del arroyo Reconquista en la altura de Bancalari. Por su parte, las galerías de San Miguel fueron decoradas, en donde la escenografía estuvo a cargo de Gori Muñoz (Di Núbila, 1959: 53). En la misma línea, *Heraldo del Cinematografista* publicó que, si bien hay fallas de sonido, es de buena técnica en general y que, además, se podría creer que por la puesta en escena, hubiese sido rodada en España. Por otra parte, *Heraldo del Cinematografista*, señala que “Merecen citarse por su calidad la extraordinaria labor cumplida por Gori Muñoz, en la ropa y en los decorados, y por el maestro Julián Bautista en la música” (*Heraldo del Cinematografista*).

En 1989, Jorge Abel Martín escribe en el diario *Buenos Aires Herald* sobre Saslavsky. El periodista señala que el director de la película estuvo interesado en una búsqueda de lo estético por sobre el contenido, evidencia de ello es *La dama duende*. Esta película logra poner en escena ambientes característicos de la España del siglo XVIII tomando, por ejemplo, elementos picarescos de la comedia. A través de la belleza de las imágenes (fotografías de José María

⁶ *Dama duende, La* – Recuperado de: Museo del cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Betrán) y los sets de filmación de Gori Muñoz, *La dama duende* generó un gran impacto como propuesta estética y una producción sin antecedentes en la Argentina. A pesar de que no fue convincente desde su contenido, sí lo fue por su show colorido lleno de música (Martín, 1989).

Los isleros llegó, según Di Núbila, como un “milagro”. A pesar de que todas las posibilidades señalaban que era casi imposible un buen resultado de una obra así, el film logró ser una gran adaptación cinematográfica, producida y distribuida por los Estudios San Miguel, dirigida por Lucas Demare en colaboración con Ernesto Castro, autor de la novela homónima publicada en el año 1944. En ella se cuenta la historia de los “habitantes del delta del Paraná, arrendatarios o peones que enfrentan diariamente al río sin siquiera ser dueños de la hacienda que cuidan ni de la tierra que ocupan” (AAVV, 2014). La crítica del momento la describió como “un éxito comercial y un clásico instantáneo del cine argentino, proeza que Demare ya había logrado con *La guerra gaucha* en 1942”.⁷

Con una duración original de ciento doce minutos, fue estrenada el 20 de marzo de 1951 en el cine Ópera y tuvo como protagonistas principales a Arturo García Buhr (Leandro Lucena), Tita Merello (Rosalía, conocida como “La Carancha”), Alita Román (Grete), Roberto Fugazot (Golondrina), Graciela Lecube (Berta), Mario Passano (Toño), Enrique Fava (Germán), Salvador Fortuna (Lindoro), Luis Otero (el entrerriano).

Tal como habían llegado a estar las cosas hacia comienzos de la década del cincuenta, sólo la aparición de una gran película podía templar ánimos y renovar esperanzas. Una película que aunaba envergadura y sinceridad dentro de un cuadro de la realidad nacional. (Di Núbila, 1959: 129)

⁷ Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken”. Ciclo “Las 10 películas argentinas más votadas por la crítica” – Proyección fílmica (VI).

Fue premiada en numerosas oportunidades por parte de la Academia de artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina: mejor film en 1951, mejores directores, guiones y actriz (Merello); plaqueta y diploma a su fotógrafo, sonidista, músico, montajista, camarógrafo y actor (García Buhr). Por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina fue galardonada como mejor film, director, adaptadores y actriz (Merello) y música.⁸

Para el análisis narrativo del corpus de películas nos basaremos en lo que propone Irene Klein, para quien el relato es “la unidad discursiva mayor y medio apropiado entre la vivencia temporal y el acto narrativo” (2007: 29). En este sentido, la autora retoma a Roland Barthes para justificar que en una obra narrativa se pueden distinguir varias instancias de descripción, y efectivamente la función sólo cobra sentido cuando se formula dentro de la acción de un actante. Para esto, nos basaremos en el sistema actancial propuesto por Algirdas Julien Greimas, donde el análisis radica en la acción de los agentes. El esquema está compuesto por tres parejas de opuestos: sujeto/objeto; donante/destinatario; y ayudante/oponente (Klein, 2007: 36). Los agentes que llevan a cabo las acciones no son necesariamente humanos. También tendremos en consideración los núcleos y las catálisis. Klein adopta la definición de núcleos propuesta por Barthes, en donde se corresponde con las acciones principales y nudos del relato. A diferencia de éstas, las catálisis son más de carácter complementario, ya que corresponden a acciones secundarias. Lo importante de estas, es que son unidades consecutivas y consecuentes, en donde se trata de una funcionalidad “puramente cronológica” (Klein, 2007: 32).

El sujeto en *La dama duende* es “Doña Angélica” interpretada por Delia Garcés, una joven viuda de dieciocho años que pierde a su marido el “Virrey”. Su objeto o deseo es enamorar al oficial “Don Manuel” y así evitar que la internen en el convento. La ayudante de “Doña Angélica” es su “Aya” o “Tata

⁸ Ídem nota 7.

