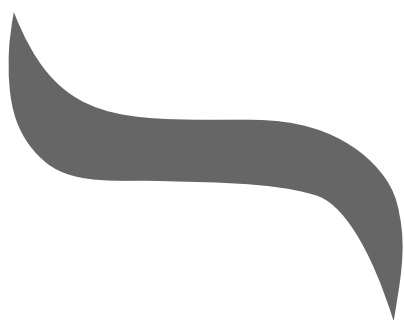


CUADERNOS | #
BORDES | 2

EL
AMOR
en PRIMER
PLANO

Freya
Rodríguez
de González





CUADERNOS | #
BORDES | 2

EL
AMOR
en PRIMER
PLANO

Freya
Rodríguez
de González

El Amor en Primer PLano. 1era edición, 2016
Freya Rodríguez de González

Fundación Cultural Bordes
C.C. El Pinar, apartamento 205. Las Acacias
San Cristóbal. Estado Táchira. Venezuela. 5007
Telfs: +58 0276 3555621 / 0414 7089905
Rif: J-31749513-6

Diseño y diagramación
Osvaldo Barreto

Texto de presentación
Otto Rosales Cárdenas

correos electrónicos
revista@bordes.com.ve
seminario@bordes.com.ve

Sitio web
www.bordes.com.ve

Hecho el depósito de ley
Depósito legal N° If78320167001958

Fundación Cultural
BORDES



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TÁCHIRA - VENEZUELA



Presentación

El amor en primer plano, amantes del cine, es apenas un capítulo del texto presentado por la profesora Freya Rodríguez de González para optar al título de comunicadora social de nuestra Universidad de Los Andes. Freya, como la llamamos sus amigos, dejó este manifiesto de pura memoria afectiva fílmica. El lector se acercará a un fragmento hecho cuidadosamente a base de pasiones vividas, desbrozadas en horas de vuelo sobre la butaca de espectadora. Aquí está un recorrido por la memoria de Freya, saltando y soltando años, épocas, compartiendo vehementemente su amor por el cine de la industria de los sueños que es Hollywood. Ella, como buena apasionada, no se dejó acorralar por las estrellas del starsystem, hurgó y exploró ese fenómeno extraño y viral: el amor, lo erótico. Lo volvió reflexión crítica certera, dardo agudo para mostrarnos en primer plano este mito con sospechosa lucidez (solo una apasionada que cultiva la flecha de Cupido por el cine puede hacer estas piruetas teóricas). El texto es una fiesta a los ojos y a la memoria de actores y actrices, directores y espectadores del ritual del cine.

Así, queridos amigos, revivimos un fragmento, un instante de esa memoria de la cinemateca de Freya, ese personaje que nos enseñó a amar al cine. Comprendiendo ese desamor que a veces sentimos por el “mal cine” (solo un apasionado usa este término para denigrar de los films donde el amor no es el rey). Nos acercamos lúdicamente a un texto visual, de esta amiga rápida y radical (en qué película me habré enamorado de esta actriz llamada Freya, Rita, Greta, Brigitte, Ava, Sofía, Ingrid...), regresando con ella al placer de amarnos en la oscuridad “cuerpos que se acercan, se frotan, se entrecruzan; miradas, gestos, caricias”.

Tal vez, como en una película cuyo guion está por escribirse aún, nos dijo en off: “la vida es una ilusión, se sale al mundo para vivirla como una película más”. Cámara en lento travelling. El amor se asume y se siente. Somos unos actores más en el juego de las formas y en el plano de las apariencias.

Otto Rosales Cárdenas
Grupo BORDES / Cine Club ULA
Urrego, junio de 2016

La memoria es una cinemateca

Arte de masas y al mismo tiempo poderosa industria, el cine constituye, sin duda alguna, uno de los fenómenos socio-culturales de mayor significación del siglo XX. Aún tomando en consideración el declive ocasionado por la rápida popularización de la televisión a partir de los años 60, el cine ha sido entretenimiento favorito de millones de personas en todo el mundo.

En torno a sus operaciones de producción, distribución y exhibición, se movilizan miles de profesionales y técnicos en diferentes latitudes, y se invierten descomunales sumas de dinero. Pero si estas afirmaciones generales nos dicen algo de la importancia económica y social de esta actividad, el espacio más relevante de su presencia, ha sido la enorme influencia que los filmes han tenido sobre los modos de percibir, de pensar y sentir del hombre contemporáneo.

En efecto, la civilización de la imagen, tan mencionada y estudiada por los investigadores y teóricos de la cultura, pese a que tiene sus bases iniciales en la difusión de la fotografía y en los avances de las artes gráficas, tomó verdadera carta de identidad y se desarrolló plenamente de la mano de la cinematografía, en la pantalla iluminada que por primera vez mostró imágenes en movimiento, reprodujo el mundo con mayor exactitud y realismo que cualquier procedimiento anterior, y creó un mundo mágico de efectos y artificios.

Con el cine, lo maravilloso se hizo cotidiano, pero la realidad o lo que pensamos de ella, se convirtió en patrimonio común y compartido. Ningún medio de comunicación o de expresión artística ha podido decir y transmitir tanto. Ninguno ha logrado grabar en la mente del público, tantas imágenes y a la vez transmitir tantos valores. Ninguno ha influido tanto sobre nosotros mismos y nos ha moldeado con tanta fuerza el alma. A través del cine hemos conocido mundos exóticos y lejanos, costumbres de pueblos extraños, curiosidades de la naturaleza. Hemos recorrido períodos y procesos históricos, nos hemos adelantado al tiempo y sido pasajeros de innumerables aventuras de la ciencia-ficción.

El cine, en síntesis, ha sido y continúa siendo un mirador privilegiado para observar e interpretar la sociedad y la vida. Todas las pasiones, el amor, el odio, el deseo, la codicia, la sed de venganza, la violencia, el altruismo y la generosidad, han tenido en él una magnífica vitrina, en la cual hemos podido ver reflejados muchos de nuestros más profundos y vitales sentimientos.

Las relaciones entre los hombres y el amor, por supuesto, han ocupado lugar de preeminencia en el temario cinematográfico mundial. Incontables son los filmes sobre el amor; los que se han hecho, los que se producen en la actualidad y los que se harán en el futuro. Es que el amor es un sentimiento universal, una realidad a la que nadie escapa aunque sea en un breve instante de su vida, una constante en la biografía de todos los hombres. Cine y amor constituyen un binomio subyugante. Si el cine ha servido para mostrar el mundo, la sociedad y los hombres, también han sido vehículo principalísimo para ayudarnos a entender el amor en sus múltiples manifestaciones, para valorarlo y hasta para enseñarnos a amar.

Cuando a principios de la segunda década de este siglo, un grupo de hombres audaces, para escapar de las controversias judiciales originadas por la posesión del cinematógrafo, se desplazaron desde la costa este de los Estados Unidos, hasta un apartado rincón de California, tal vez ninguno de ellos sospechó que semejante aventura, que semejaba a la que unas décadas antes protagonizaran los pioneros de la "Conquista del Oeste", iba a culminar en la creación del más fabuloso emporio de producción de entretenimiento masivo que mente alguna jamás había imaginado. Nació el mítico Hollywood, y con él, sus estudios de madera y cartón, sus decorados de yeso y sus luces artificiales, toda una industria de elaboración en serie, que en muy pocos años coparía el mercado norteamericano de las fantasías y que luego, conducido por la supremacía económica, política y militar que adquiriría ese país, traspasaría las fronteras inundando todos los continentes. Hablar de cine es hablar de Hollywood, no porque la calidad estética de sus producciones, aventajara la de otras latitudes,

sino porque los grandes estudios californianos impusieron una mecánica industrial y comercial, a tono con el capitalismo en expansión, que garantizó como ninguno, la permanencia y el desarrollo de la actividad. Inevitablemente, además, para bien o para el mal del arte, Hollywood creó un estilo: fastuoso, brillante, ampliamente publicitado. Un molde estético y de producción que desde entonces hasta ahora rige como paradigma de la industria cinematográfica.

