

**AMOUR, DANSES ET CHANSONS.  
LE MÉLODRAME DE CABARET AU  
MEXIQUE ET À CUBA (ANNÉES 1940-1950)**

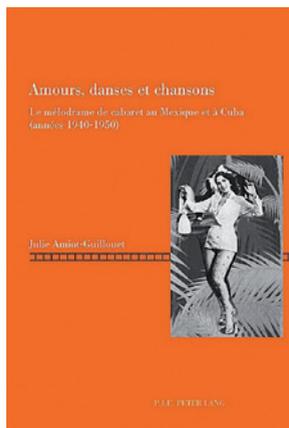
**Julie Amiot-Guillouet**

Bruselas

Peter Lang, 2015

219 páginas

38 €



En estos inicios del siglo XXI, una de las grandes dominantes que ha caracterizado a los estudios filmicos ha sido su apertura a una visión transnacional del panorama cinematográfico con el fin de liberarse, ante todo, de ciertos corsés historiográficos nacionales, a veces demasiado condicionantes, y de unas perspectivas de autor igualmente limitativas. Lógicamente, esta perspectiva ha contribuido a despejar algunas zonas de sombra durante largo tiempo eclipsadas, enriqueciendo las filmografías posibles y señalando espacios de hibridación. Una consecuencia natural ha sido el progresivo interés que ha adquirido la coproducción internacional. El estudio de los contextos materiales de producción, de la figura de los productores; la atención prestada a cuestiones industriales aparentemente irrelevantes; el acento puesto en las cuestiones de promoción, circulación y recepción internacional de los filmes... todo ello contribuirá en buena medida a la proposición de nuevos modelos de análisis. En

paralelo, se ha insistido en la recuperación y estudio de géneros populares tradicionalmente poco valorados, que con frecuencia coinciden en haber sido realizados en forma de coproducción. Prestando atención a los textos filmicos y a su potencial semántica transnacional, se ha observado su capacidad para aglutinar y procesar transferencias culturales entre países.

En Europa, estas vías abiertas han contribuido a consolidar conceptos como el del *western* europeo, a indagar en las relaciones cinematográficas privilegiadas que mantienen algunos países como, por ejemplo, Francia e Italia o los países nórdicos o, simplemente, a dar cuenta, a partir de la actividad de los productores, de la intensa permeabilidad y coparticipación nacional del cine que viene realizándose en el continente (es canónica en este sentido la obra de Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s* [Nueva York / Oxford, Berghahn Books, 2006]).

El libro que nos ocupa nos traslada al ámbito latinoamericano y a uno de sus géneros dominantes, el melodrama, al que se le ha venido reconociendo su carácter genuino así como su capacidad para la articulación de un inconsciente colectivo extraterritorial. *Amours, danses et chansons* aborda, en concreto, lo que la autora califica de «melodrama de cabaret» y «cine de rumberas», una variación del melodrama prostibular mexicano de los años cuarenta que tomaría forma en su encuentro con el universo cubano. Siendo precisos, a pesar de lo señalado en el título, este trabajo se extiende igualmente a lo largo de toda la década de los cincuenta, tal como se indica en la introducción y a la vista de la abundante filmografía seleccionada que se adentra en este periodo. Amiot-Guillouet se sitúa principalmente en la dinámica de rehabilitación del género, reivindicando además la influencia de los estudios culturales como un instrumento preferencial para recuperar con rigor una producción potencialmente híbrida y durante largo tiempo ignorada. Su iniciativa es inédita en lo que se refiere a los estudios sobre cine trans-

nacional para el periodo y el ámbito geográfico planteado, más si cabe al tratarse de una obra en idioma francés.

Ahora bien, la obra parte de una premisa terminológica controvertida que a nuestro parecer afecta a toda la investigación. La autora da a entender en todo momento que su objeto de estudio es el melodrama mexicano-cubano realizado en forma de coproducción entre ambos países. Sin embargo, el concepto de coproducción no es cuestionado más que de forma muy somera y en las conclusiones, cuando afirma que «los filmes considerados incluyen [...], por un lado, a las coproducciones en un sentido estricto y, por otro lado, a las coproducciones consideradas en un sentido más amplio, es decir, los filmes producidos exclusivamente por mexicanos en México, pero donde Cuba está bien presente» (p. 204). Un vistazo al corpus fílmico utilizado permite inferir que la mayoría de filmes analizados son producidos exclusivamente por compañías mexicanas, a menudo en localizaciones cubanas. La autora solo detecta leves diferencias temáticas entre ambas nociones, que cristalizarían en una mayor referencialidad a cuestiones de la tradición cubana (relativas ante todo a la herencia africana) para las coproducciones estrictas y una focalización en el personaje de la rumbera para las amplias. Sin embargo, de resultas de esta flexibilidad conceptual, a lo largo de las páginas de *Amour, danses et chansons* nos persigue la incertidumbre de si verdaderamente el quid de la cuestión es la coproducción o el desarrollo de un cine mexicano industrial deslocalizado que adopta variaciones genéricas. Esta cuestión no llegará a dilucidarse. La voz de los productores está casi ausente en esta obra, así como otros elementos troncales presentes en el debate sobre las coproducciones tales como el rol de las instituciones nacionales en su labor de regulación o censura, el marco legal internacional o aspectos sobre la distribución que afectan a los derechos de explotación de las productoras y al posible desarrollo de versiones múltiples. En todo caso, no olvidamos que el fe-

nómeno de las coproducciones es con facilidad un terreno resbaladizo, donde son frecuentes la opacidad y una documentación a veces escasa que, obviamente, dificultan una aproximación con las certidumbres deseables.

