

# **S «PORQUE TE AMO, QUIERO SALVARTE»: DISCURSO AMOROSO, SOCIEDAD Y MELODRAMA CINEMATOGRAFICO EN AMÉRICA LATINA**

SILVIA OROZ

Al tratar de asuntos como los de este trabajo, la mayoría de las veces lleva a la pregunta «¿Para qué?». Esa interrogación contiene dos fases. Una, la que simplifica la cuestión amor/sociedad/melodrama en el modelo de «aquellas peliculitas» románticas, para llorar, para mujeres, sirvientas y pobres. En la segunda fase el «¿Para qué?», y parafraseando a Marc Bloch (1), habilita la legitimación de ese saber. Saber ese que tiene que sobrepasar barreras cristalizadas que signan la mayor parte de nuestra historia cultural y subjetividad.

Dentro de la tendencia descentralizadora, que impulsa una valoración mayor de las mentalidades y la vida cotidiana, el discurso amoroso es emblemático, en la perspectiva que conforma un camino ideal para analizar y comprender el camino afectivo como una contextualización histórico/cultural. Amamos de la manera que nos enseñaron; y en ese sentido el melodrama cinematográfico de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta es una metáfora acabada. Si amamos como aprendimos, le cabe al cine melodramático de las décadas en cuestión una función casi definitiva en la educación sentimental de varias generaciones, entendiendo dicha educación como la construcción de un imaginario y de subjetividades que edificaron un universo simbólico donde amor/sufrimiento/fatalidad son el pasaporte para el paraíso.

Pero el trípode amor/sufrimiento/fatalidad también construye el discurso oculto del poder patriarcal. Por lo que «esas peliculitas románticas» conforman una representación sobre las desigualdades y contradicciones camufladas entre géneros, entendiendo éstos como producto de la formación histórica. O sea, detrás de cada «te quiero», social y subjetivamente, hay mucho más que una «simple historia de amor» en abstracto.

Claro que en las llamadas «sub-culturas», como en la novelita rosa, el folletín, la música popular, el radioteatro, ya están presentes los elementos que pasarán al melodrama cinematográfico. Pero éste, al ser la primera producción icónica de masas, será la referencia audiovisual necesaria y exacta para el subestimado comportamiento amoroso.

Dicha referencia se vale de: 1, el desarrollo de una narrativa que asegura la relación cine/público, ya que ésta «recupera el gusto popular de escuchar y contar historias, existente desde la distante etapa oral de la literatura» (2); 2, de la planificación y sintaxis común del género melodramático, basadas en una convención lingüística que llega a un público amplio y homogéneo. Esta convención se relaciona a la ilusión de realidad, de que todo ocurre «naturalmente», y fue tomada de la gran contribución de Hollywood a la construcción del lenguaje cinematográfico. Responde a lo que Ricardo Piglia señala: «... El relato cinematográfico no es otra cosa que la transposición al cine de la gran novela del siglo XIX...». Vemos aquí

(1) Marc Bloch, *Introducción a la historia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1972).

(2) Silvia Oroz, *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina* (México, UNAM, 1996).

el precedente a la globalización lingüística en el audiovisual; y 3, de la utilización de prototipos y arquetipos que simbolizan las virtudes y maldades, el orden y el desorden patriarcal, que son emblemáticos y representan modelos comportamentales.

Esto en un continente, que cuando el cine sonoro llegó, presentaba ciudades con el desarrollo tardío de la modernidad, a la vez que a las mismas llegaba el contingente rural para ser la mano de obra barata de las industrias en surgimiento. En este contexto «El Cine Nacional» era la metáfora, junto a las fábricas, los trenes, el asfalto creciente, las grandes casas de moda, de nuestra modernidad y por lo tanto anunciábase con ello un futuro prometedor. La propuesta nacionalista, según Barbosa Lima Sobrino, intentaba reducir la distancia entre ricos y pobres, en un esfuerzo inútil para disimular el abismo inmenso que separa el ingreso *per cápita* de los países ricos y pobres (3). El intento de reducir la distancia ricos/pobres dio la ilusión de futuro y esperanza.

En esta perspectiva el melodrama, narrativamente, funcionó como el ordenador de conocimiento de una población periférica y sin poder, que no quería ser marginalizada de ese proceso histórico/cultural. En este trabajo el Nacionalismo es colocado según la idea de Benedict Anderson (4), como una herramienta para entender el mundo.

