



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Algunas mujeres malas en el melodrama del cine argentino (1939-1953)

Autor:

Semelman, Adriana Laura

Tutor:

Chappuzeau, Bernhard

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Algunas mujeres malas en el melodrama del cine argentino (1939-1953)

Director de Tesis: Dr. Bernhard Chappuzeau

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Análisis del discurso

Adriana Laura Semelman

asemelman@hotmail.com
semelmanadrianalaura@gmail.com
cel:15-4194-4947

Agradezco a mi director de Tesis, Dr. Bernhard Chappuzeau, por su constante apoyo en el proceso de investigación, y a todos los que me han acompañado en esta travesía, pero fundamentalmente, le doy las gracias a la Prof. Cecilia Hidalgo y a la Lic. Josefina Uner por sus invaluable aportes.

INDICE

- Una figura inesperada en la historia del melodrama
- Bordeando el género
- El desplazamiento del discurso patriarcal
- Eva Perón: esa mujer *mala*
- A modo de cierre del recorrido

Anexo

- a. Filmografía
- b. La crítica cinematográfica
- c. Bibliografía general
- d. Bibliografía específica

I. Apertura de un recorrido

Una figura inesperada en la historia del melodrama

Esta primera etapa está orientada a circunscribir la noción de *mujer mala*, a definir las fronteras de su estudio y a indicar el sentido de esta selección. Además, a fin de facilitar la lectura, anticipo un breve resumen de cada una de las historias fílmicas que componen este acotado grupo de melodramas.

Armiño Negro, estrenada el 28 de agosto de 1953 en el cine Gran Rex bajo el sello de Argentina Sono Film. Dirigida por Carlos Hugo Christensen y protagonizada por Laura Hidalgo y Roberto Escalada.

Una mujer hermosa ostenta un gran poder económico. A medida que avanza la historia, el espectador descubre que la fortuna es el resultado de su trabajo como prostituta con hombres sumamente acaudalados. Su vida se transforma cuando se enamora de un joven y pobre artista. A partir de ese momento, ella es atravesada por enormes contradicciones: debe elegir entre llevar la vida anterior o renunciar a su poder para quedarse con su verdadero amor. Mientras tanto, el hijo descubre la vida oculta de su madre, el origen del dinero y, frente a tanta humillación, decide quitarse la vida.

Puerta cerrada, estrenada el 2 de febrero de 1939 en el cine Monumental. Dirigida por Luis Saslavsky y protagonizada por Sebastián Chiola, Pablo Cumo, Agustín Irusta, Libertad Lamarque, Ángel Magaña, Margarita Padín, Angelina Pagano, Ilde Pirovano y Elvira Quiroga.

Una hermosa y exitosa cantante de tangos se enamora de un hombre cuya tía es una acaudalada estanciera. Él, un pintor fracasado, le exige que abandone su actividad artística y ella acepta esa imposición por amor, aunque secretamente, sabe que, con el trabajo de su marido, no van a poder sobrevivir. Mientras tanto, él le comunica a la tía su decisión de casarse, y ella le ordena que no lo haga, pues nunca va aceptar en su familia a una cantante de tangos. Él se rebela, acepta ser expulsado del núcleo familiar y, por ende, del sostenimiento económico.

Poco después, la pareja tiene un hijo, pero el hambre y las deudas los van consumiendo y, frente a tanta desesperación, la joven decide volver al teatro. Él se entera de su desobediencia, la ataca y tienen una dura pelea entre él y el hermano de ella. Este lo ataca con un cuchillo y muere. Ella es acusada injustamente por este crimen y encarcelada durante 25 años. Esta misma justicia le quita la tenencia del hijo, y nunca más vuelve a verlo. Al salir de la cárcel, lo busca; y cuando lo encuentra, muere sin poder decirle que ella es su madre.

Los pulpos, estrenada el 17 de marzo de 1948 en el cine Metropolitan bajo la producción de Luminton. Realizada por Carlos Christensen, sobre la novela homónima de Poiret, adaptada por César Tiempo y protagonizada por Olga Zubarry y Roberto Escalada.

Un joven, novelista y periodista en un diario de la época, mantiene correspondencia amorosa con una joven provinciana. La muchacha llega a Buenos Aires, él se enamora apasionadamente y deciden vivir juntos. La imagen angelical y bondadosa de la muchacha va rápidamente cambiando cuando se muestra atraída por lujos y fiestas. Al ver que el escritor no puede complacer todos sus caprichos, le es infiel. Él descubre su infidelidad y decide abandonarla, aunque sabe que aún la ama. Se sumerge en una gran melancolía y cae enfermo. Ella regresa, lo seduce, ambos recobran la relación y, nuevamente, vuelven a una convivencia que termina en una nueva traición. El drama de su vida lo convierte en una obra de teatro. Él triunfa con esta obra y ella regresa para buscar su perdón. El artista se ilusiona con la posibilidad de un cambio, pero, una vez más, descubre su infidelidad. El encuentro con la escena lo enfrenta con una realidad tan intolerable que lo conduce a la muerte.

Arrabalera, estrenada el 25 de abril de 1950 en el cine Metropolitan. Dirigida por Tulio Demicheli, sobre un guión propio escrito en colaboración con Ulyses Petit de Murat, según la obra *Un tal Servando Gómez*, de Samuel Eichelbaum, y protagonizada por Tita Merello, Santiago Gómez Cou y Mario Fortuna.

Una joven obrera de una fábrica de calzado se ve envuelta en una traición pues cree en las falsas promesas de un malevo que le asegura que va a conseguirle un

lugar en la radio como cantante. Para festejar el acontecimiento, beben juntos; y ella se emborracha. Él se aprovecha de esta debilidad, abusa de ella y la obliga a trabajar para él. Una noche, el malevo llega a la pieza del conventillo, sabe que ella tiene dinero escondido y le exige que se lo dé. Ella se niega. Frente a su resistencia, él la castiga brutalmente, aun sabiendo que está embarazada. La mujer huye de la pieza, queda desamparada, sin la ayuda de los vecinos ni el apoyo de su hermana.

La devoradora, estrenada en 1946 en México. Dirigida por Fernando de Fuentes e interpretada por María Félix, Luis Aldas y Julio Villareal, Felipe de Alba, Arturo Soto Rangel, Conchita Gentil Arcos, Salvador Quiroz, Manuel Arvide, Humberto Rodríguez, Salvador García.

María Félix es Diana, la devoradora. La historia comienza con una traición. Ella rechaza el amor de un joven sin dinero, y él, desesperado, se suicida. Como el cadáver queda en su casa, le pide a su prometido, un hombre mayor y adinerado, y al sobrino que la ayuden a desaparecer el cuerpo. Ambos aceptan, pero después se verán envueltos en una trama que los llevará a la tragedia: el sobrino se enamora de la devoradora y, al mismo tiempo, lo persigue el remordimiento. Le confiesa a su tío la traición y, al conocer la verdad, el tío muere. El sobrino se entrega a la policía y confiesa su crimen. Ella, derrotada, se queda sola entre las penumbras de la casa.

La descripción de este corpus se verá enriquecida con la lectura del Anexo. El lector podrá ver que allí figuran las especificaciones técnicas de cada uno de los filmes y sus correspondientes críticas, publicadas en distintos diarios de la época. Además, una bibliografía general y otra específica que retroalimentan el conjunto de referencias que acompañan el desplazamiento del texto.

Modificación del sentido en la matriz del género

En este grupo de melodramas, se observa un desplazamiento de sentido que regula el funcionamiento de algunos de los personajes que forman parte del sistema narrativo. Por un lado, el varón, el que detenta el poder patriarcal y, por el otro, la mujer subsumida a este orden jerárquico. Sin embargo, en estos filmes, hay una modificación funcional relevante que sorprende: el discurso patriarcal lo ejerce la mujer. No solo es un mero traspaso de lugares de poder, sino un desplazamiento semántico, una modificación sustantiva respecto a la figura tradicional que configura el melodrama.

Debido a estas características, las protagonistas de este pequeño grupo ingresan en un terreno de indecibilidad semántica; al observar su desplazamiento dentro de la escena, su imagen desarticula el modelo de mujer que todo espectador de melodrama está acostumbrado a ver. Por eso, el efecto es sentirse impactado por esta figura, pues se observa a una *mujer mala*, en vez de a una blonda heroína.

Este sintagma, por un lado, debe ser leído como una unidad aglutinadora de lo similar —aun en las innumerables diferencias—, una especie de *brújula* que rastrea y selecciona el discurso despótico, lo circunscribe y lo aísla de los múltiples lenguajes que elabora cada diégesis fílmica. Por el otro, motiva la organización en que está constituido el presente recorrido; un orden que no obedece a las fechas de su estreno, sino al progresivo *desplazamiento* del discurso autoritario.

No es un orden aleatorio, obedece a un principio metodológico, pues comenzar con *Arrabalera* significa adentrarnos en las convenciones de este género; y una de ellas es la presencia de un varón cruel y malvado al que nada le impide *manipular* a una pobre obrera, *planificar* el modo de someterla y, finalmente, cuando ella se rebela, castigarla cruelmente.