A partir de los años 30, cuando el sonido se incorpora a la imagen en movimiento, el cine alcanza su mayoría de edad. El público se habitúa y reclama más diversión y entretenimiento por pocas monedas. Hollywood se convierte en un imán que atrae talentos de todas partes. De la convulsionada y crítica Europa de entre guerras, fluyen hacia la California, decenas de escritores, directores, camarógrafos, coreógrafos y técnicos de diversas habilidades. Los estudios prosperan sin cesar. Las “estrellas”, creadas por la misma industria a imagen y semejanza de los deseos que auscultan en las masas, otorgan su toque de “glamour” y encanto a aquella factoría de sueños. La “Época de Oro”, llamada así porque representó el punto más alto del crecimiento y empuje industrial, y a la vez, el momento cumbre de la afinación y depuración de un estilo, solidifica un imperio que lucía inquebrantable. En efecto, durante treinta años (1930 - 1960), el cine de Hollywood fue casi el sinónimo del cine mundial, por lo menos si no del estéticamente más logrado, sí del más definido, del más comentado, del de mayor influencia y repercusiones.

Cine de Hollywood, “Época de Oro” y amor. He aquí el triángulo donde se transcribe este trabajo de investigación, cuyo propósito es estudiar cómo ese gigantesco aparato industrial de entretenimiento masivo vio y nos hizo ver el amor. No es fácil determinar con precisión el tema de una investigación ni lo que realmente se persigue con emprenderla, pero menos aún en enfrentarse a ella. Recurrimos, como es lo usual, a los libros. A las innumerables obras sobre historia, teoría, estética y técnica cinematográfica que han sido publicadas con profusión, sobre todo después que el auge comunicacional de la década del sesenta,

multiplicó las investigaciones y estudios sobre esta área antes olvidada. También a revistas especializadas. No faltaron diccionarios de directores, autores y filmes. Tampoco las consabidas biografías y autobiografías de directores y estrellas, ni artículos de periódicos y revistas de contenido general. Pero en este campo, la literatura por más copiosa, rica y sugestiva que sea, siempre es insuficiente.

El cine es, ante todo, un espectáculo visual y aunque se puedan leer miles de páginas sobre él, siempre hay algo que no revelan las palabras, que no descubren los símbolos abstractos del lenguaje. Por eso, inevitablemente, hay que echar mano de los recuerdos, de las películas vistas una o varias veces y luego evocarlas en nuestra memoria. Hace algunos años, publiqué en la prensa del estado Táchira, una columna de comentarios sobre cine, a la que llamé “La Memoria es una Cinemateca”, con este nombre, quise hacer honor a nuestra capacidad de recordar, de reconstruir en nuestro interior, algunas de las innumerables horas que he vivido sumergida en la oscuridad de las salas de proyección. Tuve también la oportunidad de comprar o alquilar reproducciones que han salido al mercado.

Lamentablemente, aunque no pueden desconocerse los aciertos de los empresarios de este nuevo sector de la industria cultural, lo que se copia y distribuye en video, dada la inevitable lógica comercial que lo rige, no es siempre ni lo más importante ni lo más representativo. Sin embargo, y a decir verdad, para el investigador del fenómeno cinematográfico, ha venido a ser una tabla providencial de salvación ante la inexistencia de archivos y cinematecas.

Documentarse acerca del amor, es tarea más sencilla.

Desde la antigüedad hasta los clásicos y luego hasta nuestros días, la esencia y realidad del amor ha sido interpretado por poetas, músicos, novelistas, dramaturgos y artistas plásticos. No existe producción artística más numerosa y espléndida que la dedicada al amor, así como seguramente tampoco existe motivo artístico que haya sido enfocado desde perspectivas y facetas tan múltiples y variadas. Y no sólo los artistas han puesto sus ojos en el amor. Platón y Ovidio le dedicaron las mejores de sus páginas;

novelistas famosos como Sthendal, dejaron a un lado la ficción e incursionaron en el ensayo sobre el tema de los sentimientos; Freud y Fromm lo observaron bajo la potente e inquisitiva lupa psicoanalítica; Marcuse lo estudió en el ámbito de la teoría crítica. Rougemont construyó una obra monumental sobre las concepciones y visiones del amor en Occidente. Alberoni, Baudrillard y Barthes, indagaron sobre él con criterios de la sociología cultural moderna. De todos leí y de todos aprendí. De todos obtuve respuestas a diferentes dudas e interrogantes, de todos extraje lo que me pareció interesante y significativo.

Contando con este acervo documental sobre el cine y sobre el amor, me dediqué a la tarea de reflexionar acerca del problema en estudio.

Cabe decir aquí, sin poses rituales de ninguna especie, qué pienso y siento acerca de esta cuestión. Aún hay mucho que decir, muchas vías que transitar y terrenos por descubrir. El cine y las artes en general continúan su evolución. En la sociedad, en perenne cambio, nada es de una vez y para siempre, y los hombres vivimos, sentimos y amamos cada vez más de una manera diferente.

Vendrán, sin duda, otras investigaciones y conclusiones, más ricas, acertadas y penetrantes; bienvenidas sean porque a ellas recurriremos para ampliar nuestras miradas.



La inolvidable Marilyn Monroe, en una sugestiva pose, 1952.

EL AMOR en PRIMER PLANO

El tema del amor nunca ha constituido un género propiamente dicho en el cine norteamericano. Queremos decir con esto que aunque podamos hablar de "películas de amor" en un ámbito coloquial, haciendo referencia a aquellas en las cuales las relaciones amorosas y sentimentales se presentan como el eje argumental, no podemos distinguir dentro de esa extensa filmografía, un conjunto de filmes con un tratamiento de la historia caracterizado por constantes más o menos establecidas de contenido y desarrollo que permitan hablar lícitamente de un género como tal.

Si fijamos nuestra atención en las llamadas películas del oeste o "westerns", tendremos más claridad en lo que queremos decir. El "western", al menos hasta entrada la década del sesenta, configuró un género bien estructurado y, por lo tanto, inconfundible, por la presencia constante de ciertos elementos de contenido y estilo que lo caracterizaron.¹ Estos elementos fueron puestos en práctica durante decenios y el público se habituó y acostumbró a ellos. Los reconocía e identificaba. Los esperaba y los presentía, tanto, que de no haber figurado en el filme se hubiera originado una confusión en el espectador, una desorientación acerca de la legitimidad de la obra.

¹ Los 'westerns' mantuvieron una serie de constantes estilísticas y de contenido muy bien estructuradas, hasta, que hicieron su aparición a mediados de los años 60, los llamados "Spaguetti Western", versión italiana de los clásicos filmes del oeste que introdujeron nuevos elementos y transformaron otros, a pesar de lo cual, las historias narradas siguieron conservando su estructura básica.

Una constante de contenido en el "western" típico es el "duelo", el enfrentamiento final entre los dos personajes o entre los dos grupos de ellos opuestos a lo largo de la trama; "western", sin duelo o batalla culminante no es "western". Guionistas y directores lo saben de sobra y lo preparan cuidadosamente. El aficionado o fanático de estos filmes lo aguarda, se emociona y regodea por anticipado ante su inminencia. Otra constante, aunque sea esta vez técnico-artística de estos filmes, son los grandes planos generales y tomas panorámicas de las praderas y campos de pastoreo, ambientes, planos y movimientos de cámara infaltables en este tipo de filmes.

En el caso del amor no ocurre lo mismo, es decir, no hay un conjunto de elementos estables y prácticamente invariables que puedan constituir un género verdadero. Sobre el amor puede afirmarse que está presente en todo tipo de filme perteneciente a la cinematografía norteamericana del periodo en estudio. Es el amor entonces la constante y no un grupo de filmes que de manera exclusiva puedan representarlo. Amor hay en el "western" y en el filme de aventuras, en el cine "negro" y en el de ciencia-ficción, en la comedia musical y en las películas humorísticas y hasta en las de dibujos animados, en el terror y en el suspenso. A veces el amor es parte sustancial de la trama, el centro alrededor del cual gira la acción y se tejen los acontecimientos. En otros, es participante de segunda fila, componente del ambiente o atmósfera o simple añadidura. En todo caso, con rol protagonice o secundario, el amor siempre figura.

