



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**

**FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y CIENCIAS  
SOCIALES**

**CARRERA DE COMUNICACIÓN**

**TEMA:**

---

**Viéndote a los ojos amorcito mío, el discurso melodramático en la  
película “El Secreto de sus ojos”.**

---

*Trabajo de Integración Curricular - Proyecto de Investigación, previo a la  
obtención del Título de Licenciada en Comunicación.*

**AUTOR:**

Ruth Carolina Jiménez Garcés.

**TUTOR:**

Xavier Leonardo Brito Alvarado.

**Ambato-Ecuador**

**2022**

## CERTIFICACIÓN DEL TUTOR

Yo, Xavier Leonardo Brito Alvarado, CERTIFICO: Que la señorita Ruth Carolina Jiménez Garcés, portadora de la cédula 1804167664, habilitada para obtener el título de tercer nivel, ha concluido su TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR - PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, sobre el Tema: **“VIÉNDOTE A LOS OJOS AMORCITO MÍO, EL DISCURSO MELODRAMÁTICO EN LA PELÍCULA “EL SECRETO DE SUS OJOS””**, previó a la obtención del título de licenciada en Comunicación, de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad Técnica de Ambato, por lo que, en calidad de Tutor del Trabajo de Titulación, certifico la autenticidad del mismo y haberle orientado durante todo el proceso.

Ambato, 7 de febrero del 2022.

LO CERTIFICO:



Firmado electrónicamente  
Leonardo Xavier Brito Alvarado

---

Xavier Leonardo Brito Alvarado

C.I. 0702513771

**TUTOR**

## AUTORÍA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Los criterios manifestados en el proyecto de investigación: **“VIÉNDOTE A LOS OJOS AMORCITO MÍO, EL DISCURSO MELODRAMÁTICO EN LA PELÍCULA “EL SECRETO DE SUS OJOS”**”, así como también las ideas, análisis y conclusiones emitidas son responsabilidad de la autora.

Ambato, 7 de febrero del 2022.



Ruth Carolina Jiménez Garcés.

C.I. 1804167664

**AUTOR**

## **DERECHOS DE AUTOR**

Yo, Ruth Carolina Jiménez Garcés, en calidad de autor del proyecto de investigación o tesis en el tema: **“VIÉNDOTE A LOS OJOS AMORCITO MÍO, EL DISCURSO MELODRAMÁTICO EN LA PELÍCULA “EL SECRETO DE SUS OJOS”**”, cedo los derechos patrimoniales de mi tesis, con fines de difusión pública, y apruebo su reproducción dentro de las regulaciones de la UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO, con fines estrictamente académicos o de investigación, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica y se realice respetando mis derechos como autor. Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la ley de Propiedad Intelectual y su reglamento.

Ambato, 7 de febrero del 2022.



---

Ruth Carolina Jiménez Garcés.

C.I. 1804167664

**AUTOR**

## **APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO**

Los miembros del tribunal de Grado APRUEBAN el Trabajo de Investigación sobre el tema: “VIÉNDOTE A LOS OJOS AMORCITO MÍO, EL DISCURSO MELODRAMÁTICO EN LA PELÍCULA “EL SECRETO DE SUS OJOS””, presentado por la Srta. Ruth Carolina Jiménez Garcés, de conformidad con el Reglamento de Graduación para obtener el Título de Tercer Nivel de la U.T.A.

Ambato,.....2022.

Para constancia firman:

.....

**PRESIDENTE**

.....

Miembro del Tribunal

.....

Miembro del Tribunal

## **DEDICATORIA**

*Este proyecto de investigación, va dedicado a:*

- *Dios, Jehová, mi padre celestial, porque todo esto, ha sido posible por su fuerza y su presencia en mi vida.*
- *Mi familia, por motivarme en los momentos difíciles.*
- *Mis profesores, mi tutor, mis amigos, compañeros y a todas las personas que, con palabras, acciones o con su interés en mí, me han inspirado a continuar.*

*Con cariño,*

*Ruth Carolina Jiménez Garcés.*

## AGRADECIMIENTO

*El primer agradecimiento es para Dios, por alumbrar mis días, abrir caminos cerrados y darme la sabiduría para usar las herramientas necesarias para culminar la carrera.*

*Y también, es para todos quienes me acompañaron en este proceso de aprendizaje y ahora al realizar la culminación de esta tesis de investigación, agradezco especialmente a:*

- *Mi familia, porque hicieron todo lo que pudieron para ayudarme.*
- *Mi tutor y profesor, Xavier Brito, por: su tiempo, conocimiento, dedicación y apoyo para hacer realidad este bonito sueño.*
- *Cada uno de mis profesores que de una u otra manera colaboraron a lo largo de mis estudios, y a todos quienes conforman la Universidad Técnica de Ambato, porque sin ustedes, no hubiese sido posible llegar a este momento.*
- *Mis amigos y compañeros, por su ayuda y colaboración en todo momento.*

*Mil gracias, los llevó en el corazón,*

*Ruth Carolina Jiménez Garcés.*

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>PORTADA</b> .....	<b>i</b>
<b>CERTIFICACIÓN DEL TUTOR</b> .....	<b>ii</b>
<b>AUTORÍA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN</b> .....	<b>iii</b>
<b>DERECHOS DE AUTOR</b> .....	<b>iv</b>
<b>APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO</b> .....	<b>v</b>
<b>DEDICATORIA</b> .....	<b>vi</b>
<b>AGRADECIMIENTO</b> .....	<b>vii</b>
<b>RESUMEN EJECUTIVO</b> .....	<b>viii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>xiv</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>2</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>2</b>
<b>1.1 Antecedentes Investigativos</b> .....	<b>2</b>
<b>1.2 Marco Teórico</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2.1 Pensar el Melodrama</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2.2 El cine</b> .....	<b>15</b>
<b>1.2.2.1 El Cine en Argentina</b> .....	<b>19</b>
<b>1.2.2.2 El Cine en México</b> .....	<b>27</b>
<b>1.2.2.3 El Cine en Brasil</b> .....	<b>35</b>
<b>1.2.3 El desarrollo del melodrama en el cine latinoamericano</b> .....	<b>40</b>
<b>1.3 Objetivos</b> .....	<b>45</b>
<b>1.3.1 Objetivo General</b> .....	<b>45</b>
<b>1.3.2 Objetivos Específicos</b> .....	<b>45</b>
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>46</b>
<b>MARCO METODOLÓGICO</b> .....	<b>46</b>
<b>2.1 Materiales</b> .....	<b>46</b>
<b>2.2 Métodos</b> .....	<b>46</b>
<b>2.2.1 El objeto de estudio</b> .....	<b>46</b>
<b>2.2.2 Metodología</b> .....	<b>47</b>
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>61</b>
<b>RESULTADOS Y DISCUSIÓN</b> .....	<b>61</b>



<b>3.1 Análisis y discusión de los resultados .....</b>	<b>61</b>
<b>3.1.1 Matriz de Análisis Melodramático .....</b>	<b>61</b>
<b>3.1.1.1 Matrices de registro .....</b>	<b>62</b>
<b>3.1.1.2 Matrices de relación .....</b>	<b>67</b>
<b>3.1.1.3 Matrices del discurso del melodrama .....</b>	<b>72</b>
<b>3.2 Verificación de hipótesis .....</b>	<b>81</b>
<b>CAPÍTULO IV .....</b>	<b>82</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>82</b>
<b>4.1 Conclusiones .....</b>	<b>82</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>83</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<b>Imagen 1. Irene mirando como Benjamín se va a Jujuy.....</b>	<b>47</b>
<b>Imagen 2. Irene invita a salir a Benjamín.....</b>	<b>48</b>
<b>Imagen 3. Liliana sonriendo.....</b>	<b>48</b>
<b>Imagen 4. Esposito algo en su libreta.....</b>	<b>49</b>
<b>Imagen 5. Irene sonríe al ver a Benjamín.....</b>	<b>49</b>
<b>Imagen 6. Irene y Benjamín con la máquina de escribir.....</b>	<b>49</b>
<b>Imagen 7. Benjamín empezando a recordar.....</b>	<b>50</b>
<b>Imagen 8. Irene cuando llegó a trabajar al juzgado.....</b>	<b>50</b>
<b>Imagen 9. Irene bromeando con Benjamín.....</b>	<b>50</b>
<b>Imagen 10. Benjamín sin dejar de mirar a Irene.....</b>	<b>51</b>
<b>Imagen 11. Benjamín niega estar enamorado de Irene.....</b>	<b>51</b>
<b>Imagen 12. Benjamín y Romano discutiendo.....</b>	<b>51</b>
<b>Imagen 13. Benjamín y Baéz caminando.....</b>	<b>52</b>
<b>Imagen 14. Fotografía de Lilia con su esposo Ricardo.....</b>	<b>52</b>
<b>Imagen 15. Benjamín robando cartas.....</b>	<b>53</b>
<b>Imagen 16. Isidoro Gómez atrapado por la policía.....</b>	<b>53</b>
<b>Imagen 17. Irene deteniendo a Benjamín que no golpee a Isidoro.....</b>	<b>54</b>
<b>Imagen 18. Gómez en el ascensor con Irene y Benjamín.....</b>	<b>54</b>
<b>Imagen 19. Irene diciéndole a Benjamín que por qué no la llevó con él.....</b>	<b>55</b>
<b>Imagen 20. Benjamín diciéndole a Irene que quiere entender todo.....</b>	<b>55</b>
<b>Imagen 21. Morales enojado con Benjamín.....</b>	<b>56</b>
<b>Imagen 22. Sandoval escucha un ruido en casa de Benjamín.....</b>	<b>56</b>
<b>Imagen 23. Bandeja que Morales sostenía en la mano.....</b>	<b>56</b>
<b>Imagen 24. Gómez encarcelado en el granero de Morales.....</b>	<b>57</b>
<b>Imagen 25. Morales en el granero.....</b>	<b>57</b>
<b>Imagen 26. Benjamín poniendo flores en la tumba de Sandoval.....</b>	<b>58</b>
<b>Imagen 27. La palabra TE MO.....</b>	<b>59</b>
<b>Imagen 28. La palabra TE AMO.....</b>	<b>59</b>
<b>Imagen 29. Benjamín hablando con el ayudante de Irene.....</b>	<b>59</b>
<b>Imagen 30. Benjamín sonriendo.....</b>	<b>59</b>
<b>Imagen 31. Irene sonriendo.....</b>	<b>59</b>

<b>Imagen 32. Puerta cerrada de la oficina de Irene.....</b>	<b>60</b>
--	-----------

## ÍNDICE DE MATRICES

<b>3.1.1.1 Matrices de registro.....</b>	<b>62</b>
<b>Matriz de registro 1. Tema 1: Relación de Benjamín con Irene.....</b>	<b>62</b>
<b>Matriz de registro 2. Tema 2: Relación de Ricardo Morales con Liliana Coloto..</b>	<b>63</b>
<b>Matriz de registro 3. Tema 3: Relación de Benjamín Esposito con Ricardo Morales.....</b>	<b>64</b>
<b>Matriz de registro 4. Tema 4: Relación Benjamín Esposito-Pablo Sandoval.....</b>	<b>65</b>
<b>Matriz de registro 5. Tema 5: Relación de Romano con Isidoro Gómez.....</b>	<b>66</b>
<b>3.1.1.2 Matrices de relación.....</b>	<b>67</b>
<b>Matriz de relación 1. Tema 1: Relación de Benjamín Esposito con Irene Menéndez-Hastings.....</b>	<b>67</b>
<b>Matriz de relación 2. Tema 2: Relación de Ricardo Morales-Liliana Coloto.....</b>	<b>68</b>
<b>Matriz de relación 3. Tema 3: Relación Benjamín Esposito-Ricardo Morales....</b>	<b>69</b>
<b>Matriz de relación 4. Tema 4: Relación de Benjamín con Sandoval.....</b>	<b>70</b>
<b>Matriz de relación 5. Tema 5: Relación de Romano con Isidoro Gómez.....</b>	<b>71</b>
<b>3.1.1.3 Matrices del discurso del melodrama.....</b>	<b>72</b>
<b>Matriz del discurso del melodrama 1. Tema 1: El amor.....</b>	<b>72</b>
<b>Matriz del discurso del melodrama 2. Tema 2: La justicia.....</b>	<b>74</b>
<b>Matriz del discurso del melodrama 3. Tema 3: Promesa de un mañana mejor... </b>	<b>75</b>
<b>Matriz del discurso del melodrama 4. Tema 4: La corrupción.....</b>	<b>76</b>
<b>Matriz del discurso del melodrama 5. Tema 5: La esperanza.....</b>	<b>78</b>
<b>Matriz del discurso del melodrama 6. Tema 6: La pobreza.....</b>	<b>79</b>
<b>Matriz del discurso del melodrama 7. Tema 7: La riqueza.....</b>	<b>80</b>

## RESUMEN EJECUTIVO

La presente investigación trata sobre el tema: **“VIÉNDOTE A LOS OJOS AMORCITO MÍO, EL DISCURSO MELODRAMÁTICO EN LA PELÍCULA “EL SECRETO DE SUS OJOS”**”, para lo cual se abordó una revisión bibliográfica proveniente de la comunicación, consolidando algunos conceptos fundamentales sobre el melodrama, cine, relato melodramático cinematográfico, identidades y modernidad. La metodología utilizada se tomó a partir de matrices de análisis melodramático: de registro, de relación y de discurso del melodrama, para comprender y explicar las relaciones y correspondencias posibles entre los contextos melodramáticos y los individuos representados en la película argentina ganadora de un Óscar “El secreto de sus ojos” (2009). La tesis está dividida en: Capítulo I, que presenta el marco teórico, destinado al fortalecimiento y al entrecruce teórico sobre el tema propuesto; Capítulo II, que describe que la metodología utilizada es de tipo cualitativo y como ha sido desarrollada; Capítulo III, que expone el análisis y discusión de los resultados obtenidos con la aplicación de metodología y la verificación de la hipótesis o pregunta de investigación; y, el Capítulo IV, que muestra las conclusiones del trabajo de investigación.

La historia de América Latina puede contarse desde el melodrama, porque sus experiencias han quedado grabadas en la literatura, la radio, el cine y la televisión, pudiendo comprenderse más ampliamente la formación de los aspectos sociales e históricos y la identidad cultural de toda la región, y como se ha usado el amor para construir relatos como estrategia para tocar el sentimentalismo generando disputas culturales. De esta manera, se puede comprobar como el melodrama ha condicionado el actuar de la población, que está expresado en las películas, las novelas, la música, la poesía, la política, entre otros, educando sentimentalmente en cómo es la forma correcta en que se debe sentir y actuar en las relaciones de amor, envidias, traiciones y excesos, construyendo imaginarios de subjetividades simbólicas.

**Palabras clave:** Melodrama, cine, Latinoamérica, cotidianidad.

## ABSTRACT

This research deals with the topic: **“LOOKING YOU IN THE EYES, MY LOVE, THE MELODRAMATIC SPEECH IN THE MOVIE “THE SECRET IN THEIR EYES””**, for which a bibliographic review was approached from communication, consolidating some fundamental concepts about melodrama, cinema, cinematographic melodramatic story, identities and modernity. The methodology used was taken from melodramatic analysis matrices: registration, relationship and discourse of melodrama, to understand and explain the possible relationships and correspondences between the melodramatic contexts and the individuals represented in the Oscar-winning Argentine film. “The secret in their eyes” (2009). The thesis is divided into: Chapter I, presents the theoretical framework, aimed at strengthening and theoretical intersection on the proposed topic; Chapter II, which describes that the methodology used is qualitative and how it has been developed; Chapter III, which exposes the analysis and discussion of the results obtained with the application of methodology and the verification of the hypothesis or research question; and, Chapter IV, which shows the conclusions of this research work.

The history of Latin America can be counted through from the melodrama, because its experiences have been recorded in literature, radio, cinema and television, being able to understand more widely the formation of the social and historical aspects and the cultural identity of the entire region and how love has been used to build stories as a strategy to touch sentimentality generating cultural disputes. In this way, it can be verified how the melodrama has conditioned the behavior of the population, which is expressed in movies, novels, music, poetry, politics, among others, educating sentimentally on how is the correct way in which one must feel and act in relationships of love, envy, betrayal and excess, building imaginaries of symbolic subjectivities.

**Keywords:** Melodrama, cinema, Latin America, cotidianity.

“Lo que aquí llega trae las huellas de un largo recorrido. Venía yo de la filosofía y, por los caminos del lenguaje, me topé con la aventura de la comunicación”.

Jesús Martín Barbero (1991).

# **CAPÍTULO I**

## **MARCO TEÓRICO**

### **1.1 Antecedentes Investigativos**

El estado del arte presenta cinco tesis de postgrado (maestría y doctorado) que se centran en los conceptos rectores de esta investigación: melodrama y el cine latinoamericano. Estos trabajos permiten ampliar las miradas teóricas y metodológicas gracias a la complejidad epistemológica que presentan.

La delimitación de las tesis se dio por los temas expuestos, los años de publicación y por las universidades donde fueron defendidas. Lo cual permite conjugar la mirada epistemológica.

### Estado del Arte

Nombre del autor	Año	Nombre de Tesis	Obtención del título	Universidad	Aporte	Link
ROMÁN APONTE MARÍA LUJÁN.	2018	El Melodrama como Estrategia Narrativa para tratar Hechos Políticos a partir de la serie ficcional Los Archivos del Cardenal.	Magíster en Comunicación Política.	Universidad de Chile.	Esta tesis analiza como el melodrama y la construcción de discursos son usados para persuadir a la población en situaciones históricas, sociales, políticas y culturales.	<b>Repositorio:</b> <a href="https://bit.ly/3bFGOKi">https://bit.ly/3bFGOKi</a>
ECHEVERRY RUANO JULIANA.	2014	Representaciones de Clase en la telenovela colombiana “Yo Soy Betty, La Fea” (1999): Reconstrucciones de un Espacio Social.	Maestría en Antropología.	Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Ecuador.	Esta investigación aporta sobre el análisis del melodrama latinoamericano, tipos de música, escenarios, momentos impactantes y su vínculo con los principios morales.	<b>Repositorio:</b> <a href="https://bit.ly/33G1JBK">https://bit.ly/33G1JBK</a>
SALINAS MUÑOZ CLAUDIO.	2014	Melodramas, Identidades y Modernidades en la Cinematografía Latinoamericana Contemporánea 1990-2010.	Doctorado en Estudios Latinoamericanos.	Universidad de Chile.	Este trabajo tiene una excelente metodología y profunda bibliografía que se enfoca en el melodrama, el amor, el cine y la modernidad en América Latina.	<b>Repositorio académico:</b> <a href="https://bit.ly/33sKMKU">https://bit.ly/33sKMKU</a>
MERINO GERARDO.	2009	La Memoria Colectiva en el Cine Latinoamericano. Continuidades y Rupturas entre el ‘Nuevo Cine Latinoamericano’ de los años 60 y el Cine de finales de los años 90.	Maestría en Estudios de la Cultura Mención en Comunicación.	Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.	Esta tesis aporta mostrando la memoria histórica en el cine latinoamericano, desde los años 60 hasta los 90, contando detalles de diferentes películas de esa época.	<b>Repositorio:</b> <a href="https://bit.ly/3od6nkp">https://bit.ly/3od6nkp</a>
MARZAL FELICI JOSE JAVIER.	1994	Estructuras de Reconocimiento y de Serialidad Ritual: El Modelo Melodrama en los Films de David Wark Griffith de 1918-1921.	Doctorado en Estética.	Universitat de València. España.	La contribución de esta tesis es sobre el melodrama: entre la parodia y la tragedia, y el melodrama y los sistemas espectaculares del siglo XIX.	<b>Repositorio:</b> <a href="https://bit.ly/3uMWg8m">https://bit.ly/3uMWg8m</a>

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés.



