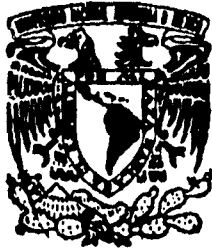


57  
2ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LA ESTÉTICA DE JUAN OROL**

**T E S I N A**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**PRESENTA  
JOSÉ MIGUEL GÓNGORA IZQUIERDO**

**DIRECCIÓN:  
MTRA. ERÉNDIRA URBINA URBINA**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**CIUDAD DE MÉXICO**

**FEBRERO, 1996**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Dedicatorias

*A mis abuelos y a mis padres.*

*A mis amigos Silvia Heredia, Margarita Jiménez,  
Enrique Martín, Luis Antonio Boffil, Anita Espejel,  
Francisco Rodríguez y Martín García.*

## Agradecimientos

*A la Universidad Nacional Autónoma de México  
y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.*

*A la maestra Eréndira Urbina Urbina.*

*A los maestros de cine  
Emilio García Riera, Fernando Macotela  
y Miguel Barbachano Ponce.*

Si hasta hace poco la palabra mierda se reemplazaba en los libros por puntos suspensivos, no era por motivos morales. ¡No pretenderá usted afirmar que la mierda es inmoral! El desacuerdo con la mierda es metafísico. El momento de la defecación es una demostración cotidiana de lo inaceptable de la Creación. Una de dos: o la mierda es aceptable (¡y entonces no cerremos la puerta del water!), o hemos sido creados de un modo inaceptable.

De eso se desprende que el ideal estético del *acuerdo categórico con el ser* es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama *kitsch*.

Es una palabra alemana que nació en medio del sentimental siglo diecinueve y se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el kitsch es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable.

MILAN KUNDERA,  
*La insoportable levedad del ser.*

Je dis, moi, que le cinéma est un art, car il est le produit de tous des arts.

GEORGES MÉLIÈS.

# Introducción

Juan Orol es un caso único en la historia del cine mexicano, que desde los primeros años del cine sonoro en México se hizo presente y dejó una huella tanto en la industria como en el público, que seguía fielmente sus películas, ya que supo darle justamente lo que quería.

Pese a que tradicionalmente la crítica le ha sido adversa, debe reconocerse la importancia que Orol tuvo en el cine nacional. No es aventurado decir que sus excesos, sus tramas pasionales, sus rumberas exóticas, sus madres queridas, sus esposas abnegadas, sus gánsters y sus charros representan la quintaesencia del cine mexicano.

No obstante todos los errores y descuidos que pudo cometer Orol en sus películas, tachadas de absurdas y consideradas producto de la inconsciencia total, hay que reconocer que están sustentadas en la realidad descabellada de un país donde el surrealismo es *modus vivendi*. Aunque cueste reconocerlo, las inverosímiles cintas de Orol reflejan de algún modo nuestra realidad.

Orol aportó elementos al cine mexicano: muchos convencionalismos y lugares comunes de nuestro cine fueron producto del "genio" oroliano; géneros como el de madres, el de gánsters y el de rumberas, estrellas como María Antonieta Pons y Rosa Carmina, éxitos de taquilla como *Madre querida* en una incipiente industria.

Emilio García Riera ha reconocido a Juan Orol como uno de los pocos casos auténticos "de autor" en el cine mexicano. El término "oroliano" se utiliza porque su estilo es tan característico que se re-

conoce prácticamente en cualquier circunstancia. Gracias a la independencia económica que alcanzó por el éxito de sus películas, pudo controlar cien por ciento sus producciones: director, productor, actor, editor, argumentista, adaptador, compositor, coreógrafo, escenógrafo y, a veces, hasta diseñador de vestuario, Orol tuvo una libertad absoluta para crear su obra y darle su estilo.

La crítica ha sido totalmente adversa a Orol. Emilio García Riera en la *Historia documental del cine mexicano* (que es como la Biblia para los estudiosos nuestro cine), cada vez que comenta las películas de Orol lo hace en su habitual tono sarcástico y despectivo, sin reconocerles mérito alguno. Sólo en el prólogo del libro *Juan Orol* de Eduardo de la Vega Alfaro (que, a su vez, es la Biblia para los estudiosos de Orol), García Riera lo reconoce como uno de los más completos autores del cine nacional. Cuenta que una vez le preguntó al director que cómo era posible que en una escena de balacera ametrallara a todos sus enemigos sentados de espaldas a un ventanal y no se rompiera un solo vidrio, a lo que Orol le respondió: "¿Y qué?, ¿Me iba usted a pagar los vidrios? Y además, ¿usted cree que el público va a ver vidrios rotos al cine?"

Al igual que Juan Orol, pienso que la gente no va a ver vidrios rotos al cine. Esta anécdota, aunque podría tomarse a broma como muchas otras en las que se le cuestionan a Orol sus "fallas", resulta significativa porque habla de que Orol no era tan descuidado ni tan ignorante como siempre se le ha visto, sino que por el contrario sabía exactamente lo que el público, lo que *su* público quería ver en el cine.

Aquí falta remarcar también que la crítica le ha adjudicado a Orol un calificativo que se usa para designar a las películas "malas": camp. El camp es lo malo, que es tan malo que se vuelve bueno. Pienso que este no es el calificativo justo para Orol. Por eso en este trabajo he analizado la obra de Orol desde otro punto de vista, el del kitsch, que permite otra perspectiva.

Cabe dejar bien claro que no toda la obra de Orol es kitsch. Como se verá en el apartado correspondiente, una película no admite que se le juzgue de manera determinante como podría hacerse con una pintura, porque la impresión que deja un fotograma es fugaz y de inmediato se cambia por otra y por otra, y así sucesivamente. Pero el objetivo de este trabajo ha sido destacar todos los elementos kitsch que, sin duda, posee la obra de Orol.

Podría parecer ocioso dedicarse a estudiar la obra de Orol, sobre todo cuando se han dado juicios "definitivos" en los que se ha calificado como mala. Pero considero que cuando una obra, como la de Orol, ha podido permanecer en el gusto del público por un periodo tan largo, pese a la crítica adversa, merece ser estudiada. Analizarla de uno u otro punto de vista es lo que le da un carácter en donde se le pueden poner calificativos.

Lo interesante es que lo "malo" gusta: ahí están las películas del Santo, las de ficheras, las de la India María, las de contrabandistas, y un largo etcétera de cintas que pasan tanto en el cine como en la televisión. Las del Santo, por tomar un ejemplo, tienen miles de seguidores. En contraste, las películas del Indio Fernández, que ganaron premios en el extranjero, ahora casi nadie las ve.

Los video clubes están llenos de películas "malas"; la cartelera cinematográfica, igual. Es decir, que no podemos seguir pensando que sólo las consideradas buenas películas deben ser motivo de estudio y análisis.

Por otra parte, pienso que a Orol no se le ha dado su justa medida en la historia del cine nacional. El presente trabajo es apenas un intento de ver la obra de Orol con otros ojos. Ojalá que tantos mitos que ha suscitado la hagan interesante a los investigadores, a fin de que no se queden con el juicio a priori.

Conocí a Juan Orol en junio de 1985, cuando la Fílmoteca de la UNAM organizó un ciclo en el que pasaron casi todas sus películas. En unos cuantos días pude ver lo que en años de paciente búsqueda y de horas frente al televisor nunca había podido; así conocí la obra de uno de los mitos del cine nacional. En aquel entonces me fijé en el famoso humor involuntario que tanto se achaca a Orol. Sólo mucho tiempo después caí en cuenta de que más allá del simple delirio gozoso que causan en quien las ve, las películas de Orol tienen un trasfondo que no puede quedar en la diversión.

La crítica se ha burlado hasta el cansancio cuando los personajes de Orol cantan acompañados por un instrumentos y se escucha otro, o bien, cuando se ve un instrumento y se escucha una orquesta completa. Cientos de películas mexicanas han repetido este convencionalismo sin ser criticadas. Para poner un ejemplo evidente, en muchas películas de Pedro Infante, él se ve rasguear mal una guitarra y se oye un mariachi completo. Esta fórmula, entonces, se puede asentar como una



aportación de Orol al cine mexicano y no como motivo de burla.

Las faltas de continuidad por poner otro caso, aunque, en efecto, ahora nos resulten divertidas, son algo de lo que el cine mexicano ha padecido siempre. Lo interesante en el caso de Orol es que tales faltas no interfieren en las películas, que siempre se mantienen en un tono delirante que pocos directores en el cine mexicano pueden sostener. Por eso, los "defectos" de Orol no hay que verlos con ligereza.

Por supuesto, siempre he visto con simpatía las películas de Orol. En aquel ciclo al que hago referencia, yo esperaba que como le sucede a Mia Farrow en *The purple rose of Cairo* (La rosa púrpura de El Cairo, 1985) de Woody Allen, Rosa Carmina saliera de la pantalla y me invitara a bailar una rumba con ella. Para mí, esto quiere decir que Orol logra lo que pocos directores: meterte a la película y hacerte soñar que eres parte de la magia que ves en la pantalla.

