



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
VILLA MARÍA

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

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

Año
2018

Autores
Espínola, Rocío; Mattia, Sebastián;
Navarro, Ariel y Ponce, Maximiliano

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Espínola, R., [et al.] (2018). *Entre plátanos y melodramas: historia y memoria de Estudios San Miguel*. 20vo Congreso REDCOM. Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales. Villa María: Universidad Nacional de Villa María



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Historia de las técnicas y los medios de comunicación - 1/2017

Estudiantes: Espínola, Rocío; Mattia, Sebastián; Navarro, Ariel; Ponce, Maximiliano.

Introducción: (Abstract)

En este trabajo se intentará abordar dos cuestiones referidas a la historia del cine argentino, en el período comprendido entre 1937 y 1955. En primer lugar, se trabajará la historia de la productora cinematográfica Estudios San Miguel. En segundo lugar, se analizará la construcción del género melodrama desde una perspectiva semiótica.

Traer al presente la historia de Estudios San Miguel, nos permite reflexionar su carácter de proximidad con el territorio, así como también indagar una parte de la historia del ex partido de General Sarmiento, a partir de la construcción de la memoria de una de las mayores productoras cinematográficas del momento.

El melodrama, a su vez, será entendido como un género autónomo y reconocido socialmente, en el período en el que la producción cinematográfica argentina se organizaba a escala industrial. Esto se produjo durante el periodo analizado en donde, al decir de Gustavo Aprea “los estudios producen filmes que se presentan, exhiben y disfrutan como auténticos melodramas que se constituyen como una parte sustancial de la industria cinematográfica” (2003). Para ello tomaremos en cuenta un corpus de dos películas, entre las que destacamos *Los isleros* (1951) y *La dama duende* (1945), producidas por Estudios San Miguel. Lo cual, no solo nos permite indagar sobre la discusión en torno a su categoría como género, sino también analizar su estilo clave en la época de oro del cine argentino.

1. ENTRE PLÁTANOS Y MELODRAMAS: HISTORIA Y MEMORIA DE ESTUDIOS SAN MIGUEL

1.1. BREVE HISTORIA DEL CINE ARGENTINO 1896 - 1937

Historiadores y aficionados del cine en Argentina coinciden en que una de las etapas más relevantes da inicio en 1933. Esto se debe a que se produce un quiebre en la forma de relacionarse del cine con la sociedad: el advenimiento del cine sonoro. Ya proyectadas en 1896 las primeras escenas de los hermanos Lumiere en el Teatro Odeón de la Ciudad de Buenos Aires, los comienzos se remontan en el año 1909 con el estreno de la primer película argumental, *La Revolución de Mayo*, dirigida por Mario Gallo (Di Núbila, 1998: 12). En 1912, se funda la Sociedad general cinematográfica por Julián de Ajuria, mientras que años más tarde se estrena *Nobleza Gaucha* (1915), hito esencial en la primera etapa de la historia del cine argentino. En palabras de Di Núbila el cine argentino “dió su primer gran campanazo”, siendo el más sobresaliente de toda la “era silente” (1998: 17) como el primer gran éxito nacional, concuerda Maranghello.

El cine mudo argentino entra en crisis a principios de los años 20. Entre los factores que dieron lugar a ello se encuentran: la recuperación de las industrias cinematográficas europeas tras el fin de la Primera guerra Mundial, aunque lo más relevante fue el dominio internacional de los estudios norteamericanos en Hollywood, con el apoyo (y estrategias) desde ese gobierno. Por otra parte, el cine argentino también sufrió limitaciones de movimiento, en donde no se contaba con el “Know-How” (Saber cómo) y suficiente capital monetario para la producción. Esto se veía reflejado principalmente en la escenografía pobre (telones pintados de escasa dimensión y que cuando se filmaba en días ventosos la pantalla de bamboleaba detrás) y en la aparición de diferentes productoras que no duraron ni prosperaron por mucho tiempo. Durante este período los esfuerzos fueron aislados, no se estableció un conjunto de elencos rígidos, sin medios propios y sin un trabajo constante. Ya en 1927 se produce en Estados Unidos el primer largometraje sonoro: *The Jazz Singer*. A pesar de que nuestro país fue uno de los principales impulsores de la actividad cinematográfica sonora, y tras varios intentos fallidos en 1932, se debería esperar un año más para la primer película sonora producida en Argentina. En este período, se produce así la resurrección de la industria cinematográfica Argentina (Karush, 2012: 106).

Efectivamente, en ese año comienzan a surgir las primeras productoras que dan lugar a este período. Las consideradas más importantes corresponden a Lumiton, quien estrena *Tango!* el 27 de abril; y a Argentina Sono Film, que hizo lo propio con *Los tres berretines* el 19 de mayo.

A partir de este momento se destaca un crecimiento en las producciones cinematográficas, que van desde 16 películas en 1936, 28 en 1937, hasta 41 en 1938. También sobresale que una prosperidad alcanzada en 1938 provocó un vuelco hacia un cine dirigido a un público de clase media. En este sentido, a diferencia del cine de Hollywood, el cine argentino propuso el desarrollo de escenarios familiares, que en conjunto de actores de habla castellana (dialecto local) iniciados en el teatro y la radio, respondieron a una tradición popular de la cultura argentina.