¿Pero cómo se explica esta omnipresencia de lo amoroso, el hecho de que el amor invada, traspase o impregne aunque sea ligeramente cualquier filme? Creemos que la explicación debe buscarse en las virtualidades de la industria masiva de la cinematografía, de factoría que dirige el grueso de su producción a un público adolescente o por lo menos mayoritariamente joven, que siente y concibe al sentimiento y a las pasiones como las notas fundamentales de la existencia.

Pero unida a esta razón, sin duda existe otra: el carácter marcadamente optimista del cine norteamericano de la época. En efecto, y como se ha dicho hasta la saciedad, la producción de Hollywood ha sido siempre y sobre todo en el período al que nos referimos, el mejor vehículo para la difusión de los supuestos ideológicos, reales o falsos (no es el caso discutirlo ahora), sobre los que se asienta la vida y la dinámica de esa sociedad. A través de él se ha vendido en todo momento la imagen tradicional de Norteamérica como "la tierra de las oportunidades", el rincón del planeta en el cual todo hombre con independencia de su origen, credo o condición social, tiene reservado un espacio donde sin más limitaciones que las que se derivan de su talento y capacidad, puede conquistar su felicidad y la de los suyos. En este sentido global pletórico de optimismo del cine norteamericano tiene que jugar un papel destacado la dimensión amorosa, el deseo y al mismo tiempo la ilusión justificada o no de querer y ser querido, de formar parte de otro y a la vez de que ese otro forme parte de nosotros mismos. Sin esa faceta o dimensión vital ninguna existencia está llena, ninguna vida se realiza y resuelve plenamente. En otras palabras, sin ella, nadie, ni siquiera en Norteamérica podría alcanzar la tan anhelada felicidad.

Así, el amor, en primer plano o como telón de fondo, siempre está presente en la filmografía norteamericana. A veces cristaliza y a veces fracasa. En ocasiones proviene del "flechazo" o enamoramiento a primera vista, y en otras, como suele ocurrir en la comedia, se logra luego de superar una serie de episodios equívocos que sólo en apariencia siembran distancia entre los futuros amantes. Casos hay y muy numerosos en los cuales la atracción, el cruce de sentimientos se produce luego de odios mutuos y rivalidades prolongadas. Otras veces el amor, la fuerza invencible de los sentimientos, traspasa las barreras de posición social o las diferencias de personalidad y temperamento entre sus protagonistas. A menudo, los amantes deben sacrificarse y demostrar que no hay nada por encima de la pureza y la legitimidad de sus sentimientos.

Los numerosos melodramas y dramas que pueblan la historia fílmica de Hollywood componen un jugoso y rico muestrario de esos conflictos, en los cuales el amor interpreta el rol principal. Sea cual fuere el caso -y ello es lo importante- el amor es componente cardinal del mensaje.

Quien se interese en este trabajo debe, tiene que ser un aficionado al cine, y de seguro habrá visto decenas o cientos de filmes norteamericanos. Lo invitamos a que por un momento olvide estas páginas y lleve a su mente algunos de ellos. Muy probablemente coincidirá con nosotros en que el amor, la historia amorosa tejida o insertada en las películas recordadas, aflora siempre a su memoria.

Dijimos anteriormente que el amor no es un género sino un tema presente en toda la filmografía. En estas condiciones, el tratamiento de lo amoroso fue profundamente afectado por las constantes estilísticas particulares de los géneros que lo abordan: amor risueño, alegre y despreocupado en la comedia, culminada siempre en un "final feliz" que aparecía como por arte de magia, luego de que los enamorados transitaban largas y divertidas peripecias. Amor melódico y rítmico en las comedias musicales, donde más que los actores, eran las canciones y los bailes los que expresaban las penas y alegrías de las pasiones. Amor bucólico, silvestre y elemental en el "western", matizado por la reiteración de un código del honor masculino y de su equivalente femenino, extraído sin duda de las viejas novelas de caballería. Amor sentimental y romántico en el melodrama urbano, impregnado de los usos y costumbres de las clases medias y las pequeñas burguesías. Amor-pasión con ribetes de sordidez y lindante con lo prohibido en el llamado cine "negro".

El hecho de que el amor, en mayor o menor medida o relevancia, sea parte casi obligada de la filmografía norteamericana, aún hace más complejo su estudio. Si como en el caso del "western", la comedia musical y el cine "negro", por citar tres de los géneros más estables y conocidos, el amor en el cine constituyera también un género particular, poseyendo un inventario estilístico más o menos constante y coherente, sin duda el problema sería más sencillo pues bastaría con establecer ese inventario para caracterizar, aunque fuera a "grosso modo", esa supuesta categoría de filmes.

Pero por el contrario, el amor en la pantalla de Hollywood por su omnipresencia y por los diferentes rasgos que toma de acuerdo al género que se considere y a la trama donde se inserte, se presenta -aunque ello parezca contradictorio- como un tema difícil de aprehender por medio del análisis.

Lo dicho dificulta la tarea pero no la hace imposible. Desde la perspectiva del investigador la labor se hace aún más interesante, se erige con características de reto. Nuestra memoria fílmica, producto de miles de horas de visión, de múltiples revisiones y recuerdos, se hace más exigente y crítica, debe transformarse en un fino tamiz que si bien deje escapar lo apariencial, lo meramente anecdótico, pueda captar lo sustancial, lo que uniforma y otorga coherencia, con independencia, de los rasgos estilísticos y de contenido propios de los diferentes géneros.

¿Esto es posible? Indudablemente que sí. Lo demuestra el razonamiento y la práctica de la investigación. El amor no es un componente especial que por designio misterioso escape del conjunto de relaciones en que está inmerso. Ni el amor en la vida real ni el amor en la ficción fílmica son parcialidades absolutas, independientes e incontaminadas. En la vida real el amor es eterno, ha existido siempre y siempre existirá porque es origen y producto de la propia existencia sin tomar en cuenta ninguna consideración exterior. Pero el amor tal como lo viven, sienten y sufren los hombres, está indeleblemente marcado por las épocas y las circunstancias particulares de éstas. Esta verdad opera inclusive a escala de cualquier individuo. No se concibe el amor ni se ama de la misma manera a los veinte, a los cuarenta o a los sesenta años. Así, por citar un ejemplo de la vida de todos los días, lo que entorpece y hace casi imposible la permanencia de la relación amorosa entre parejas de muy distinta edad, más que las tan pregonadas diferencias de vigor y vitalidad físicas, son las formas tan distintas con que en esos casos el amor se asume y se siente.

El cine norteamericano de la llamada "Época de Oro", tal como hemos insistido en el Capítulo anterior, fue el resultado de una determinada sociedad y de un sistema de producción

filmica particular, que impregnó hasta el último pliegue todas sus manifestaciones. Los hombres y mujeres que construyeron esa notable filmografía, crearon y trabajaron sus obras en condiciones muy similares y con objetivos comunes. Sus resultados se asemejan, tienen mucho en común, aunque a simple vista y tal vez a los ojos de ellos mismos (de los creadores, por supuesto), sean muy diferentes.

Trataremos, al fin, de exponer y explicar estos rasgos.



Clark Gable, por más de tres décadas el galán soñado por millones de espectadoras.

1. Las conductas del amor

El cine, medio de representación visual por excelencia, otorga privilegio a lo visible, a la imagen, a su composición y componentes. Como artificio narrativo el cine hace uso de una serie de recursos que en definitiva dependen todos, con excepción del acompañamiento lingüístico y sonoro en general, de la percepción y comprensión visual del espectador. De esta manera, un filme con una "puesta en escena"² torpe y mal resuelta, será siempre una obra cinematográfica de pésima calidad, independientemente de cualquier otro valor extra-fílmico (propuestas ideológicas o referentes morales, por ejemplo) que pueda tener. Esta cualidad del cine, hace que éste cuando narra historias (hechos o procesos humanos de cualquier índole), otorgue preminencia a las conductas visibles de los protagonistas por encima de cualquier manifestación de su subjetividad o vida interior.