Las fuentes documentales han sido de vital importancia, para sustentar y apoyar las argumentaciones que se hacen sobre la obra de Orol en este trabajo. Pero, sin duda alguna, lo fundamental ha sido ver repetidas veces las películas con ojos tanto de cinéfilo perspicaz como de investigador.

# 1. La estética y el kitsch

**T**odo el mundo sabe lo que es el mal gusto, sin embargo, nadie puede definirlo. Por eso se tiene que recurrir a los expertos, es decir, a la gente que -se supone- tiene buen gusto, y ellos son los que determinan qué es de buen o mal gusto.

A veces es fácil reconocer el mal gusto. Por ejemplo, cuando alguien se pone a hablar de funerarias junto a un moribundo, hay por lo general una reacción ante una conducta desproporcionada que se considera fuera de lugar. Entonces, el mal gusto se caracteriza por la desproporción, por la falta de medida. Este es el reino del kitsch.

La primera aparición de la palabra kitsch data de la segunda mitad del siglo XIX, cuando en Múnaco los turistas americanos que deseaban adquirir un cuadro barato pedían un bosquejo (sketch). De ahí vendría el término alemán para designar la patotilla artística, destinada a compradores deseosos de fáciles experiencias estéticas. Sin embargo, en el dialecto de Mecklemburg, Alemania, ya existía el verbo kitschen, equivalente a "ensuciarse de barro por la calle". Otro significado del mismo verbo es también "amañar muebles haciéndolos pasar por antiguos", mientras que el verbo verkitschen quiere decir "vender barato".

En el arte, el mal gusto se puede definir como la prefabricación e imposición del efecto. La cultura alemana ha definido este fenómeno como kitsch, una palabra tan precisa e intraducible que así se ha incorporado a todos los demás idiomas.

En el arte kitsch la intención de provocar un efecto es fundamental, y los creadores se tienen que valer de expresiones ya probadas (para causar el resultado deseado), de manera que el efecto sea percibido. El estímulo debe ser reiterado para garantizar que el receptor lo reciba una y otra vez. En el kitsch, reforzar el estímulo es una norma.

En el kitsch como forma de comunicación artística la finalidad no es involucrar al receptor en una saga de descubrimiento, sino simplemente obligarlo, a fuerza de repeticiones, a advertir un efecto determinado, para hacerlo caer en una emoción "artística", es decir, estética.

Por ello, el kitsch es una forma tan accesible del arte que se vuelve ideal para un público que quiere acceder a los valores de lo bello sin tener que realizar grandes esfuerzos. El kitsch se identifica con la cultura de masas y con la cultura media, es decir, con la cultura del consumo.

Hermann Broch, uno de los más importantes teóricos del kitsch, dice que sin unas gotas de kitsch quizá no existiría ningún tipo de arte. Walter Killy, otro teórico de este fenómeno, lo define como hijo natural del arte, que produce efectos en el momento en que sus consumidores desean, justamente, gozar de ellos, y no buscar una difícil operación de un placer estético complejo. En la función histórica del concepto de arte, el hecho de que una obra provoque un efecto, no implica que esté fuera de ese reino.

Una de las funciones del arte es provocar efectos psicológicos. El sentido del concepto de goce estético es aparte. En este sentido, el kitsch cumple con esa función del arte que consiste en estimular determinadas reacciones, lúdicas, religio-

sas, eróticas. El estímulo del efecto se convierte en kitsch en un contexto cultural donde el arte se considere como forma de conocimiento, que permite una contemplación desinteresada.

Una definición del kitsch es: comunicación que tiende a la provocación del efecto; por eso, el kitsch se ha identificado con la cultura de masas, ya que la cultura media y popular (ambas producidas a nivel más o menos industrializado) no venden obras de arte, sino sus efectos.

Un ejemplo son las películas de Juan Orol (que utiliza este procedimiento del arte) en las que proporciona al espectador un mensaje que procura producir diversos efectos: de excitación, evasión, tristeza, alegría u otros.

El criterio snob, el que siempre ha prevalecido para juzgar la obra de Orol en lugar del análisis objetivo, pesa sobre el gusto y la capacidad de juicio del crítico, a quien, por lo general, no le gusta lo que le gusta al público medio y sí, por el contrario, desprecia lo que a éste le agrada.

La crítica del gusto es estéril, aporta muy poco sobre los fenómenos culturales de una sociedad en su conjunto. Buen gusto y mal gusto son categorías muy frágiles, que pueden no ser útiles para definir el funcionalismo de un mensaje que probablemente asume muchas otras funciones dentro del contexto de un grupo o de la sociedad entera. En la sociedad de masas es difícil hacer diferencias entre lo bello y lo kitsch.

Los críticos convencionales, dedicados sólo a descubrir las bellezas del gran arte, condenan el gusto masificado, no conceden nunca al consumidor medio -con el cual, quieran o no, tienen puntos en común- la posibilidad de encontrar en una

película el estímulo que produzca en él alguno de los efectos básicos (un estremecimiento, una risa, algo patético) para obtener el equilibrio entre la vida física e intelectual.

Una película, en cuanto obra de arte, está formada por múltiples elementos: los elementos materiales constitutivos de la estructura-objeto, el sistema de referencias exigido por la obra, el sistema de reacciones psicológicas que la obra suscita. Lo anterior está estructurado en diversos niveles: nivel del ritmo visual y sonoro, nivel de la intriga, nivel de los contenidos ideológicos coordinados.

La unidad de la estructura es lo que le da a una obra su cualidad estética, que se organiza de una forma siempre reconocible, una manera de hacer, o sea, el estilo que manifiesta la personalidad del autor, además de las características del periodo histórico o el contexto cultural.

Juan Orol creó su propio estilo de hacer cine, su obra llegó a las masas (o al público medio), ha sido vista por un gran número de consumidores, que experimentaron un goce estético.

## 2. El kitsch y el cine

**C**omo se ha apuntado líneas arriba, el kitsch se identifica claramente con la cultura de masas. Por eso es fácil comprender por qué, de todas las artes, el cine es una de las que presentan más elementos kitsch, pues está inevitablemente ligado a motivaciones comerciales y, por lo tanto, obligado a satisfacer las exigencias del gran público.

Todas las veces que el cine recurre a elementos falsos (o "imitaciones" de la verdad, como pueden ser paisajes, actores, diálogos o evocaciones históricas falsas) cae o corre el riesgo de caer en el kitsch. Pero la falsedad puede ser deliberada: más que ningún otro arte, el cine ha tenido que recurrir desde sus orígenes a la falsificación o a la imitación de la realidad. En ciertas películas surrealistas, por ejemplo, los decorados de cartón pueden no ser kitsch, sino al contrario.

En el cine se cae muy frecuentemente en el kitsch al adaptar novelas u obras célebres de la literatura, al recrear biografías o episodios históricos y, en especial, al filmar relatos provenientes de comics o historietas.

Un gran número de películas contemporáneas constituyen un verdadero compendio de personajes y de situaciones kitsch: casas de millonarios, camas de estrellas hechas con burbujas de seda multicolores, hoteles palaciegos, piscinas gigantescas, playboys y damas de la alta sociedad. Habría que preguntarse si estas películas hay que considerarlas como un documental sobre la época actual o como un muestrario de lo kitsch. Como un ejem-

plo evidente de lo anterior tenemos la película *True lies* (Mentiras verdaderas, 1994) de James Cameron.

En el cine la definición de kitsch es mucho menos rigurosa que en las demás expresiones artísticas. La dificultad reside en el hecho de que no existe una imagen fija a la cual pudiéramos referirnos de una manera definitiva para sostener nuestras afirmaciones: en una película, un fotograma no deja más que una impresión furtiva que es rápidamente reemplazada por otra en el curso de los acontecimientos contados.

Por el contrario, en pintura, podemos afirmar que un cuadro es kitsch a priori. Por otra parte, puede suceder que un pintor exprese la quintaesencia de la belleza a los ojos de una generación y después sea considerado kitsch por la siguiente. Pero en un momento determinado hay un acuerdo general sobre el valor de una pintura.

Si vemos cine de los años diez, se pueden juzgar como kitsch muchas de las películas patrióticas o sentimentales que se hacían entonces. Hoy, ochenta años después, sería imposible verlas *únicamente* como documentos de época, pero al paso del tiempo se han vuelto como la expresión de la misma: son históricamente interesantes tanto para el sociólogo como para el crítico de cine.

Este mismo fenómeno podrá suceder con el cine que se hace en nuestros días. No sabemos qué impresiones y reacciones suscitarán a las generaciones futuras películas como *Pulp fiction* (Tiempos violentos, 1994) de Quentin Tarantino, que hoy en día puede ser considerada un documento de nuestra época.

También es posible que, dentro de veinte o treinta años, las nuevas generaciones juzguen extremadamente interesante, por una u otra razón, una película que hoy nos parezca mala (una de la India María, por ejemplo). En los años cuarenta en México, las películas de rumberas eran consideradas como pésimas y hoy son motivo de ciclos y hasta de homenajes.