1. Román Aponte María Luján, de la Universidad de Chile (2018), en la Maestría en Comunicación Política, con el tema: El Melodrama como estrategia narrativa para tratar hechos políticos a partir de la serie ficcional “Los archivos del Cardenal”, esta investigación muestra como el melodrama es conectado con argumentos narrativos, construcción de personajes, interrelaciones familiares, ideología, conflictos políticos, romances y emociones para capturar el interés de las audiencias.
2. Juliana Echeverry Ruano, de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) (Sede Ecuador – 2014), en la Maestría en Antropología, con el tema: Representaciones de Clase en la telenovela colombiana “Yo Soy Betty, La Fea” (1999): Reconstrucciones de un Espacio Social, esta tesis aporta el análisis del melodrama dentro de un contexto social de distintos estratos sociales en Colombia y Latinoamérica y como la música, el escenario, la narrativa impacta para convertir una producción ficticia a una historia cautivante para el público.

Este trabajo analiza una de las producciones melodramáticas más “famosas” de Latinoamérica, además de mostrar como la sociedad puede verse reflejada en una producción y tocar diferentes contextos culturales, sirviendo de análisis para conocernos como pueblos y también, para comprender que los medios de comunicación tienen una influencia impactante para crear imaginarios sociales.

3. Claudio Salinas Muñoz, de la Universidad de Chile (2014), en el Doctorado en Estudios Latinoamericanos, con el tema: “Melodramas, identidades y modernidades en la cinematografía Latinoamericana Contemporánea 1990-2010”, analiza el melodrama desde el cine y las teleseries haciendo énfasis en que se debe abandonar la interpretación estricta y normatizada de los formatos audiovisuales, al contrario, comprenderlos como una reflexión sobre la realidad y lograr percibir como las audiencias entienden la realidad sobre el amor y las diversas relaciones presentes en el contexto de América Latina, para desde allí, llevarlos al escenario cinematográfico.

4. Gerardo Merino, de la Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador), en la Maestría en Estudios de la Cultura Mención en Comunicación, con el tema: “La Memoria Colectiva en el Cine Latinoamericano Continuidades y Rupturas entre el ‘Nuevo Cine Latinoamericano’ de los años 60 y el Cine de finales de los años 90”, es de aporte a esta investigación, porque muestra que el cine puede ser una herramienta en la lucha de tipo popular y para promover transformación social, cultural y política, por el contexto de ese momento en el continente.
  
5. José Javier Marzal Felici, de la Universitat de València (España – 1994), en el Doctorado en Estética, con el tema: Estructuras de Reconocimiento y de Serialidad Ritual: El Modelo Melodrama en los Films de David Wark Griffith de 1918-1921, la contribución de esta tesis es sobre el melodrama y la amplitud de su significado y como ha estado impregnado desde los inicios del teatro, de la novela, de la música, de la cultura, de la política y del cine.

El aporte de Marzal, da sentido a la explicación sobre el melodrama, su alcance y las diversas perspectivas de autores que engloban este tema y para evitar confusiones o dudas en los lectores. Es así, que el investigador, llega a explicar la conexión con el desarrollo de la cinematografía, mostrando que no se puede hablar de cine sin mencionar el discurso melodramático; para luego finalizar con detalles sobre las producciones de Griffith.

## **1.2 Marco Teórico**

### **1.2.1 Pensar el Melodrama**

Para Jesús Martín-Barbero (1991) el melodrama, es “un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro” (p. 124), es decir, el teatro es la expresión del pueblo en los espectáculos de feria, porque en esta narrativa se hace justicia a quienes no se les ha respetado sus derechos, prevalece el bien por encima del mal, la victoria de los que se sienten víctimas, mortificados y humillados de las injusticias sociales y

de los crímenes que quedaron en la impunidad. Una de sus principales características del melodrama es la narración influenciada directamente de la música sentimental, donde las emociones son fuertemente afectadas, es entonces, que la interpretación o estructura dramática del relato, es muy importante, al igual, que el espectáculo o su puesta en escena.

Teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos —miedo, entusiasmo, lástima y risas, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones terribles, excitantes, tiernas y burlescas— personificadas o vividas por cuatro personajes —el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo—, que al ajustarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia (Martín-Barbero, 1991, p. 128).

Es así, que el melodrama es una obra teatral que combina la palabra en verso, con mímica, música que promueve el sentimentalismo y la actuación dramática de los personajes que intervienen en la historia, en su discurso se aprecian sentimientos profundos, que según Hermann Herlinghaus (2002), es “un modelo”, que tiene “exceso de lo teatral y lo dramático, no en la lógica de la resignación heroica del individuo consciente y solitario frente a la masa que actúa *inconscientemente*, sino en la dinámica de las exageraciones y transgresiones de un conflicto de amor articulado como problema social, en donde las fantasías del happy end producen las peripecias más inverosímiles” ( p. 29).

El melodrama promueve la melancolía, perturba la naturaleza del individuo llevándolo a experimentar estados de ánimo variables, contradictorios y confusos, desde la pena al enojo, Javier Marzal (1994) escribe que el melodrama identifica a los espectadores con la representación, haciéndolos sentir “dolor ajeno y propio”, porque el relato “repite hasta la saciedad la misma cosa un número ilimitado de veces”, estableciendo en el público “una posición de abierto masoquismo, desplegando ante él todo su equipaje de *fracasos* y de demás frustraciones vitales” (p. 114).

De acuerdo a Charles Nodier (1835), el melodrama es parte del espectáculo teatral y democratiza el infortunio para toda la sociedad francesa. Es decir, lo que consigue el melodrama, es un juego con las desilusiones y las apariencias, conectando los sentimientos y las formas, mientras mezcla el arte visual y gráfico, como se declara al hablar de sus comienzos.

Articulaciones que conectan el amor con el problema de justicia (la legitimidad social del amor) cultivan un lenguaje sentimental, corporal, performativo, por lo cual su posición en el orden de las representaciones especializadas de la sociedad burguesa es precaria. Si el *discurso* es entendible como *realización* del lenguaje, el melodrama produce un desorden lingüístico por la intensidad de los afectos, el exceso semiótico y los mecanismos de repetición. En el melodrama, un *más* en términos de intensidad somática y dramática, tiende a producir un *menos* en cuanto a la figuración discursiva, perteneciendo a condiciones de subjetividad poco normativas (Herlinghaus, 2002, pp. 28-29).

Etimológicamente la palabra melodrama, como lo indican Soledad Figueroa y Javiera Larraín (2017), viene del griego “mélos”, que quiere decir, “música”, que da lugar a lo “melódico” o “mélico” que significa “pieza dramática caracterizada por sucesos sensacionales y groseros procedimientos emotivos”; y, “drama”, que significa “acción” y “pieza teatral”, expresando una acción dramática, términos que muestran que desde sus orígenes la palabra melodrama ha estado relacionada con la música y con el teatro.

Alberto Hernández Mateos (2016), sugiere que el vocablo melodrama está “compuesto por las raíces griegas *melos* (canto con acompañamiento musical) y *drama* (hacer, actuar)”, y que el inicio del género fue “sin un nombre claro”, utilizándose expresiones como “*mélodrame, melodrama, escena unipersonal, escena de música, escena trágico-lírica, drama trágico*” (p. 16). Desde otro punto de vista, José Subirá (1949),

propone emplear el término *melólogo*, conformado por las raíces *μέλος* (melos), melodía, y *λόγος* (lógos), palabra; no obstante, en la mayor parte de los idiomas se han inclinado por utilizar el término “melodrama” con la excepción del italiano, “melòlogo” (p. 18).

Para Peter Brooks (1976), el melodrama enuncia las necesidades psicológicas y sociales de la época del siglo XIX, promoviendo la preocupación por las clases sociales, el género, la moralidad, las injusticias y sus diversas sensibilidades, es decir, el melodrama, por medio de su relato, da a los pobres un lugar en la nueva sociedad francesa y permite que los pueblos encuentren satisfacción sentimental, lo que significa, que es un término de angustia hacia un desconocido universo postrevolucionario, repleto de nerviosismos políticos y morales para la integración ciudadana.

De esta manera, con la obra “Pígalión”, y, posteriormente, con “Ariadna en Naxos”, surge el melodrama a “finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX” (Guijarro, 2011, p. 40). En 1762, en Lyon, Francia, el filósofo y escritor Jean-Jacques Rousseau escribe “Pygmalion” (Pígalión) o “scène lyrique”, con música de Horace Coignet y se estrena en 1770. En 1775 en Gotha, Alemania, se estrena la obra “Ariadna en Naxos (Ariadne auf Naxos)”, escrita por Johann Christian Brandes, con música de Jiří Antonín Benda. El éxito de estas obras se extendió a toda Europa, alcanzando gran aceptación entre el público, como demuestra un “análisis de la recaudación de sus representaciones” (Gutiérrez, 2021, p. 21).

En 1790 surge el melodrama como espectáculo, narrando relatos transmitidos en la literatura oral e historias ancestrales, pero “desde finales del siglo XVII disposiciones gubernamentales encaminadas a combatir el alboroto prohíben en Inglaterra y Francia la existencia de teatros populares en las ciudades” (Terrero, citado en Martín-Barbero, 1991, p.124). Por esta razón, para las clases altas eran los teatros públicos y para el pueblo las representaciones teatrales sin música ni diálogos, con la excusa de preservar la esencia del teatro. “La prohibición será levantada en Francia sólo en 1806 por un decreto que autoriza en París el uso de algunos teatros para la puesta en escena de

espectáculos populares, pero limitando éstos a sólo tres” (Martín-Barbero, 1991, p. 124). Desde entonces, el melodrama se conceptualiza por los esfuerzos de la lucha popular en la Revolución Francesa, en la obra inglesa “A Tale of Mystery” o “Una obra de misterio” de Thomas Holcroft, que según Brooks (1976) fue una adaptación de la obra del dramaturgo francés René Charles Guilbert de Pixérécourt, llamada “Celina o la hija del misterio” o “Coelina: ou l’enfant du mystère”, la cual, relata el cambio del populacho en pueblo mostrando claramente sus emociones.

Lo expuesto muestran un carácter poco claro para el melodrama y hace evidente la afirmación de Peter Brooks (1976) “la dramaturgia de una virtud menospreciada, pero que al final se valoriza. Hace visible y reconoce la virtud, en fin, es el drama del reconocimiento” (p. 27). Es el interés por querer complacer al público y transmitir lo que él quiere, “lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones. Y ese fuerte sabor emocional es lo que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular” (Martín-Barbero, 1991, p. 125).

A lo que Javier Marzal (1994), explica que “algunas razones del carácter peyorativo de la palabra *melodrama* inciden en el hecho de ser un espectáculo popular dirigido a las grandes masas y por representar una visión conservadora del mundo, legitimando así el orden de cosas existente”, adicionalmente, añade, “quizás, parte del sentido negativo del término está relacionado con el propio desprecio social por estas clases populares, desde la clase burguesa” (p. 10).

La Revolución Francesa enardeció las pasiones y dio expresión a las emociones del pueblo tan durante reprimido por las monarquías, así lo manifiesta Martín-Barbero (1991), “para que éstas puedan desplegarse el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y ajusticiamientos, de desgracias inmensas sufridas por inocentes víctimas y de traidores que al final pagarán caro sus traiciones. ¿No es acaso esa la moraleja de la Revolución?” (Martín-Barbero, 1991, p. 124).

Por esto, Marzal (1994), menciona que el melodrama cumple una función, un modo y un efecto, es decir, hace “posible, desde un punto de vista histórico, el surgimiento del

universo moral de 0la era post-sagrada, rellorando así el vacío que ha dejado, tras la revolución francesa, la esfera religiosa. En este sentido el melodrama no puede ser considerado un género” (p. 20).

En este contexto, el melodrama surge en una época donde el catolicismo ha sido retirado del objetivo de reglamentar la moral, “los conflictos morales adquieren un carácter opaco, resistente a la supuesta transparencia del progreso burgués” (Herlinghaus, 2002, p. 27). Brooks (1976) manifiesta que “el modo melodramático moderno nace, históricamente, para localizar y articular lo *moral oculto* en tiempos en que irrumpe la modernización como masificación cultural” (p. 5).

La moral oculta o imaginación moral, tiene su base en el “sentimentalismo exagerado” que “conecta con un subconsciente social” porque “la destitución de la religión por la revolución burguesa había dejado un enorme vacío, no tanto en términos ideológico-doctrinarios, sino ante todo en los criterios de organización de la existencia cotidiana” (Herlinghaus, 2002, pp. 26-27).

Aquí es evidente la necesidad del pueblo por equidad e igualdad, “el triunfo de los inocentes, los castigados y los oprimidos” (Brito, 2020, p. 96), que tanta falta les hace en todas las áreas de su vida. La melodramática sentimental pareciera interactuar entre lo negativo y lo virtuoso de las características de sus personajes, los compromisos y problemas buscan solución en los excesos, tratando de satisfacer las esperanzas de las audiencias, evitando enfrentarlas a sus creencias y valores, ese surgimiento que comparten perversos y buenos.

El melodrama, el modo de articular lo ausente, lo que se desea y su encuentro final, es el drama del reconocimiento. La actitud melodramática articula la crisis y las ansiedades generadas por el temor de un reordenamiento del mundo, que hace que los patrones morales tradicionales no provean la cohesión social necesaria para la estabilización. La actitud melodramática es una modalidad central de la

sensibilidad moderna. El reconocimiento desde la perspectiva melodramática, supone, más que la fascinación, el que se reconozcan las virtudes “ejemplares” de un orden ético y moral que provea la cohesión perdida (Brooks, 1976, pp. 20-27).

Silvia Oroz (1998), manifiesta que, en este contexto, aparece el amor, poniendo por debajo a las clases sociales con el concepto de que “*todos somos iguales*, así, el discurso amoroso se irá consolidando como motor de la producción cultural en todas sus formas, y, por lo tanto, en uno de los eslabones fundamentales en la relación con el público” (p. 770).

El melodrama se entrelaza en torno de una narración amorosa, donde no es una particular expresión, sino la estructuración de la práctica de relato más antiguo llamada “*romance*”, que según Northrop Frye (1978), comenta que “la sexualidad y la violencia son fundamentales para el romance: este es un hecho cultural importante” (p. 26). Lo que significa, que la historia de amor incluye, la idea de amor idealizado, “concepto que reduce la imaginación tendencialmente a una coherencia o homogeneidad discursiva” (Frye, 1978, pp. 23-26).

En este contexto, el discurso melodramático se difunde en América Latina por medio de las industrias culturales, Carlos Monsiváis (2002), escribe que “si el melodrama comienza en el siglo XVIII, su público se concentra en el siglo XIX, y sus atmósferas formativas afectan desde el principio a las familias y a las parejas, y aprovisionan los momentos climáticos de cada existencia con frases convenientes y gestos adecuados” (p. 105).

De este modo, en América Latina el melodrama es una preciosa anacronía “que permite mediar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una sociedad negada, económicamente, desvalorizada y políticamente desconocida pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse”



(Martín-Barbero, 1992, p.29). Para Rossana Reguillo (2000), en Latinoamérica, el melodrama se ha configurado en la manera de relatar, narrar y expresar la cotidianidad.

La narrativa melodramática, cristalizada en diferentes géneros y soportes, por ejemplo, el cine, la radionovela, el bolero, se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad, al tiempo en que los latinoamericanos fueron inventados por el mismo melodrama. Esta forma de relato logró abolir la frontera entre lo real y lo representado. El melodrama se convirtió en escritura de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural (Reguillo, 2000, p. 59).

En el melodrama todo cuenta, desde las palabras hasta la forma de conexión con los públicos, porque es “un campo semántico de fuerzas”, “un modo de concepción y expresión” y “un sistema ficcional para fabricar sentido de experiencia” (Brooks, 1976, p. xiii). Es decir, une un conjunto de valores, presenta una visión sentimental de la realidad, como lo menciona Eliseo Colón (2002), por medio de “procesos comunicativos”, porque “el melodrama funciona como producto de una concepción sentimental del mundo” (p. 143), promoviendo como deben de sentir los individuos sobre lo que les sucede, lo que hacen, y sobre su forma de actuar.

En los medios de comunicación latinoamericanos, el melodrama ha tenido un lugar de privilegios, según Monsiváis (2000), esto es, principalmente por lo siguiente: 1. El establecimiento de un telespectador parcialmente pasivo; 2. El pueblo decide y actúa por los prejuicios instaurados en la cultura; 3. La exaltación del consumismo y los gustos elitistas como parte de la sociedad occidental y las ilusiones de las clases bajas alrededor queriendo alcanzar esos gustos; 4. La rapidez del desarrollo de las ciudades era equivalente a lograr la modernidad; 5. Los momentos libres dedicados a ver

televisión; 6. Los mensajes melodramáticos se transforman en esfera pública; y 7. La conexión global a la pantalla.

El melodrama es la oposición a la élite en América Latina, la apropiación de comportamientos y gustos europeos por los grupos de poder “que han construido la idea de que el melodrama es parte de unos sujetos marginados del relato oficial y sumidos en prácticas folclóricas” (Brito, Capito, 2018, p. 53). No obstante, lo melodramático se ha insertado en las industrias culturales, como una expresión de vida, convirtiéndose en una marca propia latinoamericana atravesando todos los espacios de convivencia, “el *melodrama* como vertebración de cualquier tema, conjugando la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde el *entendimiento familiar de la realidad*” (Martín-Barbero, 1991, p. 182).’