En otras palabras, el cine, por razones de su propia naturaleza y no por el capricho de algún realizador o por el influjo de una tendencia estética

cualquiera, confiere siempre privilegio a la acción, a los modos de hacer. El cine norteamericano, dirigido tenazmente hacia el gran público y no hacia categorías exclusivas de espectadores, representa dentro de la filmografía mundial uno de los ejemplos más claros y rotundos de esta observación.

Este rasgo conductista del cine tiene en el tema del amor una nítida representación. De hecho, en la vida real y no en la ficción fílmica, la compleja corriente de sentimientos que supone el estar enamorado tiene su mejor exponente en la conducta de los sujetos involucrados.

² La expresión "puesta en escena" es propia del argot teatral y se refiere a la manera como un director resuelve en el escenario el desarrollo de una obra. La empleamos aquí por analogía y salvando las distancias de especificidad técnica en el mismo sentido.

Mejor que en las palabras, el amor se traduce en hechos: en miradas que se buscan disimulada o francamente y que al fin se cruzan, en manos que se entrelazan y acarician, en acercamientos cautelosos o impetuosos que delatan a los amantes, en temblores y turbamientos, en fin en una miríada de actos que forman parte y dan vida y existencia plena a la relación amorosa. La representación del amor en el cine norteamericano se resuelve airoosamente en este campo conductual de la mirada, el gesto y la caricia. Tal vez ninguna otra filmografía ha logrado codificar con tanta fuerza el accionar del amor. A través de cientos de filmes se ha construido y sedimentado un complejo sistema de significaciones de total validez dentro de nuestra cultura. Decenas de cuadros o mejor de escenas típicas así lo demuestran: dentro de un plano general que enmarca el abigarrado ambiente de un restaurante o de una reunión social, la cámara en lento travelling identifica a los protagonistas de la atracción, fija en los rostros de uno y otro su mirada y delata el mutuo interés y la reciprocidad. Luego de una discusión o desavenencia tormentosa, uno de los protagonistas despidе "definitivamente" a su pareja que se marcha resignada; luego de un instante de vacilación, él o la amante comprenden su error, corren en búsqueda del otro o permanecen por un instante mirando a través de la ventana o apoyada en la puerta cerrada con aire de abatimiento. ¿Cuántas veces no hemos presenciado estas escenas? ¿Cuántas veces no nos hemos regocijado en nuestra butaca del amor que se descubre o se insinúa por medio del cambio de miradas, o hemos sentido la angustia de cualquiera de los amantes que se marcha destrozado ignorante del arrepentimiento del otro?

Maestro consumado en el difícil arte de la representación de la conducta, el cine norteamericano brilla menos cuando se trata de plasmar la vida interior, el ancho, delicado y a menudo contradictorio mundo de la subjetividad.

Y el amor, como sabemos y hemos experimentado todos, no solamente es conducta, hechos, sino que también es vida interior, sentimientos para los cuales muchas veces no se encuentran las palabras adecuadas ni el gesto ni la postura

significante. ¿Cómo representar fielmente a través de imágenes el juego de sentires del que ama, el flujo y reflujo de su emoción, la constante agitación anímica que cunde en el enamorado? ¿Cómo traducir en la magia del mimetismo icónico las ensoñaciones, los pensamientos y las dudas, las terribles dudas del amante? La gran literatura, las páginas intimistas de Proust -por citar un solo ejemplo de maestría inigualada en el manejo literario de los sentimientos más profundos y delicados-, lo logra a plenitud. Pero el cine, incluida la obra de los más esforzados realizadores y guionistas, tiene serias limitaciones para cumplir este cometido. A menudo la corta y lo reduce, lo constriñe a sus aspectos y manifestaciones más obvias y evidentes.

De allí que en muchos casos, y no sólo de la cinematografía norteamericana, la adaptación de la obra literaria al cine siempre luzca empobrecida, apagada y carente de matices. Se sacrifica por imposición propia del medio y no falta de virtuosismo de los creadores, la rica gama de tonalidades anímicas que conforman y nutren el estado del amor.

La propia tradición pragmática y factual de la sociedad y el cine norteamericano, contribuye en medida nada despreciable a que en él este rasgo sea aún más marcado que en la producción de otras latitudes, sobre todo de la europea. El cine europeo, en particular el francés y el italiano, se caracterizó desde sus inicios por una mayor inclinación hacia el tratamiento "literario" de los temas. La larga experiencia en el campo de las letras y en el teatro marcaron desde un comienzo el trabajo fílmico. En los Estados Unidos, donde el cine no se desarrolla desde sus orígenes de la mano de intelectuales sino de audaces y emprendedores hombres de empresa, la aventura del nuevo medio debía forzosamente tomar otros rumbos.

Las observaciones que anteceden no pretenden otra cosa que poner de manifiesto una realidad que se evidencia en el análisis crítico y la reflexión, y de ninguna

manera pretenden ser una condena o rechazo en el terreno estético. Basado fundamentalmente en los hechos y en las conductas, el cine de Hollywood ha logrado transmitir con inigualable eficacia su mensaje. Sus destinatarios, pertenecientes a las más diversas nacionalidades, han sabido entenderlo siempre y han sabido extraer de él innumerables pautas y modelos de comportamiento. Un alto, altísimo porcentaje sobre lo que sabemos y pensamos sobre el amor, de lo deseable y lo indeseable, de cómo nos enamorarnos y desenamoramos, y sobre todo, de cómo ponernos en práctica nuestros sentimientos y nuestra carnalidad, provienen de él, y sin duda, a él se lo debemos.

2. El encanto de la seducción

Hicimos en el Capítulo anterior amplias referencias al "Star System", como uno de los ejes esenciales de orientación del cine norteamericano, pero esta realidad no se agota allí puesto que sus consecuencias se extienden mucho más allá del oropel de las estrellas y de su papel de señuelos para capturar la atención y el favoritismo del público. En el campo que nos interesa, el tema del amor, el sistema del estrellato penetra, caracteriza y condiciona algunos rasgos de la filmografía. No se trata sólo de advertir que en muchos casos todo el aparataje de la industria y sobre todo los guiones, las anécdotas e historias a contar, se diseñaban y diseñan todavía en función de las dotes físicas y actorales (la personalidad para el público), de una determinada estrella. Ello de por sí es sumamente interesante y por demás significativo puesto que prefigura sentido, límites y determinaciones de los contenidos fílmicos. Pero hay más: el amor en el cine norteamericano suele enfatizar el plano de la apariencia, el juego de las formas.

Al pensar en las estrellas pensamos inevitablemente en su físico, en su aspecto, en el rostro, la expresión y la postura. Estos rasgos nos dan pistas y conducen a que a partir de ellos podamos suponer atributos caracteriales, morales y de personalidad, más aún, cualidades amoratorias determinadas.

El manejo inteligente, meditado y cuidadoso de la apariencia física de las estrellas por parte de los realizadores, seduce a sus "partners" en la ficción de la trama y nos seduce a la vez. La seducción es ante todo juego de las formas, artificio refinado y mil veces ensayado de gestos, posturas y actitudes. La seducción como lúcidamente apunta Baudrillard, representa el dominio del universo simbólico.³ El copioso equipaje de símbolos que todos portamos en razón de las pautas de nuestra socialización, en el proceso de la seducción se pone en juego con toda su fuerza y esplendor. Nos seduce lo que vemos porque los signos nos fascinan, más allá o más acá de toda intención de sentido.

El juego de seducción que ocurre entre los personajes principales de una narración fílmica también ocurre en el plano real, entre nosotros como espectadores. Ocurre incluso en el momento prefílmico pues no en balde, la publicidad de una película, el afiche, la promoción filmada y el aviso de prensa, emplean textos insinuantes y prometedores, pero más que eso, imágenes de alto poder emotivo y enajenante. Al analizar el filme norteamericano de alto grado de referente amoroso, caemos en cuenta que el "leit motiv" fundamental, el centro de la representación, recae siempre en el despliegue de las formas por parte de los actores, en el rebuscamiento actoral que si bien tiene poderosos rasgos narcisistas y de autodelectación, se transmite al otro sujeto y lo aprehende, lo atrapa en la sutil pero tupida red del encanto personal.