En la película *Die nibelungen* (Los nibelungos, 1924) de Fritz Lang, la pareja de enamorados sobre el árbol en flor es el colmo del kitsch. También son kitsch las fiestas en el jardín de los maestros, el baile de la falsa María o el patatús estático del joven Freder arrodillado delante de la buena de María en *Metropolis* (Metrópolis, 1927), del mismo Lang. Pero si vemos estas secuencias con otros ojos podrían ser un ejemplo típico del arte industrial.

Los elementos exageradamente patéticos que aparecen en las películas de Abel Gance y de Fritz Lang que datan de los años veinte son manifestaciones típicas de la exuberancia sentimental que tuvo su auge al fin de la Primera Guerra Mundial. El sentimentalismo es uno de los terrenos fecundos del kitsch.

De la misma manera habría que considerar los subtítulos adornados de florecitas y las leyendas poéticas de las películas de David W. Griffith, las cuales hoy nos hacen sonreír, igual que ciertos amaneramientos de *Faust* (Fausto, 1926) de Friedrich W. Murnau. Pero tanto en estas películas como en las citadas anteriormente, ciertas secuencias magníficamente realizadas procuran al espectador verdadero placer y no dejan de estremecernos, a tal grado que, vistas sin prejuicios, las po-



demos considerar francamente como una expresión de los sentimientos de esa época.

Por un lado, es significativo que no se encuentre ningún rastro de kitsch en las películas realizadas según los preceptos claros y netos del futurismo o del expresionismo, pues en ellas no tiene lugar ninguna ruptura estilística. Como prueba evidente de lo anterior tenemos un filme como *Das kabinett des Dr. Caligari* (El gabinete del Dr. Caligari, 1919) de Robert Wiene.

Pero, por otra parte, una realización cinematográfica no se traduce necesariamente en una obra kitsch, como se apunta a propósito de Lang y de Murnau para el cine alemán. Lo mismo puede decirse de la actitud y los gestos de la diva italiana de los años diez y veinte, Pina Menichelli, que nunca es kitsch, aún cuando posa hasta el cansancio con movimientos de pantera y actitudes voluptuosas. En varias películas, como *Il fuoco* (El fuego, 1915), de Giovanni Pastrone, ella es una especie de materialización de todas las heroínas de Gabriele d'Annunzio.

Cabe hacer un paréntesis en este punto, para hacer notar cómo el kitsch ha estado presente desde los orígenes del cine mexicano. La película *La luz* (1917), de J. Jamet, con la actriz Emma Padilla (extraordinariamente parecida a la diva italiana Pina Menichelli, a la que imitaba en sus famosas poses), era una copia de la citada *Il fuoco* de Pastrone (que había sido un éxito de público en México) en la que, curiosamente, la imitación del melodrama italiano se unía a una deliberada utilización del paisaje típico mexicano.

Para comprender el kitsch en el cine, hay que recurrir a otro término igualmente alemán y casi

intraducible: *stimmung*. El *stimmung*, parte integrante del arte cinematográfico, se puede traducir como atmósfera o ambiente. Una película puede tener un *stimmung* auténtico o un *stimmung* falso. Para tomar dos ejemplos de los años treinta en México, *Redes* (1934), de Fred Zinemann y Emilio Gómez Muriel, es austera y elemental, rica en verdadera poesía; en contraste, el *stimmung* falso de *La noche de los mayas* (1939), de Chano Urueta, melodrama de ambiente exótico filmado en Yucatán, que trata de una bella indígena (Stella Inda) que se enamora de un hombre blanco (Luis Aldás) con lo que provoca la ira de la naturaleza; los indígenas de la película hablan en español, pero con las reglas gramaticales del maya.

Alemania desde siempre ha sido un país en donde el kitsch ha dado grandes frutos: a costa de un número relativamente limitado de grandes películas que se consideran hoy como clásicas, tiene un diluvio de películas comerciales mediocres, destinadas a las grandes masas. Como el cine llamado patriótico, que exaltaba los bosques, los campos alemanes y los hombres sencillos.

El sentimentalismo del público germano está bien caracterizado por la anécdota siguiente: los distribuidores alemanes de la película de François Truffaut *Les quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes, 1959), en lugar de titularla *Die vier hundert scheläge* como habría sido lógico (traducción literal de *Los cuatrocientos golpes*), le inventaron ingeniosamente el largo título siguiente: *Sie küssten ihn und schlugen ihn* (Se besaron y golpearon). La obra de Truffaut no tiene nada de kitsch, pero sus distribuidores alemanes la han vestido con un título eminentemente kitsch. En México, al igual que

en Alemania, es muy común que los distribuidores pongan títulos kitsch a las películas, como "gancho" comercial y más "al gusto" del público.

Pero el kitsch no es un privilegio exclusivo del cine alemán. El falso folklore de numerosas películas americanas encuentra un ejemplo brillante en la película *May time* (Primavera, 1937) de Robert Z. Leonard, comedia musical poblada de colonos y de árboles en flor (que no tienen ninguna relación con la realidad). La pretendida autenticidad de los personajes rusos de *The end of the rainbow* (Al final del arco iris, 1947), de Allan Dwan, produce el mismo efecto, aunque los papeles de comparsa fueron interpretados por inmigrantes rusos vestidos con trajes originales.

Un *stimmung* falso se da casi siempre cuando se lleva a la pantalla a personajes célebres. Al interpretar a un Napoleón demasiado grande en *Conquest* (María Walewska, 1938) de Clarence Brown, Charles Boyer se ve obligado a caminar encorvado. José Ferrer seguramente hizo de rodillas el papel de Toulouse-Lautrec en *Moulin Rouge* (Molino Rojo, 1953) de John Huston. Se puede decir lo mismo de Kirk Douglas en el papel de Van Gogh y Anthony Quinn en el de Paul Gauguin, en *Lust for life* (Sed de vivir o El loco del pelo rojo, 1956), a pesar de que la película fue dirigida por un hombre de "buen gusto", como Vincente Minnelli. Sin embargo, en este caso preciso, quizá no sería legítimo hablar de kitsch puro y simple, porque si se tratara de un pintor anónimo y no de Van Gogh, es posible que las peripecias de la historia no nos causarían choques.

Tomemos como ejemplo concreto las películas sobre las vidas de los grandes músicos, de las

cuales ha habido muchas desde la llegada del cine sonoro: fascinantes aventuras galantes acompañadas de una inevitable marea de piezas musicales. Lo más granado del género lo tenemos en las películas sobre Schubert como *Leise flehen meine lieder* (La sinfonía inconclusa, 1933) de Willi Forst y la inglesa *Blossom time* (Capullo de abril, 1934) de Paul Ludwig Stein, película en la que el actor Hans Jarosy y el cantante Richard Tauber llevan alternativamente la misma reproducción "exacta" de la máscara de Schubert.

Pero para el kitsch lo que realmente importa es lo que narra y no cómo fue realizada una película. Los hechos que retrata *Napoleon* (Napoleón, 1926) de Abel Gance mantienen al espectador sin aliento, a pesar de que el protagonista Albert Dieudonné no actúa con especial talento. Lo que en las películas de Gance prevalece es una heroicidad auténtica, porque lo que desvirtúa (a nuestros ojos) a un personaje famoso son sobre todo las situaciones banales, la vida diaria. En otra película sobre el mismo personaje *Napoleon à Sainte-Hélène* (Napoleón en Santa Helena, 1929) de Lupu Pick, filmada poco después que la de Gance, el personaje se percibe seco y sin vida comparada con la de Gance: son los estímulos contruidos lo que la hacen desembocar en el kitsch.

Las primeras películas de tema bíblico, incluso si se les juzga interesantes desde el punto de vista histórico, nunca pudieron evitar la impresión del efecto de tarjeta postal. En la primera de las que hizo Cecil B. de Mille, *The ten commandments* (Los diez mandamientos, 1923), hay secuencias grandiosas, como la persecución de los judíos por los egipcios y el cruce del Mar Rojo; pero en el

remake que el propio de Mille hizo en 1956, hay una larga secuencia de su Moisés absolutamente bien peinado sosteniendo las tablas de la ley. El realismo de los detalles, en casi todos los filmes bíblicos, incluso cuando son dirigidos por cineastas famosos como John Huston o Nicholas Ray, es completamente kitsch.

Es mucho más fácil identificar el kitsch en otros tres tipos de filmes: las películas de ciencia ficción, las de horror y las películas eróticas. Por ejemplo, en *The lost world* (El mundo perdido, 1925) de Harry Hoyt, los monstruos prehistóricos de cartón-piedra son tan grotescos como el hombre cocodrilo de *The alligator people* (El caimán humano o Mamá cocodrila, 1959) de Roy del Ruth. Cuando un realizador no tiene la fuerza de persuasión que le permita imponernos otros mundos como reales, entonces se vuelve inevitablemente kitsch. Dice Béla Balazs, a propósito de *Nosferatu, eine symphonie des grauens* (Nosferatu, el vampiro, 1922) de Friedrich W. Murnau, que el horror no puede suscitar nuestra participación mas que cuando lo percibimos como "un viento helado que sopla del más allá y penetra las imágenes plausibles de la realidad".

