

El melodrama en el cine cubano de la República

Nery Sellera

Profesora. Universidad de La Habana.

El melodrama cinematográfico cubano hunde sus raíces en el período del cine silente y por tanto —a pesar de que la mayoría de la producción filmica de la época ha desaparecido— debemos referirnos a ella si queremos profundizar en el estudio de este género en la Isla.

A esta primera dificultad se añade el hecho de que es sumamente difícil hacer demasiadas generalizaciones en torno a un cine que no alcanzó los niveles de desarrollo logrados en otros países de América Latina. Sin embargo, es curioso observar cómo existen antecedentes, en una fecha tan temprana como la primera década del siglo xx, de un esfuerzo por organizar un entendimiento de la realidad a través de las imágenes cinematográficas y legitimar modos de ser, vivencias rurales y costumbristas, o exaltación de figuras patrióticas de la entonces recién finalizada Guerra de independencia.

Este esfuerzo estará presente, principalmente, en la obra de Enrique Díaz Quesada y los productores y empresarios Santos y Artigas, quienes dominaron el panorama cinematográfico nacional hasta los años 20.¹

El melodrama se había convertido ya por estos años en el gran seductor y, al igual que en los demás países del área, el género a través del cual se podía llegar mejor a ese público que, noche a noche, acudía a los cines. Díaz Quesada también lo utilizó, al trabajar temas como el de la mujer cubana y su papel en las luchas independentistas (*La manigua o la mujer cubana*, 1914, la más taquillera de todas las películas silentes nacionales), o el romántico y fatal amorío rural; el melodrama estaba presente en la forma de contar, afianzado en el gusto del público por sus historias.

Un ejemplo de lo que decimos es el argumento de *La zafra* o *Sangre y azúcar*, estrenada el 19 de mayo de 1919:

Un joven pobre se enamora de la hija del hombre que arruinó a su familia al adueñarse de las propiedades que tenían al partir a la guerra del 95. La familia de la joven se opone a las relaciones por la diferencia social existente y casan a la muchacha con un norteamericano por intereses económicos relacionados con el negocio azucarero. Ella, aunque casada, vuelve a verse con su gran amor. Por este motivo el joven —que trabaja en un ingenio propiedad del padre de su amada, aunque desconoce este elemento— riñe con ese individuo, y cae al trapiche en la trifulca. Perece triturado y la sangre del muerto se mezcla con el azúcar

—de ahí el título de *La zafra* o *Sangre y azúcar*— en tanto su homicida enloquece a causa de los remordimientos de conciencia.²

Nótese cómo, a pesar de que la presencia sentimental es el elemento predominante, el fondo de este cine es el clima social reinante en la Isla a principios de siglo, lo que lo hace cercano a la experiencia vivencial de la gente, y al reflejo de la historia nacional. En este período, el melodrama cubano posee una doble dimensión —como bien señala Julie Amiot—: social y sentimental, que perderá un poco más tarde.³

La cristalización del melodrama: factores confluyentes

El melodrama es parte esencial en la obra de otro director importante en esta etapa, Ramón Peón, quien desde muy joven se dedicó de lleno al cine, primero como camarógrafo de noticieros en los Estados Unidos y, ya en Cuba, filmando anuncios comerciales en forma de pequeñas comedias. Sobrevoló *La Habana* y tomó las primeras vistas aéreas de la ciudad. Según Agramonte y Castillo, «entre 1920 y 1930, Peón se ubica como la persona que más cine realiza en Cuba al rodar once películas de ficción de un total de 39 producidas en el período, lo cual representa el 28% del total».⁴

Es cierto que la mayor parte de este cine se caracteriza por argumentos banales, sin grandes ambiciones, pero que le sirvieron para adquirir un oficio y una profesionalidad que pocos cineastas alcanzaron en la Isla. Esta evolución se advierte notablemente en *La virgen de la Caridad* (1930), melodrama rural considerado un clásico del cine mudo cubano y uno de los mejores realizados en aquella etapa en toda América Latina.