Un varón que, lejos de ser una figura propia de este melodrama, es un modelo para este recorrido, fundamentalmente, porque este funcionamiento “malvado” construye una fuerte analogía con otras figuras, que, sin tener las formas de este varón, reproducen el mismo sentido; lo patriarcal se desplaza imperceptiblemente

hasta nuestro grupo de mujeres. Aquí no nos encontramos con varones que imponen su mando en los barrios o en las haciendas, sino con fuerzas femeninas que se desplazan dentro de un ámbito privado y se muestran tan impiadosas y autoritarias como ellos. Ver a la mujer comportándose de esta forma se convierte en un discurso imprevisto si consideramos el funcionamiento que tienen los personajes en el melodrama cinematográfico y el momento histórico en que fueron estrenados estos filmes, pero indudablemente, este cambio sustancial de funciones se debe a la influencia de los diferentes discursos que se gestaban en nuestra sociedad en esa época. (Metz, 2002: 120).

Una primera evaluación, que da respuesta a la aparición de la configuración de un nuevo verosímil femenino, es el cambio de rol social cultural y económico que tiene la mujer en las primeras décadas del siglo XX. Ella se convierte en protagonista de las grandes transformaciones sociales, culturales y políticas que se dieron en la región, particularmente, durante los años en que se inscribe esta filmografía. Una época en la que era partícipe de importantes conquistas sociales y laborales, lo que le permitió ocupar otros lugares en la vida de todos los días.

Muchos fueron los acontecimientos históricos que, indudablemente, influenciaron en el proceso creativo de estos melodramas, pero la aparición de Perón y Eva en el escenario político de la época tuvo una importancia radical. Ellos fueron los protagonistas de un proceso histórico que inauguró un discurso cuyo poder transformador se propagó hacia todos los órdenes de nuestra sociedad con una fuerza ideológica que se manifiesta en el cambio de funcionamiento que encierra este pequeño reservorio de mujeres. (Metz, 2002: 113).

Mujer bella y mala

Las lógicas que organizan la estructura de cada uno de estos melodramas son diversas, sin embargo, esta variación no impide que se manifiesten numerosos aspectos significacionales que contribuyen a encontrar un sentido que las unifica: todas tienen una autoridad despótica. Como dijimos anteriormente, esta construcción de poder manifiesta polemiza con la normativa del género, pues ellas, las mujeres, carecen de las virtudes tradicionales; ya no son buenas, generosas,

fieles, abnegadas, pobres, sino todo lo contrario, dan órdenes, manejan cuentas bancarias, leen, escriben, firman cheques, planifican venganzas, imponen criterios, manipulan. Este exceso de fuerza habla de una indudable distancia respecto a aquella dominada por la voz masculina, y esta diferencia se convierte en un signo que verifica la presencia de un *desplazamiento discursivo* hacia el interior de los límites de este *cluster up* en donde se ancla este estudio.

Las cualidades con valores negativos no las convierten en feas; al contrario, impactan por la armonía de sus contornos, por sus rostros sin mácula iluminados por miradas seductoras que enamoran a cualquier espectador. Esa seducción oculta —tras esta máscara de supuesta bondad— un poder similar al del varón patriarcal.

La dinámica de la imagen devela el discurso oculto y desvanece la ilusión, diluye esa idealidad y emerge así esta combinación de significados opuestos: son mujeres bellas, pero malas. Esa belleza perdura más allá de su despotismo. La combinación de las dos categorías, bellas y malas, tiene su explicación en la normativa que regula al género: el verosímil no acepta heroínas feas, pues la mujer protagonista debe ser hermosa, aunque la historia deleve que son malas.

Desde los orígenes del melodrama, el género siempre se ha nutrido de la prolífica narrativa cristiana y, en respuesta a este modelo, ha diseñado una heroína que responde a este *lenguaje cultural* encriptado en la historia de la humanidad; la belleza es un atributo de aquellas mujeres virginales que representan a la deidad aquí, en nuestro plano terrenal. La belleza femenina configura un sentido tan poderoso en estas historias que logra despegarse del nivel de la diégesis para convertirse en símbolo de virginidad, de pureza y de transparencia. (Barthes, 2002: 317).

En cambio, la fealdad es un atributo que no le cabe a la protagonista, sino a otros personajes femeninos, como madres, esposas engañadas, sirvientas, tías ricas, que, dentro del universo melodramático, no están obligadas a cumplir con este ideal de belleza; por eso, no ocupan los primeros planos de la escena y este desplazamiento construye un sentido que escapa los límites del cuadro fílmico.

La belleza y la fealdad que nos devuelve la imagen son expresiones de las valoraciones que, en nuestra sociedad y en nuestra cultura, se hacen sobre los cuerpos. Una clasificación que conduce a solidarizarnos con los males de la mujer bella y, quizás, no con los que puede sufrir la fea. La transversalidad que tiene esta oposición en la narrativa melodramática nos conduce a la siguiente reflexión: Estas dos cualidades se vinculan en primera instancia con lo plenamente material de los cuerpos, pero esta materialidad deberá leerse como el efecto más productivo del poder que construye en la cultura, el desprecio por lo feo, gordo, deforme y contrariamente, el excesivo elogio por la armonía y el equilibrio de las medidas del cuerpo, la delgadez, la ausencia de imperfecciones etc. La imagen no hace otra cosa que materializar el resultado de esta construcción cultural a la que hace referencia Judith Butler (2009).

...lo que constituye el carácter fijo de los cuerpos, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Y no habrá modo de interpretar el género como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia, entendida o bien como "cuerpo", o bien como su sexo dado. (Butler, 2009: 18-19).

Así, en este tipo de narrativa cinematográfica, vemos que algunas de sus protagonistas son bellas y otras, feas. La dicotomía aparece en diversos elementos fílmicos que colaboran en construir las mencionadas oposiciones: la belleza no puede desplegar funciones patriarcales, no está legitimado por el verosímil que construye el género, en general, estas acciones las realiza la mujer fea, como la tía en *Puerta cerrada*, y cada una de ellas guarda una similaridad semántica con las que despliega el varón malo.

Este desvío de sentido, no se registra en forma inmediata, sino con el devenir de las diégesis. A medida que avanza la historia, aparece la evidencia de un cambio respecto a la oposición inicial: *mujer buena/varón malo*, manifestando esta modificación en la configuración de las mujeres, pues si bien son bellas, se descubren como malas. Una modificación funcional que podría denominarse *pasaje* de un estado a otro, y aquí aparece lo relevante que nos propone esta filmografía,

nos señala la existencia de una modificación en la cosmovisión del mundo materializada en la infracción a la normativa que impone el género.

Una aproximación al universo melodramático

El melodrama construye un universo que, en cada historia fílmica, parece único y original; el vehículo fílmico le da a los acontecimientos una lógica específica, siempre respetando las normas que impone el género. Un sistema muy conservador que, en cada melodrama, repite tanto los tópicos tradicionales, como el amor, la traición, la venganza, como la distribución de personajes, la heroína, la madre, el varón autoritario, etc.

La repetición de estos aspectos revela la persistencia de un conjunto de ideas que tienen su anclaje en arraigados modelos culturales e ideológicos, que permanecen fijos en la estructura narrativa, aún en las variaciones significantes que cualquier melodrama pudiese presentar. La mayoría de ellos, sobre todo, los de la primera mitad del siglo XX, lo mantienen, y los cambios que el montaje pueda realizar no logran disimular la repetición.

El espectador, al ver un melodrama, se ilusiona por la nueva historia. Su placer no radica en la novedad, sino en que los mismos tópicos nunca desaparezcan. No desea encontrarse con un universo que cuestiona este orden diegético. Todo lo contrario, desea volver a contactarse con un complejo reservorio de saberes; apropiarse de un sistema narrativo y dejarse envolver por esa ilusión de triunfo que le ofrece la diégesis fílmica, resultado de un complejo proceso de montaje destinado a configurar esta particular utopía que construye cada historia (Kracauer, 1989).

Así, el género combina tópicos muy recurrentes como el triunfo del amor entre un héroe bueno y rico con una mujer bella y pobre, la superación de una enorme cantidad de obstáculos para consumar la unión, eliminar las diferencias y así, posibilitar el ascenso a un orden social superior. La mujer puede, de este modo, desplazar todos los obstáculos y salir victoriosa frente al poder patriarcal.

Otros tópicos que también se repiten son:

a. La construcción de personajes: en los melodramas clásicos, ellos no pueden escapar de los encuadres casi fijos . Siempre hay una heroína enamorada, un varón malo, un héroe bueno, uno o varios sirvientes fieles, una madre abnegada o no tanto. Todos son parte de una misma estructura que, por efecto de la reiteración, provoca que los personajes pierdan su densidad de significado y se conviertan en estereotipos, o sea, en meras figuras significantes.

b. La institución religiosa se manifiesta a través de sus representantes: estos personajes son una constante en este tipo de historias. Ellos interfieren en la vida de los personajes para regular sus comportamientos y, en muchos casos, exigirles que regresen a la senda del bien si alguno ha infringido la ley o los valores sagrados que propone la Iglesia. En cada filme, el espectador se encuentra con una enorme variedad de tipos que desempeñan la función religiosa, esta repetición de significado nos indica la fuerza reguladora que este discurso tiene en el universo melodramático. Así, no sorprende ver a un sacerdote que aconseja a la familia o confiesa al pecador que se ha apartado del camino de los buenos, o a un representante de la jerarquía eclesiástica presidiendo un colegio de élite, o a monjas carceleras que le arrebatan el niño a la mujer condenada, como en *Puerta Cerrada*.

c. Otra figura relevante es la mujer madre. La maternidad metaforiza otro valor muypreciado en nuestra cultura. Ella simboliza la idea de sacrificio, del amor desinteresado por el otro, en particular, por el hijo. En el melodrama tradicional, ella lo protege y lo defiende de la violencia patriarcal, busca su bienestar; y si no lo hace, la historia se encarga de que reciba una sanción social o jurídica.