### 3. El kitsch y Juan Orol

**E**l cine de Juan Orol, como se ha apuntado, ha sido considerado camp, es decir, "tan malo, tan malo que es genial". Iniciamos ahora un análisis de la obra de Orol desde el punto de vista del kitsch, la estética del mal gusto. El objetivo es destacar los elementos de la estética del kitsch que sus películas, sin duda, poseen.

#### El sentimentalismo

La exaltación ambigua, no auténtica, lacrimosa o retórica de un sentimiento conduce siempre a una actitud típicamente kitsch, que se puede llamar con la palabra sentimentalismo. Por eso, uno de los campos más expuestos a presentar este tipo de actitudes es la familia. Si el vínculo familiar es -o debería ser- uno de los más fuertes y espontáneos (será porque, justamente, no siempre es así), la glorificación y la exaltación de este vínculo está relacionada frecuentemente con el kitsch.

Desde el primer día de la vida, el sentimentalismo kitsch está presente en todas las celebraciones y rituales que acompañan la vida del hombre. De la ceremonia del bautismo (con el bebé forrado de encajes) a la típica primera foto del niño desnudo sobre un cojín, y de ésta a las diferentes etapas religiosas: desde la primera comunión (niños de rostro compungido, con un traje de fiesta en seda; niñas ataviadas como "pequeñas novias", con ramos de rosas y otros accesorios) hasta la boda, culminación del kitsch.

El nacimiento y las diversas etapas de la vida familiar llevan consigo elementos eminentemente kitsch que, de rebote, están relacionados con la creación artística. Se ha hecho alusión al nacimiento, a la primera comunión, al amor filial y la maternidad, cuyas circunstancias están ligadas inevitablemente al kitsch.

Juan Orol, quien conocía los gustos del pueblo mexicano, en donde se dan relaciones sentimentales vinculadas al kitsch como las antes descritas, supo aprovechar estos elementos en sus películas. Una de las vetas que Juan Orol explotó en el cine fue la maternidad, junto con las relaciones como el amor filial y el matrimonio. La primera etapa de producción cinematográfica de Orol fue justamente la del sentimentalismo. Desde *Sagrario* (1933), su primera película como productor, hasta *Eterna mártir* (1937), Orol explotó la vena sentimental tan ligada al kitsch. A continuación analizaremos *Madre querida*, uno de los ejemplos más claros del kitsch en Juan Orol.

Justo a la mitad de la década de los treinta, Juan Orol crea una de las obras maestras del kitsch y con ello inaugura uno de los géneros más socorridos del cine mexicano: el de las madres. Alguien podría decir que esto no es cierto porque, en rigor, *Madre querida* es la segunda película sobre el tema que se filmó en el cine mexicano: antes, José Bohr había realizado *Amor de madre* (1934). Pero hay que ser justos y reconocer que quien sentó las bases de todos los convencionalismos del género fue precisamente Orol. Asimismo, fue la primera película de madres que tuvo repercusiones e impacto tanto entre el público como en los directores

que posteriormente han incursionado en el género.

En los años treinta, el cine mexicano aún se encontraba en la etapa de consolidación como industria, y no existían todavía los grandes géneros, si acaso habían hecho mella en el público y en la incipiente industria *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), que inauguraron el género prostibulario. El mérito de la creación del género de madres, uno de los estereotípicos del cine mexicano, especialmente de la época de oro es, entonces, para Orol.

Emilio García Riera, uno de los más duros críticos de Orol, reconoce que "*Madre querida* obtuvo un tremendo éxito de taquilla. Orol calculó perfectamente el golpe: supo el efecto que tendrían en su público escenas como una en la que el director de la escuela pregunta a los niños: "¿Quién nos quiere más que a nadie?" Los niños contestan a coro: "¡Nuestra madre, nuestra madre, nuestra madre!" En el Día de la Madre, instituido por las grandes tiendas para aumentar sus ventas, el amor filial debía imponerse con la contundencia de un orden militar. A partir de ahí, la vena sentimental de Orol se desbordaba sin que pudiera contenerla la más leve consideración de pudor o de buen gusto y el público humilde se dejaba arrastrar por ese camino sin advertir el humor involuntario que se desprendía inevitablemente de la trama oroliana. (...) Y un público emocionado hasta las lágrimas acepta plenamente el axioma de Orol que repetirían decenas y decenas de películas mexicanas: "El corazón de una madre nunca se equivoca".

*Madre querida* es la tercera película como productor y la primera como director y en la que



puede llevar hasta sus últimas consecuencias su particular estilo de hacer cine. Esto se debió a que Orol tuvo aquí, como se verá a continuación en la ficha técnica, un control absoluto en las fases más importantes de la producción de la película:

*Madre querida* (México, 1935)

Productor: Juan Orol

Director: Juan Orol

Argumento: Julián Cisneros

Adaptación: Juan Orol

Prólogo: Juan Orol

Juan Orol planeó la producción de *Madre querida* de forma tal que fue filmada en tres semanas para que pudiera estar lista para ser estrenada el Día de la Madre de 1935. Este simple hecho, que bien podría atribuirse a una intención meramente comercial, se convierte en kitsch, porque debemos recordar que para entonces la celebración del Día de la Madre aún estaba en pañales, no tenía el arraigo de hoy en el alma de la gente. *Madre querida* es kitsch por la intención expresa de la película de exacerbar el amor a la madre, porque el amor a la madre es auténtico, pero en la forma desmedida que Orol nos lo presenta en la película, es kitsch.

Un dato curioso, ajeno todavía a la película en sí misma, pero que confirma la categoría de hombre-kitsch de Orol, es que en el estreno de *Madre querida*, el 10 de mayo de 1935, según cuenta Carlos Monsiváis en la serie de televisión *Los que hicieron nuestro cine*, es que él personalmente "repartía pañuelos para que los espectadores pudieran secarse las lágrimas que seguramente les iba a provocar el impacto del melodrama, con la garantía de que si alguien devolvía el pañuelo seco,

signo de que la película no había logrado conmoverlo hasta el llanto, se le devolvería el costo de su pago en la taquilla”.

La anécdota anterior destaca lo kitsch de la película porque el objetivo de Orol es cada vez más claro: sacudir el corazón de sus espectadores mediante una fórmula bien precisa y dosificada de elementos kitsch que conducen al público a donde él quiere.

Para entrar en materia y analizar cada uno de los elementos kitsch en *Madre querida*, comencemos por el principio. La película empieza con un prólogo, que constituye la primera dosis de kitsch para el espectador. En él el propio Orol a cuadro dice:

*Respetable público:*

*Voy a tener el gusto de dedicar esta película a todas las madrecitas del mundo. Al mismo tiempo, rendir un sincero y justo homenaje a todas ellas.*

*Les dedico esta película porque al ser madres han sufrido y porque en ellas, como en un divino crisol, se han fundido la bondad y el sacrificio. Sus manos son manos sembradoras de ideales que van por el mundo cultivando corazones, manos que se han purificado a fuerza de tanto bendecir.*

*Después de Dios, son en la Tierra los supremos artifices que van modelando sabia y dulcemente al alma de los hombres hasta hacer el milagro de encauzar una vida, un corazón, una conciencia.*

*Al calor de sus corazones, los hombres deben olvidar rencillas y ambiciones mezquinas, porque la madre es el único medio para hacer a los hombres más humanos, ya que en cada hombre hay un resabio de dulzor, por más amargo que tenga el co-*

razón, cuando perdura el sagrado recuerdo de su madre.

*Y recordando a ese ser que es todo bondad, sentimos con el poeta cuando dice: Madre, me perfumé en tu seno/como una gota de agua se perfuma en la flor...*

*Madres de todo el mundo: que este episodio cinematográfico sirva para avivar la llama sagrada de las lámparas rojas de nuestros corazones, de nuestro cariño, de nuestra admiración y respeto, porque son en la tierra, ¡oh, madres!, símbolo de amor, de paz y de confraternidad universal.*

Veamos ahora el argumento de *Madre querida*, para analizarlo después mediante el esquema que utiliza Abraham Moles para la literatura kitsch:

Juanito, que es un niño pobre que estudia y trabaja para ayudar a su mamá, sufre porque se acerca el Día de la Madre y no tiene un centavo para comprarle un regalo a su mamá. Luisito, amigo de Juanito (rico pero huérfano de madre), le da dinero a Juanito para el regalo y le lleva unas flores.

El papá de Luisito tuvo un amor muy grande en Cuba: la cantante Adela, de la que nunca más supo porque se casó con otra. Pero, precisamente, la mamá de Juanito es Adela.

Un día, cuando los niños prendían unos fuegos artificiales, Luisito provoca un incendio. Juanito, que es un niño muy bueno, se echa la culpa y va al reformatorio. Adela se enferma a causa de esto.

Pero a Luisito le remuerde la conciencia y le cuenta todo a su papá. Entonces van a ver a la mamá de Juanito y el papá descubre a su viejo

amor. Adela, moribunda ya, le confiesa al papá de Luisito que Juanito es su hijo.

Cuando Juanito se entera que murió su mamá, escapa del reformatorio y se dedica a vender periódicos. Mientras tanto, el papá lo busca, hasta que un día, en el cementerio, finalmente se encuentran. Se van todos a casa.