Para Martín-Barbero (2003), mediante el melodrama el pueblo en América Latina forma parte de la sociedad, a través de una “sintaxis audio-visual”, como liberación de los gustos elegidos y hasta impuestos por los grupos elitistas. En entonces, que el propósito de vida y de las relaciones sociales que había mantenido la burguesía hasta ese momento, sufre una transformación generando circunstancias y situaciones problemáticas en toda la población.

Como es sabido, para Hegel el estado era una realización concreta de La Razón (como Libertad), mientras que para Weber se caracterizaba por su monopolio del uso legítimo de la violencia y por ser la forma institucional de una nueva clase universal, la burocracia. Entre otras de sus formulaciones, para Marx y Engels el estado era la forma política de los social, el medio a través del cual una clase se constituía, tanto como dominante como clase, para imponer sus intereses comunes (Kraniauskas, 2002, p. 297).

Es decir, el desarrollo del melodrama, muestra un modelo de dominación, el cual, según Brooks (1976), crea un sujeto vulnerable a la sensibilidad y a lo sentimental, y ese individuo es influenciado y modelado con el objetivo de que encaje en el entorno de la moralidad burguesa, dramatizando con escenificaciones asombrosas los momentos increíbles, salvajes y de violencia.

La República, institución depositaria de la moral, produce necesariamente el melodrama, debido a su lucha constante en contra de sus enemigos, internos y externos; tilda a sus enemigos de villanos, sobornadores de la moral, a quienes se debe confrontar y aniquilar, una y otra vez, para asegurar el triunfo de la virtud (Brooks, 1985, p.27).

Dicho de otro modo, a lo largo, del siglo XIX, el melodrama, se desarrolló según Eliseo Colón (2002), por medio de “nuevas representaciones teatrales de exaltación sentimental, tal como son los populistas, nacionalistas, fundamentalistas, y las autoritarias, se erige, además, para influir y formar un tejido social, proveyendo los guiones que la construcción del orden social neoliberal exige” (p. 143).

El melodrama, siguiendo a Claudio Salinas Muñoz (2014), produciría unión entre las vivencias de unos individuos, que son afectados para bien y para mal por “unas instituciones, con un conjunto de prácticas identificadas en el contexto de un régimen representacional, a la manera de una formación que postula un tipo de *orden* (o desorden) de lo social, cultural y político en la actualidad de nuestras naciones” (Salinas, 2014, p. 2). A lo que Martín-Barbero (1991), explica refiriéndose al ámbito cultural que ha sido utilizada como un “espacio no sólo de manipulación, sino de conflicto, y la posibilidad entonces de transformar en medios de liberación las diferentes expresiones o prácticas culturales” (p. 24).

El melodrama une un conjunto de valores, presenta una visión sentimental de la realidad, originando preguntas en los individuos sobre lo que les sucede, lo que hacen,

lo que sienten y sobre su forma de actuar, de este modo, Martín-Barbero (1992) plantea que en América Latina el melodrama “permite mediar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una sociedad negada, económicamente, desvalorizada y políticamente desconocida pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse” (p. 29).

### 1.2.2 El cine

El cine para Omar Rincón, (2006) es “el modo audiovisual más antiguo y estructurado en cuanto a su contenido, a su lenguaje, a sus texturas, a sus movimientos de cámara, a su iluminación, a su sonido [...]” y “ha sido el modo de expresión más respetado y reconocido en el ámbito artístico” (p. 205). Por el gran aprecio que ha conseguido el cine y la forma como está diseñado, se dice que engloba a las seis artes, como son: la Arquitectura, la Escultura, la Pintura, la Música, la Danza y la Poesía, por lo que Ricciotto Canudo (1923), lo llama “Séptimo Arte”, y, escribe que “el Séptimo Arte reconcilia así a todos los demás” (pp. 2-3).

Con lo expuesto, parecería que al cine le toca una ardua labor por mantener su posición privilegiada y la atención del espectador, Robert Stam (2001), menciona que ha conseguido un “estatus privilegiado de *rey* de las artes populares”, no obstante, “debe competir hoy día con la televisión, los videojuegos, los ordenadores y la realidad virtual” (p. 359). La pregunta que surge es, ¿cómo llegó el cine a lograr tanto prestigio? Dentro de este marco, se dará respuesta a la pregunta sobre el lugar galardonado que ocupa el cine y todo el contexto que lo envuelve.

Sería una equivocación decir que la creación del cine, “lo han permitido” las herramientas técnicas, porque según André Bazin (1990), todo inicia en la mente humana, antes de ser una realidad material, física, palpable porque “el cine es un lenguaje” (p. 30). En esencia el cine es “*visual*, concepción que suele verse respaldada por el argumento *histórico* de que el cine existió primero como imagen y luego como sonido; de hecho, el cine solía acompañarse de lenguaje (intertítulos, articulaciones labiales del habla) y música (pianos, orquestas)” (Stam, 2001, p. 38).

El análisis cinematográfico empezó a desarrollarse junto con la creación del *cine*, relacionando el término con la supresión de la palabra “cinematografía” o iconografía, porque ícono hace referencia a un símbolo o una imagen de un objeto mostrando una definición parecida del mismo, como lo indica Antonio Domínguez Rey (1998), “el soporte fílmico es la proyección en pantalla, por tanto, complejo, porque incluye la cinta celuloide impregnada icónicamente y su movimiento veloz entre una linterna y una lente” (p. 783).

Adicionalmente, las reflexiones del cine fueron sobre el registro de los sucesos de la vida, como: “la escritura del tiempo y de la luz”, “la observación visual del movimiento”, “poniendo el énfasis [...] en el espectador y a la escopofilia (el deseo de mirar)” (Stam, 2001, pp. 37). El *deseo de mirar*, lo comprendieron bien los desarrolladores de los diferentes medios de comunicación visual, Jerónimo Rivera (2008), explica que “la mayoría de las veces, las imágenes fluyen de manera incesante por los medios y constituyen un caudal imparable para los espectadores que en muchas ocasiones no tienen el control ni la capacidad de concentración suficiente para entenderlas e interpretarlas” (pp. 313-314).

Además, Rivera (2008) añade que la presentación en exceso de imágenes causaría saturación en el público, confundiéndolo, sin que sepa en qué dirección poner la mirada, porque la constantemente exposición de los individuos a las *imágenes*, produce en ellos las fases de: “saturación” y “acostumbramiento”; es decir, la “saturación” imposibilitaría que puedan focalizar la atención en algo específico, causando fatiga ocular, redireccionando la vista hacia diversos puntos, que es opuesto a que puedan mantenerse concentrados y alertas para percibir, ocasionando un hastío a la sobrecarga de imágenes; y, el “acostumbramiento”, convierte en rutina a la imagen, la que han introducido a través de la televisión y las pantallas personales.

Si resulta discutible que éstos sean los tiempos de una cultura de la imagen, es más evidente decir que son, por lo menos, los días del imperio de la imagen. Ésta ha demostrado, con asiento en los dispositivos

audiovisuales, su capacidad de trasgresión, de intromisión y de penetración. Cada rincón, cada cuarto, cada calle, han sido demarcados por el ritmo que las pantallas transmiten (Rivera, Sánchez, Osorio, 2006, p. 119).

La excesiva exposición de imágenes, da como resultado la extrema distracción del público, impidiéndole pensar, Ignacio Ramonet (2000), reflexiona que lo lleva a un proceso de *satisfacción vacía*, es aquí, donde el cine es favorecido, porque “configura”, el “concepto cinematográfico de encuadre”, lo que significa, que se muestra la imagen sin distracciones para dirigir “la mirada del espectador hacia ella”; de esta manera, el *Séptimo Arte* tendría supremacía sobre el Internet y la Televisión, porque las imágenes que éste presenta impactan al ser “una novedad, como cuando una película impone un nuevo estilo o cuando por la crudeza o belleza de las imágenes éstas llegan de un modo potente a los espectadores” (Rivera, 2008, p. 313).

En este contexto, ha permanecido el cine, iniciando en 1895, en Lyon, Francia, cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière construyeron “el cinematógrafo” mientras realizaban su trabajo en una industria que fabricaba material fotográfico, que según Cristina Aramburu de Vega y Christian López (2006), es “considerado el primer aparato de cine, basado en el kinetoscopio de Tomas A. Edison. Ahora sí las imágenes estaban en movimiento” (p. 73).

El artefacto registraba escenas de la cotidianidad en un material llamado celuloide, el cual permitía retratar la profundidad y la imagen en movimiento, logrando exhibirse en diciembre del mismo año, la primera película llamada “Salida de los obreros de la fábrica Lumière” o “La llegada del tren” (Aramburu de Vega, López, 2006, p.74), donde la figura en diagonal de la locomotora hizo creer al público que la máquina saldría de la pantalla, haciendo que varios de ellos se levantaran de sus asientos.

Los hermanos Lumière consideraron al cinematógrafo como no útil, pero Georges Melies, vio su utilidad e inició la productora, “Star Films”. Así, se expandió el uso del

cinematógrafo de Francia a toda Europa, las Américas y Asia, y, en 1911, se crea “Centaur Film”, lo que hoy es Hollywood. El progreso que consiguió Estados Unidos le permitió solvencia financiera, de mercado y las condiciones técnicas adecuadas para convertir el cine en una industria, pero no ocurrió lo mismo con América del Sur, por lo que John King (1994) comenta que “el capitalismo dependiente latinoamericano sólo podía desarrollar sus aspectos de distribución y exhibición sobre la base de las películas extranjeras, en detrimento de la producción local” (King, 1994, p. 52).

El inicio del cine en América del Sur, hace mención al período del desarrollo de la economía de forma desigual con respecto “la división mundial del trabajo”, es decir, no sólo llegó la cinematografía, “sino también las fuerzas del imperialismo bajo las trazas de la compañía bananera que pronto controlaría la región” (King, 1994, p. 52), de acuerdo a Gabriel García Márquez (1967), en su novela Cien años de soledad, menciona por medio de una historia, las condiciones en las que se introdujo el cine, “una máquina de ilusión” para “compartir las penas de los actores” (García Márquez, 1967, p. 194).

Las audiencias latinas acogieron gratamente la *máquina de ilusión* y dieron la bienvenida gustosamente a las películas, tanto así, que no habían pasado más que pocos meses desde la presentación de la primera producción cinematográfica de los “Lumière en el Grand Café de París, los camarógrafos ya se hallaban en numerosas locaciones de Latinoamérica buscando escenarios exóticos para rodar, y hacían llegar las primeras películas a la casa matriz” (King, 1994, p. 22). Al inicio, las oficinas para las producciones se ubicaron en las ciudades que estaban creciendo más rápidamente, por presentar un desarrollo comercial y burocrático más amplio.

La historia del cine tiene algunas similitudes en la mayoría de los países de América Latina, pero, a pesar de ello, los que lograron establecer una industria cinematográfica, aunque a momentos muy inconstante por las diversas situaciones que les tocó vivir como inestabilidad económica, política y social son: Argentina, México y Brasil. Adicionalmente, se han elegido como referencia a estas naciones porque son consideradas como las tres principales economías y mercados culturales de América

Latina. Por lo que se ha intentado narrar de la mejor forma posible los detalles cinematográficos y el contexto en el que estuvieron envueltos con la intención de causar interés y aportar conocimiento a los lectores.

### **1.2.2.1 El Cine en Argentina**

Según John King (1994), en 1896 las películas fueron recibidas con emoción en Argentina, un país que estaba en expansión demográfica y económica, de esta manera, fue desarrollándose una cultura elitista. En 1900 se inauguró el Salón Nacional que fue el primer cinema que constaba con un número de “250 localidades”, así, en 1908, se produjo el documental con el nombre de “El fusilamiento de Dorrego” (King, 1994, p. 25), del autor Max Gallo y después se realizaron producciones artesanales y rudimentarias con poco dinero, además, ganaba renombre el melodrama extranjero, en especial el del cine y de teatros italianos. También, se inauguró el teatro Colón, donde se exhibía la ópera y se presentaban los artistas más aclamados mundialmente.

La clase trabajadora era la que saturaba los escenarios en los que se exponían desde melodramas, farsas y sainetes populares, y en los cafés bailaba y escuchaba tango con el mismo fervor con que se suscribía a las novelas por entregas, a las revistas femeninas y a las publicaciones políticas. El cine habría de sacar muchos de sus temas, técnicas y actores primitivos del teatro y del vodevil, de diversiones populares como la ópera bufa francesa, el género menor español (obras cómicas en un acto), la zarzuela, la función norteamericana de variedades (King, 1994, p. 25).

Federico Valle y Eugenio Py, fueron quienes iniciaron como camarógrafos, filmando ceremonias de tipo oficial, desfiles de la milicia, la armada o la marina, ferias en las áreas rurales, paseos que se realizaban los domingos. La Casa Lepage estaba a cargo de los pequeños sistemas de comercialización; así mismo, Max Glucksmann vendía



proyector y películas a cafés y restaurantes. La producción de cine argentino cubría sólo un reducido porcentaje de las películas vistas por la población.

En 1910, “los pioneros del cine, los exhibidores y camarógrafos itinerantes llegaban de Francia y, en particular, de Italia” (King, 1994, p. 23). Los cinematografistas argentinos hacían producciones históricas, literarias y dramas sobre las costumbres culturales, el financiamiento que tenían era muy poco.

Alrededor de 1912, el mercado cinematográfico a nivel mundial era dominado por las producciones italianas, también, existían en Argentina millones de italianos inmigrantes, que eran fervientes aficionados “de los dramas de costumbres, los melodramas, los épicos últimos días de Pompeya, la caída de Troya, con sus ingentes multitudes escénicas, así como de los ademanes estilizados de las grandes divas como Francesca Bertini, Pina Menichelli, Hesperia y María Jacobini” (King, 1994, p. 26).

Las producciones fueron desplazadas por una campaña norteamericana de ventas acordada, en la que la industria cinematográfica, después de prevalecer ante las dificultades “generados por la guerra de las patentes”, obtuvo superioridad del contexto de la primera guerra mundial, que interrumpió en Europa la producción de cine. En 1914, la nación argentina importó 4.970 películas estadounidenses y 44.700 dólares en producciones cinematográficas europeas.

“Hasta la primera guerra mundial los principales exportadores de películas hacia Latinoamérica fueron los franceses (Pathe y Eclair) —ya fuera a través de compañías subsidiarias o de agentes locales como Max Glucksmann en Argentina— y los italianos” (King, 1994, p. 24). Sin embargo, las producciones estadounidenses consiguieron fama, una de ellas fue “Civilización y nacimiento de una nación”, y en 1916 y 1917, los reportes de importación argentinos mostraban que el cine norteamericano estaba desplazando y superando a sus oponentes europeos.

Las películas norteamericanas lograron este dominio — escribe Thomas Guback— porque, por regla general, eran íntegramente amortizadas en el mercado interno, que poseía cerca de la mitad de las salas del mundo, lo cual hacía que las películas pudieran alquilarse a precios bajísimos en el extranjero. Tal política, por supuesto, fue un revés para los productores foráneos, que de improviso encontraron sus mercados locales invadidos por las películas norteamericanas. Otro resultado de la guerra fue que los distribuidores norteamericanos lograron controlar el mercado extranjero sin asomo de competencia. Cuando el capital extranjero de aquella época estuvo otra vez disponible para producir, los filmes norteamericanos ya controlaban el mercado mundial (King, 1994, p. 26).

En 1920, la empresa importadora de Glucksmann, a través de su hermano Jacobo, que era jefe del departamento de compras, realizó un estudio y descubrió que, en los países latinos, el 95% de las horas que el público latino pasaba frente a la pantalla estaba ocupado por películas estadounidenses. “Así, la industria norteamericana pudo obtener una notable integración vertical de la producción, distribución y exhibición de películas para convertirse en un maduro oligopolio” (King, 1994, p. 27). El cine foráneo fue un negocio excelente. Max Glucksmann poseía diversas sucursales en París y otras capitales de Europa y en Nueva York, y tenía cincuenta salones de cine en Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile, por esto, el cine local luchó para subsistir.

En ese mismo año de 1920, inicia como director, José Agustín “El Negro” Ferreyra, quién no informaba al reparto de actores la escena siguiente a filmar, con “el fin de mantener frescas sus reacciones” (King, 1994, p.30). En 1922, “El Negro” Ferreyra, produjo una película que alcanzó renombre, “La ciudad de los sueños”, la cual narra que Buenos Aires, podría transformarse en una ciudad como París, pero de América del Sur. En ese entonces, Argentina ya contaba con varias salas de cine, y sus asistentes eran desde el pueblo argentino, inmigrantes alojados en el país hasta intelectuales, como Jorge Luis Borges.

De este modo, la década de los años veinte fue marcada por el cineasta Ferreyra, quien realizaba su trabajo artesanalmente, y en ocasiones, de forma improvisada, y en algunas de sus producciones se centraba en los suburbios de Buenos Aires, mostrando como es la vida en los arrabales y hasta mostraba escenas con prostitutas, porque la urbe fue un “centro de prostitución en los primeros años del siglo XX y estaba al tanto de las más recientes tecnologías. Pero el cine argentino de la época ponía un tinte rosa sobre la sórdida realidad” (King, 1994, p. 30). La prensa algunas veces, difamó e ignoró, a Ferreyra, lo que le llevó a él a exponer el desinterés y la oposición, porque sus producciones eran bloqueadas o presentadas en los peores horarios.

No sólo le ha sido negado al cine argentino el apoyo directo o indirecto de la prensa, sino que ésta ha permanecido indiferente, excesivamente seducida por la producción extranjera, olvidando o ignorando que algunos de esos países beneficiados, celosos guardianes de sus industrias, no permiten la exhibición de películas foráneas (King, 1994, p. 31).

En 1926, después de Europa, el segundo comprador de películas a Estados Unidos, era Argentina. Es por esto, que, en 1930, los productores de cine se ubicaban en Buenos Aires, porque albergaba al 20% de la población de la nación, y las salas de cine eran aproximadamente mil, la industria cinematográfica nacional estaba comenzando, por lo que era pequeña y las extranjeras traían una extensa lista para elegir, y abundaban las estadounidenses. Esta década fue de armonía momentánea porque la interrumpió una terrible crisis financiera que enfrentó el mundo y el país argentino no fue la excepción “la gran depresión” (King, 1994, p.61).