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

1.2. ESTUDIOS SAN MIGUEL

Miguel Machinandiarena llega al país a mediados de 1915 proveniente de España (Agoitz, Navarra) y con el tiempo se convierte en una figura destacada dentro del circuito empresarial argentino de mediados del siglo XX. En sus primeros años en el país, comenzó a trabajar en el Banco Avellaneda, institución en la cual asciende hasta llegar al cargo de Inspector General y Gerente. Por otra parte, de acuerdo a lo que señala Exequiel Viqué¹, Machinandiarena se convierte posteriormente en accionista de la UKA² y logra establecer vínculos con figuras de la clase política, entre los que se destaca el Gobernador Manuel Fresco³. Ambos factores son los que brindan la posibilidad de incursionar en diversos ámbitos del empresariado argentino.

Su vínculo con el Gobernador de la Provincia de Buenos Aires es el que le brindó a Machinandiarena la posibilidad de convertirse en uno de los protagonistas clave del ambicioso proyecto de “urbanización de los balnearios de la costa atlántica, especialmente el de Mar del Plata” (Kohen, 1999: 12), impulsado por Fresco a mediados de la década del ‘30. De acuerdo a lo que señala Héctor Kohen en su texto, este proyecto tenía como objetivo principal “la transformación de Mar del Plata en un centro de atracción turístico de mayor envergadura” (Kohen, 1999: 12) que conllevaría la

¹ Profesor de Filosofía y Ciencias Sagradas (USAL - Monseñor Terrero); Investigador del Cine Argentino. Miembro de la Junta de Estudios Históricos del Partido de San Miguel.

² Unión Kursaal Argentina, sociedad integrada por Félix Solá, Silvestre y Miguel Machinandiarena que obtendría a mediados de 1936 el permiso para la explotación de los casinos.

³ Gobernador de la Provincia de Buenos Aires que ejerció su cargo en el período 1936 - 1940, perteneciente al Partido Demócrata Nacional (Conservador).

realización de obras viales e infraestructura junto a la construcción de nuevos atractivos. Entre estos últimos se destacan las *Salas de Entretenimiento* (Casinos), entendidas por el autor como:

El origen de la fortuna de Miguel Machinandiarena, fundador y propietario de Estudios San Miguel, socio indirecto de Artistas Argentinos Asociados y una de las figuras más relevantes de la Asociación de Productores de Películas Argentinas durante la década de los cuarenta.(Kohen, 1999: 12)

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

Machinandiarena decide viajar a Hollywood para adquirir allí el equipamiento necesario (maquinarias, cámaras, entre otros equipos) que le permitieran llevar a cabo este proyecto en la localidad de Bella Vista, sobre las calles Moine entre Caprera (actual Piñeyro) y Chubut, perteneciente al ex Partido de General Sarmiento. De acuerdo a las fuentes consultadas, hasta el momento no existe información concreta acerca de los motivos que lo llevaron a la elección de dicha localidad (ubicada a 30 kilómetros de la Capital Federal) como sede de la construcción de los Estudios.

Los trabajos de construcción (realizados por la Compañía General de Construcciones) se iniciaron en el segundo semestre de 1937 sobre un terreno escriturado por Miguel Machinandiarena en el año 1933. Para febrero de 1938, la edificación ya se encontraba finalizada y se da inicio a las tareas de instalación y ajuste de los equipos técnicos de laboratorio y sonido, completadas para Octubre de 1940. Durante este período se filmaron tres películas, dos de ellas prototipo para probar la flamante maquinaria (Producción N° 1 y 2⁴) y *Petróleo*. Esta última, filmada en Comodoro Rivadavia fue dirigida por Arturo S. Mom y estrenada el 18 de diciembre de 1940 es uno de los films que “marcó el ingreso de Estudios San Miguel a la Cinematografía Argentina” (Kohen, 2000, p.348).

Más allá de esta primera producción estrenada por los estudios, por ese entonces las actividades realizadas dentro de las instalaciones de Bella Vista se mantuvieron en profundo secreto hasta Enero de 1941, momento en el que por primera vez la prensa tendría acceso a las galerías de los Estudios San Miguel. La edificación llegó a ocupar tres manzanas, en donde contaban con las oficinas administrativas, dirección, y una *poterosa* usina eléctrica provista de 3 (tres) generadores de gran

⁴ Protagonizadas por Eduardo Ricci, Pedro Mirassou y Amanda Cetera se filmaron en 1939 pero no fueron estrenadas al público. Hasta el momento no se encontraron registros de las mismas. (Fragmento de entrevista a Exequiel Viqué)

potencia, laboratorios modernos para la época con protección contra incendios, entre otras. Además, los Estudios poseían talleres propios de carpintería y yesería en donde se fabricaban los muebles junto a la escenografía para las películas, como así también el vestuario para los artistas. Asimismo, para el desarrollo de filmaciones en exteriores, el estudio contaba con un predio de 22.400m², junto a viviendas provisorias (chalets) para los artistas y los técnicos.