Juana” interpretada por Amalia Sánchez Ariño, quien la ayuda a burlar la vigilancia de su oponente, “Doña Guiomar”, hermana del virrey interpretada por Antonia Herrero. El destinatario es la pócima que hace tomar a “Don Manuel”, ya que es lo que vuelve eficaz la “transformación” en dama duende; mientras que el destinatario es la misma “Doña Angélica”.

En relación a los núcleos de la película, se pueden hallar en dos acciones: en la muerte del “Virrey”, y cuando el pueblo deja de juzgar a “Doña Angélica” como la dama duende y eso posibilita que “Don Manuel” vaya a rescatar a la misma. En cuanto a la catálisis, la película gira en torno a la celebración de la fiesta de San Roque y en su probable suspensión a causa del velorio del virrey.

En este mismo sentido el sujeto en *Los isleros* es “Rosalía” apodada “La carancha” interpretada por Tita Merello. Su objeto o deseo es el fin de la relación entre su hijo, “Toño”, y “Berta”, su novia. No existe un ayudante que se pueda identificar con algún personaje. El destinatario o motivación que lleva a “La Carancha” querer conseguir el objeto o deseo son los celos que siente ante la presencia de “Berta” (Tita Merello interpreta a una madre muy sobreprotectora). El destinatario o beneficiario sería “La Carancha”, al querer complacer su deseo de alejar a “Berta”, aunque desde su perspectiva sería su hijo el beneficiario del rompimiento de esa relación. Sus oponentes son: “Berta”, debido a la resistencia frente a las acciones y actitudes de rechazo que le proporciona “La Carancha”; y “Leandro”, padre de “Toño” y pareja de “La Carancha”, que trata de convencer y de demostrar a “Berta” los distintos aspectos positivos que tiene la vida en las islas. Y por último, otro posible oponente es “Toño”, que también busca que “Berta” se acostumbre, al igual que su madre, a la vida de los isleños.

En relación a los núcleos de la película podemos mencionar cuatro acciones principales que hacen avanzar el relato. La primera acción, es la invitación de ir a vivir a la isla por parte de “Leandro” a “Rosalía” —“La Carancha”. La segunda

acción es el nacimiento de “Toño”, que permite un cambio de actitud de “Leandro” hacia “La Carancha”. La tercera acción, se produce cuando el ya joven adulto “Toño” se dirige al pueblo y vuelve acompañado de su prematura novia “Berta”. Esta acción le causa gran rechazo a “La Carancha” y en cambio le llena de felicidad a “Leandro”. La cuarta acción se da cuando “Berta” entra en trabajo de parto y “La Carancha” debe hacerse cargo de asistirla. El ver a “Berta” en esa situación le causa un cambio y logra generar empatía con la joven, ya que le recuerda a las dificultades que atravesó ella misma en el nacimiento de “Toño”.

En cuanto a la catálisis, la película gira en torno a la vida diaria de las personas que habitan en las islas y cómo se resuelven su cotidianeidad. Muestran como son las relaciones con las demás personas, como son algunas de sus festividades y así también qué dificultades deben atravesar las personas que habitan en las islas.

Teniendo en cuenta el análisis de huellas de los artículos de *Buenos Aires Herald* y el *Heraldo del Cinematografista*, podemos observar que *La dama duende* no está categorizada dentro del melodrama, sino como comedia de acuerdo a su puesta en escena. Mientras que *Buenos Aires Herald* dedica una gran sección al elenco formado por exiliados españoles a razón de la dictadura de Franco, el *Heraldo del Cinematografista* se centra en la crítica a la película; esto permite relacionarlo con la discusión en torno a la categoría de melodrama como género, propuesta anteriormente. Esta película podría ser encasillada como melodrama ya que se apropia del realismo a partir de la pasión que hace posible que “Doña Angélica” se transforme en dama duende, a partir de esto, entre la lucha de la razón y la pasión, la culpa y el deber, en estar o no dentro del convento, desafiando a la hermana del virrey. Por otra parte, la música y el lenguaje tienen un rol clave ya que parte de la narración está presente a partir de la poesía y cantos.

En el caso de *Los isleros*, al igual que *La dama duende*, no se la categorizó como melodrama, sino que fue reconocida por la crítica como un drama social. Si se retoma entonces la historia del melodrama en nuestro país, esta situación se vincula con la expansión de las características del melodrama fílmico a otros géneros que se consideraban de mayor prestigio como el “drama social”, generando la posibilidad de “leer” en clave melodramática la realidad social o la literatura. Teniendo en cuenta el “modo común de interpelar a las audiencias que acentúa el patetismo de las situaciones dramáticas que presenta” (Aprea, 2003: 2) de los melodramas, se puede categorizar esta película como tal, si se presta atención a las acciones de su protagonista principal, “La Carancho”.

Retomando los análisis de ambas películas, se puede afirmar que las discusiones sobre el melodrama como género son claramente visibles en el modo de categorizar a las producciones cinematográficas, y *La dama duende* y *Los isleros* no son la excepción por lo visto en las críticas y notas de los diarios y revistas de la época. La dificultad de delimitar o encuadrar una película como melodrama visibiliza los diferentes puntos que se retoman en las discusiones.