En medio de una economía tambaleante llegan los años de 1930, es cuando el cine sonoro inicia su establecimiento y afianzamiento con una audiencia que se dedicaba a la realización de actividades de tipo agrícola, pesquera, ganadera y forestal para la exportación, es así, que, en este contexto, King (1994) narra que se ensamblaron dos productoras, *Argentina Sono Films* y *Lumitón* y se dio realce a ciertos actores que

destacaban en sus actuaciones, como: Pepe Arias, Libertad Lamarque y Luis Sandrini, también se produjeron varias películas con gran éxito que ganaron parte del mercado argentino y parte de América Latina: en 1933, fueron 6; en 1936 un total de 16; en 1937 fueron 28 y en 1939 fueron 50. Las características de estas producciones combinaban el melodrama, la comedia y la música, quizás este fue uno de los momentos más exitosos del cine en Argentina.

En esta década de 1930, se da un golpe militar, donde un grupo de hacendados que alteraban las elecciones y expatriaban a los partidos políticos opositores, a este tiempo también se lo conoce como *la década infame de la historia argentina*. En 1940, se forma la fundación de *Artistas Argentinos Asociados (AAA)*, conformada por un conjunto de escritores, actores y el director, Lucas Demare, quienes produjeron dos narraciones melodramáticas: “La guerra gaucha” (1942) y “Pampa bárbara” (1945), donde expusieron el sentimentalismo nacionalista cautivando a las audiencias.

Posteriormente, surgieron movimientos nacionalistas y populistas para estorbar e impedir las acciones de los gobiernos de turno, es así que, lograron apropiarse del poder, dirigidos por Juan Domingo Perón, en las votaciones electorales de 1946, quien se apropió del poder en un largo período hasta 1955, por lo que este tiempo es considerado una agresión contra la nobleza liberal argentina.

La crisis del liberalismo oligárquico no se reflejó en el cine de esos años; algunos análisis de esta situación sólo aparecerían a finales de la década de los años cincuenta, con la obra de Torre Nilsson, y en los años ochenta, con películas como *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg. Lo que sí se hizo evidente fue el incremento de la influencia norteamericana, que disolvió rápidamente cincuenta años de hegemonía británica. [...] Una de las primeras cintas sonoras producidas en Argentina, dirigida por Eduardo Morero, estrenó diez piezas de Carlos Gardel (King, 1994, pp. 61, 62).

Lamentablemente, el cine fue puesto bajo la supervisión de la Subsecretaría para Información y Prensa, que monitoreaba las transmisiones de radio, los periódicos y el cine. Perón, quien intencionadamente mantenía su apariencia como el famoso Carlos Gardel, e igualmente su esposa Eva, como una estrella de cine y de la radio, porque sabían del *poder del imaginario*, y la Subsecretaría controló los *contenidos de las películas*.

Perón perdió el apoyo de artistas e intelectuales, “muchos críticos de cine y actores como Saslavsky, Hugo Cristensen y Libertad Lamarque salieron al exilio, renunciaron al cine o adoptaron estrictas medidas de autocensura. En estas condiciones, la calidad del cine argentino se vino abajo y hubo un dramático descenso en las taquillas” (King, 1994, p. 68).

El peronismo puso su fundamento en una dispareja y potencial alianza con las asociaciones de trabajadores como votantes multitudinarios, partidos políticos y la milicia, Evita, como llamaban a la esposa de Perón, actuaba como negociadora política para obtener las alianzas sindicales. “Esta alianza populista de clases prosperó en un momento de gran crecimiento económico del cual todos los sectores se pudieron beneficiar, pero cayó en crisis con la recesión económica de los años cincuenta” (King, 1994, p. 69).

El gobierno de Perón apoyó el cine de Argentina, porque los productores argentinos no podían competir al mismo nivel de los empresarios exhibidores y distribuidores extranjeros, también incluyó la medición de las audiencias y prestamos de ayuda para la realización de producciones argentinas, impuestos a las boleterías y a las ganancias obtenidas por las empresas foráneas como subsidio en ayuda a las compañías locales. Dentro de este orden de ideas, Perón protegió a la industria local, promovió su ubicación y establecimiento internacional.

Estas medidas tuvieron poco efecto: pronto Estados Unidos pudo presionar al gobierno para que incrementara las restricciones crediticias; los

exhibidores pudieron eludir las cuotas, y el dinero para la producción fue otorgado preferiblemente a productores tradicionalistas y nada inventivos (King, 1994, p. 68).

La fama internacional del tercer gobierno de Perón y su relación frente a Rusia con el comunismo y a Estados Unidos con el capitalismo, fue superficial más que una realidad, y Perón fue presionado a acceder a las condiciones del capitalismo estadounidense. Por estas circunstancias, en 1955, la caída del peronismo fue inminente y se celebró haciéndose esfuerzos para eliminar su influencia de Argentina, pero fueron en vano, porque permaneció implantado en la política.

Con la caída de Perón se da un período de dictadura militar hasta 1958, para luego traspasarse el poder a Arturo Frondizi, un gobierno civil que simbolizaba los valores de la democracia y que esperaban que eliminará los excesos militares y populistas. El cine fue favorecido con los nuevos escenarios que se presentaron, es así, que Leopoldo Torre Nilsson, se consagró como director y productor y prestigió el cine argentino como cosmopolita.

Las películas más destacadas de Torre Nilsson fueron “La casa del ángel” (1957) y “La caída” (1959) (King, 1994, pp. 120, 121). “La casa del ángel” formó parte del Festival de Carines y en el Festival Cinematográfico de Londres, “en donde recibió los mejores elogios” (King, 1994, p. 121). Jorge Abel Martín (1980), menciona que el crítico y analista Eric Rohmer, la describió, “la mejor película proveniente de Latinoamérica desde los comienzos del cine” (Martín, 1980, p. 30).

Otro cineasta fue Fernando Ayala, con sus producciones cinematográficas “El jefe” (1958), “El candidato” (1959), “Paula, la cautiva” (1963), constituyó Aries Cinematográfico, su empresa productora, “con Héctor Olivera, anticipando que el nuevo gobierno sería más generoso con los créditos cinematográficos. Contó con la colaboración del joven escritor y crítico David Viñas (uno de los intelectuales

responsables de inyectar dinamismo social en la crítica cultural desde las páginas de revistas como Contornó)” (King, 1994, pp. 122, 123).

*La nueva ola francesa* es el nombre que se le dio al gran avance cinematográfico que se dio con Torre Nilsson y Ayala, inspiraron una generación de cineastas jóvenes, el Cine Club Argentino exhibió películas en diferentes lugares, la Asociación de Cine Experimental dio enseñanzas básicas y pidió apoyo estatal. Frondizi promulgó una Ley de Cine que no pudo controlar la exhibición excesiva de películas estadounidenses, pero sí dio préstamos para la producción de películas locales por medio del Instituto Nacional Cinematográfico.

En varios institutos de investigación en Argentina y Latinoamérica comenzaron a aparecer trabajos sobre la naturaleza de la dependencia económica y cultural; se iniciaron estudios que exploraban los lazos entre la dependencia y el subdesarrollo, y que justificaban teóricamente el rechazo de la vieja tradición de asimilar acríticamente las últimas tendencias europeas. Conceptos tales como el pueblo, lo nacional y el tercer mundo recibieron un nuevo valor positivo, y la palabra “extranjerizante” se convirtió en un término negativo utilizado para describir el abuso de aquellos que seguían ciegamente las ideas del exterior (King, 1994, p. 129).

En 1962, se da la caída del presidente Frondizi con un golpe militar y otros dos, uno en 1964 y otro, en 1966; en 1973, Perón logró volver al poder. “Durante el período de 1973 a 1974 hubo un gran incremento en la producción cinematográfica —54 películas en un año— y la audiencia creció cerca del 40%. Torre Nilsson hizo varias películas basadas en la historia de los héroes argentinos y adaptó para el cine varios textos literarios de Hernández, Arlt y Puig” (King, 1994, p. 133).

En consecuencia, al fallecimiento de Perón, se perdió la libertad y los derechos, produciéndose otro golpe militar en 1976, el ambiente se volvió tan opresivo que

varios cineastas fueron amenazados de muerte y obligados a irse de su patria y a producir algunas pocas películas, a pesar de estar exiliados, otros simplemente desaparecieron tras escribir cartas de denuncia contra el genocidio reinante. En efecto, en 1981, el régimen militar comenzó a perder poder y al punto que el periódico Cine Boletín pudo realizar sus publicaciones. En 1983, fue elegido presidente, Raúl Alfonsín, lo que permitió que se hicieran 19 producciones cinematográficas.

Las películas argentinas son ahora las consentidas en el circuito de festivales. Se las puede ver en los festivales desde Nueva Delhi hasta Montreal, desde Londres hasta San Sebastián. Las invitaciones ya no son noticia porque las películas argentinas han ganado premios en un porcentaje impresionante. (...) Nunca antes había habido tal acogida ni de manera tan palpable como desde el retorno del régimen democrático en 1983. En 1986 la Academia de Hollywood consolidó esta tendencia al otorgar el Óscar a una película argentina: “La historia oficial” (King, 1994, pp. 137, 138).

El desenvolvimiento del cine, fue detenido en 1989, por la inestabilidad económica, porque la ayuda gubernamental no era suficiente para solventar los gastos que representa una película. Aproximadamente, el dinero para hacer una producción cinematográfica era 300 mil dólares, haciendo necesario un público de casi 1 millón de personas para reunir esa cifra monetaria, lo cual lograron escasas producciones. En ese mismo año, Carlos Menen, asumió la presidencia.

#### **1.2.2.2 El Cine en México**

Las primeras imágenes cinematográficas, llegaron a México por medio de los incansables agentes de Lumière, y las innovadoras tecnologías fueron recibidas “por los primitivos empresarios mexicanos, que compraban existencias de película, cámaras y accesorios de producción a los proveedores metropolitanos” (King, 1994, p. 33).



En 1903 el cine halló la manera de tener una fuerte figura en la ciudad de México, con las películas italianas y francesas que predominaban, “hasta que Estados Unidos invadió con su industria el mercado” (King, 1994, p. 33). Pero en 1910, surge el cine nacional por las películas, las cámaras y accesorios de producción llegados del exterior, los más sobresalientes pioneros fueron Enrique Rosas, Salvador Toscano y Carlos Mongrand, que afirmaron el nuevo arte en la metrópoli mexicana y se arriesgaron divulgándolo en las líneas férreas que fue construido por Porfirio Díaz entre 1876 y 1910, en su régimen progresista, denominado el *Porfiriato*.

Los mercados estaban llenos de películas francesas e italianas, pero Pathé, el empresario francés exportador de películas, no tenía estudios en México, los cineastas locales produjeron sus propias películas. En 1910, la producción cinematográfica en su mayoría era de origen nacional. Siguiendo a King (1994), en México fue utilizada la tecnología para la lucha de la revolución, las películas motivaron los antagonismos y entusiasmos. Pancho Villa quién apoyó como caudillo en la caída del *Porfiriato*, fue impactado por la cinematografía y se convirtió en artista en la Revolución, por lo que firmó un contrato con la productora Mutual Film Corporation.

En la película compilatoria extraída del archivo de Salvador Toscano, “Memorias de un mexicano”, se conservan claras imágenes de las celebraciones del centenario de la independencia mexicana en 1910. Estas pródigas festividades constituirían el funeral del Porfiriato, si se piensa que el liberal norteco Francisco Madero lanzó un llamamiento a la lucha armada en noviembre de ese mismo año. Madero triunfó donde muchos fracasaron: movilizó el hirviente descontento del campesinado; [...] Díaz renunció al mando y Madero ganó las elecciones en 1911. Este hecho dio comienzo a nueve años de lucha revolucionaria (King, 1994, p. 34).

Los cinematografistas extranjeros y mexicanos, captaron el régimen liberalista del presidente Madero y las oposiciones a su plan de cambios graduales, de los hechos suscitados, incrementándose la demanda de noticias para conocer los detalles, por lo que hasta la prensa estadounidense se involucró en conocer dichos sucesos. Moisés Viñas (1987), afirma que “unas dos semanas después de la entrada de Madero a la capital, 46 salas con capacidad total de 25 mil asientos programaban cine” (p. 28).

En 1913, con la caída de Madero, Victoriano Huerta, se hizo del poder y la censura fue la forma de gobierno, por lo que los cineastas debían tener cautela. Pese a los esfuerzos de Huerta, fue forzado a permitir paso al ejército dirigido por los revolucionarios Villa y Carranza, pero “el país no se alivió de la desnutrición, del peculado ni del bandidaje, ya que los vencedores se enfrascaron entonces en conflictos internos”; pero a pesar de los conflictos “la facción carrancista emergió triunfante en 1917 y dio comienzo al proceso de institucionalización y estabilización revolucionaria. [...] A partir de ese momento, el cine se vería tentado a duplicar el discurso en pro de un creciente nacionalismo revolucionario” (King, 1994, pp. 38-39).

Según Aurelio de los Reyes (1987), académico, escritor, investigador e historiador mexicano expresa que el director Manuel de la Bandera y su colega y también actriz Mimi Derba, opinaban optimista y un tanto ingenuamente de las oportunidades de la cinematografía nacional, por las controversias que dejaba la Revolución tanto dentro como fuera del país y buscaban eliminar prejuicios, contar la verdadera historia mexicana y obtener audiencias internacionales masivas.

He visto en el extranjero [...] películas que son llamadas mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos del mundo como verdaderos salvajes. En los Estados Unidos hay primordial interés en mostrar un México inculto, lleno de supuestas maldades y vicios, sin hacernos justicia, [...], y mi tarea será precisamente hacer que en el exterior se sepa, mediante la utilización de actores mexicanos, que en nuestro país hay gente culta, [...], ese atraso que utilizan para describirnos en

películas mentirosas, puede ser, tal vez, un accidente del período revolucionario por el que atravesamos, pero no un estado general de las cosas (De los Reyes, 1987, p. 60).

Todo esto hubiera sido posible con el apoyo del Estado, pero esto no fue así, en 1920 el respaldo fue esporádico y sólo para reclamar contra Hollywood, si los parámetros estereotipados eran exageradamente insultantes y vulgares. Derba produjo películas que promovían una imagen mexicana positiva, ella y otros realizadores fundaron productoras como Quetzal Films, “Cuauhtémoc Films” o “Azteca Films”. King (1994), narra que las producciones no lograban sobrepasar las expectativas, porque solo despertaban el sentimentalismo melodramático, más no nacionalista y menos el interés del público internacional. La forma de grabación que utilizaban era imágenes estáticas, pero no desarrollaron el movimiento de la imagen.

*Her Husband's Trademark* (1922), una película norteamericana [...] provocó la ira del gobierno que, en represalia, decretó el embargo de todos los filmes pertenecientes a la Famous Players Lasky Corporation (Paramount). Tal presión convenció a Hollywood de cambiar sus imágenes: el vistoso y arrojado *Zorro*, así como el *Cisco Kid*, el rasgueador de guitarra, remplazaron gradualmente al bandido rapaz de las pantallas. Empero, el Estado mexicano no fijó cuotas al cine de Hollywood, debido a lo cual, en 1925, éste respondía por el 90% del mercado local de su vecino sureño. [...] La cinematografía italiana le ofreció los primeros modelos, con sus estrellas y exitosos melodramas, pero fue paulatinamente remplazada por la más fresca fachada de Hollywood (King, 1994, pp. 39-40).

La cinematografía mexicana, eligió para sus producciones el melodrama de tipo familiar, solo hasta el advenimiento del sonido incluyó el humor, el espectáculo teatral

y la música. En 1931, en México se grabó la primera película *con sonido directo* llamada “Santa”, en la que estaba inspirada en una novela del escritor Federico Gamboa, que tenía el mismo nombre. Los actores y todo el elenco que participó en la producción, se prepararon en Hollywood, a pesar de que la película fue hecha con financiación local. Técnicas extranjeras que fueron respetadas y criticadas en el cine mexicano. La película utilizó música nacional difundida en el teatro y la radio.

Sergei Eisenstein, de origen ruso, fue uno de los más importantes realizadores y directores de cine, logró la financiación para realizar una película en México, con el apoyo de Upton Sinclair, quien era un escritor y su esposa, Mary Craig Sinclair, una dama millonaria. Eisenstein recibió libertad para escribir el guion y para dirigirlo a su gusto, no obstante, la cláusula sobre la edición era poco clara, lo que en el futuro generaría inconvenientes. Eisenstein, recorrió México para conocer su cultura.

¿Sabe usted lo que es un sarape? Un sarape es una manta a rayas que el indígena mexicano, el vaquero mexicano, y de hecho todos los mexicanos llevan puesta. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Las culturas de México también son rayadas y de violentos contrastes: se desarrollan juntas, pero al mismo tiempo hay un abismo de siglos entre ellas. [...] Y hemos tomado como punto de partida para nuestra película la contrastante naturaleza de estos violentos colores [...]

(King, 1994, p. 71).

El trabajo de 9 meses de producción de Eisenstein fue estropeado por el exagerado cuidado y los temores de los financiadores, porque tenían recelo que la película pudiera presentar contenido de tipo radical y los examinadores revisaron el contenido de forma minuciosa. Por lo que después de 15 años, el ruso contó de las coacciones recibidas del gobierno mexicano y de los patrocinadores, que le decían que no era necesario mostrar las disputas.

Como réplica a nuestra tesis de que sólo una descripción exacta de la lucha de clases en las haciendas podía explicar y hacer comprensible la revolución contra Porfirio Díaz en 1910, ellos nos respondieron: “Tanto los propietarios de las haciendas como sus trabajadores son mexicanos y no es necesario crear tensiones entre los diferentes grupos de la nación” (King, 1994, p. 72).

Posteriormente, Narciso Bassols, un progresista que dirigía la Secretaría de Educación Pública, contrato Paul Strand, un fotógrafo extranjero para desarrollar un documental, que trato sobre la educación en los sectores rurales por medio del cine. En 1934, en México se produjeron un poco más de veinte películas, y hasta 1936, Fernando De Fuentes, dirigió aproximadamente unas once producciones cinematográficas. “Una trilogía de películas se centra en el desarrollo de la Revolución Mexicana: El prisionero trece (1933), El compadre Mendoza (1933) y Vámonos con Pancho Villa (1935)” (King, 1994, p. 74).

Lázaro Cárdenas, el recién elegido mandatario reformista, apoyó a De Fuentes otorgándole recursos para la construcción de estudios “Clasa Estudios”. La película con la cual, De Fuentes “batió todos los récords de taquilla y posicionó el cine mexicano en los mercados latinoamericanos, además de generar numerosas versiones, es *Allá en el rancho grande*. La imagen del charro” (King, 1994, p. 75). Es una película que muestra la cultura mexicana, y convirtió las canciones del género rancheras en trascendentales para la industria nacional. Mario Moreno, más conocido como “Cantinflas”, en 1937, realizó su primera película.