En el concepto kitsch, el héroe de la película, Juanito, a pesar de todo lo malo que le sucede, conserva puro su corazón y el amor hacia su madre es tan profundo que trasciende a toda razón. Juanito es pobre y no tiene dinero para comprarle un regalo su mamá en una fecha *tan especial* como el Día de la Madre (primer nudo). De ahí se desprenden los demás elementos de la trama: la relación con Luisito y su papá, que resulta también ser su padre, como se sabrá poco después (segundo nudo). Como se ve, estos elementos se llevan hasta los niveles más extremos: Juanito va al reformatorio por salvar a su hermano, la madre se muere del disgusto, pero antes de morir revela el parentesco, porque ella es la antigua amante del padre en Cuba. Al final padre e hijo se encuentran y se van felices a casa.

La historia es ligeramente inverosímil, pero así es el kitsch, hecho para el consumo de masas. Orol sabía esto y lo utilizó como debe de ser. *Madre querida* fue la película de más impacto de 1935, como lo consignan los testimonios de la época. *El Cine Gráfico* del 2 de junio de 1935, dice: "*Madre querida* batiendo récords de taquilla/*Madre querida* es la película de mayor atractivo para las masas estrenada recientemente. Ocupa el primer lugar entre las películas más taquilleras, hecho comprobado por el número de exhibiciones

que lleva en siete cines de la ciudad, que la mantienen en sus cartelera desde el 10 de mayo. *Madre querida*, con un argumento intensamente humano, lleno de realismo, que llega al corazón de público, gracias a la dirección de Juan Orol, que en todo momento supo mantener la continuidad de la trama".

Por su parte, *El Cine Gráfico* del 1 de septiembre de 1935 informa: "*Madre querida*: el suceso taquillero del año/De La Habana, Guatemala y El Salvador se informa que *Madre querida* ha resultado ser la película de mayor atracción taquillera, habiendo establecido récords sobre películas americanas de calidad./El público encontró en *Madre querida* un drama infinitamente humano, con toques de exquisita comedia y la vida de dos almas reunidas en su sacrificio, sus ideales y sus sueños. Esos dos amores grandes, sublimes: el maternal y el filial, forman un romance encantador, con muchos atractivos principales y embellecido con música y canciones pegajosas./En el sur de Estados Unidos, *Madre querida* fue recibida con gran entusiasmo por el público mexicano que reside ahí".

Por último, una crítica aparecida en *The New York Times* del 23 de diciembre de 1935, dice sobre *Madre querida*: "La película es interesante principalmente por su visión del México de hoy". Como se puede ver, el impacto que tuvo esta película tanto de público como de crítica habla de su importancia como obra de arte kitsch que, por estar bien lograda, tuvo un gran impacto entre el público.

Eduardo de la Vega apunta: "En el mismo año de 1936, y siguiendo la veta descubierta por Orol,

Gabriel Soria y Rolando Aguilar filmaron respectivamente *Mater nostra* y *Madres del mundo*, cuyos títulos no dejan duda de las intenciones de sus creadores". Sólo de 1937 a 1950, año en que Orol realizó la segunda versión de *Madre querida*, se filmaron treinta películas con el tema de la madre.

### El pornokitsch

Llegamos ahora a uno de los aspectos más interesantes del kitsch en Juan Orol: el pornokitsch. Antes de entrar en materia, hacemos una breve disertación sobre el concepto de pornokitsch y, posteriormente, veremos cómo lo utiliza Orol en sus películas.

La discusión relativa al desnudo artístico está pasada de moda. Es difícil ponerse de acuerdo sobre cuáles de los desnudos que nos presentan como artísticos realmente lo son. Para los fines que nos ocupan, analizaremos el desnudo kitsch y veremos en qué se caracteriza para no confundirlo.

Las tres cuartas partes de las publicaciones con desnudos femeninos y masculinos que pululan en todos los países occidentales no pueden ser calificadas ni de artísticas ni de antiartísticas: son parte de un fenómeno sociológico, psicológico y pedagógico. Pero lo que está en relación directa con nuestro propósito es que, la mayoría de las veces, la exhibición de desnudos pornográficos con fines hedonistas o publicitarios se acompaña de todo un aparato kitsch. La relación entre kitsch y pornografía podría parecer discutible, pero se ha establecido una categoría ético-estética, denominada con el neologismo pornokitsch.

La pornografía y el pornokitsch son formas culturales e históricas de actitudes alrededor del sexo: la primera es un tipo particular de lectura del erotismo, mientras que la segunda es el consumo falso y edulcorado de la pornografía por el ojo de un hombre-kitsch.

El término hombre-kitsch (kitschmensch en alemán) tiene un carácter cultural y filosófico, no es solamente una categoría sociológica o estética. Este concepto parece demasiado genérico para que se pueda utilizar en el análisis de los objetos kitsch, porque es mucho más fácil hacer un inventario de artículos producidos en serie, llenos de mal gusto y desprovistos de todo valor artístico, criticar las fallas con humor y acritud, que tratar este fenómeno con profundidad.

Para analizar los objetos kitsch, es necesario tomar en cuenta al hombre-kitsch y no solo limitarse a remarcar las facetas del objeto kitsch en el plano estético, donde se busca oponer el kitsch al arte para llegar a demostrar que es simple afición por el arte, está desprovisto de toda originalidad, es sumamente convencional y su encanto es primitivo, dulzón y superficial.

El hombre-kitsch transforma el mundo de sus experiencias basándose en sus ilusiones particulares que se alimentan con el goce objetivo del kitsch. Tal es el caso de Juan Orol, como se verá.

El pornokitsch es la pornografía pero sin su crudeza y su realismo, para lo cual se hace un uso constante y sistemático de las técnicas del eufemismo, es decir, la expresión de la pornografía con suavidad y decoro.

La pornografía es la respuesta natural a la represión, es la exaltación del sexo y su disfrute. Por

el contrario, el pornokitsch nace con la aparición del hombre-kitsch, con una cierta incapacidad de vivir auténticamente el sexo sin vergüenza, sin admitir que en lo más profundo de su ser tienen muchas ganas de ser consumidores de la pornografía de verdad. Esto crea al hombre-kitsch una incapacidad de vivir y de ver el sexo como algo natural y, al verlo con angustia, tiene la necesidad de justificarlo, de hacerlo un hecho estético, una cosa para ver o importante para saber.

Naturalmente, no se puede olvidar que por alimentar la sensibilidad falsa y artificial del hombre-kitsch, existe toda una industria cultural, en la que un sector vasto y rentable se encarga de la difusión del pornokitsch a través de los medios de comunicación, en los que están involucrados la fotografía, la literatura, los comics, el cine, la publicidad e, incluso, la industria del *strep tease*.

Por otra parte, es interesante notar que la industria cultural se sirve, para la producción de pornokitsch, de técnicas tendientes a crear nuevos mitos, falsos pero contruidos con precisión, que se oponen a la mitología clásica y popular.

La relación entre los mitos y el kitsch es evidente (como se puede ver a propósito de las vamp como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe o Sophia Loren). La creación de aquellos encuentra en el pornokitsch un componente esencial.

Hay películas que son recomendadas por las autoridades médicas, escolares o religiosas; revistas que dicen que publican fotografías de mujeres desnudas por razones de educación sexual o de salud psicológica y moral; libros que pretenden enseñar la felicidad y la armonía sexual: todos estos argumentos tienen móviles de "alto valor hu-



mano y moral", mismos que señalan sus detractores. Se podría creer que lo que venden de material pornográfico no tiene más que un interés para satisfacer una misión importante, que lo que presentan no lo hacen por placer sino para elevación del alma y por instruir -como es el caso de muchas revistas sobre deportes-, para proteger los valores más sagrados de la civilización occidental.

Como se puede ver, el pornokitsch se diferencia de la pornografía por el hecho de que se adapta a la mentalidad de las almas "bellas" de quienes lo consumen: el hombre-kitsch no puede admitir que su manera de utilizar el material erótico es una forma de voyeurismo, un acto que implica a toda su personalidad, pero que prefiere creer que lo que consume es una especie de instrucción técnica o una forma de contemplación estética.

Todos los aspectos de la pornografía, con sus múltiples posibilidades en los diferentes medios, son utilizados para dar al pornokitsch una fachada estética aceptable, un arreglo banal, característico de todas las formas del kitsch.

Para ir entrando en materia, veamos un caso del cine. En los años sesenta surgió una moda en el cine: las películas de "educación sexual", que posteriormente fue reemplazada por el cine "sexy". Las películas se anunciaban con una "advertencia" que no pasaba por alto ningún elemento para atraer al público, como la película alemana *Helga* (Helga, 1968) de Erich F. Bender, que en su cartel promocional decía:

"¡Rompe un silencio antiguo!/El sexo ya no es un tabú./Importante: la película es para todo público, pero se advierte que contiene escenas que

por su realismo podrían ser inadecuadas a los espectadores más jóvenes./Debido a que el público podría sentirse mal durante la escena del parto, la empresa ha puesto a disposición del público un servicio de enfermería a la entrada del cine."