La historia, la anécdota fílmica transcurre: interesa o aburre, enciende o enfría los ánimos, nos exalta o entristece, pero la historia es lo que menos deja huella perdurable en nosotros. Lo que nos persigue con el tiempo, lo que persiste en nuestra memoria y evocamos con placer, es el artificio de la seducción desplegado por los actores.

³ Para éstas y otras interesantes disquisiciones sobre el fenómeno de la seducción. Véase: Jean Baudrillard: La Seducción.

Eso es lo indeleble, lo que deja huella no porque refleja con exactitud de espejo nuestras experiencias reales, nuestra vida romántica y sentimental, sino precisamente porque estarnos plenamente conscientes de que el juego es ilusorio,⁴ simplemente sueño, sueño despierto en el momento de la proyección y sueño vuelto a vivir cada vez que voluntaria o involuntariamente, el recuerdo se hace presente.

La mejor tradición del cine norteamericano, la que le hizo grande como industria, basa buena parte de su éxito en la magia de la seducción, a través de ella se tejen todas las virtualidades de la representación amorosa. Ella aborda, a través de las virtudes físicas y actorales de las estrellas, toda la atmósfera hechicera del filme. Si pudiésemos eliminar de una película de amor toda la magia del juego de la seducción, nos quedaría muy poco: cine "verista" o naturalista, historias a menudo grises y desprovistas del encanto que nos hace amarlas.

3. El amor incompleto o el amor sin sexo

El amor es una totalidad en sí misma que no admite rupturas ni fragmentaciones: el que ama desea poseer al objeto amado, y el amor sin posesión es en el mejor de los casos un amor desgraciado o por lo menos un amor no plenamente realizado. Hollywood, sin embargo, se las arregló durante decenios para presentar un amor incontaminado de la posesión sexual explícita e inclusive de sus referencias más o menos directas.

4 Baudrillard ejemplifica este aspecto con suma precisión... "¿Qué seduce en el canto de las sirenas, en la belleza de una cara, en la profundidad de un precipicio, en la inminencia de la catástrofe, como en el perfume de la pantera o en la puerta que se abre al vacío? ¿Una fuerza de atracción escondida, la fuerza de un deseo? Términos vacíos. No: la anulación de signos, la anulación de su sentido, la pura apariencia. Los ojos que seducen no tienen sentido, se agotan en la mirada. El rostro maquillado se agota en su apariencia, en el rigor formal de un trabajo insensato. Sobre todo no un deseo significado, sino la belleza, de un artificio. (0b. cit. pp. 74-75).

Los condicionamientos económicos, sociales, políticos e ideológicos en los que se desarrolló la cinematografía norteamericana entre la segunda y la sexta década del siglo, expuestos en el Capítulo anterior, explican con claridad meridiana este resultado. El cine considerado para entonces - con total acierto, por demás- como un medio de poderosa influencia educativa y formadora, hubo de ajustarse bajo la presión de los sectores más conservadores, a las rígidas y poco permeables normas del Código Hays, verdadero patrón o camisa de fuerza que imponía las limitaciones que ya hemos comentado. Múltiples y variados fueron los artificios que guionistas, directores y productores emplearon para burlar aunque fuera en muy pequeña escala, el ojo siempre atento y vigilante de los inquisidores. La pequeña historia del cine norteamericano abunda en anécdotas y situaciones de este género, algunas casi increíbles y muchas veces verdaderamente ridículas a los ojos de hoy. A veces se condenaba una postura, otras la profundidad de un escote o la cercanía de un lecho o de un sofá mullido supuestamente tentador a la pasión de los amantes. El problema a resolver era complejo porque no sólo se trataba de la prohibición estricta de la cópula en sí, y por supuesto de sus preliminares, sino también -y he aquí lo más delicado- de aquellos gestos y situaciones que pudieran sugerir el acto amoroso.

Sometido a un acoso tan anti-natural como absurdo, los cineastas norteamericanos desarrollaron un código que tuvo plena vigencia hasta finales de los años sesenta y fue siempre manejado con suma pulcritud y delicadeza. El fundido a negro o el fundido encadenado, modalidades de paso narrativo para encadenar secuencias y escenas, sustituyeron en la mayoría de los casos la exposición directa del fuego amoroso de la pareja. Para el espectador habituado, la utilización de tales recursos sintácticos dentro de un determinado desarrollo de la anécdota, tenía una significación inequívoca: el acto del amor estaba en pleno proceso de consumación. Otras veces, el extraordinario poder simbólico de la imagen, lograba el efecto simulador pero añadía nuevas connotaciones. Así, la cámara, evadiendo planos comprometedores, giraba pausadamente hacia el crepitar de los leños en una chimenea, y la vivacidad

de la llama, era índice del vigor del juego amoroso.

En ocasiones, y tal vez en un arranque de audacia, la nueva secuencia se iniciaba con una escena en la cual podía leerse a través de la expresión plácida de los personajes, los resultados satisfactorios del goce amatorio que habían disfrutado.

Pero toda censura, por lo que tiene de barbarie y de arbitrariedad, es siempre un procedimiento excesivamente burdo y rústico que deja muchos flancos al descubierto y que no logra nunca sus objetivos a plenitud. En el caso en cuestión, los agentes de la moral y las buenas costumbres lograron erradicar de las pantallas las escenas explícitas del acto amoroso, pero brindaron a la cinematografía un filón de extraordinaria riqueza: el erotismo, ya no directo, pero sí sugerido, insinuado, prácticamente construido por la mente del espectador. Ello era inevitable porque ninguna censura por rígida y acuciosa que fuere, podía imponer sentido y significación a los gestos y expresiones ni a la misma apariencia física de los personajes. La prueba más rotunda de la que afirmarnos reside en el hecho de que esa misma cinematografía, pacata y recatada por la fuerza de las circunstancias, fue la difusora de los "sex-simbols" más conocidos, admirados y deseados de nuestro tiempo. Nunca vimos a Marilyn Monroe, Ava Garner o a Greta Garbo, protagonizar escenas francamente sexuales, sin embargo, todas ellas emanaban erotismo y atracción sexual por todos los poros. Lo mismo puede afirmarse en el caso de los galanes: Gable, Bogart o Fonda no llegaron a exhibirse nunca ni siquiera en ropa interior, no obstante, constituyeron el ideal erótico masculino de millones de mujeres a lo largo y ancho de casi todo el planeta.

Lo que hemos señalado no puede atribuirse sólo a los ardides publicitarios y a la inteligencia y astucia de directores y guionistas, aunque mucho de ello haya en el asunto. Lo erótico, como bien sabemos, no se reduce solamente a lo estrictamente genital o epidérmico, sino que muy por el contrario se origina y se moviliza en nuestra mente, en los estratos más recónditos y ocultos de nuestra conciencia.

El tratamiento pudibundo y francamente evasivo que el cine norteamericano dispensó a la vertiente sexual del amor, apartando las razones de naturaleza cultural, firmemente arraigadas en la tradición judeocristiana, se corresponde bien con el imperio de la razón que rige la sociedad capitalista moderna. La razón teme al deseo y a lo erótico porque estos se le oponen y tienden a su anulación y resquebrajamiento. La explosión sexual que se vive ahora, en la etapa postmoderna, anula por simple exceso y sobresaturación la potencialidad subversiva del erotismo. En otros términos, cuando el sexo está en todas partes no está en ninguna. El puritanismo de ayer y el "destape" de hoy, son, en resumen, las dos caras de una misma moneda.

4. Entre el amor y el deber

La oposición entre el erotismo y la razón que en la cultura occidental se ha resuelto siempre por medio de la represión del primero, nos conduce directamente a otro de los rasgos típicos del tratamiento del amor en el cine norteamericano.

Corno buen espectáculo de masas obligado a interesar y emocionar al público como garantía de éxito, las historias cinematográficas giran siempre en torno al conflicto, al juego de dos fuerzas que se oponen, bien externamente, como en el caso de la clásica división entre "buenos" y "malos", "héroes" y "villanos", o bien a niveles subjetivos, cuando el drama se encarna en el interior de personajes que deben decidir entre fuerzas morales o inclinaciones personales contradictorias.