Las leyes económicas y sociales de la coyuntura en cuestión, ayudadas por una situación internacional relativamente favorable, o por lo menos no tan salvaje como la actual, permitió la producción, distribución y exhibición de nuestro cine, con acento en los dos grandes países productores: México y Argentina. Al concretarse la realización y exhibición de los films, el melodrama marchará, a través de su código discursivo, sobre el amor, que tiene características y matices particulares según las décadas y los países, en un proceso intertextual que creó un discurso afectivo que fue referencia y rescate simbólico del funcionamiento amoroso de nuestra «modernidad». Ese discurso sintetiza ejemplarmente la historia cultural como la de una experiencia simbólica.

Vale la pena resaltar que la eficacia de un film no está propiamente en las informaciones que pasa, y sí, principalmente, en las operaciones efectuadas por su lenguaje. Operaciones estas que incluyen la cuestión de la recepción. El análisis del melodrama cinematográfico latinoamericano es, en realidad, la innumerable e intrincada historia de su producción y recepción. En esta perspectiva Monsivais (5) señaló que la gran diferencia, entre el melodrama norteamericano y el nuestro, reside que en Latinoamérica no hay espacio de separación entre público y pantalla; el espectador se incorpora a ésta y «vive» el film. En una encuesta, una mujer cubana, teletipista y de 41 años dijo: «... Me meto dentro del film y lo vivo. Siempre fue así» (6).

## AMOR, MUJER Y MELODRAMA

La idea de amor implantada por la revolución francesa, que coloca este sentimiento por encima de las clases sociales, genera la posibilidad que «todos somos iguales». Así, el discurso amoroso se irá consolidando como motor de la producción cultural en todas sus formas, y, por lo tanto, en uno de los eslabones fundamentales en la relación con el público. El director argentino José Martínez Suárez contaba que uno de sus films preferidos, *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, fue un estruendoso fracaso de taquilla. En su recorrido por los cines, para ver cómo funcionaba con el público, el gerente de un cine le dijo: «Su película es buena, pero no hay público porque en el afiche no existe 'amor', entonces a la gente no le interesa» (7).

Con respecto a la fase de implantación del sonoro es bueno recordar que «hasta bien avanzada la década de los cuarenta, los centros urbanos latinoamericanos eran semirurales, y el público correspondía a esta característica. Los espectadores pertenecían a un tipo de

(3) Barbosa Lima Sobrino, *Jornal do Brasil*, 21 de junio de 1991.

(4) Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres-Nueva York, Verso, 1991).

(5) Carlos Monsivais, Conferencia en la UNAM, en febrero de

1996, en la presentación del libro *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*.

(6) Silvia Oroz, *Idem*.

(7) José Martínez Suárez, Conversación con Silvia Oroz, en enero de 1997.



*Flor silvestre*, Emilio Fernández, 1943.

sociedad con un crecimiento económico primario, de tipo agroexportador» (8), y como señala Guillermo O'Donnell, «Este tipo de estructura producía sociedades rígidamente jerarquizadas, con concentración de renta y poder en una minoría. Eran estados oligárquicos donde no existía el carácter de ciudadano» (9).

«El amor», entonces, acaba con la jerarquización social, siendo el tema hegemónico del melodrama cinematográfico, acompañado siempre o del sufrimiento o de la fatalidad o de ambos. Sobre la fatalidad recuerdo a Gubern, cuando señala que ésta no es otra cosa que el «factum» de la tragedia convertido en «juguete del destino» (10).

El mercado cultural actúa, con respecto al discurso amoroso, como mediador de subjetividades. Como señala André Lázaro «... A través de mensajes ofrece criterios y elementos para atribuir sentido a las experiencias vividas por los individuos... Fue a partir del siglo XIX que el amor pasó a tejer el hilo de las narrativas de los bienes simbólicos producidos y que circulan cautivando al público y solicitando su identificación» (11). Así amor/melodrama forman una diada perfecta que funciona en un público, definido por Monsivais, como formado en la comprensión personalizada al extremo de la política, la historia y la sociedad» (12).

Pero el amor no puede funcionar sin ser conjugado con la mujer, ya que ésta, en nuestra sociedad, es la responsable del espacio privado, por lo cual le cabe la responsabilidad de

(8) Silvia Oroz, *Idem*.

(9) Guillermo O'Donnell, *Análisis del autoritarismo burocrático*, (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990).

(10) Roman Gubern, *La imagen y la cultura de masas* (Barcelona, Bruguera, 1983).

(11) André Lázaro, *Amor. Do mito ao mercado* (Rio de Janeiro, Vozes, 1996).