No falta en la película ninguno de los ingredientes del género: la pareja de enamorados de distinta clase social, el rufián rico dispuesto a todo con tal de separarlos, la amenaza de un desalojo y, por supuesto, el milagro que evita, en el último instante, que este se haga realidad.

Con estos ingredientes se las arregló Peón para realizar —gracias al dominio técnico del lenguaje cinematográfico— una película sencilla, pero armoniosa, lo suficientemente melodramática como para enternecer, pero sin la trama enrevesada y las truculencias de algunos de sus filmes posteriores rodados en México, lugar de refugio para no pocos cubanos (actores, directores, técnicos, etc.) que en nuestro país no encontraban espacio para hacer cine.

En la primera etapa de su carrera mexicana (1931-1937), filma alrededor de dieciséis largometrajes, que abarcan todo el amplio espectro del melodrama: desde

Sagrario (1933), de complicado argumento sobre la historia de un obrero que va a la cárcel por un crimen cometido accidentalmente, y acepta que su esposa trabaje con un médico del cual se hace amante y quien, además, se enamora de su hija; hasta el patriótico, con tintes biográficos, *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935), pasando por los de corte maternal, como *No basta ser madre* (1937).

Según Juan Bustillo Oro en su *Vida cinematográfica*, ya en *Sagrario* «Peón no solo se había ceñido al presupuesto, sino que ahorró un buen pico, cosa imposible para el resto de los directores».⁵ Todos estos elementos ayudaron a consolidar la leyenda del director más prolífero de la época en México. A pesar de su éxito, no se olvidó de Cuba y a ella regresó en 1937.

En la Isla, el cine no podía tener un aspecto más desconsolador. Entre el clima de frustración política que reinaba en el país, la complejidad de la técnica del cine sonoro —inaccesible para muchos productores— y la ausencia de mercados que hicieran rentable las películas, se había estancado aún más la poca producción nacional, hasta el punto de que no se había realizado ningún largometraje sonoro.

Es en este año 1937, precisamente, cuando va producirse en la Isla un fenómeno sociocultural que dará inicio a una relación muy peculiar y significativa entre la radio, el público y el cine. En la radio cubana se comienza a transmitir un serial, escrito especialmente para el medio (recordemos que en Argentina ese espacio lo llenaron los radioteatros, adaptaciones radiofónicas de teatro popular), llamado *La serpiente roja*, que tiene como protagonista al detective chino Chan Li Po, cuyas aventuras van a resultar tan populares que serán transmitidas durante diez largos años. Su autor fue el santiaguero Félix B. Cagnet, personaje singular y controvertido de la vida cultural cubana, quien también escribió seriales terroríficos como *El grito de la lechuza* y *La mujer de la cara pálida*, y que ganaría fama mundial cuando, en 1948, saliera al aire su ya clásico *El derecho de nacer*.

Este gusto por el oír contar se había enraizado en Cuba a finales del siglo XIX en los talleres de las tabaquerías; práctica que, según Fernando Ortiz,⁶ es introducida primeramente en las galeras de El Arsenal de La Habana, donde los presos trabajaban torciendo tabaco y como cigarreros. De la cárcel pasará a las tabaquerías de Azcárate y Partagás. Por medio del lector de tabaquería se introdujeron, en este singular escenario cultural, relatos folletinescos, que emigrarían más tarde al nuevo espacio radial, en forma de radionovelas. A partir de 1936, convivirán ambas vías hasta que «la máquina venza al lector de tabaqueros por medio de la radiofonía».⁷