Conclusión

La historización de los Estudios San Miguel nos permite reconstruir también la historia de su fundador y la de parte del ex partido de General Sarmiento, sino que también permite tener en cuenta aspectos de la memoria a partir de testimonios. En relación a esta última, Michael Pollak en *Memoria e identidad social* (2006), señala que, la construcción de la memoria es siempre colectiva y da lugar a varios elementos: los acontecimientos (rodajes de películas), personas (fundadores, artistas, directores, camarógrafos, entre otros), lugares (Bella Vista, Buenos Aires), fechas (fundación y cierre).

Por otra parte, en la historiografía, Michèle Lagny señala que se debe hacer una rigurosa crítica de las fuentes consultadas, donde el relato se encuentra

condicionado por la cronología y a su vez, esta reconstrucción del pasado varía según los objetivos. En este sentido, realizamos un análisis de revistas cinematográficas, recortes de diarios y textos académicos.

Casi medio siglo después de la última película rodada en los Estudios San Miguel y un poco más de la conocida “época dorada” del cine argentino, memoria e historia confluyen en la reconstrucción de uno de los estudios más importantes de Argentina y Latinoamérica del siglo XX. La demolición de los Estudios es parte de la irreparable pérdida del patrimonio cinematográfico nacional, que incluye gran parte de las primeras películas sonoras. Hoy, tan solo “la piedra fundamental” y una “serie de plátanos” en las veredas de la localidad de Bella Vista son unos de los pocos vestigios que dan cuenta de la huella que tuvieron los estudios en el pasado; en donde Munzón diría que: “solo queda el recuerdo de una época gloriosa para el cine argentino, que será muy difícil de olvidar” (Munzón, 2007: 41).

Bibliografía

AAVV (2014). *Cine argentino siempre II. Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través del Programa INCAA TV de recuperación del patrimonio cultural*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Disponible en:

https://www.observatorioapci.com.ar/archivos/626/a_1457135332.Pel%C3%ADculas%20recuperadas.

Aprea, Gustavo (1999). “Lo melodramático en el proceso de globalización”. Trabajo presentado en el IX Congreso de la Federación Internacional de Estudios Culturales Latinoamericanos, Tel Aviv.

____ (2002): “Televisión, crisis y política” en *Zigurat*, número 3. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires / EUDEBA.

Di Núbila, Domingo (1959). *La época de oro: historia del cine argentino Tomo I y II*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

España, Claudio (2000). *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 (Vol. I)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Garate, Juan Carlos (1944). *La industria cinematográfica argentina*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires.
- Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Klein, Irene (2007). *La narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kohen, Héctor (1999). "De Fresco a Perón: La aventura cinematográfica de Miguel Machinandiarena" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, número 10. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3850>.
- ____ (2000) "Estudios San Miguel: Ruletas, películas y política" en Claudio España (dir). *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 (Vol. I)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 336-385.
- Lagny, Michèle (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.
- Mahieu, José Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Manetti, Ricardo (1995). "El melodrama argentino" en Claudio España (compilador). *Cien años de cine*. Buenos Aires: La Nación.
- Maranghello, César (2004). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones.
- ____ (2002). *Artistas Argentinos Asociados: la epopeya trunca*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Martín, Jorge Abel (1989). "A Colourful Show" en *Buenos Aires Herald*, 26 de julio, p. 12.
- Monterde, José Enrique (1994). "Geografías del melodrama" en *Dirigido*, número 224.
- Munzón, Eduardo (2007). *Historia de los pueblos del partido bonaerense de General Sarmiento. Tomo II*. Los Polvorines: Patrigraf Design.
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Ediciones al Margen.
- Posadas, Abel (2006). *Cine sonoro argentino II 1933-1943*. Buenos Aires: El Calafate.
- Russo, Eduardo (2005). *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- s/a (1972). "Reapertura de los estudios cinematográficos más grandes de Latinoamérica: La resurrección de San Miguel" en *Revista Siete Días Ilustrados*, 21 de agosto.
- Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Verón, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, Editorial Gedisa.

* Rocío Espínola es Estudiante de la Licenciatura en Comunicación en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Becaria en investigación CIN. Adscripta en la asignatura "Historia de las técnicas y los medios masivos de comunicación".
E-mail: mrocioespinola@gmail.com

** Sebastián Mattia es Estudiante de la Licenciatura en Comunicación en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), adscripto en la asignatura "Historia de las técnicas y los medios masivos de comunicación", becario de formación en investigación y docencia.
E-mail: mattiasbastianle@gmail.com

*** Ariel Navarro es Estudiante de la Licenciatura en Comunicación en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). E-mail: navarroariele95@gmail.com

**** Maximiliano Ponce es Estudiante avanzado de la Licenciatura en Comunicación en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), becario en el Espacio de producción en Comunicación, en el Instituto del Desarrollo Humano, UNGS.
E-mail: ponceeduardomaximiliano@gmail.com