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

Aunque como iremos viendo a continuación, Héctor Kohen menciona que Machinandiarena no supo realizar un manejo racional de los medios de producción que poseía. Señala que en la etapa que le otorgaría gloria como productor cinematográfico, a su vez, se encuentran los problemas que posteriormente llevarían a la decadencia de los estudios. En relación a ello, se puede observar que la oportunidad de contratos y la magnitud de los proyectos eran desproporcionados en relación a las posibilidades materiales de la empresa: “Machinandiarena apostó a la acumulación de grandes nombres pero no construyó- en el momento adecuado- la estructura capaz de soportar su peso” (Kohen, 2000: 361).

Machinandiarena contaba con varios elementos a su favor en su intento de expansión. Ya controlaba SIDE⁵, la Distribuidora Panamericana⁶, y las dificultades económicas de Artistas Argentinos Asociados le posibilitaron vincularse con los productores de *La guerra gaucha* en 1942, dirigida por Lucas Demare. En este sentido, Posadas señala que a mediados del rodaje de la película, Machinandiarena adquiere el 51 por ciento de las acciones de la cooperativa (Posadas, 2006, p. 204). A pesar de ello, Kohen aclara que no se trató de una fusión de los estudios, sino que Miguel y Narciso Machinandiarena establecieron una asociación con Artistas Argentinos Asociados.

⁵ Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos: Fue una empresa cinematográfica fundada el 2 de mayo de 1929 por Durango Alfredo Murúa y Genaro Sciavarra. En ella se realizaban tareas de sonorización de películas entre las que se encuentran *Muñequitas porteñas* (José Agustín Ferreyra), *La vía de oro* (Arturo S. Mom), entre otras producciones. Fue administrada por Estudios San Miguel desde octubre de 1941 hasta su posterior cierre en 1944.

⁶ Sociedad de responsabilidad limitada integrada por Narciso Machinandiarena y el empresario mexicano Modesto Pascó. El nombre responde a “las aspiraciones de expansión internacional de los Estudios San Miguel” (Kohen... 350) con un asunto crucial para las relaciones entre los países del continente: El panamericanismo.

El contexto internacional, durante y luego de la Segunda Guerra Mundial, influyó en que el cine argentino sonoro sufriera su primera crisis. Con la creación de la C.I.A.A.⁷ por parte del departamento de Estado norteamericano, años después, Argentina representaría una amenaza para el control del mercado filmico de este país.

En 1942, esta oficina decide impedir la exportación de película virgen (material plástico flexible utilizado para la industria del cine y la fotografía) llamado celuloide a la Argentina, con la excusa de que nuestro país mantenía relaciones con el eje. Producto de ello, la producción nacional descendió abruptamente, de 56 películas en 1942, se pasó a sólo 24 en 1944. Junto al déficit cualitativo que venía arrastrando el cine, se le suma el apoyo de Hollywood a México, que da inicio a una producción de baja calidad pero masiva, desplazando a la Argentina del mercado local y latinoamericano.

“A pesar de los pronósticos sombríos que apuntaban al cierre de Estudios San Miguel por la carencia de Celuloide, el plan de producción no se detuvo” (Kohen, 2000: 363) . Muchos de los estrenos se intentaron relacionar con la fecha de la presentación de la película con su temática o el género. Unos ejemplos de ello son: *Cuando la primavera se equivoca*, estrenada el 21 de septiembre de 1943 y *Juvenilia* en mayo de 1943, que logró convertirse en uno de los mayores éxitos de Estudios San Miguel siendo considerada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina como la mejor película de 1943.

Machinandiarena se encontraba en la cúpula de la cinematografía nacional por ese entonces, pero la había alcanzado en un mal momento. En vísperas del estreno de *Juvenilia*, se manifestaron los primeros síntomas de conflicto en Artistas Argentinos Asociados, culminando con la posterior desarticulación en septiembre de 1944. Mientras tanto en el plano político, el 4 de junio de 1943 se produce un golpe de Estado que finaliza con el gobierno de Ramón S. Castillo. El GOU⁸ encabezado por Arturo Rawson, Edelmiro Farrell y Pedro Pablo Ramírez darían comienzo a un nuevo contexto socio-político que influiría en la interpretación de los sucesos en Estudios San Miguel.

La instauración del gobierno militar, según Kohen, es la que agudizó aún más las dificultades de los estudios argentinos para obtener película virgen. Por un lado, por la crisis en las relaciones entre Argentina y los Estados Unidos, y por otro porque los Estudios no podría negociar directamente con los proveedores ya que el Estado comenzó a administrar el acceso al celuloide disponible, afectando posteriormente a la distribución y exhibición de las películas. En ese año los Estudios produjeron solo 6 (seis) películas, para 1944 el número se redujo a 4 (cuatro) que serían estrenadas

⁷ Office of the Coordinator of Interamerican Affairs.

⁸ Grupo de Oficiales Unidos.

entre 1945 y 1946. Entre ellas se encuentran: *Rosa de América* (Alberto de Zavalía), *La Dama Duende* (Luis Saslavsky), *Besos Perdidos* (Mario Soffici) y *Llegó la niña Ramona* (Catrano Catrani).