d. En nuestro cuerpo de historias, aparecen dos madres, personajes que en ambas historias son castigadas, en *Puerta cerrada*, como he mencionado anteriormente, la mujer es encarcelada por un crimen que no cometió, pero el castigo más grande es perder el derecho de estar junto a su hijo; algo similar

ocurre en *Armiño Negro*, cuando vemos la escena final: el suicidio del hijo. Tanto una como otra pueden ser leídas como un signo de esta idea de castigo social hacia esas mujeres que se apartan de la norma que toda sociedad determina adecuados, un tema que se verá con precisión en la Parte III de este recorrido.

e. La fidelidad de los amantes: el encuentro entre los enamorados está sostenido por un pacto silencioso de fidelidad. No es algo expresado, pero la lógica de las acciones revela la existencia de este acuerdo, cuando se ve el encuentro amoroso entre un hombre y una mujer. Al romperse este pacto, el peso de una sanción moral cae sobre ellos. El castigo señala que en este tipo de narraciones no autorizan la infidelidad en la mujer, quizás, sí en el varón, sin embargo, de una u otra manera él también recibe su castigo.

f. Una observación: este pacto no aparece en las historias de las mujeres malas, todo lo contrario, lo desafían; y por eso, el espectador siente que no hay justicia, ellas se conducen sin que nada limite ese desafío. Sin embargo, hay alivio pues cuando la trama se cierra, se restablece el equilibrio inicialmente ausente, pues las mujeres de una u otra forma son castigadas.

La mujer buena se casa, pero la mala, no

Una de las claves de lectura más relevantes en cualquier melodrama es la presencia de un amor contrariado. Siempre está la pareja heterosexual conformada por una heroína, pieza fundamental en este engranaje narrativo. La mujer aparece en el filme con una imagen muy simplificada, este diseño tiene su explicación en las leyes que regulan el género: la mujer debe tener un diagrama indicial que aluda a una serie de cualidades, como la bondad, la abnegación, la solidaridad, en fin, un ideario de transparencia divina. Y el varón, el héroe, hermoso y rico, supera todos los prejuicios o rechazos que le imponen la familia y la sociedad y se casa con la mujer pobre.

La victoria de este combate se celebra mediante un rito de carácter sagrado, símbolo de que la unión de la pareja alcanzará la felicidad absoluta, la mujer saldrá

de la pobreza y obtendrá una mejora en sus condiciones de vida. Un rito religioso que aprueba salir de un estado e ingresar a otro: de la pobreza a la riqueza. Sale de ese mundo, signado por el maltrato o el desamor, y al casarse con el rico, asciende socialmente. Entonces, la escena del casamiento debe leerse como la entrada a una vida de opulencia y la salida de ese mundo malvado que la tenía sometida.

El casamiento sugiere, en principio, dos lecturas que se retroalimentan entre sí. Si nos ubicamos dentro del cuadro fílmico, la representación de este rito busca satisfacer ilusiones personales, domésticas. Sin embargo, si pensamos en sus efectos de sentido, es imposible no vincularlos con un conglomerado de ideas que provienen del imaginario social y cultural, especialmente, del femenino.

La metáfora de la utopía: un ejemplo

Los siguientes fotogramas hacen referencia a la película *Madreselva* (1938), protagonizada por Libertad Lamarque y Hugo del Carril. Los dos funcionan como ejemplo de cómo la escena materializa esta proliferación de discursos sociales y culturales. La pareja frente al altar significa la consumación de una alianza entre desiguales: la mujer es pobre y él, rico. A pesar de la diferencia, el melodrama legitima esta unión mediante el ritual religioso, un verosímil que construye un sentido por fuera del cuadro; por eso, resulta dificultoso encontrar un anclaje inmediato en el entorno cotidiano. A pesar de esta distancia, es muy difícil encontrar en melodramas tradicionales la ausencia de esta unión religiosa.



El espectador entiende que existe un abismo infranqueable entre el artificio y su experiencia. Sabe también que, en general, las diferencias de tipo social o cultural, pocas veces, llegan a constituirse en una alianza consolidada; este es un verosímil ligado más a las normas que regulan nuestra vida cotidiana.

Al que consume melodrama no le importa el grado de verosimilitud, pues desea, una y otra vez, asistir a este final; el fotograma materializa el deseo del imaginario espectadorial: el ascenso social; un imaginario que se nutre, especialmente, de los anhelos de muchas mujeres. El casamiento no es una escena más, en ella se metaforiza una ilusión colectiva que, en otras épocas, significaba el acceso a una vida más confortable; una ilusión que, con los avances de los discursos feministas, hoy pareciera un poco olvidada.

La diégesis fílmica *provoca una y otra vez esta misma emoción*, que se renueva en cada historia melodramática que el espectador ve. La imagen se convierte en "espejo del entorno que debe someterse a lo tangible para que el espectador pueda reencontrarse consigo mismo y con las cosas que lo rodean con una mirada nueva y virgen". (Kracauer, 1989: 49).

Un complejo proceso de compenetración que dura algunos minutos, un tiempo en que se siente que uno escapa a los imperativos categóricos que regulan nuestra vida de todos los días, porque allí le confirman que la salida a una vida de pesares es posible.

Este pacto explicaría, en principio, una de las causas de la repetición del mismo esquema. La unión de la diferencia cristaliza un deseo colectivo, y ese efecto es tan poderoso que no solo funciona como cierre de la gran sintagmática fílmica de muchos melodramas, sino que ella prolifera en diversos sistemas semióticos, en diferentes soportes, en los que participan numerosas operaciones sociales para que se pueda representar *un mismo motivo en distintas instancias representativas*:

(...) un acto genérico de la producción textual que hace circular grandes motivos por diversas instancias representativas. (Traversa,1986: 84).

La televisión, el radioteatro, el fotellín, el cine y, ahora, Facebook se apropian de un *sentimiento melodramático* y lo reelaboran con el fin de construir una historia que parezca nueva y original. Un fenómeno que aún hoy persiste y que se manifiesta con todo su potencial en Facebook. Cientos de fragmentos de melodramas procedentes de distintas geografías y culturas: colombianas, mexicanas, coreanas, indias, chinas. El usuario puede pasar, en fracción de segundos, por distintos y variados melodramas, donde el marco legal del encuentro amoroso no está ausente: la mujer bella y buena se casa finalmente con un héroe cuya misión es rescatarla de algún mal.

Sin embargo, esta celebración no se encuentra en los filmes elegidos. Su elisión abrevia aún más la conjetura inicial; ellas son malas, por eso, no se casan. No necesitan ser rescatadas ni validadas socialmente, pues son económicamente autónomas. Han ascendido en la escala social a través de la venta de su cuerpo, la herramienta para llevar a cabo su transacción comercial.

Ese ideal del melodrama, el amor incondicional de pareja, en nuestro *cluster up* desaparece o es simulado. La *mujer mala* solo tiene a un varón enamorado para obtener fortuna. Esta manifiesta independencia respecto a la protección que pueda darle el varón explica la utilización de algunas estrategias, como la seducción, el ocultamiento de información, la manipulación de sus sentimientos, etc., frente a las que el hombre queda subsumido.

La verdad imaginaria

El filme es lenguaje.

(Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968-1972) V.2)

A diferencia de la novela, el folletín o el radioteatro, el cine tiene una particularidad que lo diferencia de estos otros: el movimiento de las imágenes. La representación oculta la heterogénea combinación de elementos que allí se dan y nos hace creer que ese mundo natural, una ilusión del espectador que le impide darse cuenta de que esa historia allí contada es solo *un como si fuera verdadero*. Los melodramas, entonces, son solo un espejo actualizado de ese mundo en donde los sentimientos ocupan un lugar importante. (Metz, 2002: 29).

Cuando miramos *Arrabalera*, se recrea algo del pasado que provoca en el espectador la ilusión de que puede *tocar con las manos* algo que ya no está. Sentimos, en alguna parte de nuestra percepción, que somos parte de esa historia; estamos en esa habitación suntuosa de *Armiño negro* o en aquella confitería, hoy derrumbada, que aparece en *Los pulpos*. Es una sensación de que lo que vemos es una realidad, por eso, la historia se construye a partir de acontecimientos propios de la vida cotidiana, la cámara los captura y los transforma en algo *nuevo y virgen*. (Kracauer, 1989: 66).

Como espectadores, cuando vemos la escena de castigo en *Arrabalera*, sentimos la fuerza física del castigo, entendemos de qué se trata, y este conocimiento nos vincula con la vida. Ver y padecer esta escena convoca nuestra experiencia, pues sabemos que esa violencia reproduce otras que forman parte de nuestra experiencia cotidiana.

Los golpes, la caída de objetos, el cuerpo lastimado forman parte de la escena —y al observar el conjunto, da la impresión de que cobran vida dentro de ese espacio tan acotado—; aquello que, fuera del cuadro, puede pasar desapercibido, la cámara lo registra mostrando en una imagen gigantesca “pequeños fenómenos materiales” (como la escena del castigo, por ejemplo), revelando en la representación una nueva *realidad física que, indefectiblemente, ilumina la conciencia del espectador*. (Kracauer, 1989: 74).