Surge de esta manera el fenómeno de las dramatizaciones escritas para la radio, medio expresivo donde realmente se desarrolló el melodrama cubano, lo que hizo posible, entre otras cosas, que las radionovelas se extendieran por toda América Latina hasta convertir a la Isla en su primera exportadora, en la década de los 50. Si la industria del cine no llegó a consolidarse en nuestro país, no sucedió lo mismo con la radio, que alcanzó en este período un poder enorme. El peruano Mario Vargas Llosa lo reflejó muy bien en su novela *La tía Julia y el escribidor*:

Siempre había tenido curiosidad por saber qué plumas manufacturaban estos seriales que entretenían las tardes de mi abuela, esas historias con las que solía darme de oídos donde mi tía Laura, mi tía Olga, mi tía Gaby o en las casas de mis numerosas primas, cuando iba a visitarlas.

Sospechaba la importancia que tenían esas novelas, de modo que quedé muy sorprendido cuando me enteré que los Genaros no las compraban en México o en Argentina sino en Cuba. Las producía la CMQ, una especie de imperio de la radio y la televisión sobre el que reinaba Goar Mestre...⁸

Es a la radio entonces —contrariamente a lo que sucedió en Argentina—, a donde el cine cubano se vuelve buscando el argumento de su primer largometraje sonoro. Es con la radionovela que tendrá que competir, sin demasiadas ventajas. Así nace *La serpiente roja* (1937), el primer largometraje sonoro cubano, dirigido por Ernesto Caparrós, aprovechando el impacto de la transmisión radial para garantizar su éxito en la pantalla. El cine se nutre, una vez más, del folletín, a partir de aquí mediado por la radio.

Peón, que no ha olvidado su antiguo anhelo de fomentar la industria cinematográfica cubana, dirige sus esfuerzos, ya en nuestro país, a la formación de la empresa Películas Cubanas S.A. (PECUSA), e inmediatamente comienza a filmar.⁹ De las tres películas que rueda en los dos años que estará en Cuba, sucedió en *La Habana*, *Una aventura peligrosa* y *Romance del palmar*, esta última fue la más exitosa.

Estrenado en diciembre de 1938, este melodrama tiene como actriz protagónica a Rita Montaner, una de las artistas más populares del país, quizás el único gran mito del cine cubano anterior al 59. Rita va a interpretar a una guajirita linda e ingenua que es seducida por un habanero perteneciente a la burguesía citadina. Este logra —después de vencer la resistencia de la joven— llevársela para *La Habana*, donde la obliga a cantar en un cabaret de lujo. La desengañada muchacha encuentra consuelo a su tragedia en un cantante, compañero de trabajo, que la defiende del villano y en el que halla el verdadero amor. Al final de la película y después de salvar varios obstáculos, ese amor resulta vencedor y la redime para que pueda volver casada al hogar campesino que había abandonado.

En el filme van a estar presentes varios elementos que resulta interesante señalar. En primer lugar, aparece una constante en el melodrama cubano pre-revolucionario: el campo —lo puro, lo ingenuo, pero también lo pobre, lo atrasado— en contraposición a la ciudad —lo malvado, lo sucio, pero también lo poderoso— en una dicotomía que encontraremos también en muchas de las películas de la época, realizadas en América Latina. Igualmente encontramos aquí el elemento humorístico, dado por la presencia de Garrido y Piñeiro, dos actores muy populares en los escenarios cubanos, quienes interpretaron sus arquetípicos personajes, el negrito y el gallego.

La música tuvo una función básica en el filme: canciones populares como *El Manisero*, y otras compuestas especialmente por músicos de la talla de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig y Bola de Nieve (hasta Félix B. Cagnet escribió la letra del bolero *Te odio*), hicieron de la película un gran éxito de público, tanto en Cuba como en otros países donde se exhibió.

Al regresar por un breve tiempo a Cuba, en 1951, Ramón Peón volverá a dirigir a Rita Montaner en *La renegada* (1951) y *La única* (1952). La primera, protagonizada por Yadira Jiménez, es la melodramática historia de una mujer que, calumniada injustamente por todo el pueblo, debe luchar por conservar el amor del único hombre que confió en ella, aun a costa de las relaciones con su propio hijo.