Un filme normal basado en el conflicto, cualquiera que sea su tipo se desarrolla frecuentemente a través de la representación de la lucha, de la oposición entre contrarios. Como es obvio, el desenlace plantea la resolución del conflicto y el descenso automático de las tensiones que esto produce.

Las historias amorosas en el cine de Hollywood suelen estar marcadas por esto signo. Todo amor, toda intención o inclinación amorosa debe enfrentarse a obstáculos a vencer. En la medida en que los escollos y las trabas sean más difíciles de sortear el filme será más emocionante y calará mejor en los sentimientos y la conciencia del espectador. La gama de oponentes que tiene la cristalización del amor es muy rica y variada. En ella destaca por su frecuencia y fuerza dramática la contradicción entre el amor y el deber. Entre el impulso erótico y el principio del placer, por un lado, y los deberes sociales o éticos por el otro. El choque, el enfrentamiento tan marcado entre ambas tendencias, origina un desequilibrio que el curso de la anécdota en juego tiende progresivamente a calmar hasta que al final el equilibrio se restablece.

En el cine norteamericano, espejo de una sociedad idealizado e ideologizado que ha basado su historia y sus evidentes e indiscutibles éxitos en el cultivo y práctica de la razón instrumental, el conflicto generalmente se resuelve bajo el esquema de la represión del sentimiento y el correspondiente triunfo del deber. Este desenlace implica siempre el "sacrificio" del amante y de su amor, en beneficio de exigencias superiores en el plano moral, del patriotismo o de las instituciones, si bien de hecho constituye un golpe difícil de asimilar para el espectador, cumple muy satisfactoriamente su "deber" social puesto que se constituye en una auténtica lección, en una práctica pedagógica que anclada profundamente en la lógica interna de la sociedad, estrema las conciencias y dicta pautas y modelos de conducta. "El mejor amante" y el amor más encomiable es aquel que no sucumbe en el abismo del deseo y del placer, sino que a costa de si mismo se sobrepone a ellos. Se trata ni más ni menos que la vieja lucha contra el demonio y sus tentaciones, la lucha de la cual no pudo salir victoriosa la débil Eva bíblica y que costó a la humanidad la expulsión del paraíso.

Ejemplos sobran y pueden darse. En "El Halcón Maltés", célebre filme del llamado cine "negro", el detective privado Spade, soberbiamente encarnado por Humprey Bogart,

vence la fuerza seductora de la señorita O' Shaughnessy (Mary Astor), pasa por encima de sus propios sentimientos y no contento con ello remata con enviar a la cárcel al objeto de su amor. Su acendrado e inquebrantable espíritu del deber, en este caso de las normas éticas y de su código de honor como detective privado, le impiden sucumbir ante la mujer que ha asesinado a su compañero de trabajo. Otro detalle de este mismo filme refuerza nuestras afirmaciones: Spade ha sido amante de la esposa de su compañero desaparecido, es decir, en el plano de los sentimientos no tuvo escrúpulos para liarse con la mujer del amigo, sin embargo, esa aparente amoralidad y falta de solidaridad, quedan totalmente expiadas con su sacrificio final, con la renuncia a sus imperativos eróticos. Queda aquí demostrado con suma claridad que la carga del deber pesa siempre más que la inclinación amorosa, y por ende la balanza se inclina hacia donde la mueve la razón. Pero la historia del "Halcón Maltés" tiene un origen literario puesto que se trató de una adaptación de una famosa novela de Dasshiell Hammed.

Recordemos entonces a "Casablanca", ese monumento estético del cine norteamericano de la década de los cuarenta. Aquí, Rik, otra vez el mismo Bogart, en apariencia cínico, mundano y con pocos escrúpulos, de nuevo sacrifica su amor en aras de la estabilidad matrimonial de su amada, en un claro ejemplo de autocondena en beneficio de principios e ideales superiores.

Tal como hemos dejado establecido, el cine norteamericano pletórico de amor, romance y sentimientos ardientes, despliega su retórica amorosa pero de ninguna manera la deja fluir hasta sus últimas consecuencias. En medio del ardor de la pasión, el hombre y la mujer representados e idealizados por esa filmografía, deben contar con que no están solos en el mundo y en consecuencia tienen claros deberes y responsabilidades con el mundo exterior. Asumir la otra actitud y precipitarse en el abismo profundo de la pasión sin límites, del erotismo desenfrenado y egoísta sólo puede conducir, por lógica consecuencia, a la destrucción de los amantes y a una grave erosión de una sociedad que descansa en la moderación y doma del componente animal que el hombre lleva por dentro.



El amor siempre presente. James Stewart y Kim Novak en "Vértigo" (1958), del "mago del suspenso" Alfred Hitchcock.

5. Los jovencitos no aman (y los negros y pobres, tampoco)

Nota característica de las historias amorosas del cine norteamericano de la "Época de Oro" lo constituye el hecho de que casi la totalidad de los filmes narran relaciones sentimentales entre adultos y ninguna y escasa atención se presta a las vinculaciones afectivas entre adolescentes y jóvenes. Este rasgo, confirmado por la revisión de la filmografía en estudio, luce contradictorio si se toma en cuenta algo que ya señalábamos antes: el público mayoritariamente juvenil al cual estaba dirigido el mayor volumen de producción. Esta discordancia, no obstante, es sólo aparente. En verdad, ella guarda un estrecho nexo con las disposiciones y orientaciones de la censura. Aquí, como en la materia específicamente sexual, el fantasma del Código Hays hizo de las suyas, y los guionistas, productores y directores, aun a sabiendas que precisamente es la primera juventud, el despertar de la vida, la etapa más crucial en la vida del hombre en cuanto a afectividad se refiere, se olvidaron de ello y decretaron de hecho que el amor es cosa de adultos y que las relaciones entre los jóvenes debían dejarse en la oscuridad.

Pero el veto no sólo excluía a los muchachos, también dejaba por fuera a los negros, a los inmigrantes, a los indígenas y a los pobres, es decir, a todos los sectores sociales más deprimidos y marginados. Sobre este aspecto, debemos considerar adicionalmente, que estos grupos no solamente quedaron fuera de los argumentos amorosos sino que prácticamente no figuraron en papeles relevantes en la inmensa filmografía de Hollywood. El caso de los negros y de los indígenas norteamericanos resulta revelador. Los primeros limitaron sus apariciones a los consabidos roles de mayordomos o sirvientes de toda laya.

Los indígenas, durante toda esa larga etapa quedaron confinados al papel de villanos "cortadores de cabelleras" que dificultaron con sus ataques y acechanzas la llegada de la "civilización" a las primeras praderas del oeste. Sobre los pobres (pero blancos, por supuesto), el cine se permitió un momento de escape con los filmes de aliento social producidos en los años siguientes a la crisis del año 29 ya referidos en el Capítulo II. Tal vez, luego de todo lo expuesto, resulta redundante insistir en que el tratamiento de los grupos étnicos considerados inferiores, y de los pobres, tocaba esferas altamente sensibles e ideologizadas. Acerca de este particular una industria como la de Hollywood -pese a las convicciones que en el plano individual pudieran tener algunos directivos- no podía hacer concesiones, pues uno de sus objetivos, era mostrar una Norteamérica deseable que expresara al mundo las virtudes de su sistema y modo de vida, tal cual eran concebidas por los sectores sociales dominantes.



Humphrey Bogart (Rick) e Ingrid Bergman, en "Casablanca" (1942), un clásico del drama amoroso en el cine norteamericano.

6. El único amor posible

Dentro de la lógica rectilínea e implacable que hemos ido dibujando, resulta obvio afirmar que las historias amorosas contadas por el cine de Hollywood siempre fueron aquellas que dentro del marco de las convenciones sociales, pueden considerarse como "normales". La violación, el incesto, las relaciones homosexuales o aquellas entre cuyos protagonistas mediara una gran diferencia de edad, por ejemplo, fueron cuidadosamente evitadas. Ni planteadas abiertamente ni tampoco sugeridas. Como es fácil suponer, la censura en este campo, se mostraba tenazmente irreductible, sólida y compacta.

Una apertura en este terreno se evidencia en la década de los cincuenta cuando como ya lo hemos expresado, la televisión se convierte en un competidor peligroso, y la llamada "Época de Oro", tiende a su fin.