(12) Carlos Monsivais, «Cultura urbana y creación intelectual», *Casa de las Américas*, nº 116.

mayor inversión amorosa. Así amor/mujer/melodrama son un trípode temático/narrativo que funciona como un camino de reflejo de las relaciones afectivas y de poder del imaginario latinoamericano. «La Mujer», en la historia de la representación del personaje femenino melodramático, tendrá innumerables títulos de película, así como será, la mayoría de las veces, el centro narrativo y/o la causante de la «desarmonía» en la estructura dramática.

El discurso del amor hombre/mujer se presenta en dos grandes bloques. Uno, el amor doméstico, productivo y con contradicciones pasajeras. El otro, el amor pasión, improductivo y con contradicciones estructurales. En ambos habita un reconocimiento cultural no declarado, así como funciona la diada deseo/falta (13).

## CASA DE MUÑECAS

«Pero si es una niña», responde el personaje del marido a su madre —en la versión mexicana de *Casa de muñecas* (Alfredo B. Cevenna, 1953)—, cuando ésta le dice: «No me gusta que los niños la llamen Nora, como si fuera la hermana 'mayor'». Debo aclarar que en este film, el personaje de la niñera, de la obra original, fue cambiado por el de la suegra. «Estas linda como una muñeca», le dice el marido a la Nora argentina (Alberto de Zabala, 1943).

En la adaptación mexicana, Nora es tratada más como «niña»; y en la argentina como «muñeca». En el discurso patriarcal ambas adjetivaciones colocan a la mujer fuera de la esfera de «la razón». Tanto es así que en los dos films, el prestamista (Krogstad, en la obra original), dice que «las mujeres siempre esperan actitudes sublimes del hombre que aman». En el original de Ibsen, Nora es «calificada» con nombres de pájaros. Lo que a diferencia de las películas da una lectura ambivalente a dicho tratamiento.

Ambos films cambian el sentido moral transgresor de la obra de Ibsen al acentuar el carácter de costumbres y sentimental, y en los dos pasa a ser el centro no el personaje femenino, sino la preocupación que la estructura familiar conlleva por el aislamiento y la domesticidad. La madre del marido, en la versión mexicana, dice: «Un hogar es un hombre, una mujer y unos hijos, y cuanto menos extraños haya, mejor».

Los diez años que separan la producción de los dos films, y el similar discurso amoroso, que coloca a la mujer como guardián del hogar, no hablan de la estratificación de los géneros, y si de los rasgos constitutivos de las historias de amor y el sentimiento amoroso. Ambos se inscriben en una cultura de formas cambiantes, instalándose su evolución en procesos de larga duración. En dichos transcurso se objetiva la existencia de un universo común, que se comparte tanto en las formas de amor a nivel histórico, como en la del sujeto enamorado. Esto ayuda a explicar la vigencia del melodrama cinematográfico a través de diferentes procesos culturales.

## «LA MUJER SABE AMAR MUCHO»

«Te quiero, Asunción. Te quiero más que a mi vida», «Yo también te quiero, por eso quise salvarte». Este diálogo entre Ángel Magaña y Amelia Bence en *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) coloca uno de los ejes del discurso amoroso de la época: la relación amor/salvación/renuncia. La renuncia occidental y católica es un valor natural sin contextualización, y el mejor remedio cultural para evitar la culpa y castigo que un comportamiento contrario implicaría. Renunciar para salvar tiene que ver con la bondad natural de la mujer, según el patriarcado, y la producción cultural y el melodrama cinematográfico subliman esto de manera ejemplar.

«Es cierto que quiere casarse conmigo y llevarme a su casa, pero ya le convenceré para que no lo haga», le dice al hijo del amante Yandira Giménez en *La renegada* (Ramón Peón, 1951), para demostrar que una mujer con pasado puede ser buena y sacrificarse. En *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943), Dolores del Río le dice a Mimí Derba: «Usted es una madre y sufre por su hijo. Yo no tengo nada que ofrecerle, soy tan pobre. Me iré, me iré lejos». Estos ejemplos nos llevan al libro *La mujer. Tal como debe ser*, edición de 1899, escrito por el misionero apostólico P.V. Marchal (14) que señala: «La mujer sabe amar mucho; este es su

(13) Para mayor información sobre este tema, ver: Silvia Oroz, *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*.

(14) P. V. Marchal, *La mujer. Tal como debe ser* (París, Garnier Hermanos, 1899).

destino, está su gloria, la fuente de sus grandezas y a veces de sus angustias. Además ha recibido parte considerable de la distribución del sufrimiento como para dilatar su amor purificándolo».