Mario Moreno se encuentran en los espectáculos populares de las carpas, donde empezó como bailarín, acróbata y comediante. [...] Su talento cómico lo llevó a la fama, [...]. Con su camisa grasienta, sus pantalones escurridos y su caminar confuso, es el pelao, el pícaro callejero [...] El cantinflismo es un tipo de discurso [...] a gran velocidad, [...]. En sus mejores películas, [...]

ridiculiza la pomposidad de la clase media desde un punto de vista popular [...]. Otro comediante proveniente del circuito de la carpa, Tin Tan, [...]. Es el pachuco, el mexicano-americano, el fantoche que puede hablar y hablar a su manera en cualquier situación difícil en una mezcla de spanglish y ritmos musicales de frontera. [...] (King, 1994, pp. 82, 83).

Así como el gobierno de Cárdenas consignó recursos económicos para las producciones privadas, el siguiente régimen de Manuel Ávila Camacho en su período de 1940 a 1946, continuó con en el apoyo. Los productores que recibieron el dinero, hicieron producciones basadas en géneros que ya habían tenido éxito anteriormente: madres que sufrían, charros que cantaban e historias del teatro musical y cómico. En 1942, se fundó una institución llamada Banco Cinematográfico, con financiación privada y respaldado por el Banco de México. En la presidencia de Ávila Camacho y de Miguel Alemán (1946-1952), se consiguió estabilidad política y el crecimiento industrial manufacturero y minero.

Como afirma King (1994), se descubrió una directora de cine, Matilde Landeta, la única mujer que logró renombre. “Trabajó como copista en casi cien realizaciones y más tarde como asistente de los directores más destacados del período. Filmó tres películas: Lola Casanova (1948), La negra Angustias (1949) y Trotacalles (1951)” (p. 85).

En 1950, el cine mexicano se estancó, Alberto Ruy Sánchez (1981), sostiene que la industria cinematográfica mundial era dominada por Estados Unidos, y que localmente era mantenida “a partir de una serie de paliativos: leyes proteccionistas, exhibición semiobligatoria, intentos de formar un monopolio que finalmente se convertiría en un monopolio estatal, una producción basada en estereotipos y una organización que excluía la renovación en todos estos aspectos” (Ruy Sánchez, 1981, p.61). Las circunstancias parecieron cambiar después de los mandatos de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos, con Luis Echeverría, quien fue ministro del Interior y en su presidencia trató de enmendar un terrible suceso, del cual era culpado.

En 1968, se levantó un movimiento estudiantil en contra de la represión del gobierno y como eran tan duramente oprimidos, en lugar de perder fuerza, ganaban más valentía, lo que dio más valor a otros mexicanos. El régimen erróneamente creyó que podría destruir dicha agrupación, por lo que atacó a un grupo de seis mil manifestantes, entre estudiantes y algunos otros civiles, quienes se reunieron en Tlatelolco, ciudad de México, en la Plaza de las Tres Culturas.

El ejército llegó a las seis en punto y abrió fuego contra los participantes. Cientos murieron en esta masacre deliberada y cerca de dos mil personas fueron arrestadas. [...], Luis Echeverría —un hombre al que muchos culparon de la masacre ya que era el ministro del Interior en 1968—, [...] debía intentar reivindicar su prestigio y el de la presidencia a través de la instauración de medidas conciliatorias. Echeverría, que se posesionó en 1970, [...] Prometió todo un paquete de reformas y liberó a los presos políticos de 1968, [...] (King, 1994, p. 194).

Echeverría, colocó a Rodolfo, su hermano a cargo del Banco Cinematográfico, para promover transformaciones, como la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica “CCC”, la fundación de la Cinemateca de México y aumentó la responsabilidad del Estado en la exhibición y la producción de cine. Con base en King (1994), el gobierno desarrollo empresas estatales cinematográficas y daba paquetes a los profesionales capacitados para realizar producciones en canje de la comisión de las recaudaciones de las ventas.

En 1974 el régimen ordenaba la presentación de las películas locales en las salas de cine más prestigiosas, también se exhibía al mismo tiempo en diversas salas de cine la misma producción para promover su difusión. Echeverría, diseñó acciones para promocionar y atraer mercados, promoviendo el anhelo “de que el cine nacional podía desarrollarse autónomamente y ser reconocido en el mundo como un producto de calidad” (King, 1994, p. 196).

Desde 1976 a 1982, en el mandato de José López Portillo, ganó fuerza el cine de productores independientes, pero a la par el régimen retiró las ayudas económicas. Se formó la Dirección de Radio, Televisión y Cine con sus siglas DRTC, entidad que buscaba controlar la información que se daba en las industrias culturales, también se formó la corporación Televisa. El 24 de marzo de 1982, se incendió la Cinemateca Nacional, murieron algunas personas y se quemaron seis mil películas latinas. Algo positivo que sucedió fue que Cantinflas se convirtió “en el logo del campeonato mundial de fútbol de 1986, celebrado en México: camisetas, jarros y cigarrillos llevaban el emblema del conocido comediante” (King, 1994, p. 82).

Desde 1982 a 1988, asumió el mandato presidencial Miguel de la Madrid, en 1983, se fundó el Instituto Nacional de Cine con sus siglas “INC”, con la conducción del director Alberto Isaac. Lamentablemente, el “INC” tenía poca autoridad, el gobierno realizó de 91 películas solo 9 y en 1984, de 64 sólo 11 fueron sus producciones. Es decir, se permitió el ingreso a la industria del cine extranjero. Siguiendo a King (1994), en 1988 hasta 1994, se eligió a Salinas de Gortari, el mandatario privatizó las compañías estatales como requisito para firmar con Estados Unidos el Tratado de Libre Comercio, se financió películas con capital privado y público, lo que logró que películas locales atrajeran inversionistas nacionales e internacionales.

### **1.2.2.3 El Cine en Brasil**

El cine llega a Brasil 1890, coincidiendo con los primeros años de la República brasileña, en medio de luchas violentas entre los grupos de poder provinciales y el gobierno de turno. Siguiendo a King (1994) la estabilidad política, la creciente economía de exportación, el progreso de las ciudades y la masiva llegada de los inmigrantes italianos ayudaron el desarrollo cinematográfico de la primera distribución y exhibición de películas. “Cerca de dos millones de inmigrantes italianos se establecieron en el país y sería su primera generación la que se destacaría entre los pioneros de la distribución y exhibición de películas” (King, 1994, p. 42).



En 1897, se abre el primer establecimiento para exposición de películas. De acuerdo con King (1994), de 1902 a 1906, el mandatario Francisco de Paula Rodríguez Álzvez, inició la erradicación de las enfermedades y conectó a todo Brasil a la energía eléctrica, con lo cual las salas de cine aumentaron masivamente. Jean Claude Bernadet, presentó una investigación sobre los periódicos de Sao Paulo, que indicaba que “en 1908, Bernadet posee 21 entradas para películas brasileñas; en 1909, 63; en 1910, 85; en 1911, 5545” (King, 1994, p. 43). En 1908, se denominó: *Bela Época* porque progresó la industria del cine brasileño.

Aunque no disponemos de estadísticas precisas [...] y a pesar de que el cine brasileño tuvo un éxito innegable, parece improbable que aun en ese entonces ese cine ocupara algo más que una posición menor en el mercado, debido al enorme número de películas extranjeras que entraban al país. Lo que sí fue importante durante ese período fue la presencia de cierta coexistencia pacífica entre el cine nacional y extranjero [...], situación que no volvería a presentarse en varias décadas (King, 1994, p. 43).

Por otra parte, sobre todo en Río de Janeiro, surgieron producciones como: melodramas, argumentales, comedias, documentales y restauraciones de crímenes famosos, pero, eran de menor calidad a los modelos extranjeros, lo que hizo que el cine nacional mantuviera una *industria artesanal*. En 1912 y 1913 las ganancias que dejaban las producciones hollywoodenses, hicieron que distribuidores y exhibidores evitaran el consumo de la producción local, lo que transformó a Brasil, en 1920, en el cuarto consumidor estadounidense, después de Argentina, Australia y Gran Bretaña.

El Estado también fue visto como posible fuente de financiación a medida que se desarrolló [...] el Estado Novo, del presidente Getúlio Vargas. La revolución de 1930 surgió como consecuencia de la división que apareció entre las élites con respecto a la manera

correcta de enfrentar la depresión de finales de los años veinte. [...] Vargas surgió como su líder y sedujo hábilmente a cada sector, aprovechando sus divisiones y presagiando el ascenso gradual de los sectores urbanos e industriales al poder político (King, 1994, p. 88).

De 1937 a 1945, Vargas ordenó al Estado Novo, una estructura dictatorial que englobaba el centralismo, la industrialización y el nacionalismo, después que logró soportar las agresiones de grupos políticos populistas como el neofascista Acción Integralista Brasileña con sus siglas (AIB) y el Frente Popular Alianza para la Liberación Nacional (ALN). King (1994) también escribió que el gobierno apoyó el área de trabajo industrial y comercial para la exportación, como: el café, el petróleo, el acero, el cine también fue beneficiado.

Fue formada la productora “Sonofilms”, por los cineastas Wallace Downey y Alberto Byington Jr., y produjeron la chanchada. En la opinión de King (1994), Paulo Emilio Salles Gomes explicó que la chanchada era una “comedia popular, vulgar y frecuentemente musical” King (1994, p. 89), varias de las primeras películas utilizaban melodías brasileñas, y sobrepasaron las expectativas en ventas en Sao Paulo.

La segunda guerra mundial trajo problemas para adquirir cintas de película nuevas para la producción cinematográfica. A pesar de ello, se fundó la productora Atlántida, lo que permitió un resurgir del cine, al punto de que, en Brasil, en 1946, se realizaron 10 películas y en 1950, 20 películas. Así, se creó Vera Cruz con la idea de que había que invertir para igualar a Hollywood para lograr calidad mundial. Por lo que la productora construyó instalaciones gigantescas, equipos de la más alta tecnología, hasta el gobierno ayudó en su adquisición liberándolos por cinco años del pago de impuestos, pero la compañía no logró ganar los mercados mundiales y quebró en 1954.

En primer lugar, la compañía le solicitó a la Columbia Pictures oficial como distribuidora, una idea un poco

ingenua, ya que no era el interés de Hollywood promover un cine que competía con el producto nacional. [...] No significaba el libre flujo de ideas y materiales entre los países, sino más bien que el poder cultural era, en efecto, un instrumento de mercadeo, con Hollywood como productor y el resto del mundo como receptor. Estados Unidos y Europa nunca han estado dispuestos a aceptar el suministro regular de películas de los países de América Latina, [...] (King, 1994, p. 95).

De 1955 a 1964, los mandatarios Kubitschek, Quadros y Goulart, estuvieron en el poder, Kubitschek desarrolló la producción de la industria desde 1956 a 1961, su estrategia se basó en el desarrollismo, que era la inversión extranjera masiva, en los préstamos a corto tiempo, lo que hizo que el país se atrasará en sus pagos. Creció el populismo de izquierda porque el FMI quiso ingresar al mercado brasileño siendo denunciado que habría control de capital foráneo. Razón por la que Jânio Quadros, candidato independiente, ganó las elecciones, pero su mandato fue de ocho meses.

Lo reemplazó João Goulart, exvicepresidente del gobierno de Kubitschek. Goulart intentó que los índices de crecimiento se mantuvieran y bajar los precios, pero su régimen no soportó el apremio de los sectores divididos entre la izquierda y la derecha. “Los militares intervinieron finalmente el 31 de marzo de 1964. El golpe de Estado terminó con la que ha sido considerada la primera fase del *cinema novo* que, en términos generales, había apoyado el proyecto de modernización de Brasil, liderado por elementos progresistas de la burguesía nacional” (King, 1994, pp. 154, 155).

El *cinema novo*, era el cine que expresaba su incomodidad por el neocolonialismo, tuvo productores como: Joaquim Pedro de Andrade, Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues y Ruy Guerra. “El *cinema novo* no es una película sino un complejo grupo de películas que debe, en última instancia, hacer que el público tome conciencia de su propia miseria”, es decir, este cine tiene la intención de “crear un cine popular pero no para el consumo popular (hay una ambigüedad importante entre las palabras

pueblo y público), un cine político fuera de los partidos políticos formales y una industria que no produce películas industriales” (King, 1994, pp. 157, 158).

Con la dictadura de 1964, se posicionó en la presidencia de Humberto de Alencar Castelo Branco, lo que detuvo los planes de Goulart, resguardando del socialismo al continente, con dos corrientes militares: “los de línea dura y los constitucionalistas”, y la milicia intervino los sindicatos, amedrentó a los grupos rurales, redujo los sueldos, y despidió a los “liberales de las fuerzas armadas, atacaron el movimiento estudiantil, establecieron la censura y otras restricciones. Sin embargo, [...] la cultura de izquierda no fue eliminada por estas medidas; en cambio, continuó creciendo hasta que tuvo lugar otro golpe de Estado, a finales de 1968” (King, 1994, p. 163).

“Embrafilme”, una productora de cine estatal, fue organizada como agencia mundial para distribuir películas nacionales. El desarrollo fue en aumento, incrementando el mercado del cine brasileño “del 15%, en 1974, a más del 30% en 1980” (King, 1994, p. 169). A pesar de los avances, la dictadura militar indujo al cuestionamiento de la responsabilidad de los intelectuales frente a la población y al público. En 1980, “las definiciones de lo popular y la lucha de la clase trabajadora apareció tanto en los documentales de ficción como en las películas argumentales” (King, 1994, p. 174).

En la década de 1980, el cine no tenía apoyo estatal, la economía nacional fue perjudicada por la deuda externa y el alza de los porcentajes de interés internacional, causando una depresión económica. En 1983, los salarios disminuyeron en un 15%, “unos cuatro millones de desempleados y ocho millones de subempleados (cerca de un tercio de la población económicamente activa). Sólo un cuarto de los trabajadores alcanzó el salario mínimo” (King, 1994, p. 178), por lo que, la masiva protesta del pueblo produjo elecciones civiles, pero, fue difícil salir de la crisis económica, generada por las dictaduras, lo que afectó el cine, disminuyendo su audiencia.

El regreso a la democracia creó dos corrientes opuestas: quien busca la intervención del pueblo y fines democráticos; y, quien asevera que se necesita un mandato autoritario con la capacidad de sobrellevar la recesión de economía. En este contexto,

las esperanzas *democrático-populares*, trató de conseguir un cine independiente y fuerte. En televisión, la corporación TV Globo, dejó de ser enemigo de los cineastas. En 1990, “el cine en general carece del dinamismo y experimentalismo de los años sesenta, y de la interesante naturaleza contradictoria de la expansión guiada por el Estado de los años setenta y principios de los ochenta” (King, 1994, p. 179).

Así se concluye, el análisis de la historia del cine en los tres países: Argentina, México y Brasil, exposición que trató de dar a conocer como “las industrias han sido sacadas adelante y desarrolladas en algunos países, mientras en otros el progreso ha sido limitado y logrado con gran dificultad” (King, 1994, p. 15). Lo cual, es de mucha importancia para el desarrollo del tema en estudio.

### **1.2.3 El desarrollo del melodrama en el cine latinoamericano**

El desarrollo del melodrama en el cine latinoamericano muestra una historia de dificultades en su producción y recepción, Carlos Monsiváis (1996) sugiere que la enorme separación y desacuerdo entre el melodrama latino y el norteamericano, radica en que en Latinoamérica no hay espacio de separación entre el público y la pantalla; el espectador se incorpora a ésta y *vive* el filme, porque “los géneros proporcionan a los espectadores un repertorio de recursos más o menos identificables que establecen ritmos, tonos y atmósferas en las películas” (Rivera, 2012 p.6).

“El relato cinematográfico no es otra cosa que la transposición al cine de la gran novela del siglo XIX. Vemos aquí el precedente a la globalización lingüística al audiovisual” (Oroz, 1997, pp. 15-16). Este ha sido el esfuerzo que ha hecho la industria cinematográfica, mostrar un discurso social que visibiliza prácticas del convivir individual y colectivo, es por ello, que el “melodrama (o la imaginación melodramática) es concebido por escritores y teóricos culturales latinoamericanos como un agente de cuestionamiento estético y ético” (Herlinghaus, 2017, p. 23).

Como la mayoría de géneros, en este caso, el melodrama se sustenta en tres ideas: el sufrimiento, la desgracia y el amor, los cuales están fragmentados en dos partes: lo

familiar y hogareño y las pasiones, que han construido la subjetividad y el imaginario de las audiencias latinoamericanas, a lo que, Nora Mazziotti (1996) dice que al género es una habilidad comunicativa. Esto significa, que cada enunciación de amor y cariño, es más que romance, envuelve la realidad social.

En el cine, el melodrama es más que un género, es un espacio artístico y político, de allí “su éxito entre el pueblo”, escribe Martín-Barbero (1992), así como la humillación de la aristocracia, usado intencionalmente por el cine, a pesar, de que las élites hayan tratado con desprecio sentido la palabra *melodrama* y al adjetivo *melodramático*, para minimizar a la cultura popular, lo que inconscientemente consiguieron fue darle realce.

“El mercado cultural actúa, respecto al discurso amoroso, como mediador de subjetividades” (Oroz, 1998, p. 771), vinculando el amor y el melodrama en los espectadores. Para Monsiváis (1988), son educados en el conocimiento adaptado al límite de la sociedad, la historia y la política. En una encuesta, una dama de 41 años y de oficio operadora de teleimpresora, dijo que se concentraba en la película y era como si la viviera, así la cinematografía melodramática interviene en la mente del público cambiando su forma de percibir la realidad, “en esta perspectiva, dentro del canon de su narrativa, sintaxis y retórica, el melodrama cinematográfico generó modelos amorosos contundentes y de larga duración cultural” (Oroz, 1998, p. 775).

El melodrama, para Linda Williams (1998), es un género cinematográfico que tiene contradicciones, excesos y anhelos fallidos de amor y desdicha, que es oscurecido por la distracción y el espectáculo, ubicándolo en los siguientes niveles narrativos: 1. Inicia y “obligatoriamente” termina en la ingenuidad; 2. Presenta una víctima-héroe, con distinción de sus virtudes; 3. Apareció en el siglo XX, reemplazó el realismo, con la acción y la pasión melodramática; 4. Sugiere una argumentación entre acción y pasión o *pathos*: un entregar y quitar cuando ya es “demasiado tarde”, sin embargo, “siempre se está a tiempo”; 5. Presenta la lucha del bien versus el mal.