Para 1947, ya bajo la presidencia de Juan Domingo Perón, Kohen menciona que el 15 de enero de ese año los representantes de los productores, entre ellos Machinandiarena, la Asociación Argentina de Actores y AGICA se reunieron con el presidente y le entregaron un petitorio que incluía entre sus artículos una solicitud de apoyo del Banco de Crédito Industrial hacia la Industria Cinematográfica argentina. El Banco por su lado, instrumentó créditos que se otorgaban con la presentación del proyecto de una película. En este sentido, Narciso Machinandiarena señalaba que “entonces los estudios fueron adquiriendo unas deudas increíbles, y en determinado momento a fines del ‘54, estaban todos en estado de quiebra. Unos, porque realmente quebraron y otros, porque parte de esos ingresos los desviaban a otras cosas y no los dejaban en la actividad cinematográfica”⁹.

Estudios San Miguel recurrió al igual que otros estudios al auxilio financiero del Estado, aunque la estructura económica de la empresa ya está comprometida debido a los errores en el manejo administrativo. Kohen menciona que uno de los tantos proyectos que impulsó Miguel Machinandiarena fue el desarrollo de filiales en el exterior, el cual fue un rotundo fracaso que costó una parte importante del capital de la empresa. Asimismo los éxitos por parte de la crítica y los premios recibidos por algunas producciones realizadas entre 1940 y 1946 no tuvieron una respuesta similar en el público. Entre los años 1947 y 1949, los Estudios San Miguel solo estrenaron 16 películas, de las cuales algunas tuvieron una buena repercusión en el público, pero no lograron equilibrar las finanzas de la empresa. Para superar este problema Machinandiarena decidió modificar el modelo organizativo de sus negocios.

El 25 de octubre de 1949 se resuelve la constitución de Estudios San Miguel Sociedad Anónima Cinematográfica Industrial y Comercial “dejando sin efecto su antiguo convenio de distribución con Panamericana”(Heraldo 120618) con un capital de 800.000 pesos: “el objeto de la sociedad es producir, distribuir, adquirir o enajenar y explotar directa o indirectamente toda clase de películas cinematográficas, así como explotar salas de exhibición”(Kohen, 2000: 374).

Posteriormente, la Inspección General de Justicia observó el expediente n°5577 antes mencionado y solicitó que se detallara información de los socios, ya que no se presentaba su domicilio de residencia, ni estado civil, ni documento. Machinandiarena modificó lo solicitado por la inspección y también modificó un artículo donde se estipulaba la capacidad de la Sociedad Anónima para realizar operaciones financieras y bancarias con cualquier entidad. Esto fue modificado para jerarquizar la

⁹ Testimonio de Narciso Machinandiarena citado por Héctor Kohen en *Industria y Clasicismo Vol. 1*

relación con el Banco de la Nación Argentina, el Banco Hipotecario Nacional y el Banco de la Provincia de Buenos Aires.

Esta presentación convenció a las exigencias de la inspección General de Justicia y , según señala Kohen el 3 de mayo de 1950 a través de un decreto, el Poder Ejecutivo autorizó el funcionamiento de la nueva sociedad. Desde el inicio de las gestiones ante la Inspección General de Justicia y hasta el 31 de Diciembre de 1951 fecha en la que el estudio cierra definitivamente se produjeron trece películas, entre las que se encuentra el éxito de *Los Isleros* dirigida por Lucas Demare. De acuerdo al testimonio de Miguel Machinandiarena hijo, publicado en la revista *Siete Dias Ilustrados*:

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

A partir de 1952, se realizaron diversas gestiones en busca de la reactivación de los Estudios, pero todas ellas resultaron ineficaces.

De acuerdo al artículo¹⁰ publicado por la Revista *Siete Días*, uno de los primeros intentos se llevó a cabo a partir de la formación de una cooperativa integrada por el personal que trabajó en la época de oro de los estudios. La misma se mantuvo en actividad desde 1954 hasta 1960, período en el que se produjeron una serie de films entre los que se destacan: *El festín de Satanás* (Ralph Pappier); *La telaraña* (Kurt Land); *Las apariencias engañan* (Carlos Rinaldi); *Fantoche* (Román Viñoly Barreto); *Cristobal Colón en la Facultad de Medicina* (Julio Saraceni); entre otros títulos. Tras la disolución de la cooperativa en 1960, las galerías quedarían completamente deshabitadas hasta 1972, año en el que Miguel Machinandiarena (hijo) junto a Willy Wullich anuncian a la prensa la reapertura de los Estudios Cinematográficos San Miguel, pero un año y medio después dicho intento fracasaría.

De acuerdo a lo que señala Munzón en su texto, las instalaciones de los estudios fueron utilizadas por última vez en ese mismo año para la filmación de *Nazareno Cruz y el lobo*, film dirigido por Leonardo Favio y protagonizado por Juan José Carnero, estrenado en 1975.