Así, la retórica discursiva/sintáctica de los diálogos citados se mimetiza en el trecho del misionero apostólico, y al provocar la típica inquietud kitsch, se produce un doble camino entre la visión pasiva del mundo del espectador y la rabia contenida que la misma genera. Hay un más allá atrás de la frontera de la pasividad; y ese más allá entra en la esfera melodrama/recepción. Por otro lado, la sintaxis de Primeros Planos y Planos Medios Cortos, utilizada en los casos mencionados y común al resto del género, tienen una función explicativa y dramática, que forma parte de la retórica estructurante del melodrama.

«Tengo todo lo que quería en la vida, menos lo que quiero más: vos. Y no te puedo tener porque te quiero demasiado». Este texto, que bien podría estar en boca de Marga López, por ejemplo, corresponde a Armando Bó, cuando en *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948) se lo dice a su novia al saber que está enfermo. Es una renuncia masculina, rara en la representación melodramática, a pesar que existente. La misma nos coloca ante la cuestión de la «atipicidad» (15), ya que estamos ante un funcionamiento masculino poco común, y ante la posibilidad de variabilidad inherente a la estructura genérica.

## AMOR-PASIÓN E IDENTIDAD

«Los hombres no hacemos otra cosa que perseguir, a través de todas las mujeres, a la primera mujer que deseamos y que no tuvimos», le dice Pedro Armendáriz a Andrea Palma en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), mientras bailan en el cabaret. Para Freud esto sería la manifestación de la «idealización», en la que hay una sobrevaloración y exaltación de un objeto en relación a otros. Así, «la pasión lleva al sujeto al desamparo, a la dependencia del objeto, y provoca el efecto angustiante de la pérdida de sentido» (16). El amor-pasión, que anula la identidad, tiene una representación modelo en nuestro melodrama. Vale la pena recordar cómo los pioneros y hacedores del cine sonoro, en sintonía de clase e imaginario con el público, reflejaron esto espontáneamente, sin ninguna propuesta teórica. Este fenómeno será irrepetible en la cinematografía latinoamericana.

«Dime que me quieres, es lo único que te pido», ruega Amelia Bence a Alberto Closas en *El pecado de Julia* (Mario Soffici, 1946). Es en esa retórica cuando llegamos al amor como discurso, según la idea de Julia Kristeva. Así, todo lo que es el amor se dice a través de palabras. O sea, no existe sentimiento amoroso fuera del lenguaje, y dicho sentimiento pasa por como se define y construye dicho lenguaje. En esa perspectiva, dentro del canon de su narrativa, sintaxis y retóricas, el melodrama cinematográfico generó modelos amorosos contundentes y de larga duración cultural.

La idea de pasión en Freud lleva al «todo o nada», de la catástrofe al éxtasis, y es siempre representada como indomable y como vivencia del exceso. Innumerables melodramas dan cuenta de ello. Desde el venezolano *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1950), hasta *Abismos de pasión*, la adaptación que Buñuel hiciera para México, en 1953, de «Cumbres borrascosas», de Emily Bronte. En la mayoría el desenlace es la muerte o, con un poco de buena suerte, la separación. El binomio muerte/separación ronda siempre a la improductividad, a la hipoteca de identidad y a la inseguridad que caracterizan la pasión en occidente. En el melodrama latinoamericano funcionó a través de la intervención de la fatalidad o «juguete del destino».

## CONCLUSIÓN

El tema del amor funciona como referencia del propio reconocimiento que el sujeto/espectador hace de sí. En esa interrelación aparece como promesa de realización en el encuentro con el otro, «encuentro» que posibilitaría la armonía entre individuo y sociedad a través de «la

(15) Idea desarrollada por Roman Gubern en *La imagen y la cultura de masas*.

(16) Analila Lejárraga, «Paixao e amor em nossa cultura», *CADERNOS de Psicoanálise*, nº 17, 1995.

felicidad» del sujeto. Este modelo amoroso, metáfora de la contradicción individualismo/capitalismo, coloca al amor como experiencia sagrada. Señala André Lázaro: «... A diferencia de los antiguos, no es el amor que es sagrado, y si nuestra propia experiencia, en su dimensión estrictamente personal e intransferible. El hombre es un mundo».

La nueva estructura emocional formada a partir de la industrialización y crecimiento urbano, «aliada a las impemionales relaciones del mercado capitalista» (17), encuentra en el melodrama cinematográfico *un método*, entendiendo éste como camino para la comprensión y referencia de esa coyuntura histórico/cultural. Señala Jesús Martín Barbero que «... El melodrama ha sido para el cine más que un género, un horizonte estético y político. De ahí su éxito popular así como el desprecio de las élites consagrando, justamente a propósito del cine, el peyorativo y vergonzoso sentido de la palabra melodrama, y más aún del adjetivo 'melodramático', para decir todo lo que para la cultura 'cult' caracteriza la vulgaridad de la estética popular» (18).