Así, la pieza de un conventillo o la mansión no son meros espacios en donde se desenvuelve la acción. A medida que se mueve la imagen, ella se impregna de significado; cada uno de sus detalles forman parte de una poderosa red que da

sentido a la historia. No solo los grandes ámbitos tienen importancia, también el detalle más insignificante. Todo adquiere valor cuando aparece en la escena: el hornillo, la cama desvencijada, las paredes de madera, las piezas finamente tallados *significan* y, sin que lo perciba el espectador, el conjunto transmite información: "Los objetos no transmiten solo información, sino también, forman parte de sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente, sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes". (Barthes, 2003: 274).

Los melodramas, entonces, significan, dado que, a medida que la imagen se mueve, el conjunto deja de ser espectadores mudos que acompañan el desplazamiento dramático y se convierten en una presencia silenciosa que colabora para entender ese sentido no manifiesto que se desplaza en todo el desarrollo de la historia.

Por este deseo de iluminar al espectador con su mensaje, el género abreva en esa realidad física de la que habla Kracauer, por eso, los procesos de escenificación respetan que la configuración fílmica guarda una semejanza con el mundo en el que vivimos. El verosímil construye una realidad que trasciende la pantalla, no es una mera construcción artificial, ni siquiera un conglomerado de espacios, sino "un espejo del entorno que debe someterse a lo tangible para que el espectador pueda reencontrarse a sí mismo y a las cosas que lo rodean con una mirada nueva y virgen". (Kracauer, 1989: 1).

La imagen: una condensación de sentidos

La relación es tan dinámica y compleja que el espectador, al mirar un filme, no percibe que, bajo esa superficie homogénea, ese espejo, conviven discursos disímiles que provienen de otros soportes culturales que son mezclados y utilizados por el dispositivo cinematográfico para lograr dar ese artificio de verosímil a este maravilloso arte.

Así, la superficie de la imagen es solo un efecto material de la reelaboración de todos estos sistemas migrantes que, lejos de ser estáticos, son dinámicos, pues para pasar de un soporte a otro, una y otra vez, deben ser reelaborados. Entonces,

cuando vemos una película, encontramos semejanzas de significado con aquel otro soporte cultural de donde este proviene, pero al mismo tiempo, se descubren numerosas diferencias.

Uno observa que existen aproximaciones semánticas con el discurso versionado o transpuesto, y esta proximidad se logra porque existe una fuerza simbólica, una potencia de sentido que posibilita que un determinado discurso pueda atravesar las fronteras materiales de cualquier soporte sin que sus grandes ideas sean alteradas.

...el cambio de soporte (...); y siguiendo, todos los posibles pasajes algo conmueve, y esa conmoción no es cualitativamente equivalente al otro fenómeno vecino, el de la versión. Entendemos por tal a los textos que, a partir de una invariante referencial, lo mismo que, en la transposición, se realizan en una misma materia significante. (Traversa, 1986: 84).

En este grupo, en la ficha *técnica* de *Los pulpos*, uno de los melodramas que forma parte de este recorrido, se indica que se ha realizado una transposición. El filme es una adaptación de una novela homónima, escrita por Poiret. Este dato es un ejemplo de estos intercambios semióticos que se producen en la cultura. Esto marca que ha habido un proceso de selección de aquellas unidades de sentido fundamentales y, sobre ellas, se debió hacer acomodamientos significacionales, alterar contornos, formas, recortar aspectos para adaptar este discurso a las exigencias y a los requerimientos técnicos que este soporte cinematográfico exige.

Lo interesante es que, aun existiendo esta transferencia significacional, "la sustancia global del libro permanece, aunque zonas de él se ven traicionadas". (Metz, 2002: 114). Por eso, una vez que han sido realizadas las modificaciones, la diégesis fílmica, como en el caso de *Los pulpos*, se convierte en una unidad autónoma, se separa de ese otro discurso y se convierte en un imperio autónomo que tiene sus propias leyes. (Metz, 2002: 113).

La imagen materializa el discurso patriarcal

Es la materia humana que aparece en el filme sin tener nada específicamente fílmico. Lo

que es del cine es la forma.

(Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968-1972 V. 2).

El filme melodramático, como cualquier filme, construye su discurso mediante una sucesión de imágenes que logran contar una historia. Ella es la sustancia vital dentro de ese universo representado, y su contenido significacional, invariablemente, va a estar influenciado por los discursos de la historia, de la cultura, de la vida, un juego de sentidos que *reglamentan la significación en el seno de las sociedades*. (Metz, 2002: 116).

La imagen no se constituye como un imperio cerrado y autónomo, un mundo sin comunicaciones con lo que le rodea (...) las imágenes, como las palabras, como todo lo demás, están inevitablemente "atrapadas" en los juegos del sentido, en las mil esferas de influencia que reglamentan la significación en el seno de las sociedades. Desde el instante en que la cultura las pone a su cargo, el texto icónico, como cualquier otro texto, se ofrece a la impresión de la figura y el discurso. (Metz, 2002: 165 y 166).

Este tipo de filmes no escapa a estos juegos de transferencia significacional; en cada uno de ellos, se ve cómo incorpora este juego de sentidos provenientes de la cultura y cómo cada uno de ellos presenta, en mayor o menor medida, los aspectos más relevantes del género que, a pesar de presentar variaciones en el modo de presentarlos, no pierden identidad melodramática. Y uno de los aspectos que prevalece sobre todos los demás es que cada una de las diégesis materializa el ejercicio del discurso patriarcal.

En la tradición del género, por lo general, se ubica este discurso en una masculinidad poderosa, pues él controla el universo melodramático. El varón autoritario se mueve dentro de los límites de su propiedad y, en ella, ordena, impone, desprecia, echa; en fin, una dinámica discursiva de sometimiento, él es *malo*. Mientras que, en el otro extremo, están los que se enfrentan a este varón malo y son los que soportan el ejercicio de este poder.

En este recorrido, los melodramas que se han elegido materializan estas

oposiciones de poder y, por ende, el ejercicio patriarcal, por eso, los tomamos como objeto de estudio para darle visibilidad a una estructura que nuestra sociedad tiene naturalizada. Entonces, para que este discurso se transforme en un observable, apelamos a detener la dinámica del movimiento para recuperar su sustancia de significado. (Metz, 2002: 122).

El método nos permite identificar las constantes bajo las formas que los diferentes procedimientos cinematográficos les dieron, por consiguiente, en este recorrido, veremos que ya no se trata de varón o mujer, sino de quién, en cada historia, es el que domina el campo de disputas y de qué modo se expresa su discurso hasta en los aspectos más ínfimos de la representación, un conjunto de elementos fílmicos y filmados que se integran en el sistema para configurar aquello que, luego, es fácilmente identificable: el malo o la mala, en este caso. El reconocimiento y, después, la clasificación de estos *entes diegéticos* posibilita circunscribirlos y separarlos de otra cantidad de elementos que, combinados, le dan al filme su particular identidad narrativa.

La persistencia de esta oposición en todas las historias señala que existe —como afirma Butler— un ideal regulatorio que no queda dentro de los límites del cuadro fílmico, sino que es algo expresado por el propio género al presentar, como característica, la disputa entre pobre y rico. El universo representado —como afirma Metz (2002)— no es algo cerrado en sí mismo que está por fuera de la cultura, de la historia, de la sociedad. Al contrario, las diégesis fílmicas se nutren de todos esos discursos y nos los devuelven como si fueran nuevos, inéditos. Y los melodramas no están por fuera de este intercambio tan dinámico, al contrario, sus historias logran que el grupo se organice alrededor de un mismo sentido.

Lo interesante de esta reproducción es que una misma estructura se repite tanto en la voz del varón como en la de la mujer, y este *desplazamiento* del sentido refuerza la conjetura: la mujer reproduce y refuerza al varón patriarcal, por eso, ella es expresión de una inversión *respecto al modelo: en este grupo de melodramas, ella es la que ha asumido el ejercicio de la autoridad despótica* y esta premisa rige este recorrido:

Los significantes con que se revisten (*estas*) posiciones estructurales en la vida social son variables, y la fuerza conservadora del lenguaje hace que nos confundamos con las posiciones de la estructura que representan (...) el análisis debe exhibir la diferencia y mostrar la movilidad de los significantes en relación con el plano estable de la estructura que los organiza y les da sentido y valor relativo. (Segato, 2003: 14).

Los límites que impone el cuadro fílmico facilitan la identificación de la modificación de estas posiciones en la estructura de cada historia. Las funciones de cada una de las distintas categorías tienen un valor semántico que establece una relación con otras, aparentemente distantes entre sí. Esto hace pensar que, más allá de las distintas configuraciones significantes que cada una de las historias pudiese presentar, la *mujer mala* despliega funciones tan patriarcales como las del varón, y constituye así un sentido que da una identidad patriarcal a todo el grupo. (Metz, 2002: 121).

Más allá del filme: el discurso patriarcal

La sociedad patriarcal —o bien, el Patriarcado— es una institución familiar y social de existencia milenaria en la humanidad. Si bien se ha ido modificando con el devenir de las civilizaciones (romana, griega, cristianismo e, incluso, el capitalismo), la estructura de las relaciones sociales intrafamiliares y a nivel de la sociedad global (...) ha quedado incólume. (Macoc, 2011: 162).

El patriarcado no solo es una institución familiar —como afirma Macoc—, sino es también un discurso que se manifiesta en los entramados de la vida de todos los días, y su presencia está indisolublemente ligada a las prácticas sociales en las que la jerarquía posibilita un ejercicio de esta autoridad desmedida sin importar la voz que lo pronuncie.