¹⁰ Revista Siete Dias Ilustrados (21 de agosto de 1972) "*Reapertura de los estudios cinematográficos más grandes de latinoamérica : La resurrección de San Miguel*".

En 1975, a los 74 años de edad muere Miguel Machinandiarena y en una sección correspondiente al *Heraldo del cinematografista* se comenta dicha noticia junto a una pequeña reseña acerca de su vida como empresario cinematográfico¹¹.

A finales de 1980 se efectúa la demolición de la edificación correspondiente a los estudios, siendo una parte del equipamiento de los mismos donada al Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires Pablo C. Ducros Hicken¹².

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL MELODRAMA COMO GÉNERO

Durante el siglo XX se llevaron a cabo diferentes discusiones en torno a la conceptualización del melodrama como género. Antes de adentrarse en estas, se retomará la definición de género propuesta por Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos*:

Los géneros pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social. (1998: 41)

Dentro de los géneros, podremos distinguir factores temáticos, retóricos y enunciativos, y por otro lado se considera que la vida social del género está vigente a partir de los fenómenos metadiscursivos, tanto los permanentes como los contemporáneos. Para seguir la conceptualización del género, retoma a Eliseo Verón, en su definición del mismo como contrato de lectura como un “efecto de conjunto de las diversas estructuras enunciativas de un texto (...) desde los dispositivos de apelación hasta las modalidades de construcción de las imágenes y la de los tipos de recorridos propuestos al lector” (1998: 65).

En el *Diccionario de Cine*, Eduardo Russo señala que el problema de los géneros, su heterogeneidad y dinamismo, fue reducido por la crítica con respecto a la noción de autor, que fue resuelta por la primera semiología. Ésta propuso considerar a los géneros y a sus variantes como categorías unificadas por ciertos códigos. Además, el autor sostiene que el espectador al compartir esos códigos, posee una cierta previsibilidad de los acontecimientos, aceptando el desafío de sorpresa (Russo, 1998: 119-121).

¹¹ Ver anexo, imagen 1.

¹² Ver anexo, imagen 2.

En relación a las discusiones sobre el melodrama, Russo explica que este género fue desvalorizado de manera connotativa, aunque este naciera de géneros legítimos como la ópera. En este sentido, el melodrama *per música* funcionaba como pieza teatral durante las cortes florentinas en el SXVI. Su principal característica era el “hablar cantando”, en donde la música marcaba el *pathos*¹³. Siguiendo al autor, el melodrama atravesó diferentes etapas hasta arribar al cine: por un lado, hubo un período romántico; por otro en relación a lo sobrenatural; y un último orientado al tratamiento de las pasiones amorosas en un ámbito doméstico (melodrama familiar). Russo, retoma a Geoffrey Novell Smith, quien señala que: “el melodrama dispone el retorno de lo reprimido en el saber de los personajes por medio del estilo”. Las mujeres sufrientes y sus varones desprovistos de plenitud, junto con el color, puesta de escena, iluminación en objetos y decorados, y sobre todo a través de la música, se presenta el sentido del *pathos* propio del género en cada entrega (Russo, 1998: pp. 154-155).

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

Siguiendo con lo expresado por Monterde, encuentra un punto de partida para la definición del melodrama, a partir de la crítica feminista, en base a los estudios sobre los dramas domésticos y románticos centrados en las protagonistas femeninas, junto con la cuestión de los estereotipos, como la disidencia sexual y la construcción de lo masculinidad. Si bien el melodrama, tiene como materia básica a los sentimientos tanto de los personajes, como en la dirección de los actores y la elección del cineasta, fue utilizada por la industria cinematográfica para clasificarla en dramas pasionales e historias románticas y familiares. El autor sostiene que “no hay fronteras formuladas para esta modalidad en las narraciones cinematográficas”, y que además quienes intentaron con algo de seriedad sobre los bordes o límites de este “escurridizo y omnipresente” género, fueron conscientes de la dificultad de acotarlo y en no saber bien en qué consiste el mismo.

Por otro lado, Monterde clasifica al melodrama argentino a partir de cinco unidades:

- a) Comienza y acaba en un espacio de inocencia: “Lo que sigue es el largo camino para recuperar el estado moral de la inocencia del comienzo, pero con la transformación que implican el tiempo recorrido, la peripecia vivida y la experiencia acumulada”.

¹³ Del gr. ‘estado de ánimo’, ‘pasión’, ‘emoción’, ‘sufrimiento’; cf. lat. tardío *pathos*.
<http://dle.rae.es/?id=S9CtfcW>

- b) Foco en la figura de la “víctima-héroe”, con el reconocimiento final de su virtud (sufrimiento de la víctima, y el accionar del justiciero).
- c) En el SXX el melodrama se apropia y domina el realismo, a partir de la manipulación de la pasión.
- d) Dialéctica entre el *pathos* y la acción, la lucha entre la pasión y la razón, y entre la culpa y el deber.
- e) El miedo, la lástima, el entusiasmo y la risa, son los sentimientos que dan lugar a los personajes principales: traidor, la víctima, el justiciero y el bobo.