Esta película fue considerada "instructiva" y fue aprobada por las autoridades médicas y religiosas. Pero al mismo tiempo, era una película excitante y peligrosa.

Hay que destacar la utilización, en la mayoría de los medios de comunicación, de elementos del pornokitsch con pretensión de que el resultado sea "artístico" para justificar el contenido.

Por otra parte, uno de los argumentos para justificar el pornokitsch consiste en afirmar que el cuerpo humano, el cuerpo femenino en particular, es "lo más bello del mundo": se encuentra entre lo bello y lo agradable, que es típico del kitsch, y el concepto (o más bien el mito) de la mujer-objeto, que es una forma de enajenación que procura la industria cultural, sobre todo cuando se dirige al público masculino. Recordemos las revistas y los videos *Playboy* como un ejemplo típico.

El arte pornokitsch tiene muchos adeptos porque se adapta al gusto de muchas obras artísticas. En estas obras abundan símbolos, alusiones y detalles destinados a insistir en el carácter "artístico" de la imagen más que darle una connotación sexual.

El lado estético del pornokitsch no se limita a la utilización de una falsa técnica artística y de una pseudomodernidad, trae consigo un importante eufemismo (una de las características del kitsch) y recurre a técnicas diversas para enmascarar la realidad pornográfica detrás de una apariencia artísti-

ca que en realidad es un pretexto. Así surgen las biografías o las vidas noveladas, libros que ilustran etnológica o históricamente la vida sexual de gente exótica.

Esta forma de kitsch es muy común en el cine en el que se presenta una versión del exotismo, justificado por el interés geográfico o turístico, en el que abundan bellas muchachas desnudas o semidesnudas, que pueden ser chinas, indias o hawaianas.

El pornokitsch tiene su razón de ser para que el hombre-kitsch consuma pornografía sin complejos de culpa ni sentimientos encontrados.

Juan Orol, profundo conocedor del alma del hombre-kitsch, condimentó sus películas con grandes dosis de pornokitsch. En 1938 Juan Orol filma en Cuba *Siboney*, que significó el inicio una nueva etapa en su carrera, con una de las películas con las que aporta al cine mexicano un nuevo género, el de rumberas, y una nueva estrella, María Antonieta Pons. Cansado de dramas, sobre todo del tema de la madre, del que ya para entonces estaba atiborrado el cine mexicano, Orol decide experimentar otros temas.

Veamos lo kitsch de *Siboney*. La película trata de un hacendado que en la época colonial de Cuba libera a la esclava Siboney y, posteriormente, la ayuda a desarrollar sus cualidades artísticas en el baile. La trama sirve como pretexto para aderezar la película con elementos exóticos propios del kitsch como lo son los bailes de negros, en los que María Antonieta Pons baila semidesnuda para beneplácito de los espectadores.

Este nuevo estilo de Orol, que él mismo calificó como "alegre y tropical", fue de tal éxito que

pronto tuvo que abandonarlo por la competencia. En efecto, muchos otros directores empezaron a importar rumberas de Cuba y otras islas del Caribe para convertirlas en protagonistas de películas sobre cabarets, arrabales y prostíbulos.

Entre 1940 y 1943, Orol viaja por los Estados Unidos con María Antonieta Pons como pareja de baile: él bailaba tango y ella rumba, por supuesto. De regreso a México, en 1943 filma *Cruel destino*, en donde María Antonieta Pons se consolida como rumbera. Según testimonios de la época lo más destacado de la película era justamente los bailes de María Antonieta Pons, calificada por El Duende Filmo, en *El Universal Gráfico* del 30 de agosto de 1944, como "la personificación del movimiento continuo, que parece haber salido de la manigua cubana con el cuerpo lleno de bichos cuyo picor no la deja estarse quieta". María Antonieta Pons, Alicia en la película, tiene que trabajar en un cabaret como vedette para poder ayudar a su padre a pagar una hipoteca. En el cabaret, María Antonieta Pons baila danzas eróticas y se muestra como lo que es: "una flamante hembra rumbera y frondosa".

Dice José Luis Cuevas que los adolescentes de la década de los cuarenta, lo único que querían en la vida era emular a los grandes padrotes del cine nacional. Confiesa que su descubrimiento sexual, a través de María Antonieta Pons, lo deja marcado para siempre, ya que su tipo de mujer que prefiere "es de la las 'buenotas', que son mujeres muy hembras". Cuevas reconoce, como seguramente lo podrían hacer la mayoría de los hombres de su generación, que sus gustos eróticos tienen mucho que ver con los gustos de Juan Orol.

En *Los misterios del hampa* (1944), aunque no es propiamente una película de rumberas, sino que ya pertenece al siguiente género de Orol que es el de gánsters, de todos modos Orol incluye una parte pornokitsch: María Antonieta Pons es una vedette que baila una conga "escandalosa por las evoluciones procaces de alto contenido sexual", según José María Sánchez García en el *Novedades* del 8 de diciembre de 1945.

En la siguiente película de Orol, *Pasiones tormentosas* (1945), es donde mejor se puede apreciar el pornokitsch. El tema de la película no podía ser más kitsch: trata de un pleito entre dos hermanas por el amor de un hombre que sucede en un pueblo del trópico. Las dos hermanas en cuestión son María Antonieta Pons y Yadira Jiménez. Ambas utilizan en casi toda la película unos sarongs con una abertura que les permite, como quien no quiere la cosa, enseñar las piernas en toda su opulencia, y por arriba bien ajustados al cuerpo para lucir sus enormes bustos.

Emilio García Riera, a propósito de esta película, acusa a Orol de querer convertir en estrella de cine a toda la población femenina del Caribe, ya que en esta cinta debuta otra rumbera que daría bastante de que hablar en el cine mexicano: Yadira Jiménez, quien a decir de El Duende Filmo en *El Universal* del 6 de junio de 1946, "tiene un cuerpo rumboso y unas piernas de esas que los hombres miran y luego se chupan los labios y se les hace agua la boca; es el tipo de mujer sensual, una devoradora con fuego en el alma, deseo en los ojos y pasión en los labios".

Según considera el crítico Carlos González Correa, en el *Novedades* del 14 de marzo de 1976,

jamás nadie filmó una escena de enfrentamiento entre dos hermanas más sensual que la de María Antonieta Pons y Yadira Jiménez en *Pasiones tormentosas*: "María Antonieta rotunda y Yadira sinuosa, argumentando cada una las razones de su pasión por Crox Alvarado, comparando entre sí las dos la bondad de sus protuberancias femeninas, y Yadira palmeándose la cadera diciendo que es mejor la suya que la de María Antonieta (lo cual yo me permití dudar), y las dos insultándose como solo pueden hacerlo dos medias hermanas que se odian".

José María Sánchez García dice en el *Novedades* del 29 de septiembre de 1946 que *Pasiones tormentosas* le parece "sobrecargada de color realista. Canciones sensuales y bailoteos candentes de procedencia antillana, se suceden en nutrido haz, dando lugar para que la super dinámica María Antonieta Pons se rompa la cintura en contorsiones diabólicas de imposible imitación. María Antonieta, de frente, logra hacerse la deseable, pero abusa de mostrar la grupa".

*Embrujo antillano* (1945) es la siguiente película de Orol, que cierra el ciclo de María Antonieta Pons. Cabe señalar que, como se ha apuntado líneas arriba, María Antonieta quedó para la historia del cine mexicano, ya que primero con Orol y luego sin él, desarrolló una intensa carrera con papeles muy semejantes a los que hizo con aquél, es decir, de rumbera.

Fue tal el éxito de las rumberas que año con año crecía el número de películas con el tema. Sólo de 1946 a 1950 se filmaron ciento treinta y un películas de rumberas, según consigna Emilio

García Riera en la *Historia documental del cine mexicano*.

La siguiente etapa de Juan Orol es la de los gánsters. Sin embargo, para seguir con nuestro asunto del pornokitsch, debemos hacer notar que Orol nunca perdió de vista incluir elementos eróticos como un atractivo adicional a sus películas sobre el hampa. Cuando Orol se divorcia de María Antonieta Pons, se ve obligado a buscar una nueva estrella. Conocedor de los encantos de las caribeñas, Orol viaja a La Habana con la consigna de encontrar a una muchacha que llenara los siguientes requisitos:

"Yo buscaba una muchacha de linda cara, cintura estrechita, bien formada de cuerpo, con bonitas piernas, busto, ¡en fin! Buscaba la estética, una muchacha casi perfecta que pudiera llegar a hablar bien, que tuviera temperamento artístico, gracia y simpatía. Eso buscaba yo. Personalmente les enseñaba los pasos a mis elegidas, porque yo en aquella época montaba los bailes". Y Juan Orol encontró a Rosa Carmina: alta, trigueña y muy cubana, para mejor definición. De ella dice José Luis Cuevas: "Rosa Carmina es la superhembra que despierta siempre grandes fantasías eróticas en los que la están contemplando".