Uno de los elementos más importantes que conforman los melodramas —y en general las películas cubanas de la época— y que los hermana con el género en Latinoamérica es la música y su escenario casi habitual, el cabaré.

El bolero, esa melodía que surge en la Isla alrededor de 1885-1886, y que se expande por toda América Latina como una gran ola de fascinación y deseo, se encargará de llenar las películas de una lírica del goce, largo proceso de seducción, de sensualidad, reciprocidad acompañada por el ritual ineludible del centro de gravedad de los cuerpos.¹⁰

Esta música, que tuvo su figura representativa en el mexicano Agustín Lara, y en el melodrama su mejor enclave, tiene también en la mujer perdida, la prostituta, una de las musas que alimentan sus estrofas. De ahí la clara intencionalidad erótico-sexual, que tiene en Ninón Sevilla y María Antonieta Pons sus máximos exponentes. Varias de las películas de la época teatralizan el contenido de las canciones de Lara y estremecen a la audiencia con una audacia increíble:

Vende caro tu amor, aventurera,
da el precio del dolor a tu pasado
y aquel que de tu boca la miel quiera,
que pague con brillantes tu pecado.

«Aventurera»

El estudio del melodrama y su historia reviste una importancia significativa a la hora de comprender su funcionamiento social en el contexto de la cultura popular, que en nuestro país tiene la misma fuerza que en toda América Latina.

Desde la pantalla de cine cantaron y/o bailaron las principales actrices y vedettes cubanas, desde Rosita Fornés y Rita Montaner, María de los Ángeles Santana y Blanquita Amaro, y un largo etcétera, en el que habría que incluir a María Antonieta Pons, Alicia Rico y Ninón Sevilla.

Muchos de los escenarios desde donde actuaron estas divas fueron las pistas de los cabarés. Antro de perdición, ámbito excluido de la tertulia doméstica, pero parte de la vida nocturna y extrafamiliar, lugar de leyenda en el marco de la ciudad que se vuelve cosmopolita y se moderniza, el cabaré significó el destino inevitable de toda rumbera.

Carlos Monsiváis pone al descubierto la secreta química que se produce entre el escenario y la vedette cuando describe su entrada a la pista:

Y la rumbera Ninón Sevilla cruza con lentitud la pista del cabaret, en plena posesión de su sexualidad, una sexualidad intensa, la inmovible sexualidad de quien se adueña de un estilo, no de conjurar sino de refrendar el coito, de sustentar el amor dándoles a las «ganancias locas» un ritmo culminante e indescifrable, una forma transparente que al mismo tiempo es abstracción y consumación, el deseo ya localizado y especificado...¹¹

La fórmula taquillera: gánsters, cabareteras y guajiros

La relación del cine cubano con Juan Orol, personalidad pintoresca y controvertida, se produjo en 1938, cuando viajó a La Habana procedente de México, donde ya había realizado una buena cantidad de filmes. Desde muy temprano había comenzado una vida errabunda y aventurera que terminará por conformar su personalidad y marcará su cine: de España a Cuba, de Cuba a México, vuelta otra vez a la Isla, regreso nuevamente a México y entre viaje y viaje un sinnúmero de oficios y empleos, entre ellos el de corredor de autos, pitcher de beisbol, boxeador, actor de teatro, etc.,

De la noche a la mañana se convirtió en un productor solvente: fundó la Aspa Film, y con el argumento de Sagrario bajo el brazo, contrató a Ramón Peón para que la dirigiera. La película fue un éxito de

taquilla (costó 32 000 pesos y recaudó más de 90 000), lo que impulsó su carrera. A partir de este momento, escribiría la mayoría de sus argumentos y se convertiría en director y actor de casi todos sus filmes. Fue famoso por sus melodramas maternales, pero también por la violencia de sus gánsters y el fuerte contenido sexual introducido por las protagonistas, musas cubanas a las que fue descubriendo en sus viajes a la Isla, para producir mucho más barato y al margen de los sindicatos. Estas actrices se convirtieron, bajo sus órdenes, en las cabareteras cinematográficas más famosas de América Latina.