Un discurso que, históricamente, en su matriz, no ha sufrido modificaciones y en su funcionamiento, tampoco; pues si observamos las distintas formas nominales en que se expresa, veremos que corrobora esta invariabilidad. Por ejemplo, ordenar, sancionar, ocultar información, mentir, matar, someter a un otro o a una otra, retar,

torturar, perseguir no es una cadena léxica novedosa. En cualquier etapa de la historia, encontraremos estas mismas formaciones sígnicas tanto en ámbitos públicos como privados, un conjunto léxico que está esparcido en multitud de pliegues de la actividad discursiva.

El discurso patriarcal es fundamentalmente normativo, posee una dinámica intrínseca que busca disciplinar los cuerpos de los otros. También, es muy productivo dado que logra que estos otros queden dentro de ese esquema que diseña la institución patriarcal, por lo tanto, es una "fuerza reguladora pues logra que los sujetos queden dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores". (Butler, 2002: 18).

La afirmación de esta autora es muy proteica pues se adentra en las prácticas discursivas que no solo tienen el propósito de normativizar la diferencia de género, sino de controlar los cuerpos en su totalidad.

Los cuerpos surgen, perduran, viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en cierto grado generizados. El "sexo" no solo funciona como norma, sino que es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya **fuerza reguladora** se manifiesta como poder productivo, el poder de producir, demarcar, circunscribir, diferenciar los cuerpos que controla. (Buttler; p.18). (La negrita es mía).

Esta fuerza imperativa se manifiesta a través de distintas estrategias que buscan imponer determinado tipo de conductas. Así, se establece un marco que favorece que la estructura patriarcal quede fija y que las variaciones, los cambios sean solo de superficie. Y si nos detenemos en el melodrama, este género expresa, históricamente, esta forma de funcionamiento, pues las diferentes diégesis fílmicas muestran la existencia de una estructura muy conservada; diseñan un sistema de fuerzas en permanente oposición, en donde el discurso patriarcal es ejercido por alguien que controla y domina a los otros que dependen de esa autoridad.

Los personajes malos son los que dan sentido a lo que afirma Butler, pues son ellos

los que, en ese preciso nivel de la historia, materializan *esa fuerza reguladora* que genera el discurso patriarcal. La voz, al ordenar, imponer, manipular, despreciar, lleva un conjunto de acciones concatenadas que, por su carácter performativo, deja al otro dentro de una estructura invisible de la que le es imposible escapar.

La decisión de identificar las funciones de los personajes malos de estos melodramas está basada en que cada una puede ser leída como un *fragmento discursivo* que metaforiza prácticas sociales que la imagen captura y le da sentido. Las historias melodramáticas no son solo historias sentimentales, su importancia radica en la matriz de sentido que es capaz de sintetizar no solo el funcionamiento del discurso patriarcal, sino su fuerza reguladora.

Ahí aparece una tía mala y fea que consolida este sentido, observable cuando le exige a su sobrino que abandone a su amada, mujer pobre y sin prestigio social. En esta escena, puede estudiarse el alcance de su performatividad, pues el poder de la tía logra que el sobrino acate y se marche de la mansión, es decir, lo expulsa y lo deja abandonado a su propio destino. Entonces —siguiendo a Kracauer—, la cámara logra registrar el poder de este discurso, darle entidad, mostrar cómo la actividad dialógica pone de manifiesto la exigencia, la amenaza y la exclusión. Y el espectador percibe, en toda su dimensión, la crueldad que está sostenida por diferentes argumentos que justifican la dinámica de exclusión: “hice lo que debía hacer” o en su defecto “lo hice porque te casás con una pobre y no respetas las normas que impone la clase a la que pertenecés”.

Las víctimas, como el amante abandonado, el sobrino castigado, la cantante sacrificada, son las figuras trágicas que, en este recorrido, hemos convertido en territorios significacionales que revelan los efectos de la performatividad patriarcal. El espectador se conmueve y puede *sentir* junto con ellas la dimensión del sufrimiento, cada cuerpo maltrecho que la imagen configura puede ser leído como una metáfora de la violencia patriarcal.

Este mismo funcionamiento aparece en los filmes de *mujeres malas* que ejercen una fuerza que tiene como finalidad alimentar sus ambiciones o que está puesta al servicio del diseño de sus propias estrategias para mantener su poder económico.

Tampoco dejan de lado otro tipo de estrategias, como la manipulación, destinada a obtener del varón todo lo que su ambición exige. Pero estas mujeres son juzgadas en cada una de las historias, de una u otra forma reciben castigo; y este castigo adquiere diversas formas en la representación: pierden el poder acumulado o desaparecen de la escena. Al igual que el varón malo, ellas son castigadas: el sobrino es asesinado, la supuesta culpable envejece en la cárcel, las amantes infieles desaparecen y los enamorados quedan sumergidos en la locura o terminan en la cárcel. La ausencia de este sentido de reparación y recompensas no aparece en la lógica del relato del grupo seleccionado: las *mujeres malas* son castigadas, pero nadie es beneficiado por haber perdido ese poder; ellas permanecen quietas observando cómo su imperio se desmorona o, directamente, se ausentan del espacio narrativo y dejan, en primer plano, la muerte simbólica de sus víctimas.

Ellas, que gobiernan su vida y la vida de los otros, no tienen derecho a ser recompensadas, pues en el devenir de los acontecimientos, sus discursos no expresan quiebres o arrepentimientos; sus conductas se aquietan o se potencian según los distintos procesos lógicos de la armadura del relato, mientras su entorno cae física o moralmente, ellas, distantes, observan ese derrumbe.

La performatividad no es un acto singular y deliberado, sino, antes bien, la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. Las normas reguladoras (del sexo) obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar (el sexo) del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual. (Butler, 2002: 18).

El paréntesis ubicado en la cita es mío; con esta operación, se elimina la palabra "sexo" y se la puede sustituir por "discurso patriarcal". La cita adquiere otro sentido, más generalizado, pues —como ella afirma— no es discurso, es discursividad que goza de las mismas propiedades de aquel que busca materializar la diferencia sexual. Si prestamos atención, con esta estrategia de sustitución, la discursividad patriarcal también tiene características performativas, busca producir los efectos que nombra (ordenar, exigir, someter, manipular a un otro para que haga lo que yo quiero que haga), tiene autoridad para imponer la norma y regular

la conducta de los cuerpos que nombra con el fin de consolidar un orden que sostienen las sociedades humanas históricamente.

La simulación: un sentido obvio que parece obtuso

En la *mujer mala*, existe una sutil combinación contradictoria entre el lenguaje de la mirada y la gestualidad; la representación no es puro significante, sino que da cuenta de numerosos significados que existen por fuera de la expresión general del cuerpo. Esta construcción de sentido se puede observar, por ejemplo, en el melodrama *Los pulpos*.

Hay una escena, que se retomará en otra etapa de este recorrido, en donde la *mujer mala* le exige a su amante que acepte lo que ella quiere. Él, ubicado a espaldas de ella, solo escucha su voz; mientras simula dolor frente a la negativa del varón enamorado, ella se mira en el espejo, y ese sentido simulado queda bifurcado: hay un cruce significativo entre la mirada de la *mujer mala*, el espejo, el amante en segundo plano y el espectador.

Ella muestra una aparente aceptación de las demandas del amante, sin embargo, la imagen en el espejo refleja un sentido no manifiesto que contradice la declaración supuestamente sumisa y amorosa de la mujer. Ella muestra una aparente aceptación, pero el reflejo del espejo deconstruye la máscara. El único que no sabe, no conoce, es el varón. Y al mismo tiempo, el espectador, que domina la circularidad contradictoria de los sentidos, sabe de la mentira que sostiene la mujer. La convivencia de la mentira y la verdad es lograda por la intervención de una cámara, su recorrido nos permite saber cómo se construye una simulación: un sentido que borra los límites entre la expresión y el disfraz.

Este borramiento de la verdad atraviesa el cuerpo arqueado, la mirada desplazada, la voz aquietada que dice aquello que, en verdad, no siente. La mujer maneja con maestría estos *tenues juegos de sentido* que aparecen y desaparecen en el movimiento continuo de la imagen; son momentos, líneas que dibuja la escena, lenguajes imperceptibles que nos muestran que es ella la que

sostiene los hilos del poder, partes que se aglutinan en ese nivel de sentido que Barthes llama *obtusos*:

La representación clásica añade un suplemento y este suplemento está dado por una tenue relación entre diferentes elementos de la representación (...) Hay sentidos obtusos, no se encuentran en absoluto en todas partes, sino sólo en algunas partes, no tiene un lugar estructural, es un significante sin significado, su lectura queda suspendida entre la lectura y su descripción, entre la imagen y su descripción, entre su definición y la aproximación. (Barthes, 1986: 49 a 61).

El movimiento de la cámara revela la existencia de este sentido que está por detrás no solo de la estructura de la escena, sino también, el funcionamiento dialógico entre los personajes. La representación coloca a un varón sumergido en el conflicto e incapaz de adentrarse en la escena simulada, este desconocimiento se convierte en indicio de su destino final: quedar sumido a los efectos de esta acción que culmina en esa escena final en la que él muere ilusionado con que la va a encontrar.

Este ejemplo ilustra uno de los aspectos de este recorrido: las *mujeres malas* no tienen en su constitución significaciones que las identifique inmediatamente con la figura patriarcal. Uno de los motivos es que su belleza, la armonía de su contorno corporal, la mirada seductora, la modulación de la voz son significantes que esconden significados que se asimilan a ese discurso que constituye al varón patriarcal.