Para Oroz, (1998) son similares los melodramas franceses y la mayoría de las filmaciones, porque presentan una búsqueda de identidad: la actriz principal se resiste

al galán aristócrata para ganar respeto como mujer, y se aleja de su figura paterna para después amistarse con él desde su nueva categoría social, logrando ser feliz con el hombre de su elección, George SeeBlen (1980), “el maravilloso cumplimiento del deseo establece una identidad entre emoción y moral en vista de la carencia de esta en la sociedad real. [...] Pero un melodrama no debe tener necesariamente un final feliz, siempre se reserva la posibilidad de la locura” (p. 20, 27).

Se trata de una lucha en la que se debaten protagonistas (y públicos) en torno al mundo de los deseos, [...] (los protagonistas actualizan siempre un lugar social y una adscripción identitaria), al universo de las prescripciones morales (que son siempre históricas) y a un contexto social (hoy inevitablemente globalizado). El conflicto inicial está garantizado cuando se enfrentan los deseos [...] cuando el protagonista debe luchar para no sucumbir al llamado [...] de sus instintos egoístas y logra instaurarse como un héroe o heroína sobre lo que de “naturaleza” hay en él o ella (Reguillo, 2020, p. 81).

El amor, el sufrimiento y la fatalidad también construyen y mantienen el relato de un poder oculto, como una especie de jerarquización. “Por lo que esas *peliculitas románticonas* conforman una representación sobre las desigualdades y contradicciones camufladas entre géneros, entendiendo a éstos como producto de la formación histórica” (Oroz, 1998, pp. 767-768).

El melodrama ha funcionado como educador de los sentimientos, es decir, guiando las emociones y las acciones de los pueblos, diciéndoles que es correcto y que no lo es, con respecto a las relaciones e interacciones amorosas, de amistad, deslealtades y exageraciones, lo que ha construido imaginarios de subjetividades simbólicas, por medio de: 1) La escucha y narración de relatos; 2) El lenguaje planificado y el uso de una sintaxis específica y generalizada dentro de la cinematografía melodramática; 3) Con la presentación de un primer ejemplar (prototipo) y de patrones permanentes (arquetipos) como símbolo de virtudes, defectos, bien y mal, entre otros.

Amamos de la manera que nos enseñaron; y en ese sentido, el melodrama cinematográfico de los decenios treinta, cuarenta y cincuenta es una metáfora acabada. Si amamos como aprendimos, le cabe al cine melodramático de las décadas en cuestión una función casi definitiva en la educación sentimental de varias generaciones, entendiendo por educación la construcción de un imaginario y de subjetividades que edificaron un universo simbólico donde amor/sufrimiento/fatalidad son el pasaporte al paraíso (Oroz, 1998, p. 767).

Entendiendo, que lo melodramático posibilita la comunicación y produce una representación cultural “y no solo como un conjunto de características fijas, convencionalizadas y genéricas” (Salinas, 2014, p. 2). De esta manera, el melodrama, es llevado al cine latinoamericano contemporáneo con esas “formas melodramáticas de lo visual” ingresando al público a las “experiencias de la Modernidad” (Ossandón y Santa Cruz, 2005, p. 14).

La modernidad es el proceso histórico de cambio de la economía campesina a la industrial y el cambio de lo rural hacia la vida urbana “por los avances de la industrialización y el advenimiento a la existencia cotidiana de nuevos recursos de confort (la luz eléctrica, el teléfono, la radio, quizá el coche)” (García-Canclini, 1995, p. 14). Por esto, se considera que la modernidad que es un proceso complicado, que es más que el aumento de lo secular y el pensamiento lógico.

Los afectos terminan con el orden jerárquico en todos los niveles, “siendo el tema hegemónico del melodrama cinematográfico, el cual va acompañado siempre del sufrimiento o de la fatalidad, o de ambos” (Oroz, 1998, pp.770-771), incluye ilusiones y disgustos, un universo movido por el desarrollo de los bienes económicos, la innovación, la proyección del sonido, la imagen y la comunicación audiovisual, la presentación de entretenimientos masivos, la invasión de las experiencias de arte, que,



a la vez, intensifican y refutan el sentir de las subjetividades, entre el consumismo y la moralidad.

Miriam Bratu Hansen (1999), expresa que el modernismo está hecho “por las interacciones entre objetos, prácticas, discursos y agentes culturales. En estos modernismos se negocian las intersecciones y conflictos entre modernidad y modernización, en un marco de intercambios entre lo local, lo regional, lo nacional y lo global” (p. 60).

La melodramática cinematográfica puede comprenderse como una demostración histórica y social de reivindicación de los excluidos o marginados. “La industria fílmica se sustenta en la cultura popular, sus logros, ritos, mitos, prejuicios, gustos, actitudes ante la fiesta” (Monsiváis, 2009, p. 143). El melodrama en el cine ha permitido la construcción de un imaginario para estructurar las formas de conducirse en la cotidianidad como: las aspiraciones, las emociones, los sentimientos, los modales, los valores y las actitudes.

Así el cine se fortaleció pudiendo adaptar a la pantalla las historias de la prensa amarilla y los folletines románticos de mediados del siglo XIX. El melodrama en el cine implicó que las masas populares en pleno apogeo de los procesos de industrialización latinoamericano encuentran un espacio de reconocimiento, frente al embate de importancia cultural extranjera, permitiendo un regreso a lo popular como centro de identificación cultural [...] (Martín-Barbero, 2001, pp. 182-183).

El melodrama en el cine latinoamericano muestra como ha sido creado para el pueblo, una especie de libro de identificación y aprendizaje de como: sentir, amar, exigir justicia y cumplir los sueños generando una especie de pensamiento cultural colectivo, permitiendo conocer como han sido maltratados y marginados los pueblos

latinoamericanos, apareciendo la cinematográfica melodramática como forma de exposición y escape a las injusticias dentro de la sociedad.

Con lo anteriormente expuesto, sea desarrollado el marco teórico desde la comunicación, con los conceptos fundamentales presentes en el tema en estudio: Viéndote a los ojos amorcito mío, el discurso melodramático en la película “El Secreto de sus ojos”, que son: melodrama, cine, cinematografía melodramática y modernidad.

### **1.3 Objetivos**

#### **1.3.1 Objetivo General**

Analizar el melodrama como un eje hegemónico dentro de los discursos cinematográficos en América Latina presente en la película “El secreto de sus ojos”.

#### **1.3.2 Objetivos Específicos**

1. Narrar la formación ideológica y política del cine en América Latina.
2. Reflexionar el melodrama como un discurso hegemónico dentro del cine latinoamericano.
3. Desarrollar un análisis comunicacional de la película “El secreto de sus ojos” a partir del melodrama.

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO METODOLÓGICO**

#### **2.1 Materiales**

Los materiales utilizados para el desarrollo de este trabajo investigativo son: computadora, internet, plataformas digitales, libros en físico y equipo de oficina.

#### **2.2 Métodos**

##### **2.2.1 El objeto de estudio**

El objeto de estudio de esta tesis de investigación, es la película argentina “El secreto de sus ojos”, de Juan José Campanella, porque ha sido ganadora de un premio Óscar del año 2009, la cual es la adaptación cinematográfica de la novela “La pregunta de sus ojos” (2005), de Eduardo Sacheri, quien reescribió el guion junto al director, esta producción representa las dinámicas argentinas coyunturales de la época de los setenta. “El secreto de sus ojos”, es una película melodramática policial de un asesinato que queda en la impunidad, el crimen de Liliana Colotto, que muestra la lucha ética por la verdad y la justicia contra el sistema judicial.

Protagonizado por: Ricardo Darín como Benjamín Esposito, agente judicial; Soledad Villamil como Irene Menéndez-Hastings, la secretaria del juzgado y jefa de Esposito; Guillermo Francella como Pablo Sandoval, amigo y compañero de trabajo de Esposito; Mario Alarcón como el juez Raimundo Fortuna Lacalle; Carla Quevedo, como Liliana Coloto, la víctima asesinada; Pablo Rago como Ricardo Morales, el esposo de la víctima; Javier Godino como Isidoro Gómez, trabajador de una obra en construcción, después el guardaespaldas de la presidenta María Estela Martínez de Perón y violador y asesino de Liliana; Mariano Argento como Romano, agente judicial corrupto; Juan José Ortíz como Cardozo, inspector de policía, entre otros.

### 2.2.2 Metodología

La metodología de la presente tesis es cualitativa y esta dividida metodológicamente en dos momentos: primero, un acercamiento bibliográfico sobre los temas de melodrama y cine latinoamericano, y en un segundo, el metodológico que está basando a partir del análisis del discurso del melodrama y el cine. Para el análisis se tomará como referencia la tesis “Melodramas, identidades y modernidades en la cinematografía latinoamericana contemporánea 1990-2010” de Claudio Salinas Muñoz (2014), que expone al melodrama en el cine, por medio de las matrices de análisis melodramático: de registro, de relación y de discurso del melodrama, para conjugar identidades, vivencias y experiencias que habitan en la modernidad latinoamericana, lo que se busca es comprender y explicar las interrelaciones y coyunturas posibles entre los contextos melodramáticos y los individuos representados en “El secreto de sus ojos”.

A continuación, se presenta un resumen de la película:

La película inicia en 1974, con la despedida en el terminal de trenes de Buenos Aires, entre los protagonistas, Irene Menéndez-Hastings, secretaria del juzgado y Benjamín Esposito, agente judicial. Irene le pide a Benjamín que se marche a Jujuy, una ciudad al noroeste de Argentina, porque allí ella tiene unos primos que son señores feudales que lo protegerán. Benjamín le contesta que a ella también le puedan hacer daño, ella le dice que su padre la protegerá. La razón es que la noche anterior, mataron a Pablo Sandoval, porque éste, les dijo que él era Benjamín. Irene y Benjamín se despiden, e Irene corría por la estación, mientras el tren se alejaba.

**Imagen 1. Irene mirando como Benjamín se va a Jujuy**



**Fuente:** Película “El secreto de sus ojos”.

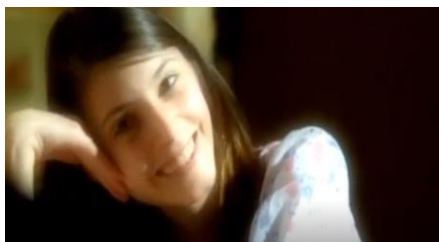
El asesinato de Sandoval, parecería ser un ajuste de cuentas. Quizás por el encarcelamiento al violador y asesino de Liliana Coloto, Isidoro Gómez, quien posteriormente se convirtió en guardaespaldas de la presidenta María Estela Martínez de Perón y protegido de Romano. La noche anterior a la despedida de Irene y Benjamín, ellos tenían una cita, porque ella lo invitó a que él diga las objeciones a su vida y a su casamiento, pero, Esposito no asistió, porque esa tarde, Pablo se emborrachó y tuvo una pelea en el bar y fue a salvarlo de la cárcel y lo llevó a su departamento y fue a buscar a la esposa de Sandoval para que lo recoja. Mientras Sandoval esperaba en el departamento de Benjamín, lo mataron.

**Imagen 2. Irene invita a salir a Benjamín**



Lo escrito en el párrafo anterior eran los recuerdos que Esposito narraba como parte de la telenovela de lo sucedido en 1974, es decir, 25 años atrás, pero, lo tachó, porque no le gustó sentirse responsable del asesinato de Liliana Coloto. En esa época, la escritura a mano significaba un acta de compromiso. Esposito volvió a iniciar su escrito contando los detalles del último desayuno entre Morales y Coloto, los planes de sus primeras vacaciones, tomaron té con limón por su tos, comieron dulce de grosella y recordaba las florcitas estampadas en su camisón, y su dulce sonrisa. Esto, tampoco le gustó a Benjamín y terminó arrancando la hoja.

**Imagen 3. Liliana sonriendo**



A Esposito el crimen sucedido hace 25 años, continuaba molestando su conciencia, se fue a dormir y en medio de la noche, se despertó y escribió algo en su libreta y después continuó durmiendo, hasta la mañana siguiente, que revisó lo escrito decía: “TE MO”, con un espacio entre cada una de las dos sílabas.

**Imagen 4. Esposito algo en su libreta**



Benjamín fue a visitar a Irene al juzgado, ella lo recibió con agrado. Esposito, hace poco se había jubilado recibiendo el título de honoris causa del palacio judicial y fue a contarle a Irene que quería escribir una novela sobre la olvidada causa de Morales. A Irene no le gustó la idea, porque se quedó muy seria.

**Imagen 5. Irene sonrío al ver a Benjamín**



Irene recordó que había una antigua máquina de escribir de marca Olivetti que la usaban cuando ellos dos trabajaban juntos, y había quedado guardada porque tenía dañada la letra A y se la dio a Esposito para que escribiera su novela. Él se preguntó si le habrán arreglado la tecla de la A e Irene le dijo no se haga problema y la use.

**Imagen 6. Irene y Benjamín con la máquina de escribir**



Benjamín mirando a la Olivetti dijo: “Me parece que ahora no me quedan excusas...voy a tener que escribir. Pero, ¿por dónde empiezo?” en tanto, Irene lo miraba asombrada y le contestó: “Y, ¿por lo que más te acuerdes! Fue hace más de 20 años. ¿Qué fue lo que más veces pensaste desde ese momento? Con esa imagen arrancas...” Benjamín empezó a recordar [...]

**Imagen 7. Benjamín empezando a recordar**



Lo que más veces pensó Benjamín el momento cuando el Juez Fortuna Lacalle, jefe del juzgado le presentó a Irene como la nueva secretaria del juzgado y que acababa de graduarse de su doctorado en Harvard. Benjamín, quedó enamorado al ver a Irene.

**Imagen 8. Irene cuando llegó a trabajar al juzgado**



Irene interrumpió los recuerdos de Benjamín, diciéndole: “Che..., ¡che te colgaste!” En tanto, que él le contestó con la expresión un poco sonreída, pero, al final, poniéndose serio: “Sí! No..., es que comienzos se me ocurren un montón, pero, no estoy seguro de que tengan exactamente que ver con la historia” y ella le dijo sonriendo: “Entonces, empecé por el principio y dejate de hinchar”.

**Imagen 9. Irene bromeando con Benjamín**



Con ese consejo, Benjamín empezó a escribir la novela desde el principio. Él inició contando desde el día del asesinato de Liliana Coloto. La historia comienza en un día de trabajo en la oficina #19 del juzgado #42 con el ayudante de la secretaria que le dijo a Esposito, que en la calle 25 sucedió un homicidio, porque, la secretaria #18, no quiso tomar el caso. En ese momento, entró Irene saludando con una sonrisa. Benjamín no le quitó la mirada, mientras Sandoval interrumpió y piropeó a Irene, diciéndole que era un ángel vestido de luto. Ella dijo que era una manera de bajar unos kilos.

**Imagen 10. Benjamín sin dejar de mirar a Irene**



En seguida, Esposito le preguntó en forma de reclamó a Sandoval, qué cómo hacía para saber que decirle a Irene, que él se la pasaba pensando tres horas que decirle, pero que veía a Irene y se bloqueaba y no atinaba que decirle. A lo que Pablo le dijo que para él era más fácil porque no estaba enamorado cómo Benjamín; y Esposito lo negó.

**Imagen 11. Benjamín niega estar enamorado de Irene**





Benjamín fue a hablar con Romano en la secretaria #19, para que tomé el caso del asesinato, la discusión la escuchó el Juez Fortuna Lacalle, quien era el jefe del juzgado #42 y tenía a su cargo las dos secretarías y a Esposito le tocó ir a ver a la víctima.

**Imagen 12. Benjamín y Romano discutiendo 51**



A Benjamín no le tocó otra cosa que ir a ver el caso de violación y asesinato. Al llegar Esposito saludó con Baéz, el inspector de policía federal que fue a verificar el crimen Benjamín le pidió a Báez que hable con Fortuna Lacalle para que esa causa la designe a Romano.

**Imagen 13. Benjamín y Baéz caminando**



Benjamín y Báez entraron a la casa del homicidio. Esposito quedó impresionado al ver la escena: Liliana Coloto, una chica joven de 23 años, tirada en el piso con la cara con moretones y manchas de sangre. Esposito miró las paredes y había tres fotografías de la joven. Un policía comentó que una vecina vió a dos albañiles que estuvieron trabajando en la terraza del departamento #3, pero que no iban hace dos días. Benjamín decidió acompañar a Báez al banco donde trabajaba Ricardo Morales, el esposo de Liliana para hacerle el interrogatorio [...]. Mientras Benjamín estaba escribiendo sobre el asesinato de Liliana, el sonido de la tetera en la cocina, lo trajo al presente.

**Imagen 14. Fotografía de Lilia con su esposo Ricardo**



La historia continúa en el juzgado con Benjamín quejándose que la tecla “A” de la máquina de escribir no escribía. Posteriormente, Esposito se dio cuenta quien era el sospechoso del asesinato de Liliana, al ver como la miraba un joven, Isidoro Gómez en unas fotos antiguas, que le mostró Ricardo Morales, el esposo de Liliana. Morales, al saber el nombre del sospechoso del asesinato de su esposa, llamó a su casa a diciendo que era para una entrevista de trabajo y se enteró que Isidoro fue exnovio de su Liliana. Esa llamada hizo que Gómez se enterará que lo estaban buscando y escapará.

**Imagen 15. Benjamín robando cartas**



Fortuna se enteró que Esposito y Sandoval robaron unas cartas de la casa de la mamá de Isidoro y los regañó por desobedecer su orden de no ir Chivilcoy. Para que ellos no tengan problemas, Irene habló con el juez y cerró el caso de Morales. Pero, Sandoval encontró información escrita en las cartas robadas para encontrar al asesino de Liliana. Por esto, Esposito y Sandoval le pidieron que reabra la causa de Morales y ella accedió.

Sandoval se dio cuenta de varias cosas en las cartas robadas, y se preguntaba por qué al asesino no lo lograban encontrar, y se dio cuenta que no estaba pensando en cualidades del tipo en especial que estaban buscando, es decir, que cada hombre tiene una cualidad que es su pasión la cual no la pueden cambiar. En este caso, la cualidad

de Gómez era el fútbol, las cartas tenía nombres de futbolistas argentinos que les ayudó a descifrar un amigo de Sandoval.

Con lo descubierto de las cartas, Sandoval y Esposito fueron a buscar a Gómez en el estadio el día que jugaba el Racing y lo encontraron, lo encararon y salió huyendo. En la persecución Gómez se lastimó el tobillo, pero, finalmente lo detuvo la policía.

**Imagen 16. Isidoro Gómez atrapado por la policía**



Una vez capturado Gómez, Esposito trató de que declarará sobre el asesinato de Liliana. Entonces, Irene intervino humillando y despreciando las cualidades de Gómez para que confiese el crimen. Gómez se enojó, le dijo grocerías, le dio una cachetada y confesó que violó a Coloto. Benjamín presionó el cuello de Gómez y le dijo que, si se metía con ella, él lo mataba. Intervino el guardia y se lo llevaron detenido a la cárcel.