En la primera parte de las tres en las que se estructura el libro, dedicada al marco de producción, Amiot-Guillouet demuestra la importancia de Cuba como un enclave estratégico para la industria mexicana así como el coincidente auge y declive que experimenta el género en ambos países, a la vez que desgrana los ingredientes fundamentales que la conexión cubana aporta al género: el ambiente tropical, la música y el baile. A partir de ahí se cuestiona el tradicional prejuicio reduccionista que limita la coproducción a la utilización de una mano de obra local y al aprovechamiento de unos decorados exótico-pintorescos ajenos a la auténtica cultura local del país coproductor menos desarrollado industrialmente. Pero, como avanzábamos, debido a la exigua información presente sobre las compañías productoras, especialmente las cubanas, y en lo tocante a las circunstancias prácticas de producción, no se hace posible aprehender hasta qué punto estas películas contienen en sí una negociación de la representación del imaginario mexicano-cubano o si se trata ante todo de una apropiación por parte de la industria mexicana de ciertos *topoi* procedentes de Cuba, incertidumbre que se ampliará en capítulos sucesivos.

La segunda parte recorre las líneas temáticas fundamentales del melodrama de cabaret, explorando las transferencias culturales que se dan entre ambos países. Cobra aquí una especial relevancia la labor de análisis fílmico y la del examen comparativo con respecto al melodrama clásico mexicano. La autora hace énfasis en el estudio de género, centrándose en los personajes femeninos y en sus notables diferencias ante la influencia cubana, como en el caso de la madre y, sobre todo, de la heroína propiamente México-cubana, la rumbera. Revela así en el subgénero una mayor complejidad de estos roles, más ambivalentes y

menos negativos que los presentes en los filmes emplazados en México. Un armazón melodramático específico cobra forma igualmente mediante la representación de, entre otras figuras: tipos destacables como el del mulato, personificación moral-social del pobre de alma pura; espacios concretos como el bohío, quintaesencia de las virtudes del campo frente a los vicios del cabaret de la ciudad; o secuencias dedicadas a los ritos afro-cubanos que, en su desinhibición, hacen desaparecer el tradicional refuerzo moral presente en los melodramas puramente mexicanos, imbuidos de transcendencia católica.

Destaca también la importancia que la autora encuentra en la contextualización espacial de estos filmes mediante la introducción del mundo tropical, simbolizado por imágenes de palmeras y vistas emblemáticas. Amiot-Guillouet encuentra que una «perspectiva turística es transmitida en estos filmes, donde se mide la huella de los realizadores mexicanos» (p. 119) y que responde a las fantasías de un público mexicano deseoso de evasión. Sorprende en cambio que, insistiendo en su idea de coproducción y perspectiva comparada, al presentar este tipo de secuencias introductorias —la visita guiada de La Habana por parte de la actriz cubana Rosa Carmina en *Viajera* (Alfonso Patiño Gómez, 1952) es muy reveladora— no se encare el reverso cubano, que bien pudiera contener a su vez un valor propagandístico y ensalzatorio del orgullo nacional. De nuevo, la falta de datos a propósito del posicionamiento institucional ante estos filmes o sobre los intereses estratégicos de unos eventuales productores cubanos complica el empeño y nos plantea de nuevo el dilema de estar ante un cine híbrido o colonizado. La tercera parte, dedicada a la recepción, a falta de datos más oficiales, centra sus esfuerzos en un análisis de las fuentes hemerográficas para discernir, por un lado, la respuesta del público ante el subgénero y, por otro, la fortuna crítica de la que han gozado estos filmes hasta nuestros días.

Esta perspectiva comparada entre México y Cuba no está exenta de desequilibrios ya que, mientras que en las revistas mexicanas se llega a contar con datos de frecuentación y entrevistas con productores, sus contemporáneas cubanas se limitan a puntos de vista críticos sobre la penetración del cine mexicano en el país, dificultando una vez más la viabilidad del estudio comparativo. En el repaso historiográfico que se realiza sobre la mirada de la crítica al melodrama de cabaret, la autora recorre los presupuestos ideológicos que, a lo largo de los años, han perseguido al subgénero: primero, ignorado por su excesivo cariz popular; luego, despreciado por la nueva crítica debido a su conformismo y falta de compromiso social; y, en los últimos tiempos, progresivamente revalorizado. Curiosamente, es en esta parte en la que aparece una de las escasas referencias a la censura a propósito de *Mulata* (Gilberto Martínez Solares, 1954), pero es analizada no como un condicionante que restringe el encaje del filme en una concepción México-cubana, sino como un argumento para ilustrar el cambio de paradigma crítico según el cual «la nueva crítica cubana denuncia la influencia de la censura sobre el viejo cine comercial, subrayando de paso su hipocresía» (p. 172). El libro de Amiot-Guillouet arroja no pocas luces sobre la conformación de un género transnacional fraguado en una desigual relación entre la industria mexicana y el medio cubano, pero no llega a despejar la espesura que todavía persiste en el enrevesado ámbito de las coproducciones. Lo transnacional se juega en este caso en el dominio de la redefinición genérica, en base sobre todo a cuestiones formales y a la recepción del corpus filmico propuesto, mucho menos en el telón de fondo sobre el que se vienen urdiendo las coproducciones. La delimitación de estos campos de acción sin duda hubiera contribuido a asimilar en mejores condiciones las aportaciones de este libro.

**Pablo Cepero**