En ese año —1938— Orol realiza *Siboney*, una mezcla de tropicalismo y luchas por la independencia contra el colonialismo español; lo mejor que se le ocurrió para ganarse a las autoridades cubanas. La película «se dividía en dos partes, diferentes solo en apariencia: una romántica y otra épica, pero lo melodramático dominaba todo el relato, y el protagonista participaba en la lucha independentista solo porque había sido abandonado por su joven amada».¹²

En 1945, comienzan a surgir proyectos de coproducciones con México y, luego de algunos intentos frustrados, es Juan Orol quien entra en negociaciones con productores cubanos de la Continental Films para realizar *Embrujo antillano* (1945), dirigida por Geza P. Polaty y en la que el mismo Orol figuró como consejero de realización. Protagonizado por María Antonieta Pons (sería el último trabajo en común), Blanquita Amaro y Ramón Armengol, el melodrama —un triángulo amoroso en un ambiente rural tabacalero— se convirtió así en la primera coproducción cubano-mexicana, pero fue un fracaso de crítica y público, y no fue estrenada en México hasta dos años después.

En 1946, Orol filma nuevamente en Cuba otra coproducción, *El amor de mi bohío* —en la cual fungía como director, guionista y actor, al lado de Yadirá Jiménez—; un melodrama rural con guajirita transformada en vedette y en la que se aprovecha la popularidad de la canción de Julio Brito que da nombre a la película.

Hay que esperar a 1952 para que se reanude la intervención de Orol en el cine cubano. Ese mismo año filma *Sandra* (La mujer de fuego), en la que «el momento en que Rosa Carmina bailaba sus sicalípticas rumbas vestida con una especie de negligée ante un conjunto de deseosos peones, era casi glorioso».¹³

También realiza en Cuba, a finales del 53, *El sindicato del crimen*, melodrama de bajos fondos al que seguirá *La mesera del café del puerto* (1954), del que se asegura se llegó a llamar popularmente *La mesera coja del café del puerto*, dado el defecto en la pierna de la protagonista; *El farol en la ventana* (1955), en la que comienza su carrera la nueva musa, Mary Esquivel; y *Thaimí, la hija del pescador* (1958), melodrama tropical con pintores enamorados de nativas, según el argumento de Caridad Bravo Adams, escritora cubana de radionovelas, de enorme éxito en México.

Fue la última película que realizó en Cuba este fenómeno de la cultura de masas que se llamó Juan Orol, quizás el primer ejemplo latinoamericano de la influencia de un medio —en este caso el cine— en la creación de una personalidad artística.¹⁴

El melodrama en los 50

Sin dudas, una de las mejores películas filmadas en estos años en Cuba fue *Casta de roble* (1953), dirigida por Manuel Alonso. Figura controvertida del ámbito cinematográfico cubano, se había vinculado al mundo del cine como administrador de varias salas (Campoamor, Encanto, Alcázar, etc.) y realizado, en 1937, el primer dibujo animado sonoro cubano, *Napoleón, el faraón de los sinsabores*. En 1940, fundó el noticiero *La noticia del día*, de contenido sensacionalista, más tarde el *Noticiero Cinematográfico Cubano* CMQ - *El Crisol*, y el *Noticiero Nacional*, el que —asociado indistintamente a otras empresas— logró mantenerse sin interrupción durante dos décadas.¹⁵

Siguiendo la política de comprar los medios de producción (equipos, estudios) a las empresas que quebraban, y controlar, en connivencia con los gobiernos de turno, la película virgen, Manuel Alonso intentó monopolizar la producción de cine en Cuba.¹⁶