En 1951 luego de un duro y prolongado forcejeo con los censores, los estudios Warner logran filmar una versión de una obra teatral que desde 1947, batía records de taquilla en Broadway: "Un tranvía llamado deseo" ("A streetcar named desire"), del dramaturgo Tennessee Williams. La batalla entre productores y censores duró meses y originó agrias polémicas. Los puntos conflictivos eran dos: la obra hacía referencia verbal a un acto de homosexualidad (ubicado antes de la trama) y la violación de una mujer por su cuñado. Al final y luego de establecer una fórmula de transición que no dejó satisfechos a uno ni a otro bando, la Warner realizó el filme, el cual, por cierto, lanzó a la fama mundial a Marlon Brando, el actor que había protagonizado la obra en los escenarios teatrales. A partir de allí, se abrió la espita: dirigida por Elia Kazan, bajo un texto del mismo Williams, "Muñeca de Carne" ("Baby Doll"), 1956, dramatiza en el asfixiante ambiente sureño la perversa relación entre un hombre y su esposa-niña. "La gata sobre el tejado caliente"

("Cat on a hot tin roof"), 1956, dirigida por Richard Brooks, basada en otra creación de Williams, deja lugar a dudas sobre la virilidad del protagonista (Paul Newman) y muestra su inhibición ante su atractiva esposa (Elizabeth Taylor). "De repente en el verano" (Suddenly, last summer"), 1959, realizada por Joseph Mankiewicz y también del consabido Tennessee Williams, expone el asunto homosexual en medio de una compleja trama de ribetes psicoanalíticos.⁵

Estos filmes y muchos otros de la época, basados no por mera casualidad en obras teatrales, aparecen con profusión cuando el imperio tradicional comienza a transformarse. En cierto modo, constituyen una suerte de transición hacia los nuevos rumbos que la industria exploraría a partir de los años sesenta.

Aparte de este lapso la óptica excluyente de las grandes productoras, cumplió a cabalidad con los requerimientos de los censores y se protegió así de las miradas indiscretas y los husmeos inquisidores de los sectores más conservadores.

Historias amorosas llenas de complicaciones, obstáculos, malos entendidos o peripecias diversas; amor que conduce a la felicidad o a la tragedia, pero siempre amor normal, amor "del bueno", libre de aberraciones y de cualquier tipo de desviación, colmaron las pantallas durante cinco largas décadas y vendieron una imagen pura y edificante de las relaciones sentimentales y carnales entre los hombres.

⁵ Sin querer ser exhaustivos, algunos filmes representativos de estos años, fueron: "De aquí a la eternidad" (From here to eternity), 1953. obra crítica sobre las fuerzas armadas y su comportamiento en la Segunda Guerra Mundial, pero mucho más recordada por contener el beso más largo y ardiente en la historia del cine norteamericano hasta ese entonces, caricia practicada por Burt Lancaster y Deborah Kerr: "La comezón del séptimo año" (The seven year Itch"), con Marilyn Monroe, sobre el adulterio; "Té y simpatía" ("Tea and Sympathy"), que mostraba claramente tendencias homosexuales masculinas, y también ,la muy famosa "La Caldera del diablo" ("Peyton Place"). La apertura incluyó también otros temas antes prohibidos como los de las drogas, el alcohol y la delincuencia juvenil.

Una palabra acerca de la música.

Sin que nos atrevamos a citarlo como rasgo específico es necesario prestar alguna atención a la música en los filmes. Luego que el cine dejó de ser una simple curiosidad de feria o de cafés y se construyeron en Europa y los Estados Unidos las primeras salas, la exhibición, sobre todo de las grandes producciones, estuvo acompañada por las interpretaciones de pianistas, organistas o pequeños conjuntos. A partir de los años treinta cuando hace su aparición el cine sonoro, la música, bien como terna particular o como simple acompañamiento, se institucionaliza desde la propia producción. Géneros como el de la "comedia musical", extraído directamente del vodevil o teatro de variedades, al igual que las adaptaciones de obras operáticas y del ballet clásico, deben su aparición y auge al progresivo mejoramiento de las técnicas de grabación y reproducción del sonido. La música, más que la imagen -reducida siempre al rectángulo de la pantalla - envuelve al espectador, sirve de refuerzo o contrapunto a la imagen, crea o refuerza estados de ánimo, provoca y despierta emociones. Arte emotivo por excelencia, la música resultó ser el acompañamiento ideal de un espectáculo que como el cinematógrafo se centró casi desde sus orígenes en lo narrativo. Hombres tan duchos en el manejo de la industria del entretenimiento y en los negocios como los gerentes de Hollywood, no podían pasar por alto un ingrediente tan fascinante y poderoso y al mismo tiempo una nueva fuente de ganancias a través de la venta de las grabaciones de la música de los filmes más famosos y populares.

Si bien es cierto que prácticamente la música está presente en todos los filmes, en aquellos en los cuales el amor sirve de eje argumental, ha tenido en ocasiones, una importancia comparable a la de la propia anécdota narrada, al virtuosismo de la imagen o a los alardes técnicos. La razón es muy fácil de deducir: el amor, es, ante todo, sentimientos, emociones, y la música -ya lo dijimos-, junto con la poesía es la manifestación artística que más apela a los estados del alma.

En una obra arquetípica donde el amor juega un papel primordial, como "Casablanca", por ejemplo, la presencia reiterada y recurrente de una canción: "Como pasa el tiempo" ("As time goes by"), actúa con fuerte significación en los encuentros de los amantes y en sus separaciones, en sus vacilaciones y sus dudas, convirtiéndose en sí misma en una de las claves narrativas y semánticas del filme.

Al año siguiente, "Laura", del director Otto Preminger, demostró de nuevo lo que una excelente partitura puede hacer por un filme. Pero cuando se filman "Casablanca" y "Laura" (1943-1944), la grabación y reproducción en "alta fidelidad" y el sonido estéreo, estaban aún en fase de experimentación. Es por ello que a partir de la década de 1950, con la progresiva incorporación de estos recursos técnicos, el sonido general y la música de manera específica, adquieren un renovado y prominente relieve que se manifiesta en la anécdota amorosa. De esta época y sólo por referir algunos títulos que seguramente muchos recordamos, vale la pena citar el tema musical de "De aquí a la eternidad" ("From here to eternity"), 1953; "La fuente del deseo", como se llamó en español "Three counts in the fountain", 1954, que popularizó una romántica canción del mismo nombre; "Angustia de un querer" ("Love is a many splendored thing"), 1955; "Palabras al viento" ("Written on the wind"), 1956; el tema de "Sayonara", 1957, y la tan difundida canción "An affair to remember", tema de la película "Algo para recordar", del mismo año.⁶

⁶ No hemos mencionado aquí filmes tan renombrados como "Candilejas" ("Limelight"), producida por Chaplin en 1952; "Un americano en París" ("An american in París), 1951, y "Cantando bajo la lluvia" ("Singing in the rain"), 1952, ambas con el genial bailarín y coreógrafo Gene Kelly. Todas estas producciones y otras, pertenecen más bien al género de las llamadas películas musicales. De igual manera el lector notará, la ausencia de filmes como "Música y lágrimas", ("The Glenn Miller story"), 1954, sobre la vida del gigante del jazz Glenn Miller, obra en la que figuraron astros de la música como Louis Armstrong y Gene Krupa y por supuesto "West Side story". La primera es una película netamente musical tal como las que Hollywood suele dedicar al mundo del espectáculo; "West Side story", una vibrante coreografía dramática que acaparó nueve premios "Oscars", en 1961, no pertenece por su año de producción a la "Época de Oro".

Al lado de las virtudes artísticas de la música, el auge de su utilización en el cine norteamericano de la "Época de Oro", estuvo como lo estaría en los años siguientes, ligado al crecimiento del mercado discográfico. En este como en otros casos la inspiración y los fines estéticos marcharon al paso de los intereses económicos.

BREVE REFLEXIÓN FINAL

Hemos recorrido con el auxilio de la memoria, las lecturas y las grabaciones, una época memorable e irreplicable dentro de la cinematografía. Nos hemos esforzado porque el renacer de nuestros sentimientos hacia algo que amamos con pasión, no confunda nuestro juicio y nuble nuestras posibilidades de análisis.