El melodrama cinematográfico, al valerse de la industrialización de la modernidad, constituye la paradoja de sublimar el gusto popular en un discurso que lo alejó de la clase que le dio vida. Nuestros públicos, dice Monsivais, «no sintieron al cine como fenómeno específico, artístico o cultural; la razón generativa de su éxito fue estructural, vital: en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender» (19). En *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), la madre de la muchacha le dice al gángster que se volvió maestro rural, al explicarle lo que es el «método representativo de la enseñanza»: «Va al sentido óptico de los chicos... Consiste en representar ante el alumno lo que es necesario inculcarle. De esa manera no lo olvida jamás. Porque todo entra por los ojos. Ver es aprender. Observar es progresar. Quien mal mira mal camina».

El aprendizaje era posible por el número y constancia de la producción, que generó familiaridad en la conexión melodrama/público. La repetición del tema amoroso, así como su forma narrativa y sintáctica, fueron fundamentales en esa práctica. Beatriz Sarlo dice sobre las novelitas sentimentales, «En la facilidad estilística y la reiteración tópica, sin embargo, miles de lectores experimentaron un placer que, sino los enfrentaba con la ardua dificultad de la belleza, para decirlo con palabras de Baudelaire, los entrenaba en la lectura de discursos» (20). Esto es aplicable al melodrama, que como todo género, según Nora Mazziotti, «es una estrategia de comunicación» (21).

Dicha estrategia, apoyada en el trípode amor/sufrimiento/fatalidad; y dividida en los dos bloques amorosos occidentales, el de la domesticidad y el de la pasión, poblaron y construyeron nuestro imaginario y subjetividad de tal manera que aún son referencia. Umberto Eco dice que ningún hombre inteligente puede decirle a una mujer inteligente «Yo te amo desesperadamente». Pero si puede decir: «Como diría Bárbara Cartland, yo te amo desesperadamente», sugiriendo de esa forma la pérdida de la inocencia anterior, pero utilizándola para comunicar.

El público de la época debe comprenderse en la dialéctica de lo paradójico. Iba a ver el melodrama cinematográfico, que exaltaba el discurso amor/individualismo, como una experiencia cultural compartida. A la vez que el género y su tema amoroso hegemónico, precisan ser entendidos como un lugar de privilegio, una zona de representación donde se expresan, por lo dicho y lo no dicho, las formas de vida y cultura dominante.

(17) Alan Mac Farlane, *A cultura do capitalismo* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989).

(18) Jesús Martín Barbero y Sonia Muñoz (coords.), *Televisión y melodrama* (Bogotá, Tercer Mundo, 1992).

(19) Carlos Monsivais, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», en *Historia general de México*, volumen IV.

(20) Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos* (Buenos Aires, Catálogos, 1985).

(21) Nora Mazziotti, *Dios se lo pague: Enseñar deleitando*. Conferencia pronunciada en Nueva Orleans, el 17 de octubre de 1996.

*Love is the main theme in melodrama in Latinoamerican cinema. And woman is one of its fundamental supports. This relationship love-woman-melodrama is the most outstanding persistent and lasting theme in all the film industry and it has been able to connect with the audience of a whole continent.*

■ SILVIA OROZ es profesora de comunicación en la Universidad de Brasilia y colaboradora de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Autora de diversos estudios sobre el cine latinoamericano, entre los que destacan los libros *30 años de Cinema Novo* (1993) y *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina* (1995), es en la actualidad Presidenta de la Asociación Internacional para el Estudio del Cine Latinoamericano.

LAS INSTITUCIONES DE OCUPACIÓN

Si analizamos los datos de producción de películas en América Latina en 1997, se puede apreciar que el cine latinoamericano sigue siendo producido por un número limitado de compañías cinematográficas. Mientras tanto, el cine latinoamericano sigue siendo producido por un número limitado de compañías cinematográficas. Esto se debe a que el cine latinoamericano sigue siendo producido por un número limitado de compañías cinematográficas.

En primer lugar, los datos indican que el cine latinoamericano sigue siendo producido por un número limitado de compañías cinematográficas. Esto se debe a que el cine latinoamericano sigue siendo producido por un número limitado de compañías cinematográficas.

Los Gitanos van de los Gitanos de los Gitanos y los Gitanos van de los Gitanos de los Gitanos. En los días de los Gitanos y los Gitanos van de los Gitanos de los Gitanos. En los días de los Gitanos y los Gitanos van de los Gitanos de los Gitanos.