Este había producido y realizado, desde 1943, algunos documentales y cortos, además de tres largometrajes de ficción entre los que se destacan los que se consideran las mejores producciones de todo el cine cubano pre-revolucionario: *Siete muertes a plazo fijo* (1950), un bien cuidado filme policíaco, y la ya mencionada *Casta de roble*, melodrama rural protagonizado por David Silva y Xonia Benguría, y donde actúan también Ángel Espasande, Paco Alfonso,

Ricardo Dantés, Agustín Campos y Antonia Valdés, entre otros.

El filme —que basó su argumento alrededor de los avatares de una pareja de campesinos—, contenía implícitamente algunos elementos de denuncia social muy bien imbricados en la trama. Filmada en el valle de Viñales, toda la belleza del lugar queda resaltada por la fotografía del español Alfredo Fraile, uno de los mejores aportes al filme, junto con las actuaciones y los diálogos, así como la música de Félix Guerrero. La película, totalmente procesada en los Estados Unidos, fue realizada con un gran cuidado técnico y artístico.

Al triunfo de la Revolución, Alonso abandonó el país, sin terminar su proyecto de adaptación de la novela *Leonela*, de Nicolás Heredia. Con él se cierra una etapa del cine cubano, en la que intervinieron decenas de personas que trataron de lograr, con su entusiasmo y amor por el medio, el desarrollo de una industria demasiado lejos de su alcance.

En Cuba, como en la mayoría de los países de América Latina, el cine pudo ser la columna vertebral del proceso de formación de la cultura popular, pero este proceso se vio muy mediatizado por varias circunstancias que se derivan de lo anteriormente expuesto. En primer lugar, la frustración de la revolución del 33 afectó la evaluación de una cultura nacional popular que ya tenía sus exponentes en la poesía de Nicolás Guillén, José Zacarías Tallet o Regino Pedroso, la música de Alejandro García Caturla o Amadeo Roldán, etc. Los diferentes gobiernos de turno, poco o nada interesados en la cultura popular, en la cual el cine formaría parte del imaginario en el que se reconociesen las masas, no se permitieron conceder estímulos que fortalecieran el desarrollo cinematográfico.

En segundo lugar, el hecho de que, ya en la década de los años 20, los norteamericanos terminaran por apoderarse de la distribución y la exhibición de películas en la Isla, hecho que culminó con el total control por parte de las grandes empresas yanquis. A esto se une la complejidad técnica que representó la incorporación del sonido y el no contar con una infraestructura que hiciese posible la creación de una industria de cine cubana.

Finalmente, otra circunstancia negativa fue el abandono, por parte de directores y productores, de las míticas nacionales, con una tendencia cada vez más fuerte a la imitación del cine norteamericano y el acatamiento de las recetas del melodrama mexicano y argentino.

Habría que esperar a 1959 y la fundación del ICAIC para que una nueva etapa se abriera para el cine cubano, en la que este cumpla con su función de instaurar los

dispositivos que permitan a la gente reconocerse en el lenguaje cinematográfico.

Conclusiones

Al igual que en toda Latinoamérica, el melodrama fue abandonado al inicio de los años 60, cuando tomó auge el cine de autor y comienza el movimiento del llamado nuevo cine latinoamericano. Aún hoy no son muchos los realizadores decididos a retomarlo en nuestro país.