Podríamos decir, junto con Barthes, que este sentido obtuso se puede identificar en la imagen, él no es "una evidencia cerrada, sujeta a un sistema completo de destinación", es algo sutil que se construye en los repliegues significacionales que teje la historia. Cuando observamos que amenazan, golpean, planifican venganza, manipulan, se reconoce en forma inmediata esa figura masculina en estado oculto. La diferencia solo se ubica en el significante, pues en el significado, todas ellas se aglutinan bajo la égida del mismo discurso. (Barthes, 1986: 52 a 53).

II. Bordeando el género

El melodrama ha recibido numerosas definiciones. Algunas, como las que aparecen a continuación, lo alejan de ser una categoría estrictamente literaria y lo encuadran más bien en un producto cultural que necesita determinado tipo de artificios para contar lo inasible, aquello que es difícil darle lenguaje.

Desde esta perspectiva, se entiende que se haya definido el género como “una forma de entender al mundo”, “una forma transcultural”, “una modalidad de la experiencia” o “una ideología estética”, “una estructura de significación capaz de reproducirse dentro de una variedad de formas narrativas”. (Burton-Carvajal, 1989: 50).

Como podemos observar, todas coinciden en que el melodrama es un sistema narrativo que tiene la capacidad de representar todo lo que está disperso en nuestro mundo cotidiano. Así, la madre que llora por su hijo perdido o el rufián que se aprovecha de la ingenua obrera o la tía que expulsa a su sobrino del hogar si bien son personajes representativos de este género, tienen particularidades específicas que los desvían del modelo tradicional. Sin embargo, su funcionamiento dramático sustancia el mismo sentido que configura el género, apelación a la emocionalidad, la mirada en los conflictos intrafamiliares, y no está ausente el ejercicio de la maldad.

Estas ideas configuran un imbricado tejido de significados, y son los personajes quienes tienen la función de darle a ellos una entidad dentro de ese mundo que se trata de construir en cada historia. Por eso, es tan importante abordar cada figura como si fuera una especificidad discursiva en sí misma, pues al identificar el despliegue de sus funciones se arma un conjunto de significados que indudablemente se conectan con diferentes aspectos de la experiencia. Y tal es la importancia que tiene este vínculo que la mayoría de los estudios sobre el género se ocupan de describirlo en forma detallada.

Por eso, entre las muchas figuras que produce el melodrama, hay algunas que, con diferentes variaciones, responden a convenciones culturales muy rígidas: un varón malo, una heroína inocente, un héroe enamorado, una prostituta, un cura, un o una

confidente; estas son algunas de las que siempre están presentes en cada una de las historias, por eso, el género resulta tan conservador, pues responde a una serie limitada de variaciones. La continua repetición de las mismas convenciones hace que ese personaje pierda su espesor semántico original y se convierta en una mera figura que alude solo a *una cualidad o un defecto*. (Ducrot-Todorov, 2003: 262).

La extensa tradición melodramática posibilitó que el cine incorporara este mismo sistema de personajes apelando a dos modalidades fundamentales: *esquematismo* y *emotividad*. Las dos fueron sumamente eficientes para dar lenguaje a este mundo emocional: la combinación de ambos procedimientos da relevancia a los gestos, a las miradas, al llanto, a la alegría, estados que el género tiene muy codificados y que el espectador inmediatamente identifica. Por eso, se debe tener en cuenta que no solo mira una historia, sino que asimila, a través de este proceso de codificación, un conjunto de saberes que colaboran en su comprensión del mundo. (Monsiváis, 1994: 9).

Entre 1940 y 1960, el cine mexicano y el latinoamericano abandonan todos los significados ligados a la ideología cristiana. Así, sus historias, en sus procesos de escenificación, apelan a procedimientos narrativos más ligados al cine hollywoodense de las primeras décadas del siglo xx. Este giro procedimental se manifiesta en personajes con otro espesor semántico, se deja de lado la preocupación por lo moral, y se le da más preeminencia a lo sentimental. (Monsiváis, 1994: 11).

Más allá de las variantes históricas, el significado de cada figura no desaparece, cada una de ellas ocupa los mismos lugares ideológicos configurados por el modelo. La permanencia de la misma estructura es lo que importa a este recorrido, pues lo que nunca se abandona es la presencia de un varón todopoderoso que domina la escena. La prepotencia patriarcal, encarnada en este personaje, se destaca por ser una de las figuras claves de la expresión melodramática. Él no ocupa el vértice, sino que es el centro de este sistema de oposiciones binarias, pues a partir de él se generan conflictos de tipo sentimental o disputas por quién detenta el poder económico.

El patriarca domina la narración. (...) Tanto en la diégesis como sub textualmente predominan como motores tra(u)máticos los derechos conferidos por la tradición romano-hispano de patria potestad, —entre ellos el derecho a determinar el destino matrimonial de sus hijos y, como máxima extensión, el derecho auto conferido de aniquilar la vida que engendró—. **Esta prepotencia lo arrasa todo.** (Burton-Carvajal, 1994: 52). (La negrita es mía).

Este patriarca es quien decide los destinos de los integrantes de la familia, tal es su fuerza que se lo ha considerado el representante más claro de las relaciones políticas y culturales de cualquier sociedad. (Burton-Carvajal, 1994: 53). Él aparece en la escena con toda su prepotencia, y este gesto autoritario se impone de tal forma que condiciona las funciones del resto de los personajes. Sin embargo, su poder no es absoluto, el devenir de los acontecimientos logra desestabilizarlo, pues aparece una dupla conformada por un héroe y una heroína.

La pareja tiene, por un lado, a un joven rebelde, en general, el hijo del patriarca, que si bien se aviene al mandato paterno, al mismo tiempo, se rebela no solo frente a su autoridad, sino también, a todo lo que él representa. Esta formación binaria es acompañada por distinto tipo de colectivos pobres (vecinas, amigos, familia) que los ayudan en su lucha por derrotar el poder del varón patriarcal.

El patriarca es el eje en que gira la estructura del conflicto, es un sistema de poder en términos del cual se mide la lógica y el orden de las representaciones de las relaciones sociales. (Burton-Carvajal, 1994: 53).

La representación de la figura ha adoptado diferentes formas en la larga tradición melodramática. En el siglo XIX, su capacidad de hacer el mal era asimilada a la idea cristiana del diablo, justamente, una figura que se caracteriza por hacer daño sin sentir el menor remordimiento. Un tipo de representación que provocaba distinto tipo de conmociones en los espectadores de la época, se producía *una especie de catarsis similar a la que sufrían los que asistían a ver una tragedia griega.* (Monsiváis, 1994: 8). Pero a principios del siglo XX, la configuración del *varón malo* se modifica sustancialmente, sufre un proceso de resignificación y lo que se ve ya no es la encarnación de un diablo, sino otro tipo de varón con un diagrama sígnico más próximo a nuestro mundo moderno, y este cambio radica en su modo de ejercer el

mal.

Las modificaciones en el funcionamiento encuentran una explicación en los cambios que sufre la sociedad en esta etapa histórica, un complejo proceso de transformaciones que no solo alteran las relaciones sociales y económicas, sino también la topografía urbana. Tanto la vida pública como privada se ven afectadas por estos cambios, y el discurso cinematográfico no está fuera de este proceso transformador. (Sarlo, 1988: 31).

Entonces, el villano abandonará sus antiguos ropajes y los cambiará por un vestuario más moderno, buscará adoptar gestos más controlados, será un hacendado o un dueño de un imperio o un mafioso con atributos más atenuados. Sin embargo, las variantes semánticas no modificarán su funcionamiento, y esta persistencia tiene una importancia vital para este recorrido, específicamente, porque en él se condensan una red de relaciones similares a la organización que nuestra sociedad adopta jerárquicas y patriarcales.

Dentro de este universo, funcionan otras figuras que, también, sufren modificaciones. Una de ellas es la mujer-madre; ella abandona la idea de sacrificio, pero mantiene una idea fuerza que le da identidad en cualquier melodrama de esta etapa: la capacidad protectora, la ingenuidad, y si bien ya no aparece la idea de sacrificio, sí la de la dedicación por el hijo/a, la ayuda al prójimo; y al mismo tiempo, no se rebela ante el autoritarismo del varón, sino que lo legitima, y así refuerza el dominio de la ideología patriarcal.

Otra figura relevante en estas historias es la mujer-heroína, la elegimos porque sus características resultan relevantes para este recorrido: por lo general, tiene un origen pobre; es joven, hermosa, tiene una belleza virginal; es buena, fiel, abnegada, sufrida; no tiene instrucción, forma parte de los desplazados del sistema; soporta y resiste los embates del mundo patriarcal silenciosamente. El amor por el héroe es el motor que le posibilita su avance en el suceder de los acontecimientos, y su encuentro con el héroe es crucial para alcanzar la transformación que todo melodrama exige.

El sentimiento amoroso del varón lo anima a enfrentarse a ese mundo gobernado por el varón patriarcal. Su valentía, generosidad y su amor por la heroína lo ayudan a desoír la orden paterna y rechazar el sistema de valores que él representa. Esta lucha concluye cuando derrota al representante de este orden, entonces, él pasa a ocupar ese lugar de poder y se convierte en el responsable de perpetuar simbólicamente la ideología patriarcal.