**Imagen 17. Irene deteniendo a Benjamín que no golpee a Isidoro**



Esposito le aviso a Morales que detuvieron al asesino de su esposa y que ya no tenía que buscarlo en los terminales de trenes como era su costumbre. Posteriormente, Morales le llamó a Benjamín a decirle que Isidoro Gómez aparecía en la televisión como guardaespaldas de la presidenta María Estela Martínez de Perón. Irene y Benjamín le reclamaron a Romano, el motivo de que Gómez fuera guardespaldas de

Martínez de Perón. Romano les dijo que Gómez hizo unos trabajos en la cárcel para ellos y que por su buen comportamiento tenía ese cargo.

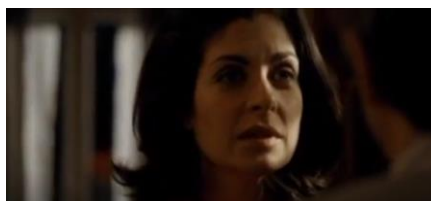
Al salir de la oficina de Romano, Irene y Benjamín subieron al ascensor y cuando la puerta se estaba cerrando entro Isidoro, después de unos segundos saco una pistola y la apunto hacia adelante y la guardo y unos pisos siguientes se bajo.

**Imagen 18. Gómez en el ascensor con Irene y Benjamín**



Benjamín se reunió a tomar un café con Morales ya decirle que no sabe que pasa con la justicia que dejo en libertad a Gómez. Morales le agradeció a Benjamín y le dijo que no se preocupe que le ha ayudado mucho hasta aquí, se despidió y se fue. Irene leyó la novela de Benjamín y le dijo que estaba escrita la verdad de lo que pasó y que, si fue así, por qué él no la llevó con él.

**Imagen 19. Irene diciéndole a Benjamín que por qué no la llevó con él**



Irene le dijo que este final estaba terrible y Esposito le contestó que por eso, no quería dejar pasar más tiempo de hacer algo y a ella se le llenaron los ojos de lágrimas.

**Imagen 20. Benjamín diciéndole a Irene que quiere entender todo**



Al siguiente día, Benjamín averiguó la dirección de Ricardo Morales y fue a buscarlo. Morales al ver a Benjamín se sorprendió pero, igualmente lo invitó a pasar a su casa. Benjamín le preguntó a Morales cómo logró olvidar el amor por su esposa, a lo que él le contestó, un tanto molesto que habían pasado 25 años. Después, de que Benjamín le mostró a Morales a novela que estaba escribiendo, le preguntó cómo hizo para aprender a vivir sin ella, sin Liliana. Entonces, Morales se enojó, y le dijo que pasaron 25 años y que es su vida que no se meta y lo hecho de su casa. Benjamín le dijo que también era su vida, que su amor por esa mujer nunca más lo volvió a ver.

En ese momento, Esposito le dijo que a Sandoval no fue asesinado por Isidoro Gómez, porque él los conocía a los dos, que si hubiera sido él le hubiera esperado para matarlo a él. Benjamín también le contó la forma en la que creía que mataron a Sandoval y Morales le dijo que él secuestro a Gómez, lo metió en la cajuela de su carro y lo mató, que estaban pagados el favor que le debía. Benjamín se despidió y se fue.

**Imagen 21. Morales enojado con Benjamín**



**Imagen 22. Sandoval escucha un ruido en casa de Benjamín**



Benjamín se fue pensativo mientras manejaba su automóvil, a su mente veían todas las frases que le parecían incoherentes y que todo lo vivido no tenía sentido. Entonces, él estacionó el auto y se fue caminando a la casa de Morales, pero, atravesando terrenos cercanos, llegó frente a la casa y se quedó escondido detrás de un árbol hasta que casi anocheció. Benjamín mientras estaba detrás del árbol recordaba todo lo que le parecía extraña de la última conversación con Morales y las cosas que vio en la casa. De

repente, Morales salió de la casa llevando una bandeja de comida y se fue caminando por un costado de la casa. Benjamín, siguió a Morales y llegó al granero.

**Imagen 23. Bandeja que Morales sostenía en la mano**



Esposito se quedó atónito cuando entró al granero y vio una cárcel con barrotes de hierro con un pequeño cuarto en su interior del que salió Isidoro Gómez, canoso y encorvado. Gómez tomó una bandeja de comida que le entregó Morales desde un costado de la celda y al volver a su habitación se le cayó la bandeja al ver a Benjamín.

Isidoro se acercó a los barrotes de la celda y sacó la mano derecha por una de las rejas de la celda como intentando tocar a Esposito, pero, Esposito cómo con precaución se hizo hacia atrás. Isidoro en voz muy baja le dijo a Esposito: “¡Por favor! Pídale, pídale, que, ¡aunque sea me hable!” La terrible tortura del silencio, la ley del hielo, una forma de justicia o de venganza por la muerte de Liliana Coloto. Después de esto, Gómez se retiró lentamente a su cuarto.

**Imagen 24. Gómez encarcelado en el granero de Morales**



Morales le quedó mirando a Esposito y le dijo: “Usted dijo perpetua”. Refiriéndose a que a un violador y asesino en la ley argentina debía recibir una pena de cadena perpetua encerrado en una cárcel, así que como la justicia legal no cumplió con lo que le correspondía. Morales hizo justicia por su propia cuenta, una situación que muestra que a pesar de que el Gobierno de Martínez de Perón era democrático, los crímenes

quedaban en la impunidad. Benjamín impresionado al ver encarcelamiento de Gómez en el granero de Morales, se fue de allí, sin pronunciar ni una palabra.

**Imagen 25. Morales en el granero**



Benjamín hizo lo que le correspondía, encontró las respuestas al caso de Morales, entendió todo lo que sucedió, dejó de sentirse culpable por la muerte de Sandoval y puso flores en su tumba.

**Imagen 26. Benjamín poniendo flores en la tumba de Sandoval**



Benjamín llegó a su casa, terminó la telenovela, la cosió y tomó la libreta donde estaba escrita la palabra: “Te Mo”, y la miró detenidamente.

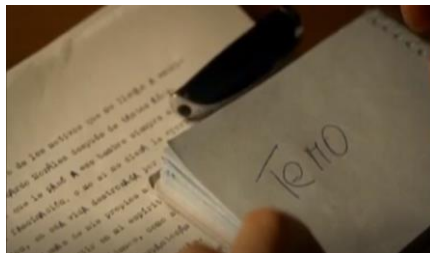
Benjamín con una pluma estilográfica completo la palabra “TE MO” con la A, convirtiéndola en “TE AMO”, porque ya no tenía miedo de decirle a Irene que la amaba, había hecho lo que le correspondía, concluir el caso de Morales, al encontrar las respuestas y entender todo lo sucedido.

El daño en la tecla “A” de la vieja máquina de escribir de marca Olivetti, tiene un significado, por falta de mantenimiento no se podía escribir la letra “A”, representa las cosas que se dejan sin concluir, así, fue con el caso de Liliana Coloto, por el miedo de Benjamín a que lo maten, dejó de investigar la causa y huyó a Jujuy. Esperando que

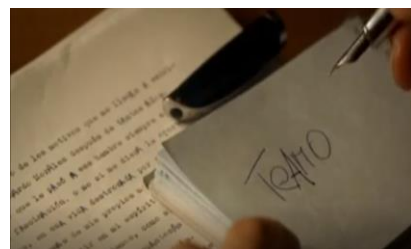
todo se solucionará solo o se olvidará con el pasar de los años, como que todo hubiera sido en otra vida, pero, Esposito, se dio cuenta de que las situaciones pendientes seguían existiendo, le hacían llevar una vida mediocre y llena de nada, porque “*no fue en otra vida*” si no en esa vida.

Otra cosa que representa la falta de mantenimiento de la tecla “A”, simbolizando la incapacidad en aceptar los sentimientos que se tienen hacia la persona amada, por el temor al rechazo y a los prejuicios. Como en el caso de Benjamín, él tenía temor al rechazo de Irene y se sentía inferior a la clase social, al apellido y al nivel económico de ella, por lo que no le dijo que la amaba. Así, cuando Benjamín decidió encontrar las respuestas al caso de Morales, convirtió la cobardía en valentía, y pudo declararle su amor a Irene, sin importar las consecuencias. Por eso, al enfrentar los miedos, el “TEMOR” se transformó en “AMOR”.

**Imagen 27. La palabra TE MO**



**Imagen 28. La palabra TE AMO**



Benjamín tomó un taxi y fue al palacio judicial a hablar con Irene, al llegar atravesó rápidamente el amplio corredor y las escaleras para ir al piso donde estaba la oficina de ella. Esposito le preguntó al ayudante de Irene, dónde estaba ella, él joven le dijo, que en su despacho. Sin demora Benjamín fue para allá y tocó la puerta.

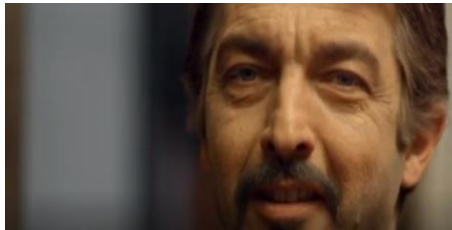
**Imagen 29. Benjamín hablando con el ayudante de Irene**





Benjamín entró en la oficina de Irene y ella se alegró que el estuviera vivo, él le dijo que tenía que decirle algo. A lo que ella sonrió al entender que Benjamín le iba a decir lo que por tantos años no se había atrevido, sus sentimientos por ella. Y ella le conestó que sería complicado y Benjamín respondió que no le importaba. Irene lo miró con expresión de sorpresa y felicidad y así termina la película.

**Imagen 30. Benjamín sonriendo**



**Imagen 31. Irene sonriendo**



**Imagen 32. Puerta cerrada de la oficina de Irene**



## **CAPÍTULO III**

### **RESULTADOS Y DISCUSIÓN**

#### **3.1 Análisis y discusión de los resultados**

##### **3.1.1 Matriz de Análisis Melodramático**

Para este trabajo de investigación, se ha realizado un análisis fílmico de las representaciones cinematográficas como discurso de las situaciones registradas en la película y en el diario vivir de Latinoamérica, lo que se convierte en un diálogo, en ocasiones conflictivo con su entorno. También, este estudio se basa en los postulados de Jesús Martín Barbero sobre las mediaciones “¡las mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual!” (Martín-Barbero, 1992, p. 5).


De acuerdo a los objetivos planteados se aplica la metodología de la siguiente manera:

- a) El análisis del eje hegemónico dentro del discurso cinematográfico con respecto a las definiciones de melodrama, identidades y modernidad en Latinoamérica;
- b) Comprensión de los conceptos expuestos en el punto anterior;
- c) Discernimiento y explicación de las situaciones melodramáticas que se presentan en la película “El secreto de sus ojos”. Todo esto, se realiza por medio de matrices melodramáticas, para procesar, evaluar el material cinematográfico en estudio y presentar la investigación, prefiriendo la conexión entre las escenas fílmicas y la teoría, en una relación recíproca.

Finalmente, las exposiciones son sobre el relato melodramático cinematográfico, la hegemonía del cine y su enlace con la identidad y las modernidades, como menciona Herlinghaus: “Nos referimos a aquella acción en medio de las redes de asuntos humanos que, en vez de producir productos finales y objetivables, genera narraciones sin comienzo y sin fin, los que dejan de ser una enorme espesura cultural” (Herlinghaus, 2002, pp.14-15), cumpliendo así, la pregunta de investigación y los objetivos planteados en esta tesis.

### 3.1.1.1 Matrices de registro


#### Matriz de registro 1. Tema 1: Relación de Benjamín con Irene

<b>I. Orden del sujeto</b>	<b>Estructura temática</b>	<b>Relación de Benjamín con Irene</b> 
	<b>Formas de lo melodramático reconocidas: afecto y valoración.</b>	<b>Afecto:</b> Amor, admiración, comprensión, lealtad y amistad.
		<b>Valoración:</b> Cobardía, pretextos, postergación por miedo y prejuicios. Finalmente, arrepentimiento y acción.
<b>II. Orden de lo colectivo</b>	<b>Maneras en que los temas expresan nociones sobre lo moderno: tópico, orden institucional, imaginario.</b>	<b>Tópico:</b> Amor a primera vista, inalcanzable y eterno.
		<b>Orden institucional:</b> Trabajo, familia y contexto impiden que se realice su relación amorosa.
		<b>Imaginario:</b> Personas de diferentes clases sociales no pueden tener una relación amorosa.

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).


**Matriz de registro 2. Tema 2: Relación de Ricardo Morales con Liliana Coloto**

<b>I. Orden del sujeto</b>	<b>Estructura temática</b>	<b>Relación de Morales con Coloto</b> 
	<b>Formas de lo melodramático reconocidas: afecto y valoración.</b>	<b>Afecto:</b> Amor y lealtad.
		<b>Valoración:</b> Búsqueda de justicia, valentía y determinación para actuar.
<b>II. Orden de lo colectivo</b>	<b>Maneras en que los temas expresan nociones sobre lo moderno: tópico, orden institucional, imaginario.</b>	<b>Tópico:</b> Amor matrimonial irremplazable.
		<b>Orden institucional:</b> Ineficiencia en los funcionarios públicos y en el Estado impiden que se haga justicia a la violación y asesinato de Coloto.
		<b>Imaginario:</b> La ley hace justicia.

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).


**Matriz de registro 3. Tema 3: Relación de Benjamín Esposito con Ricardo Morales**

<b>I. Orden del sujeto</b>	<b>Estructura temática</b>	<b>Relación de Benjamín con Morales</b> 
	<b>Formas de lo melodramático reconocidas: afecto y valoración.</b>	<b>Afecto:</b> Benjamín se refleja en el amor que Morales siente por Liliana Coloto.
		<b>Valoración:</b> Admiración e intriga.
<b>II. Orden de lo colectivo</b>	<b>Maneras en que los temas expresan nociones sobre lo moderno: tópico, orden institucional, imaginario.</b>	<b>Tópico:</b> Empleado judicial que quiere cumplir con su responsabilidad con el crimen y la víctima.
		<b>Orden institucional:</b> Corrupción de las entidades estatales.
		<b>Imaginario:</b> Por violación y asesinato, el asesino debía recibir cadena perpetua.

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).


**Matriz de registro 4. Tema 4: Relación de Benjamín Esposito con Pablo Sandoval**

<b>I. Orden del sujeto</b>	<b>Estructura temática</b>	<b>Relación de Benjamín con Sandoval</b> 
	<b>Formas de lo melodramático reconocidas: afecto y valoración.</b>	<b>Afecto:</b> Amistad, lealtad y compañerismo.
		<b>Valoración:</b> La ayuda que Sandoval le da a Benjamín es una especie de redención por su apoyo y amistad incondicional.
<b>II. Orden de lo colectivo</b>	<b>Maneras en que los temas expresan nociones sobre lo moderno: tópico, orden institucional, imaginario.</b>	<b>Tópico:</b> El palacio judicial cumple con su trabajo.
		<b>Orden institucional:</b> Tratan de cumplir la justicia con la ley o sin ella.
		<b>Imaginario:</b> Amistad es dar la vida por un amigo.

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).

**Matriz de registro 5. Tema 5: Relación de Romano con Isidoro Gómez**

<b>I. Orden del sujeto</b>	<b>Estructura temática</b>	<p><b>Relación de Romano con Isidoro Gómez</b></p> 
	<b>Formas de lo melodramático reconocidas: afecto y valoración.</b>	<p><b>Afecto:</b> Lealtad y protección por el trabajo corrupto y eficaz realizado por Gómez, por eso, Romano lo premia y lo resguarda.</p>
		<p><b>Valoración:</b> Corrupción.</p>
<b>II. Orden de lo colectivo</b>	<b>Maneras en que los temas expresan nociones sobre lo moderno: tópico, orden institucional, imaginario.</b>	<p><b>Tópico:</b> Normalización de la violencia y la injusticia.</p>
		<p><b>Orden institucional:</b> Sistema corrupto que favorece a quien tiene el poder económico.</p>
		<p><b>Imaginario:</b> Prevalece el más fuerte sobre el más débil.</p>

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).

### 3.1.1.2 Matrices de relación

#### Matriz de relación 1. Tema 1: Relación de Benjamín Esposito con Irene Menéndez-Hastings


<b>El orden del sujeto con la dimensión y el orden de lo colectivo</b>			
			
<b>Orden del sujeto</b>	<b>Orden de lo colectivo</b>	<b>Relación</b>	<b>Experiencia de lo moderno</b>
<p>Benjamín: Sentido inferioridad y héroe.</p> <p>Irene: Heroína.</p>	<p>Sus acciones iniciales no lograron soluciones para que se haga justicia a la causa de Coloto, en una cultura argentina que se movía por conveniencias.</p>	<p>Complementaria. Romance silencioso y eterno, jefa y subordinado.</p>	<p>Incapacidad inicial para actuar con libertad de acuerdo a sus deseos.</p> <p>Soledad y el vacío de la separación durante los 25 años transcurridos, hacen que Benjamín se decida a actuar y logre sus objetivos: encuentre las respuestas a la causa de Morales y le declare su amor a Irene.</p>

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).




**Matriz de relación 2. Tema 2: Relación de Ricardo Morales con Liliana Coloto**

<b>El orden del sujeto con la dimensión y el orden de lo colectivo</b>			
			
<b>Orden del sujeto</b>	<b>Orden de lo colectivo</b>	<b>Relación</b>	<b>Experiencia de lo moderno</b>
<p>Morales: Justiciero. Coloto: víctima violada y asesinada.</p>	<p>Una estructura social incompetente para hacer justicia.</p>	<p>Matrimonial interrumpida por la muerte.</p>	<p>Pareciera que los sujetos no pueden hacer nada para cambiar la realidad argentina de impunidad ante un crimen, pero Morales, se convierte en justiciero y secuestra a Gómez para que pague el crimen cometido, encarcelándolo a cadena perpetua en su propia casa.</p>

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).


**Matriz de relación 3. Tema 3: Relación de Benjamín Esposito con Ricardo Morales**

<b>El orden del sujeto con la dimensión y el orden de lo colectivo</b>			
			
<b>Orden del sujeto</b>	<b>Orden de lo colectivo</b>	<b>Relación</b>	<b>Experiencia de lo moderno</b>
Benjamín: analítico e investigador, lleno de cualidades morales y el héroe transformador. Morales: Justiciero, misterioso, mentiroso, perseverante.	Negligencia e incoherencia de las autoridades argentinas para cumplir la ley, por lo que dejaron el crimen de Coloto en la impunidad.	Contradicción. Al inicio alianzas, pero después Morales actúo por su propia cuenta sin contar con Benjamín.	Incapacidad para comunicarse con la verdad.