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

Dentro de las discusiones sobre la concepción del melodrama, el autor define al melodrama como un transgénero fundamental dentro de la cultura audiovisual. Steimberg entiende los transgéneros como aquellos “géneros que recorren distintos medios y lenguajes como el cuento popular o la adivinanza”. Su posición dominante se debe a la forma en que es reconocido por la sociedad a partir de diferentes tipos de metadiscursos: críticas, comentarios, declaraciones, avisos publicitarios.

Fue un género autónomo, con un reconocimiento social, durante un breve período donde la producción cinematográfica argentina se organiza a escala industrial. Esto se produce entre mediados de la década de 1939 y fines de 1950, donde “los estudios producen filmes que se presentan, exhiben y disfrutan como auténticos melodramas que se constituyen como una parte sustancial de la industria cinematográfica” (Aprea, 2003). Se genera una gran producción de melodramas con estilos reconocidos por la audiencia, como los melodramas arrabaleros de ambiente y consumo popular, y los operísticos con mayores pretensiones estéticas. Pero son juzgados por su mayor o menor aproximación a las formas del drama burgués con pretensiones realista:

Con el auge industrial el melodrama aparece como uno de los ejes en cuyo entorno se organiza la oferta de películas argentinas. Durante este período muy pocos autores o críticos reivindican valores positivos para este género que durante veinte años ocupa una posición estratégica dentro de la producción de ficciones cinematográficas. (Aprea, 2003)

Es así que se establece la posición dominante del melodrama como un sistema de géneros que clasifica, ordena y jerarquiza los productos elaborados por la cinematografía local; pero a su vez también, como género que expande sus características a otros. El estilo del tango, entonces, enfatiza la exhibición del dolor de los personajes que la protagonizan borrando en muchos casos los límites entre la película tanguera y el melodrama. Los rasgos del melodrama filmico se extienden aún a otros géneros de mayor prestigio, como el “drama social” o las abundantes adaptaciones de la novelística del siglo XIX. Se genera la posibilidad de “leer” en clave melodramática la realidad social o las obras de la literatura universal”.

Para el análisis narrativo del corpus de películas, nos basaremos en lo que propone Irene Klein en el capítulo 2 de su libro *La narración*, “La narratología”. Según la autora, el relato es “la unidad discursiva mayor y medio apropiado entre la vivencia temporal y el acto narrativo” (2007: 29). En este sentido, Klein retoma a Barthes para justificar que en una obra narrativa se pueden distinguir varias instancias de descripción, y efectivamente la función sólo cobra sentido cuando se formula dentro de la acción de un actante. Para esto, nos basaremos en el sistema actancial propuesto por Algirdas Julien Greimas, donde el análisis radica en la acción de los agentes. El esquema está compuesto por tres parejas de opuestos: sujeto/objeto; donante/destinatario; y ayudante/oponente (2007: 36). Los agentes que llevan a cabo las acciones no son necesariamente humanos. También tendremos en consideración los núcleos y las catálisis. Klein adopta la definición de núcleos propuesta por Barthes, en donde se corresponde con las acciones principales y nudos del relato. A diferencia de estas, las catálisis son más de carácter complementario, ya que corresponden a acciones secundarias. Lo importante de estas, es que son unidades consecutivas y consecuentes, en donde se trata de una funcionalidad “puramente cronológica” (p. 32).

El actante en *La dama duende* es Doña Angélica interpretada por Delia Garcés, una joven viuda de 18 años que pierde a su marido el Virrey. Su objeto o deseo es enamorar al oficial Don Manuel y así evitar que la internen en el convento. La ayudante de Doña Angélica es su Aya o Tata Juana interpretada por Amalia Sánchez Ariño, quien la ayuda a burlar la vigilancia de su oponente, Doña Guiomar, hermana del virrey interpretada por Antonia Herrero. El destinador puede ser la pócima que hace tomar a Don Manuel, ya que es lo que vuelve eficaz la “transformación” en dama duende; mientras que el destinatario, es la misma Doña Angélica.

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

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

En relación a los núcleos de la película podemos mencionar 5 acciones principales que hacen avanzar el relato. La primer acción es la invitación de ir a vivir a la isla por parte de Leandro a Rosalía apodada “La Carancha”. La segunda acción es el nacimiento de Toño, que permite un cambio de actitud de Leandro hacia “La Carancha”. La tercera acción se produce cuando el ya joven adulto Toño se dirige al pueblo y vuelve acompañado de su prematura novia Berta. Esta acción le causa gran rechazo a “La Carancha” y en cambio le llena de felicidad a Leandro. La cuarta acción se da cuando Berta entra en trabajo de parto y “La Carancha” debe hacerse cargo de asistirla. El ver a Berta en esa situación, le causa un cambio y logra generar empatía con la joven, ya que le recuerda a las dificultades que atravesó ella misma en el nacimiento de Toño.

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

2.1 ANÁLISIS DE PELÍCULAS

La dama duende se estrena el 17 de mayo de 1945¹⁴, con la dirección de Luis Saslavsky, sobre el libro de Pedro Calderón de la Barca en 1645. Esta película, que estuvo ambientada en España del S.