Dentro de este grupo de personajes, nunca falta un representante de la Iglesia: un cura, un obispo o un director de una escuela. Este personaje tiene la misión de controlar la conducta de sus fieles dentro de ese universo en donde debe primar la moral y el orden. No solo interviene para impedir que los descarriados se aparten de esas leyes, sino también se ocupa de convencer a las víctimas de soportar con humildad sus padecimientos, porque ellos provienen de una decisión divina, por lo tanto, no existe posibilidad de rebelarse pues nadie puede contradecir la palabra de Dios. (Barbero, 1992), (Burton y Carvajal, 1989).

En el melodrama, cada personaje responde a un estereotipo, una *fórmula cristalizada culturalmente* que reproduce esquemas culturales preexistentes. Todos son parte de un guión cultural que no configura seres particulares con identidad psicológica específica, sino figuras cuya única función es capturar las ideas del entorno. Ellos responden a “un código particular que estructura profundamente el texto, que les da su andadura legible, su apariencia de racionalidad narrativa, lo que los antiguos llamaban su verosimilitud...”. (Barthes, 2002: 229). (Amossy y Herschberg, 2015: 30 a 33).

A pesar de ser un género subvaluado por diferentes espacios académicos —justamente por esta condición de recurrir a convenciones tan conservadoras—, a partir de los años sesenta, el melodrama comenzó a ser investigado por integrantes de diversos movimientos feministas que encontraron en este género un discurso que construye una serie de ideas que pueden ser reconocidas, diferenciadas y clasificadas, y que tienen su *fundamento ideológico* en el discurso patriarcal.

Y descubrieron en aquellos filmes que no son melodramas convenciones tan similares al modelo que también pueden ser categorizadas como patriarcales. (Burton-Carvajal, 1994: 54).

El discurso académico y la cultura popular

Por fuera de los estudios feministas —como dijimos el melodrama ha sido despreciado por muchos, pues se lo ha acusado de populista, de apelar al sentimentalismo para manipular la emocionalidad del público, y de alejarse así de aquellos valores artísticos que todo producto cultural debería tener para formar parte de aquello que la Academia evalúa—, el producto ha alcanzado los estándares necesarios para ser considerado artístico. (Monteverde, 1994: 54).

Este sentido devaluativo tiene su origen en la condición popular de los que siempre consumen melodramas. Los teóricos señalan esta particular relación que tienen estos sectores con este modo de representación, y la explicación se encuentra en el modo de construcción de la trama: el empleo de un lenguaje sencillo, la poca variación en la secuencia de los acontecimientos, la expresión hiperbolizada de los sentimientos, el sistema de personajes son algunos de los rasgos que contribuyen a que sea catalogado como un producto popular; y no así por las elites que la consideran pobre, repetitiva, que no aporta nada nuevo a la cultura y al arte.

Esta oposición de valores ya aparece destacada en la definición que nos da la RAE:

(los melodramas) son narraciones en las que abundan las emociones lacrimosas, en las que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos de las situaciones con la intención de conmover al público, obra que exagera los aspectos sentimentales y patéticos de las situaciones.

En el mismo sentido, Gubern agrega otras valoraciones negativas:

(...) profundamente reaccionario y puritano, pues muestra el triunfo de la virtud y el castigo del vicio, suele reflejar la estructura patriarcal del poder, una rígida e infranqueable separación entre las clases sociales, (desde el punto de vista de la víctima), la condición de la mujer como objeto y una visión de la sexualidad como pecado. (Gubern, 1983: 256 a 260).

En oposición a las valoraciones despectivas, se puede afirmar que el género es sumamente eficaz, pues configura una serie de ideas que posibilitan estudiarlo desde una visión extra artística. El cambio en la perspectiva de análisis permite leer la historia como una *metáfora* de la vida cotidiana, concebirla como una condensación de problemáticas dispersas en nuestro mundo de todos los días, y esta mirada habilita una lectura más abarcadora que nos acerca a la comprensión de ese sentido no manifiesto que tiene el lenguaje emocional. Mediante este modo esquemático de plantear las ideas, la historia, desde diferentes ángulos, da cuenta del funcionamiento entre distintas clases sociales; y el esquematismo de la trama posibilita estudiar de qué modo la performatividad del discurso patriarcal produce cambios negativos en el cuerpo del otro.

Este cambio de mirada nos permite entender que el melodrama no es un género menor. Pese a todas las valoraciones negativas que se han hecho, aún hoy es ampliamente consumido por diferentes sectores sociales tanto en la Argentina como en otras zonas del planeta. Y una de las razones es porque, en este tipo de configuraciones, el espectador encuentra sentido a su propia complejidad cotidiana. (Gubern, 1983: 261).

Las fronteras porosas del género

Frente a la enorme dispersión fílmica que existe, muchos son catalogados como *sólidos*, porque su género presenta escasas variaciones, ya que los modos presentan escasas variaciones siempre responden a una única matriz, es decir, no varían a lo largo del tiempo, como es el caso del *western* o de la comedia musical. Pero hay otros que son más *lábil*es, pues no es fácil encontrar en su estructura

rasgos identitarios inmediatos, es decir que están “más capacitados para mezclarse con otros géneros y por lo tanto más difícilmente asumibles en su radical pureza”. (Monteverde, 1994: 53 a 57).

Esto significa que, por la enorme cantidad de variables que presenta este tipo de narrativa cinematográfica, es difícil circunscribir el melodrama a formas específicas: para identificarlo, se debe recurrir a la larga tradición cultural, un caudal extradiégetico que el filme recupera y se introduce en los modos de organización de cada diégesis fílmica. Por eso, cuando se realiza un análisis pormenorizado, no es fácil identificar su pertinencia estricta. Se necesita de una larga y detallada observación para constatar que ese filme es un melodrama. “No se puede dar una definición de género. No se puede más que permanecer en el dominio de la observación y la constatación”. (Monteverde, 1994: 53).

Sin embargo, existe una caracterización más bien general que ayuda a circunscribir algunas de sus características: “es una especie de drama”, “una acción teatral”, “un drama popular”. Son caracterizaciones muy extensivas que buscan darle una identidad incorporándose una serie de elementos muy identificados con mecanismos relacionados con la representación teatral:

- a. Una mecánica narrativa particular.
- b. Aparición emociones fuertes, patetismo violento, sentimientos exagerados.
- c. Fijación de personajes convencionales, tipificados, encarnación de ideas morales.
- d. Lenguajes fílmicos específicos, entre ellos, lo musical.

La mención de estos aspectos no dan una acabada caracterización del género, se incluyen otros que ayudan a darle una identidad más precisa, como los formales y espectaculares o los morales, políticos, ideológicos, que tanto se hacen presentes en cualquier configuración melodramática que busca, fundamentalmente, materializar ese preciso sentido que evoca al mundo emocional. (Monteverde, 1994: 55).

En definitiva, toda la maquinaria cinematográfica es solo un medio para consolidar el pacto indestructible que existe entre el *imaginario espectadorial* y las significaciones

que circulan bajo esa superficie significativa, una red de elementos que se combinan para dar cuerpo a ese mundo sentimental. Por eso, se llora al ver un hijo arrancado de los brazos de su madre, como en *Puerta Cerrada*, o se desespera al ver que la mujer no puede impedir el suicidio de su hijo, como en *Armiño Negro*.

El que mira se siente interpelado por el espectáculo; y gracias a su eficacia, este tipo de historias persisten a lo largo del tiempo en el gusto del público. Por eso, muchas historias cinematográficas no son clasificadas como melodramas, sin embargo, han realizado una activa transferencia de modalidades para incorporar en su mecánica narrativa signos que evocan ese universo sentimental (Monteverde, 1994).

Esto revela que las convenciones son lábiles, dado que tienen la capacidad de proliferar bajo otras formas genéricas y otorgarles a todas ellas la posibilidad de configurar, dentro de un mundo privado, los conflictos intrafamiliares, la diferencia entre pobres y ricos, los padecimientos del pobre, la ambición desmedida, el desprecio, una serie de tópicos que motorizan las innumerables historias; y lejos de desaparecer, persisten en la genealogía del género. (Monteverde, 1994: 57).

El grupo de melodramas que forman parte de este recorrido no escapa a las características hasta aquí mencionadas. Ninguno está por fuera de esta identidad genérica: en uno u otro, aparece el tema del amor contrariado, las diferencias sociales, las luchas por el poder, la ambición desmedida, pero y sobre todo, en todos ellos se materializa con eficacia el ejercicio del discurso patriarcal, un aspecto fundamental que da sentido a este recorrido.

El lenguaje invisible de los objetos

El espacio es considerado un signo relevante dentro del universo melodramático, un lugar en donde se combinan dinámicamente elementos fílmicos y filmados, todos destinados a dar sustancia a la historia allí representada. Así, a medida que avanza la acción dramática, el espectador reconstruye ese lenguaje silencioso que tienen tanto los objetos como los espacios. Por eso, cuando ve una casilla a oscuras y cerrada, se infiere pobreza; y contrariamente, si observa la imagen de una mansión

en *Puerta Cerrada*, riqueza. Por ello, sostenemos que las diferentes diégesis fílmicas están investidas de una multiplicidad de significados silenciosos que trabajan bajo aquellos explícitamente manifiestos.