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).


**Matriz de relación 4. Tema 4: Relación de Benjamín con Sandoval**

<b>El orden del sujeto con la dimensión y el orden de lo colectivo</b>			
			
<b>Orden del sujeto</b>	<b>Orden de lo colectivo</b>	<b>Relación</b>	<b>Experiencia de lo moderno</b>
<p>Benjamín: Reflexivo y el héroe.</p> <p>Sandoval: El bufón, el sabio y el salvador.</p>	<p>Degradación en la estructura social que predica de moralidad, pero en sus acciones hace todo lo contrario.</p>	<p>Complementaria, porque con su trabajo en equipo, lograron encontrar las respuestas al crimen de Liliana Coloto.</p>	<p>Incapacidad para cambiar la estructura social legal.</p> <p>Fatalidad, Sandoval se sacrificó por Benjamín muriendo en su lugar.</p>

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).

**Matriz de relación 5. Tema 5: Relación de Romano con Isidoro Gómez**


<b>El orden del sujeto con la dimensión y el orden de lo colectivo</b>			
			
<b>Orden del sujeto</b>	<b>Orden de lo colectivo</b>	<b>Relación</b>	<b>Experiencia de lo moderno</b>
Romano: El villano, autoridad corrupta. Isidoro Gómez: El asesino.	Acciones nefastas, negativas y amenazantes.	Correspondencia a mantener la injusticia para cumplir sus propósitos personales corruptos.	Insensibilidad al dolor ajeno y al cumplimiento de la justicia, la ética y la responsabilidad social.

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Fuente:** Claudio Salinas Muñoz (2014).

### 3.1.1.3 Matrices del discurso del melodrama


#### Matriz del discurso del melodrama 1. Tema 1: El amor

Imagen referencial	Estructura del amor melodramático	Amor melodramático en la película
	<p>El amor melodramático, es la lucha por la búsqueda del amor, compuesto por la interacción humana, es decir, contacto visual y verbal ese mirarse a los ojos y esas conversaciones interesantes casi interminables. Ese amor reciproco e incondicional entre la pareja que a pesar de todas las dificultades dura para siempre.</p>	<p>En la búsqueda del amor, se encuentran los personajes principales, Irene y Benjamín, quienes mantuvieron un romance idílico, perfecto y sacrificado, es decir, melodramático.</p> <p>El amor entre Irene y Benjamín es:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Idílico, es decir, parece inalcanzable porque no se permitía que dos personas de diferente clase social se enamoren.</li> <li>- Perfecto, un amor que parece no tener errores y que dura por la eternidad, porque a pesar que pasan 25 años ellos siguen enamorados.</li> <li>- Sacrificado, porque Irene se sacrifica en</li> </ul>

		<p>dejar ir a Benjamín a Jujuy para que salve su vida. Benjamín se sacrifica por Irene para que supuestamente ella sea feliz con alguien de su misma clase social por lo que no interviene evitando que se case, si no que la mira de lejos y con eso se conforma. Pero, a pesar de todos los sacrificios ellos han vivido una vida mediocre sin amor, lo que hace que al final estén dispuestos a dejar todo para realizar su amor.</p> <p>- Amor inolvidable. De Morales por su esposa Liliana Coloto, porque no la olvido nunca.</p>
--	--	---


**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

## Matriz del discurso del melodrama 2. Tema 2: La justicia

Imagen referencial	Estructura de la justicia melodramática	Justicia melodramática en la película
	<p>La justicia melodramática es esa búsqueda por encontrar la verdad y el triunfo de los oprimidos, los castigados injustamente y que cada persona reciba lo que le corresponde por derecho.</p>	<p>Parte del melodrama es la búsqueda de la justicia que se ha hecho esquiva en América Latina, esto es evidente en la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuando Benjamín Esposito busca encontrar al asesino de Liliana Coloto.</li> <li>- Cuando Ricardo Morales, va a cada estación de tren esperando encontrar al asesino de su esposa con tan solo haberlo visto en fotos.</li> <li>- Cuando Morales secuestro a Isidoro Gómez y lo mantuvo encarcelado en el granero de su casa para que pague la cadena perpetua que le correspondía por ley.</li> </ul>

Elaborado por: Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).


**Matriz del discurso del melodrama 3. Tema 3: La promesa de un mañana mejor**

<b>Imagen referencial</b>	<b>Estructura la promesa de un mañana mejor melodramático</b>	<b>Melodrama y la promesa de un mañana mejor</b>
	<p>Un mañana mejor, es esa búsqueda y esa ilusión de que en un futuro las cosas mejoren.</p>	<p>Parte del melodrama es la búsqueda de la promesa de mejores días, que le permitan conseguir una vida con mayores, como cuando en América Latina con cada nuevo gobierno que sube al poder se espera que las cosas mejoren, pero, por lo general, eso no se cumple, como en la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Que en la posesión de la presidenta María Estela Martínez de Perón se permite que su guardaespaldas sea un asesino.</li> <li>- Cuando atrapan a Isidoro Gómez y lo encarcelan, Morales se alegra de que podrá tener un futuro tranquilo porque el asesino de su esposa estará encerrado y pagará su condena.</li> </ul>

**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).




#### Matriz del discurso del melodrama 4. Tema 4: La corrupción

Imagen referencial	Estructura corrupción melodramática	Corrupción melodramática en la película
	<p>La doble moral en la que pueden caer los funcionarios públicos sea por beneficiarse o por conseguir dinero fácil de forma perversa o por tratar de hacer que los procesos avancen están dispuestos a saltarse la legalidad y la ética.</p>	<p>Parte del melodrama sobre la corrupción, es la búsqueda por eliminar el abuso de poder en beneficio de particulares, porque en América Latina los sobornos y las actitudes no éticas también son parte del diario vivir, acciones empujadas en algunos casos por la ilegalidad, el atropello y los crímenes, también quedan en la impunidad como en la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuando se permite que Gómez, quede en libertad y no pague por el asesinato de Liliana Coloto.</li> <li>- Cuando Esposito le paga a un policía para salvar a Sandoval de ir a la cárcel.</li> <li>- Cuando Irene falsifica la firma del juez Raimundo Fortuna Lacalle, para reabrir el crimen de Coloto.</li> </ul>

		<p>- Cuando Romano hace pasar como los asesinos de Coloto a dos albañiles inocentes para evitar cumplir con su deber de averiguar quién era el asesino.</p>
--	--	---


**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

**Matriz del discurso del melodrama 5. Tema 5: La esperanza**

<b>Imagen referencial</b>	<b>Estructura de la esperanza melodramática</b>	<b>Esperanza melodramática en la película</b>
	<p>La esperanza, es la ilusión de lograr esos deseos y sueños anhelados.</p>	<p>En el melodrama la esperanza es el camino para no sentirse derrotado, así, en Latinoamérica, la esperanza mueve a la acción y a perseverar en que algún día se alcanzarán hasta los sueños imposibles, así como en la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La esperanza que se ha mantenido en el corazón de Benjamín, de un futuro con Irene.</li> <li>- La esperanza de Benjamín por resolver la causa Coloto y saber qué pasó con Gómez.</li> </ul>


**Elaborado por:** Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

## Matriz del discurso del melodrama 6. Tema 6: La pobreza

Imagen referencial	Estructura melodramática	La pobreza melodramática en la película
	<p>Es la que no permite que los pobres encuentren un lugar dentro de la sociedad.</p>	<p>En el melodrama la pobreza es el despojo del poder humano, como en América Latina, los pobres sufren la opresión por no tener los recursos, así, también en la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Por la pobreza, Benjamín no se sentía digno de tener una relación con Irene y tampoco se podía defender de gente mafiosa que quisiera hacerle daño y le toca aceptar la ayuda de que ella le da para protegerse.</li> <li>- Socialmente, Benjamín, no era respetado por ser pobre.</li> <li>- Las escasas condiciones económicas de Ricardo Morales, no le permiten evitar el atropello de sus derechos por el crimen cometido a su esposa.</li> </ul>

Elaborado por: Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

## Matriz del discurso del melodrama 7. Tema 7: La riqueza

Imagen referencial	Estructura melodramática	La riqueza melodramática en la película
	<p>La riqueza perteneciente a las clases burguesas como dueñas del dinero, les da el poder para actuar en beneficio propio.</p> <p>La riqueza pareciera otorgar a sus poseedores mejores oportunidades en la vida, como una mejor educación, opciones de trabajo, viajes y clase social privilegiada.</p>	<p>Parte del melodrama deja expuesto como la riqueza es importante para beneficiar a una sola clase social, como en América Latina, los ricos tienen mayores ventajas, como en la película:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Irene, quien es hija de una familia pudiente, puede ayudar a Benjamín a escapar a Jujuy, donde ella tiene unos primos feudales que lo protegerán de que lo maten.</li> <li>- Irene por ser de familia rica era intocable, es decir, gozaba de inmunidad y seguridad por su nivel social.</li> <li>- El juez Fortuna nombró a Irene como jefa y secretaria del juzgado, por tener un doctorado en la Universidad de Cornell, Estados Unidos.</li> </ul>

Elaborado por: Ruth Carolina Jiménez Garcés (2022).

### **3.2 Verificación de hipótesis**

En el presente estudio se verifica y se da respuesta a la pregunta de investigación o hipótesis planteada en el plan de tesis, como:

¿Cuáles son los discursos narrativos melodramáticos utilizados en la película “El secreto de sus ojos” y cómo funcionan como historias seductoras que logran cautivar al público?

Porque se logró conocer los discursos narrativos melodramáticos utilizados en “El secreto de sus ojos”, a través del desarrollo de las matrices de análisis melodramático, los que son: El amor, la justicia, la promesa de un mañana mejor, la corrupción, la esperanza, la pobreza y la riqueza, los cuáles funcionan como historias seductoras cautivando a los públicos, al cumplir en la película los deseos de los personajes por muy inalcanzables que parezcan, estableciendo una identificación de las audiencias con sus sueños que muchas veces no son posibles en la realidad, pero sí en la pantalla.

## **CAPÍTULO IV**

### **CONCLUSIONES**

#### **4.1 Conclusiones**

Al realizar la presente investigación, se concluye que:

1. Existe un eje hegemónico dentro de los discursos cinematográficos en América Latina presentes en la película “El secreto de sus ojos”, y con esta investigación se comprueba que el melodrama funciona como educación sentimental, al construir un imaginario de subjetividades simbólicas, donde, aunque haya fatalidad y sufrimiento, si hay amor, de cualquier manera, se llega al paraíso.
2. La película “El secreto de sus ojos” muestra una idea de cómo fue la sociedad argentina en la década del setenta, donde el melodrama político, el melodrama amoroso y el melodrama futbolístico, sigue siendo importante en la República Argentina y en gran parte de América Latina.
3. Mucha producción cinematográfica latinoamericana refleja ciertas cotidianidades generalizadas en la región, como: el sexo, la droga, la pobreza y la corrupción; dejando de lado otros aspectos sociales, como: la felicidad, la fiesta, la algarabía; características propias de muchos países de la zona.
4. En esta tesis se desarrolló un análisis comunicacional de la película “El secreto de sus ojos” a partir del melodrama, y como ha sido ganadora de un premio Óscar, fue necesario comprender como sus historias lograron seducir la mente del público, concluyendo que funcionan porque hacen realidad, aunque sea en la pantalla los sueños que parecen irrealizables.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Aramburu de Vega, C., López, C. (2006). “Con el invento de los hermanos Lumière... la muerte deja de ser absoluta”. Pliegos de la ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología: No.8, pp. 73-80. Recuperado de: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/10420>
2. Brito, X. (2020). Amores, lágrimas y pasiones en la industria cultural latinoamericana. Ambato: Universidad Técnica de Ambato.
3. Brito, X., Capito, P. (2018). “De lo popular a lo industrial. Las estéticas mediáticas del melodrama latinoamericano”. Quórum Académico: No.1, vol. 15, enero-junio, pp. 51-66. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199058990005>
4. Brooks, P. (1976). The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. Columbia: Columbia University Press.
5. Campanella, J., Besuievski, M., Urbieta, C. (productores) y Campanella, J. (director). (2009). *El secreto de sus ojos* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Tornasol Films.
6. Canudo, R. (1923). “Manifeste des SEPT ARTS”. París: *Gazette des Sept Arts - Architecture · Peinture · Sculpture · Musique · Poésie · Danse · Cinégraphie*: N.2, pp. 2-3. Recuperado de: <https://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>
7. Colón, E. (2002). “Neotelevisión y melodrama. Las narrativas testimoniales”. En Herlinghaus, H. (Editor). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. pp. 141-156. Santiago de Chile: Cuarto propio.
8. De los Reyes, A. (1987). Medio siglo de cine mexicano (1896-1947). México: Trillas.
9. Figueroa, S., Larraín, J. (2017). *Espérame en el cielo, corazón: El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
10. Frye, N. (1978). *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge-London: Harvard University Press.
11. García-Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
12. García-Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.



13. Guijarro, J. (2011). “El melólogo, el nombre de un género sin nombre”. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXIV, pp. 39-52.
14. Gramsci, Antonio. (1975). *Quaderbi del carcere (1929-1935)* (Cuadernos de la Cárcel). Tomos I-III. Turin: V. Gerratana.
15. Gutiérrez, V. (2021). “Recepción y cultivo del melodrama en España a finales del siglo XVIII”. Madrid: Rousseau, *El Origen del Melodrama*: No.1, 7-11 de abril, pp.19-27. Recuperado de: [https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/12\\_40996.pdf?v=265947239](https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/12_40996.pdf?v=265947239)
16. Hansen, M. (1999). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular”, *Modernism/Modernity*, Vol. 6, N.2.
17. Herlinghaus, H. (2017). “Saber trágico y sensibilidad melodramática. Consideraciones preliminares y enfoques latinoamericanos”. *Savoirs en Prisme*: No. 06, pp. 23-38. Recuperado de: <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/article/view/145>
18. Herlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
19. Herlinghaus, H. (2002). “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. En Herlinghaus, H. (Editor). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*. pp. 21-60. Santiago de Chile: Cuarto propio.
20. Hernández, A. (2016). “Breve historia del melodrama”. Madrid: *Melodramas. Liszt, Dramaturgo*: 4, 6-7 de mayo, pp. 14-25. Recuperado de: [https://www.academia.edu/34438168/Breve\\_historia\\_del\\_melodrama](https://www.academia.edu/34438168/Breve_historia_del_melodrama)
21. King, J. (1994). *El carrito mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
22. Kraniauskas, J. (2002). “Revolución-Porno: El Fiord y el Estado Eva-Peronista”. En Herlinghaus, H. (Editor). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. pp. 295-313. Santiago de Chile: Cuarto propio.
23. Martín-Barbero, J. (2001). *Al sur de la modernidad, comunicación, globalización y multiculturalidad*. Washington: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

24. Martín-Barbero, J. (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
25. Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
26. Martín, J. (1980). *Los filmes de Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires: Corregidor.
27. Marzal, J. (1994). *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: el modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de 1918-1921* (tesis doctoral). Universitat de València, Valencia. Recuperado de: <https://bit.ly/3uMWg8m>
28. Mazziotti, N. (1996). “Dios se lo pague: enseñar deleitando”, conferencia presentada en Nueva Orleans, 17-20 de octubre.
29. Mazziotti, N (2006). *La telenovela, Industria y prácticas sociales*. Bogotá: Editorial Norma.
30. Monsiváis, C. (2009). *Pedro Infante. Las leyes del querer*. México: Aguilar.
31. Monsiváis, C. (2002). “El melodrama: No te vayas mi amor que es inmoral llorar a solas”. En Herlinghaus, H. (Editor). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. pp. 105-123. Santiago de Chile: Cuarto propio.
32. Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
33. Monsiváis, C. (1994). “Notas sobre la cultura de mexicana en el siglo XX”. En Cosío, D. (Coord.). *Historia general de México: volumen II*. pp. 1375-1548. México: El Colegio de México. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv47wf8q.11>
34. Monsiváis, C. (1988). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.
35. Oroz, S. (1998). “Discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en la coyuntura nacionalista”. En Cortés, L. (Editor). *La lengua española y los medios de comunicación*. Vol. 2. pp. 767-778. México: Siglo veintiuno.
36. Oroz, S. (1997). “Porque te amo, quiero salvarte: discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina”. *Secuencias: Revista de historia del cine*: No. 6, pp. 15-21. Recuperado de: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4602>

37. Oroz, S. (1996). *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.
38. Ossandón, C., Santa Cruz, E. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS.
39. Ramírez, G. (1986). *Lupe Vélez: la mexicana que escupía fuego*. México: Cineteca Nacional.
40. Ramonet, I. (2000). *La golosina visual*. Barcelona: Plaza Bols.
41. Reguillo, R. (2002). “Épica contra melodrama. Relatos de Santos y demonios en el ‘anacronismo’ latinoamericano”. En Herlinghaus, H. (Editor). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. pp. 79-104. Santiago de Chile: Cuarto propio.
42. Reguillo, R. (2000). “Textos fronterizos: la crónica, una escritura a la intemperie”. *Revista FELAFACS*: No. 58, pp. 58 – 66. Recuperado de: <https://problemasrurales.files.wordpress.com/2009/08/cronica-reguillo.pdf>
43. Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
44. Rivera, J. (2012). “Reflexiones sobre la imagen del cine colombiano”. México: *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*: N. 78, noviembre 2011 – enero 2012.
45. Rivera, J. (2008). “El cine como golosina. Reflexiones sobre el consumo de cine en los jóvenes”. Bogotá: *Palabra Clave*: No. 2, vol. 11, pp. 311-325, diciembre 2008. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64911210>
46. Rivera, J., Sánchez, U. y Osorio, J. (2006). *La imagen: una mirada por construir*. Medellín: Universidad de Medellín.
47. Ruy Sánchez, A. (1981). *Mitología de un cine en crisis*. México: La Red de Jonás.
48. Salinas, C. (2014). *Melodramas, Identidades y Modernidades en la Cinematografía Latinoamericana Contemporánea 1990-2010* (tesis doctoral). Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de: <https://bit.ly/33sKMKU>

49. Seeblen, G. (1980). *Kino der Gefueble. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams* (El cine de las emociones. Historia y mitología del melodrama fílmico). Reinbek/Hamburg: Rowohlt Verlang.
50. Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
51. Subirá, J. (1949). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, vol. 2. Barcelona: CSIC.
52. Viñas, M. (1987). *Historia del cine mexicano*. México: UNAM.
53. Williams, L. (1998). "Melodrama Revised". En Rick Browne (Ed), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Los Ángeles: University of California.