Hemos hallado el amor a lo largo de todo nuestro recorrido, en cada vuelta del camino filmico. Hemos intentado penetrar en su interior y reconocer sus rasgos. Los hemos encontrado y hemos intentado enhebrar una explicación lógica y coherente que los comprenda e ilumine sus razones de ser. Es así como nos hemos detenido en las propias características del arte cinematográfico, pero también en lo que nos dicen los propios filmes, y en la marca indeleble que dejó en ellos la sociedad que les dio origen y el sistema de producción que les otorgó cuerpo y alma. Creemos que hemos dejado en claro las relaciones singulares que se dieron entre estos tres elementos, y como ellos en conjunto, intervinieron para forjar un estilo y una manera de ver y concebir el amor.

Más importante que nuestras reflexiones, que lo más o menos atinadas que puedan ser, es que en cada recuerdo, en cada filme y anécdota amorosa, nos hemos encontrado a nosotros mismos, reviviendo aquellos tiempos en que la magia de la pantalla hacía las veces de nuestra propia vida. Y no se trata de un placer egoísta, sino de un disfrute muy socialmente compartido, porque millones de personas en el mundo entero, en el rito semanal de la asistencia al cine, vivieron emociones parecidas.

Hoy, a varias décadas de distancia de la "Época de Oro", los avances de las comunicaciones nos sitúan en otra dimensión. Los multimedia amenazan con romper para siempre el viejo hechizo y sustituir con otros artificios y manipulaciones, lo que antes fue sólo sueño e imaginación. Rutilantes centros comerciales o feas barracas de depósito, se erigen donde antes estuvieron las más famosas salas de proyección. Pero el alma del cine de aquella época, las historias de amor que una vez fueron interpretadas y las estrellas que les dieron fama, aún viven y están con nosotros. ¡Larga vida a ese espectáculo maravilloso!



Ava Gardner y James Mason en "Pandora y el holandés errante" (1951) dirigida por Albert Lewin.

Referencias Bibliográficas

- ALBERONI, Francesco(1988) El erotismo. Editorial Círculo de Lectores, S.A. Bogotá.
- ALSINA THEVENET, Homero (1972) Censura y otras presiones sobre el cine. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- (1975) Cine sonoro americano y los Oscar de Hollywood. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- ARISTARCO, Guido(1969)La disolución de la razón. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- (1976) Historia de las teorías cinematográficas. Barcelona (España): Editorial Lumen.
- ANGER, Kenneth(1986) Hollywood Babilonia. Barcelona (España): Tusquets Editores.
- AUMONT, Jacques y otros(1985) Estética del cine. Barcelona (España): Ediciones Paidós.
- CLAIR, René (1961) Comedias y comentarios. Madrid: Ediciones Rialp.
- DE ROUGEMONT, Denis (1978) El amor y occidente. Barcelona (España): Editorial Kairós.
- ECO, Humberto (1978) La estrategia de la ilusión. Barcelona (España): Editorial Lumen, S.A.
- FREUD, Sigmund (1972) Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica. Madrid: Alianza Editorial.
- FROMM, Erich (1969) El arte de amar. Madrid: Alianza Editorial.
- GUBERN, Román(1971) Historia del cine. Vols. I y II. Barcelona (España): Editorial Lumen.
- IDESTAM - ALMQUIST, Bengt (1958) Cine sueco. Buenos Aires: Editorial Losange.
- BALAZS, Bela(1957) El film. Buenos Aires: Editorial Solange.
- JACOBS, Lewis(1958) La azarosa historia del cine americano. Vols. I y II. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- KINDER, Hermann y HILGEMANN, Werner (1960) Atlas histórico mundial. Vols. I y II. Madrid: Ediciones Istmo.
- KOBAL, John (1976) Hollywood glamour portraits. Barcelona (España): Editorial 2 Culturas.
- MALRAUX, André (1970) EditionsSeghers (Cinema d'aujourd'hui, N° 65), París.

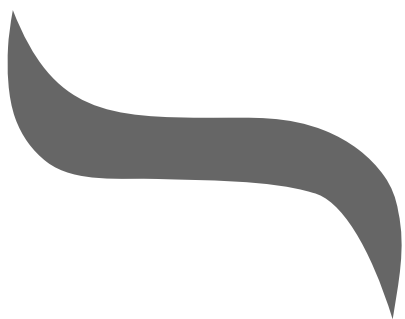
- MARCUSE, Herbert (1967) Eros v civilización. Editorial Seix-Barral, Barcelona (España),.
- MARION, Denis (1987) Hollywood, años 30. Barcelona: Editorial Ariel.
- MARTIN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (1992) Televisión y melodrama. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MOIX, Terenci (1973) Hollywood stories. Vols. I y II. Barcelona (España): Editorial Lumen.
- MORIN, Edgar (1961) El cine o el hombre imaginario. Barcelona (España): Editorial Seix-Barral.
- PLATON (1988) Diálogos. Madrid: Espasa-Calpa.
- ROMY, Yvette (1969) 70 interviews du Nouvel Observateur. París: Le Terrain Vague.
- RUSSELL-TAYLOR, John (1987) Hollywood, años 40. Barcelona (España): Editorial Ariel.
- SADOUL, Georges (1962) Histoire du cinema. París: Librairie Flammarion.
- (1965) Dictionnaire des cinéastes. París: Editions du Seuil.
- (1965) Dictionnaire des films. París: Editions du Seuil.
- TURNER, Adrian (1987) Hollywood, años 50. Barcelona (España): Editorial Ariel, S.A.
- VILLEGAS LOPÉZ, Manuel (1973) Los grandes nombres del cine. Vols. I y II. Barcelona (España): Editorial Planeta.
- WALKER, Alexander (1972) El sacrificio del celuloide (Aspectos del sexo en el cine). Barcelona (España): Editorial Anagrama).

Hemerográficas

El País. Madrid, Nº 5, 24 de Marzo de 1991.

Historia Universal del Cine. Editorial Planeta, S.A., Madrid, Nos. 1 al 143.

Revista de Occidente. Madrid. S/D.





Freya Rodríguez fue una apasionada del cine. Su afición comenzó desde su niñez y adolescencia en su ciudad natal, Barcelona, España. Corrían los tiempos más oscuros y opresivos del régimen de Franco, y la fantasía cinematográfica era casi el único escape que una mente curiosa e inquieta podía tener en una sociedad fuertemente tradicionalista y atada por una rígida censura. A mediados de los años 50, terminó sus estudios de bachillerato y también de teatro, otra actividad que acometió con la vitalidad y el entusiasmo que siempre la caracterizaron. Ya en Venezuela, en Caracas, a partir de 1957, se integró como actriz a grupos teatrales y posteriormente a la televisión, medio en el cual protagonizó diversos roles secundarios en comedias y producciones dramáticas.

En Mérida, a principios de los años 70, mantuvo estrecha cercanía con el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes y participó en la fundación del primer sindicato de trabajadores de radio y televisión. Poco tiempo después, radicada en San Cristóbal, fundó y animó el Cine-Club “La Linterna Mágica” y el del Núcleo de la Universidad de los Andes, de donde egresó como Licenciada en Comunicación Social, en 1994. En la misma institución, por varios años estuvo al frente de la Dirección de Cultura, y creó la cátedra de Teoría y Crítica Cinematográfica, que regentó hasta su fallecimiento el 23 de agosto de 2012.

“El amor en primer plano”, es el capítulo medular de la Memoria de Grado que presentó para culminar su licenciatura, titulada El amor en el cine (Hollywood “Época de Oro”, 1930-1960). El trabajo constituye una aproximación inteligente y aguda al tratamiento que el cine norteamericano, en su etapa de máximo auge y esplendor, concedió al eterno y trascendente tema del amor.

La Fundación Cultural “Bordes” y el Cine-Club Ula-Táchira, se complacen en publicarlo como un aporte al mejor conocimiento del tema y como justo homenaje a una fiel amante del cine, el arte de nuestro tiempo.

Ramón González Escorihuela
San Cristóbal, mayo de 2016.