¹⁴ <http://www.cinenacional.com/pelicula/la-dama-duende>

XVII, y fue adaptada por María Teresa León y Rafael Alberti. Tuvo una gran puesta escena resaltada por varias fuentes. El montaje estuvo a cargo de Emilio Carchano; la distribuidora fue Panamericana, con una duración de 101 minutos¹⁵.

Di Núbila señala que fue una “ambiciosa empresa artística”. El rodaje se llevó a cabo en las orillas del arroyo Reconquista en la altura de Bancalari. Por su parte, las galerías de San Miguel fueron decoradas, en donde la escenografía estuvo a cargo de Gori Muñoz (Di Núbila, 1959, p.53). En la misma línea, *Heraldo del cinematografista* pública que si bien hay fallas de sonido, es de buena técnica en general, y que además, se podría creer que por la puesta en escena, hubiese sido rodada en España. Por otra parte la revista señala que “Merecen citarse por su calidad la extraordinaria labor cumplida por Gori Muñoz, en la ropa y en los decorados, y por el maestro Julián Bautista en la música”. El carácter según la revista pertenece a la Comedia dramática con la categoría de “Extraordinaria”. El valor fue de \$3 en su estreno del 17 de mayo. Por último, tuvo una calificación de 4 en su valor comercial; 5 en el valor artístico; y 3 en el valor del argumento (siendo 5 muy buena, 4 buena, 3 regular, 2 regular-floja y 1 mala)¹⁶.

En 1989, Jorge Abel Martín escribe en el diario *Buenos Aires Herald* sobre Saslavsky. En este sentido, el periodista señala que el director de la película estuvo interesado en una búsqueda de lo estético en las películas por sobre el contenido de las mismas, evidenciada de manera extrema en *La dama duende*. Esta logra de forma espectacular reunir los escenarios de España del S. XVIII, tomando elementos picarescos de la comedia. A través de la belleza de las imágenes (fotografías de José María Betrán) y los sets de filmación de Gori Muñoz, *La dama duende* generó un gran impacto como propuesta estética y una producción sin antecedentes en la Argentina. A pesar de que no fue convincente desde su contenido, si lo fue por su show colorido lleno de música¹⁷.

Los Isleros llegaría, según Di Núbila, como un milagro. A pesar de que todas las posibilidades señalaban que era casi imposible un buen resultado de una obra así, el film logró ser una gran adaptación cinematográfica, producida y distribuida por los Estudios San Miguel dirigida por Lucas Demare en colaboración con Ernesto Castro, autor de la novela homónima desarrollada en el año 1944. En ella se cuenta la historia de los “habitantes del delta del Paraná, arrendatarios o peones que enfrentan diariamente al río sin siquiera ser dueños de la hacienda que cuidan ni de la tierra que ocupan”¹⁸, describiendo su vida junto al carácter y personalidad que identifica a los argentinos. “Los

¹⁵ DAMA DUENDE, LA - Recuperado de: Museo del cine Pablo C. Ducros Hicken.

¹⁶ Chas de Cruz, I. (23 de mayo de 1945). *Heraldo del cinematografista*. Vol. XV. Año 15. N° 716.

¹⁷ Martín, J. A. (26 de julio de 1989). A COLOURFUL SHOW. *Buenos Aires Herald*. p. 12.

¹⁸ Cine Argentino Siempre II (2014):

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

Isleros fue un éxito comercial y un clásico instantáneo del cine argentino, proeza que Demare ya había logrado con *La guerra gaucha* en 1942”¹⁹.

Con una duración original de 112 minutos, fue estrenada el 20 de marzo de 1951²⁰ en el cine Ópera y tuvo como protagonistas principales a Arturo García Buhr (Leandro Lucena), Tita Merello (Rosalía, conocida como “La Carancha”), Alita Román (Grete), Roberto Fugazot (Golondrina), Graciela Lecube (Berta), Mario Passano (Toño), Enrique Fava (Germán), Salvador Fortuna (Lindoro), Luis Otero (el entrerriano).

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

Fue premiada en numerosas oportunidades por parte de la “Academia de artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina”²¹: mejor film en 1951, mejores directores, guiones, y actriz (Merello), plaqueta y diploma a su fotógrafo, sonidista, músico, montajista, camarógrafo y actor (García Buhr). Por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina fue galardonada como mejor film, director, adaptadores y actriz (Merello) y música (Insertar nota al pie). Di Núbila la reconoce por lo que significó para la época:

2.2 DISCURSOS EN RECONOCIMIENTO

En este eje abordaremos una de las líneas de la teoría de la semiosis de Eliseo Verón. La conceptualización de la semiosis que trabaja es aquella planteada por Peirce que la define como “la red interdiscursiva de la producción social de sentido” (Verón, 2004: 56); dentro de esa red infinita de relaciones de sentido se pueden establecer análisis en las superficies discursivas de una forma operatoria. En este sentido, una superficie discursiva es una red de relaciones representadas por marcas de operaciones discursivas (pàg 125). Estas marcas o huellas pueden ser unidades no significantes homogéneas, es decir, lingüísticas y no lingüísticas como la imagen y el texto; por otra parte, el análisis de los discursos tiene dos aspectos, por un lado ideológico (análisis del sistema de relaciones entre el discurso y sus condiciones de producción), y por otro el análisis de poder (relaciones de éste con sus efectos), en otras palabras los discursos en reconocimiento.