El estudio del melodrama y su historia reviste una importancia significativa a la hora de comprender su funcionamiento social en el contexto de la cultura popular, que en nuestro país tiene la misma fuerza que en toda América Latina. Concebirlo como un género enajenante, que solo contribuye al entretenimiento y alienación de las masas sin ningún valor cultural, es mirarlo desde un punto de vista sesgado y reduccionista. Se olvida así que el melodrama formó y forma parte de la cotidianidad humana, o para decirlo con palabras de Jesús Martín Barbero, «el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa con ella no solo como su contraparte o su sustituto, sino como algo de lo que está hecha, pues, como ella, vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales».¹⁷

En América Latina, incluida Cuba, no existe imaginario colectivo que no esté permeado por el melodrama: el tango en Argentina, todo el cine mexicano, el bolero cubano, para no hablar de las radionovelas y las telenovelas, que son las claves a través de las cuales se ha mirado y entendido la vida en nuestro continente, y múltiples han sido los usos que se les ha dado. El melodrama es parte esencial —gústenos o no— de nuestra historia.

Notas

1. Díaz Quesada había comenzado su carrera en 1906, con un documental sobre un parque de diversiones (El parque de Palatino). En 1910 se une a Santos y Artigas y funda una sociedad anónima (Santos, Artigas y Quesada, S.A.). Con ellos trabajó hasta 1919 cuando, ante la competencia incontrolable y desigual de las compañías norteamericanas, decidieron disolverse. A su muerte, en 1923, el cineasta había realizado veinte documentales y dieciséis cintas de ficción, lo que constituye un testimonio artístico, que va desde la cultura criolla hasta la nacional-popular.

2. Raúl Rodríguez, *El cine silente en Cuba*, Letras Cubanas, La Habana, 1992, p.101.

3. Julie Amiot, *Le mélodrame cubain*, documento inédito.

4. Arturo Agramonte y Luciano Castillo, «El cine como fiebre: Ramón Peón», *La Gaceta de Cuba*, n. 5, La Habana, septiembre-octubre de 1997, p. 2.

5. Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México D.F., 1984, p. 99.

6. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ariel, Barcelona, 1973.

7. *Ibidem*, p. 126.

8. Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1977, pp. 13-4.

9. Peón funda la productora con una inversión de \$350 000 y con ella se filmaron seis películas de ficción antes de que quebrara en 1940: *Romance del palmar* y *Sucedió en La Habana*, dirigidas por el propio Peón, *Cancionero cubano*, *Estampas habaneras*, *Mi tía de América* y *La última melodía*.

10. Iris Zavala, «De héroes y heroínas en lo imaginario social: el discurso amoroso del bolero», *Casa de las Américas*, n. 179, La Habana, marzo-abril de 1990.

11. Carlos Monsivais, *Amor perdido*, Era, México D.F., 1986, p. 73.

12. Eduardo de la Vega, Juan Orol, *Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, 1987. p. 37.

13. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Era, México D.F., 1973, p. 119.

14. A lo largo de todos estos años se realizaron gran cantidad de melodramas más, algunos de ellos también en coproducción con México: *La mujer que se vendió* (1954), de Agustín P. Delgado, basado en la novela radial *El precio de una vida*, de Félix B. Caignet; *Frente al pecado de ayer* (1954), de Juan J. Ortega, con Sarita Montiel en el papel de una guajirita barnizada; *Ángeles de la calle* (1953), dirigida también por Agustín P. Delgado, melodrama sobre niños marginales, producido por Caignet; *Yambaó* (1957), dirigida por Alfredo B. Crevenna, un proyecto ambicioso filmado en colores y con la actuación de Ninón Sevilla, entre otros.

15. María Eulalia Douglas, *La tienda negra. El cine en Cuba (1897-1990)*, Cinemateca de Cuba, La Habana, 1996.

16. Fue nombrado, en 1951, director del Patronato para el Fomento de la Industria Cinematográfica Cubana, entidad creada por el gobierno de Carlos Prío Socarrás y que recibió, mediante distintos sorteos de lotería, aportes cuantiosos. Esta entidad fue intervenida, en 1952, por el gobierno de Batista, quien nombró a Manuel Alonso presidente del Instituto Nacional para el Fomento de la Industria Cinematográfica Cubana (INFIC), en 1955.

17. Jesús Martín Barbero, *Televisión y melodrama*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1992, pp. 27-8.