Pero antes de entrar de lleno a hablar de Rosa Carmina, veamos el caso de otra rumbera descubierta por Orol: Yadira Jiménez, de la que ya habíamos hecho referencia. La película en la que debuta Yadira Jiménez como actriz principal se llama *El amor de mi bobío* (1946), drama de pasiones exacerbadas situadas en la tropical campiña cubana. Respecto a Yadira Jiménez, El Duende Filmo hace un entusiasta comentario en *El Universal* del

23 de noviembre de 1947: "Orol demostró a María Antonieta Pons que sigue teniendo un magnífico olfato para encontrar hembras guapas".

Emilio García Riera escribe lo siguiente a propósito de *El amor de mi bobío*: "La muchacha se convierte a la mitad de la película en una vedette de enorme éxito, cosa facilísima no sólo para las heroínas de Orol, sino para todas las del cine mexicano que tienen una mínima noción de como mover la cadera. Al fin y al cabo, de la campaña cubana al cabaret habanero no es apreciable una gran diferencia de decorado, por lo que puede afirmarse que toda rumbera lleva consigo, por donde quiera que vaya, al cabaret como una aureola gigantesca".

La siguiente película de Orol es *Tania, la bella salvaje* (1947). De ambiente exótico y tropical, trata de un empresario que descubre a una salvaje (Rosa Carmina) en una isla llamada Kanán, ataviada con el acostumbrado sarong que le permite mostrar generosamente sus bien torneadas piernas y su enorme busto (que según contaba la leyenda medía ¡110 centímetros!). Esto es lo más destacado de la película, tal como lo hace notar Alfonso de Icaza en *El Redondel* del 6 de junio de 1948: "La película toda se basa en una rumba constante, bailada, primero por la guapísima Rosa Carmina que mueve todo muy bien, y después por Juanita Riverón, otra morenaza de cuerpo entero".

A continuación Orol filmó lo más importante de su obra de tema gangsteril: *El reino de los gángsters* (1947), *Gángsters contra charros* (1947) y *El charro del arrabal* (1948). En las tres, como elemento esencial del pornokitsch a que tenía



acostumbrado Orol a su público, incluyó los bailes sicalípticos de Rosa Carmina.

En *Gángsters contra charros* hay una escena antológica del pornokitsch: Rosa Carmina sale al escenario con una música suave, como de bolero, acompañada por clarinete, flauta y trompeta, cuando de pronto se voltea y empieza a mover la cadera en una especie de furia repentina. Posteriormente, la rumbera baila "Que huateque", compuesta por Jehová (seudónimo de Juan Orol), con su habitual sensualidad. Según cuenta la propia Rosa Carmina, por esta película los periódicos la bautizaron como "la niña del baile voluptuoso". En muchos cines de México y de otros países el público comenzaba a patear, a aplaudir y a chiflar para que se repitiera el rollo del baile varias veces.

*Amor salvaje* (1949), *Cabaret Shanghai* (1949) y *¡Que idiotas son los hombres!* (1950) constituyen la siguiente tríada de Orol. Los títulos son bastante elocuentes como para que sea necesario hacer cualquier explicación. En las tres películas Rosa Carmina vuelve locos a los hombres con sus bailes que incitan al pecado, con atuendos sugerentes para el lucimiento de su cuerpo. Cuenta Rosa Carmina que el tipo de mujer de Orol "era en sí escandaloso, y cuando viene la cosa de la rumba... pues es un baile provocativo que se tiene que sentir y saberlo transmitir al público".

Mención aparte merece la trilogía *Percal* (1950), formada por las películas *El infierno de los pobres*, *Perdición de mujeres* y *Hombres sin alma*, ya que están basadas en un comic escrito por José G. Cruz que tuvo un éxito enorme entre las clases populares de finales de los años cuarenta. En las tres películas Rosa Carmina luce tan guapa como

siempre, ofreciendo al público su persona y sus bailes tropicales.

*La diosa de Taithí* (1952) y *Sandra, la mujer de fuego* (1952) están dentro de la línea exótica de Juan Orol, cuyo argumento es un mero pretexto para que la heroína se luzca como debe de ser. En esta película hay otro baile de antología para el pornokitsch: Rosa Carmina baila una rumba enfundada en un vaporoso negligée ante un grupo de peones que la miran con lujuria incontenible. Para rematar y para mayor solaz del público, Orol obsequia una toma de los pechos desnudos de Rosa Carmina, para que todos acaben por volverse locos.

La última película de Rosa Carmina con Orol fue *Secretaria peligrosa* (1955), la cual, según apunta Fernando Méndez Leite en la *Historia del cine español*, es un tema policiaco de limitado interés, en la que destaca Rosa Carmina "actriz cubana de impresionante belleza".

Terminada su relación profesional y sentimental con Rosa Carmina, Orol encontró en Cuba una nueva estrella y esposa: Mary Esquivel, "una belidad de cuerpo entero... la máxima interprete del sexy excitante y provocativo", según reza la publicidad de *El farol de la ventana* (1955), su primera película, en la que, para no hacer quedar mal a la publicidad, enseña los pechos.

Hemos dicho a propósito del pornokitsch que uno de sus ingredientes esenciales es que se presente al público como necesario para dar un mensaje instructivo. Tal es el caso de las películas de Orol con Mary Esquivel, en las que las pasiones tormentosas presentadas en películas como *Te odio y te quiero* (1956), *Plazos traicioneros* (1956), *Zon-*

ga, *el ángel diabólico* (1957), *Thaimí, la hija del pescador* (1958), *La tórtola del Ajusco* (1960), *Bajo el manto de la noche* (1962), *Sangre en la barranca* (1962) y *Crimen en la hacienda* (1963) son "necesarias" para dar un mensaje que contenga "solidez" moral.

Se han mencionado también algunos anuncios de películas kitsch y hasta de algunas que no lo son pero cuentan con publicidad kitsch, como *Les quatre cents coups* de François Truffaut. En los anuncios de sus películas Mary Esquivel aparece siempre enseñando el cuerpo, aunque, como buena heroína kitsch, ella es buena y tiene que luchar contra los irrefrenables deseos que causa a los hombres.

En la publicidad de *Te odio y te quiero* Mary Esquivel es promovida como "la máxima representante del glamour francés". El cartel de *Zonga, el ángel diabólico*, decía "Su cuerpo rotundo y sensual es una hoguera que consume los sentidos... ¡Y los más sagrados afectos". En *La tórtola del Ajusco*, Mary Esquivel es "perseguida por la lujuria, por la pasión y la lascivia de los hombres"; una advertencia complementa el anuncio: "Suplicamos a nuestro público no traiga a sus niños, exclusivamente adolescentes y adultos", que seguramente habrá provocado que se incremente notablemente su público infantil y juvenil, al igual de lo que sucede ahora con las películas "para adultos" (por lo general las pornográficas) que tienen entre el público infantil numerosos seguidores.

*Bajo el manto de la noche* se anunció como "una película que señala a la sociedad las lacras y vicios que la destruyen", con los cuales el público debió quedar encantado. En *El crimen de la ha-*

*cienda* el cartel decía "Cuando ella sólo podía ofrecer su corazón, fue despreciada y humillada por el hombre amado. Pero, mujer al fin, puso un precio muy alto al cobrar esa humillación. El paraíso del Caribe es el escenario de esta historia romántica, violenta, sensual y dramática"; como se ve, es un anuncio muy al gusto de la moral del hombre-kitsch.

Para terminar nuestro análisis de Juan Orol y el pornokitsch, mencionaremos brevemente a su última esposa y estrella, Dinorah Judith, con la que filmó sus últimas películas. En esta etapa, que va de 1965 a 1978, ya había quedado atrás el cine de rumberas que daba mayores posibilidades para el pornokitsch. Fiel a sus convicciones, aún en su última etapa, Orol nunca dejó de salpimentar sus películas con algo de sexo. Al igual que sus antecesoras, Dinorah Judith baila y luce su cuerpo, aunque de manera más discreta; sólo en *El fantástico mundo de los hippies* (1970), ya en plena era del destape en el cine mexicano, Orol incluyó a una pareja de hippies nudistas.

Como se ha visto, estas escenas de baile en donde las frondosas rumberas de un cuerpo divino y tentador que lucían despreocupadamente para solaz de los espectadores, significaron el despertar sexual de muchos jóvenes de la época y son un ejemplo del pornokitsch en Juan Orol.

### Los títulos

Hemos hecho referencia a los títulos de las películas kitsch y hasta de las que no lo son, pero cuentan con publicidad kitsch. Al principio mencionamos la anécdota del título de *Les quatre cents*

*coups* en Alemania. Ahora presentamos un ejemplo más cercano a nosotros, que servirá de preámbulo para analizar los títulos kitsch de Juan Orol.

En julio de 1989 se estrenó en la Ciudad de México la película *La ley del deseo* (1987) de Pedro Almodóvar y se promovió en los periódicos con un cartel que dice: "¡Gran estreno sólo adultos! *La ley del deseo*/Por un militar, hace 13 años/He sido violada, pero lo he superado/Un drama que se repite en otras mujeres". Por supuesto esta película de Almodóvar es deliberadamente kitsch, pero lo interesante de este anuncio es el texto que no tiene nada que ver con el argumento de la película. Aquí el anuncio kitsch es un gancho publicitario para despertar la curiosidad (léase morbo) del público sin que ofenda su moral porque, de la forma como se le presenta, parecería una película destinada a la salud mental de las mujeres violadas.