¹⁹ Ídem 14

²⁰ <http://www.cinenacional.com/pelicula/los-isleros>

²¹ Documento encontrado en: Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken”. Ciclo “Las 10 películas argentinas más votadas por la crítica” - Proyección fílmica (VI)

En *La dama duende* las huellas que se encuentran en el *Buenos Aires Herald* se centran en la imagen o fotografías de Delia Garcés, “Wonderful Delia Garcés in *La dama duende*”, así como el título *La dama duende* o como cuando se hace referencia al director de la película, Luis Saslavsky²². Por su parte en *Heraldo del cinematografista*, las huellas están presentes en la argumentación de la película, así como la dirección, decorados e intérpretes²³.

En *los Isleros* las huellas que se encuentran en *Heraldo del cinematografista* se centran en el análisis y/o crítica de la adaptación y todo lo que la compone, como lo es el argumento de la película, su dirección, al igual que destacan las interpretaciones de Tita Merello y de Arturo García Buhr y del resto del elenco²⁴.

3. CONCLUSIÓN

La historización de *Estudios San Miguel* no solo nos permite reconstruir la historia de los mismos como así también la de su fundador y parte del ex partido de General Sarmiento, sino que también tener en cuenta aspectos de la memoria a partir de testimonios. En relación a esta última, Pollak en *Memoria e Identidad*, señala que la construcción de la memoria es siempre colectiva y da lugar a varios elementos: los acontecimientos (rodajes de películas), personas (fundadores, artistas, directores, camarógrafos, entre otros), lugares (Bella Vista, Buenos Aires), fechas (fundación y cierre).

Por otra parte, en la historiografía, Lagny señala que se debe hacer una rigurosa crítica de las fuentes consultadas donde el relato se encuentra condicionado por la cronología y que esta reconstrucción del pasado varía según los objetivos. En este sentido, realizamos un análisis de revistas cinematográficas, recortes de diarios, textos académicos.

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

²² Ver anexo, imagen 3 y 4.

²³ Ver anexo, imagen 5 y 6.

²⁴ Ver anexo, imagen 7.

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

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

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

Bibliografía:

- ❑ Aprea, G. (1999): “Lo melodramático en el proceso de globalización”. Ponencia presentada en el IX Congreso de la Federación Internacional de Estudios Culturales Latinoamericanos, Tel Aviv. ----- (2002): "Televisión, crisis y política" en *Zigurat* N°3, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires / EUDEBA.
- ❑ Chas de Cruz, I. (23 de mayo de 1945). “Heraldo del cinematografista”, Vol. XV. Año 15. N° 716.
- ❑ Di Núbila, D. (1959) *La época de oro: historia del cine argentino Tomo I y II*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero
- ❑ España, C. (2000) *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 (Vol. I)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ❑ Karush, M. (2013) *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires: Ariel.
- ❑ Kohen, H. (2000) “Estudios Cinematográficos Argentinos SIDE: Sidetón, una herramienta eficaz”, en ESPAÑA Claudio (dir.). *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933 - 1956 (Vol. I)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 264 - 285
- ❑ Kohen, H. (2000) “Estudios San Miguel: Ruletas, películas y política”, en ESPAÑA Claudio (dir.). *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933 - 1956 (Vol. I)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 336 - 385.
- ❑ Kohen, H. (1999) “De Fresco a Perón: La aventura cinematográfica de Miguel Machinandiarena”, en *Secuencias: Revista de historia del cine*. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3850>
- ❑ Lagny, M. (1997) “El método histórico” en *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona.
- ❑ Mahieu, J.A. (1966) *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- ❑ Manetti, Eduardo (1995):”El melodrama argentino” en España, C. (compilador): *Cien años de cine*, Buenos Aires, La Nacion Revista.

- ❑ Maranghello, C. (2004) *Breve historia del cine argentino*, Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones.
- ❑ Martín, J. A. (26 de julio de 1989). “A colourful show”, en *Buenos Aires Herald*. p. 12.
- ❑ Monterde, J. (1994) “Geografías del Melodrama” en *Dirigido*, N° 224, Barcelona.
- ❑ Munzón, E. (2007) *Historia de los pueblos del partido bonaerense de General Sarmiento. Tomo II*, Patrigraf Desing, Los Polvorines, Buenos Aires.
- ❑ Pollak, M. (2006) “Memoria e identidad social”, en *Memoria, olvido, silencio*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- ❑ Posadas, A. (2006) *Cine sonoro argentino II 1933 - 1943*, Buenos Aires: El Calafate.
- ❑ *Revista Siete Dias Ilustrados* (21 de agosto de 1972): “Reapertura de los estudios cinematográficos más grandes de latinoamérica: La resurrección de San Miguel”.
- ❑ Russo, E. (2005) *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- ❑ Steimberg, O. (1993): *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- ❑ Verón, E. (2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Editorial Gedisa.