Juan Orol utilizó este tipo de anuncios para sus películas de su etapa que nosotros hemos llamado del pornokitsch y de las que ya hemos hecho amplia referencia. Muchas de las películas de Orol tienen doble nombre. Por supuesto, parecería que el segundo título es una explicación del primero, pero en realidad para lo que sirve es para reforzar el estímulo, táctica del kitsch. Ahora veamos sus títulos que son eminentemente kitsch:

*Mujeres sin alma (Venganza suprema)*

*Madre querida (Los hijos de la calle o Huérfanos del destino)*

*Cruel destino (Allá en la frontera o El bandido de la frontera)*

*Tania (La bella salvaje)*

*El charro del arrabal (El charro del arrabal  
contra el rey de los gángsters)*

*Madre querida, segunda versión (El corazón  
nunca miente)*

*La diosa de Tahití (Los chacales de la Isla Ver-  
de)*

*Sandra (La mujer de fuego)*

*El sindicato del crimen o La antesala de la  
muerte*

*Bajo la influencia del miedo o Gangsterismo  
en el deporte*

*Secretaria peligrosa o Agente internacional*

*Zonga (El ángel diabólico)*

*Thaimí, la hija del pescador o La modelo de la  
Playa Escondida*

*Bajo el manto de la noche o Destino de tres vi-  
das*

*El crimen de la hacienda o Siempre en mi co-  
razón*

*Pasiones infernales o La hija del Sol*

*El tren de la muerte o En el tren de las cinco  
llegó la muerte*

Los demás títulos de las películas de Orol son  
demasiado elocuentes y suficientemente kitsch  
como para que hubieran necesitado otro:

*El calvario de una esposa*

*Honrarás a tus padres*

*El derecho y el deber*

*Eterna mártir*

*Los misterios del hampa*

*Pasiones tormentosas*

*Embrujo antillano*

*Una mujer de oriente*

*El amor de mi bobío*

*El reino de los gángsters*

*Gángsters contra charros*

*Amor salvaje*  
*Cabaret Shangai*  
*¡Qué idiotas son los hombres!*  
*Percal (tríptico):*  
    *El infierno de los pobres*  
    *Perdición de mujeres*  
    *Hombres sin alma*  
*La mesera del café del puerto*  
*El farol de la ventana*  
*Plazos traicioneros*  
*Te odio y te quiero*  
*La tórtola del Ajusco*  
*Sangre en la barranca*  
*La maldición de mi raza*  
*La virgen de la calle*  
*Contrabandistas del Caribe*  
*Antesala de la silla eléctrica*  
*Organización criminal*  
*El fantástico mundo de los hippies*

## Comentario final

**T**erminamos nuestro recorrido por el kitsch en Juan Orol. Como se ha podido ver a lo largo del trabajo, Orol no era tan cándido como la crítica tradicional lo pinta, sino que hizo sus películas con todo conocimiento de causa, es decir, con el conocimiento del alma del hombre-kitsch que él mismo era.

El cine de Juan Orol ha sido ridiculizado y condenado al bote de la basura, se le identifica con el clásico churro, característico del cine mexicano. Sin embargo, lo anotado anteriormente es para reconsiderar estos calificativos, porque no se puede dudar de la influencia que tuvo en el cine nacional.

Por otra parte, no hay que olvidar que el gran público, el cinéfilo común y corriente que ama casi todo el cine, sea bueno o malo para la crítica, disfrutó enormemente las películas de Orol y este simple hecho lo hace notable. Pocos directores mexicanos han contado con la fidelidad del público y han tenido tantos éxitos de taquilla durante un periodo tan largo, como los tuvo Orol.

La huella que dejó Orol en el cine mexicano es notable; aún los que desprecian su obra, no pueden evitar relacionarlo con las rumberas o con los gánsters, por ejemplo. Sus películas han suscitado la creación de mitos, como aquel que dice que *El reino de los gánsters* está en las cinematecas de París y Nueva York.

En la presentación he dicho que las inverosímiles películas de Orol reflejan de algún modo nuestra realidad. Juicio aventurado, podría objetar-



se. Pero para quien lo dude, que lea el artículo de Carlos Fuentes "Melodrama mexicano", publicado en el diario *La Jornada* del 27 de junio de 1995, dedicado "a José Luis Cuevas, Emilio García Riera y Carlos Monsiváis, los mexicanos que más saben sobre cine nacional". A guisa de argumento para una clásica película del cine mexicano, con todo y actores incluidos, Fuentes hace una crónica de los sucesos de la vida política mexicana actual. Una película de Orol, comparada con la realidad nacional, resultaría de lo más sensata.

Por último, cabe recalcar lo que en la presentación se ha dicho: no toda la obra de Orol es kitsch, toda ella, sí, tiene elementos muy evidentes del kitsch y éstos han sido precisamente los que se han analizado en este trabajo. Lo camp sería motivo para otra investigación. Analizar la obra de Orol es una tarea homérica, imposible de realizar en unas cuantas páginas. La presente tesina es apenas un esbozo de lo que podría ser una investigación más profunda en el futuro, pero, mientras tanto, que sirva para reavivar la polémica que siempre ha suscitado el cine de Juan Orol.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## Bibliografía

- AGEL, HENRI. *Esthétique du cinéma*. Paris, Presses Universitaires de France, 1971. 128 p. Col. Que saie-je?
- BALAZS, BÉLA. *L'esprit du cinéma*. Paris, Éd. Payot, 1977. 298 p.
- BOUSSINOT, ROGER. *L'encyclopédie du cinéma*. Paris, Éd. Bordas, 1967. 1549 p.
- DE LA VEGA ALFARO, EDUARDO. *Juan Orol*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1987. 194 p. Col. Cineastas de México.
- DE LA VEGA ALFARO, EDUARDO. *El cine de Juan Orol*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. 99 p. Col. Filmografía nacional N° 4.
- ECO, UMBERTO. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. Barcelona, Edit. Lumen, 1981. 403 p. Col. Palabra en el Tiempo (Ensayo), N° 39.
- GARCÍA, GUSTAVO. *El cine mudo mexicano*. Martín Casillas Editores, México, 1982. Col. Memoria y olvido: Imágenes de México N° IX. 76 p.
- GARCÍA RIERA, EMILIO. *Historia documental del cine mexicano*. México, Edit. Era, 1967-1978. 9 vols.
- GARCÍA RIERA, EMILIO. *Historia del cine mexicano*. México, SEP, 1986. 356 p. Col. Foro 2000.

- KUNDERA, MILAN. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona, Edit. Tusquets, 1985. 320 p. Col. Andanzas Nº 25.
- MOLES, ABRAHAM. *El kitsch*. Madrid, Edit. Paidós. 186 p.
- MORIN, EDGAR. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'antropologie sociologique*. Paris, Éd. Minuit, 1978. 251 p.
- MUÑOZ CASTILLO, FERNANDO. *Las reinas del trópico: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Nínón Sevilla, Rosa Carmina*. México, Edit. Grupo Azabache, 1993. 263 p.
- ORTS, EDMOND. *El cine. 749 bio-filmografías del cine sonoro mundial*. Bilbao, Edit. El mensajero, 1985. 3 vols.
- PASCALL, JEREMY & JEAVONS, CLYDE. *A pictorial history of sex in the movies*. London, Hamlyn, 1975. 217 p.
- RAMÍREZ, GABRIEL. *Crónica del cine mudo mexicano*. Cineteca Nacional, México, 1989. 300 p.
- RAMÍREZ, GABRIEL. *El cine yucateco*. Filmoteca de la UNAM, México, 1980. 89 p. Col. Documentos de filmoteca Nº 3.
- Dictionnaire du cinéma*. Paris, Éd. Seghers, 1962. 388 p.
- Enciclopedia ilustrada del cine*. Madrid, Edit. Labor, 1987.
- Gran Historia Ilustrada del Cine*. Madrid, Edit. Sarpe, 1984.
- Les chefs-d'oeuvre du kitsch*. Paris, Éd. Planète, 1971. 412 p.

*Testimonios para la historia del cine mexicano.* México, Cineteca Nacional, 1976. 143 p. Col. Cuadernos de la Cineteca N° 2.

*Variety. Films Reviews 1907-1980.* New York & London, Garland Publishing, Inc., 1985. 16 vols.

CERTEAU, MICHEL. "El cine entre lo icónico y lo verbal". Revista *Historia y grafía*, Universidad Iberoamericana, número 4, 1995.

PÉREZ MEDINA, EDMUNDO. "Juan Orol: ¿la negación del arte cinematográfico?" *El Nacional* diario, sección cultural, 10 de junio de 1989.

Revista *Somos*. "El otro cine mexicano". Edición especial N° 4, año 6, 1 de junio de 1995.

# Índice

Introducción	4
1. La estética y el kitsch	9
2. El kitsch y el cine	13
3. El kitsch y Juan Orol	21
Comentario final	47
Bibliografía	49