La presencia del objeto es parte de este juego que acompaña el devenir de los acontecimientos. Al integrarse a la escena, sabemos que abandonan su condición física y se convierten en un signo más dentro de ese mundo dividido por las diferencias sociales, económicas, culturales, es un pasaje muy importante que realiza el vehículo fílmico, pues ese objeto se integra y pasa a ser un elemento más dentro de este proceso de simbolización que construye la diégesis. Al mirar la escena, ninguno tiene una ubicación azarosa y ocupa dentro del espacio un lugar preciso; y al verlo, nos parece que es igual al que nos acompaña en nuestra vida cotidiana, sin percibir que esta presencia no es aleatoria, sino que ese lugar que ocupa dentro de un lugar tan precisamente organizado alude a dos órdenes sociales diferentes: uno, hacia la *pobreza*; y otro, hacia la *riqueza*. "Todos los objetos que forman parte de una sociedad tienen un sentido". (Barthes, 2003: 276).

Los objetos en la mansión de *Puerta cerrada* tienen una distribución específica, que le da a la representación el significado de un ambiente señorial. En cambio, con el hornillo y la cama desvencijada de *Arrabalera*, la lectura se orienta en sentido contrario, *pobreza*. Su registro no implica una captura de cada elemento en particular, sino que se lee de forma *global y única*, por eso, ubicarse en el objeto representado cobra importancia a la hora de entender estas estructuras narrativas tan particulares (Barthes, 2003).

El juego silencioso y opaco de los elementos acompaña el devenir de los acontecimientos y, a pesar de la diferencia entre los universos melodramáticos que forman parte de este recorrido, los objetos cumplen la misma función que en cualquier filme, reproducen esa frontera simbólica que tan bien delinea el melodrama: identificar de qué lado están los pobres y de qué lado los ricos. (Metz, 1968: 22),(Barthes, 2003: 281).

La condición de lo posible

Así pues lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: sólo pasarán entre todos los posibles de la ficción figurativa los que autorizan los discursos anteriores. (Metz, 1968: 20).

El universo representado solo nos aproxima a un aspecto de la realidad, una ventana que nos deja ver específicos y seleccionados mundos posibles. Formas que son el resultado de un proceso creativo que deja de lado esas obras que no cumplen con su propósito creativo, sin que por ello la representación *vea afectado* "su status de verosímil: en él reside la existencia misma de una línea de demarcación, en el acto mismo de restricción de los posibles". (Metz, 1968: 25).

Según Metz (1968), este verosímil es *la reiteración del discurso* que actualiza algunos que están en la vida. Las obras realistas, como el melodrama, nunca son resultado de una observación directa de la vida de todos los días, sino en relación con filmes del mismo género.

Escapar, aunque sólo fuera aquí y allá, a un requerimiento tan profundamente inscrito en la existencia misma de la cultura en forma de campos, exige una fuerza poco común: los libros se responden todos unos a otros, los cuadros también, y también los filmes. (Metz, 1994: 25).

Todo melodrama cierra el devenir de los acontecimientos con una escena ineludible, el casamiento. La escena no tiene un anclaje en el mundo social y cultural en el que todos vivimos, pues allí solo aparece la alianza entre representantes de diferentes clases sociales, es decir, se consolida la unión entre dos mundos antagónicos, el pobre y el rico. Un encuentro que solo se produce en el mundo de las ideas, sin que encontremos un correlato en la vida de todos los días.

Como afirma Metz (1968), en esta etapa final, la escena renuncia a ser verosímil, se aparta de esta condición y la representación sólo está para satisfacer el deseo del espectador y, de esta forma, ser fiel al pacto de complicidad. Él sabe que esa unión es un imposible, ningún rico se casa con un pobre, pero su deseo es participar de

ese mundo de combates y victorias, aunque él sabe que ese mundo no es real; se convence de que es parte de ese universo, olvida que solo es "un conglomerado de ideas, imposibles de ponerles palabras de una manera directa". (Burton-Carvajal, 1989: 51).

La escena del casamiento construye dentro de ese marco un pequeño relato: uno, la derrota del tirano trae felicidad a los pobres; y otro, es posible una salida individual siempre que se encuentre a un hombre valiente y rico que esté dispuesto a salvar a la mujer o al colectivo pobre y la lleve a vivir a su mundo poblado de riquezas. Por eso, la capacidad del género de volver a tornar verosímiles estas ideas fuerza señala que su estructura tiene un anclaje no en la vida cotidiana, sino en ese imaginario colectivo que consume este tipo de ideas.

En este pequeño *grupo de melodramas*, muchos de los tópicos hasta aquí mencionados están elididos. Al no registrarse el efecto de corpus, cada uno de ellos revela la ausencia de escenas y elabora un desvío de sentido respecto a la norma que delinea el género. Una de las diferencias, muy relevante por cierto, es que las protagonistas, si bien son bellas y hermosas como cualquier heroína de melodrama, no se casan, son autónomas y no necesitan de un héroe para alcanzar una vida de lujos y placeres. Ellas mueren o reciben castigo, pero no desafían el poder patriarcal, no lo enfrentan porque son ellas quienes ejercen este poder sobre el colectivo que las acompaña.

Además, y por encima de todo, no respetan el orden moral y ético que la sociedad y lo que la cultura considera valioso. En nuestro caso, las tres mujeres elegidas ejercen una suerte de prostitución consumida por hombres de mucho dinero. Se sostienen económicamente comerciando; unas, con su cuerpo, y otra, como en *La devoradora*, manipulando al varón para que alimente sus ambiciones sociales y económicas.

La función del relato no es representar, sino montar un espectáculo que nos sea muy enigmático. La realidad de una secuencia se encuentra en la lógica de las acciones que en ella se exponen, lo que sucede en el relato es nada desde el

punto de vista referencial, literalmente es nada, lo que sucede es lenguaje.
Mímesis y sentido. (Barthes, 1966: 99).

Sus particularidades no las alejan del modelo patriarcal, todo lo contrario, ellas refuerzan este diseño que constituyó históricamente al varón. A medida que avancemos en este recorrido, veremos que su funcionamiento es similar pues ordenan, manipulan, mienten, castigan, desprecian del mismo modo que lo hace él, su construcción de poder es tal que el varón queda subsumido, despojado de todo ese caudal de significados que, históricamente, lo ha configurado. Esto explicaría por qué ninguna se casa ni son madres abnegadas o mujeres tiernas y honradas, y que los finales de cada historia presenten escenas en donde reciben diferentes tipos de castigos, por ejemplo, en *Los pulpos*, el varón es conducido a la muerte por haberse enamorado de una mujer bella y malvada; en *La devoradora*, ella se queda sola y su amante es conducido a la cárcel; en *Armiño Negro*, la ambición desmedida de la mujer es castigada con el suicidio de su hijo.

Estos cierres inesperados son indicativos de que, en el proceso de escenificación, existió una decisión de alterar algunas reglas respecto al modelo que propone el género. Este cambio de lugares en el sistema de personajes indica que es posible realizar otra lectura y que, para comprender esta modificación de sentido, se debe buscar la explicación fuera del cuadro fílmico. Por eso, las fechas de estrenos, específicamente las de *Los pulpos* y *Armiño Negro*, nos remiten a la emergencia del discurso peronista y el efecto que produjo en las relaciones de poder dentro de la sociedad de la época, pues fue el primero que legitimó las luchas reivindicativas laborales y sociales de muchos de los sectores más postergados de nuestra sociedad; entre ellos, las mujeres, que junto a Eva Perón iniciaron con sus luchas un proceso de transformación ideológica. No cabe duda de que la fuerza histórica de este discurso, seguramente, debe haber influido en el modo de escenificar cada uno de los melodramas aquí tratados, y esto daría respuesta a que la figura del *varón malo* haya sido sustituida por la de la *mujer mala*.

El espectador: un pacto particular de lectura

La persistencia histórica del género indica que hay un espectador que desea ver melodramas, que tiene un saber que le permite prever la orientación que tomará la historia; es alguien experimentado que conoce este mecanismo narrativo y que puede identificar rápidamente al mirar el movimiento de los personajes, los estereotipos; que disfruta en este intercambio, aunque sea repetido, y al mismo tiempo, hace una apropiación de numerosos discursos sociales y culturales que lo involucran indefectiblemente. Ahora bien, para que este proceso de transferencia pueda llevarse a cabo, es necesario que el espectador sea capaz de poner en marcha una serie de operaciones “no racionalizadas de modo semiótico” de las que no tiene una conciencia inmediata; y por eso, “esquematiza” lo que la historia le propone y desde este lugar él *produce nuevos sentidos* (Pampillo, 2004).

El resultado se manifiesta en que él puede intervenir y *sentir* ese universo como si fuera propio gracias a que tiene la capacidad de acercarse a esa historia y de capturar como un todo el entramado, entender de qué se trata. Son operaciones cognitivas que Ricoeur denomina inteligencia narrativa. “La ‘inteligencia narrativa’ es el conocimiento que tenemos de las narraciones que han precedido a las contemporáneas y de sus etapas y cambios”. (Pampillo, 2004: 146).

Este conocimiento que tiene el espectador de cómo funciona el género demuestra que este tipo de historias tienen un arraigo muy profundo en nuestra cultura y nuestra sociedad. Sin embargo, en el grupo de melodramas elegidos, también, se presupone el mismo tipo espectador conocedor de cómo se configura un melodrama, pero solo desde este saber, puede saber que en estas narraciones existe un desvío de sentido en la lógica de las acciones respecto al que construye históricamente el modelo patriarcal.

Y esta evidencia se le manifiesta en una serie de particularidades significativas, una serie de elementos que abonan la idea de una modificación inesperada de algunas de las convenciones. Y el cambio en la dirección del sentido obliga al espectador a activar los saberes adquiridos y adoptar otros para comprender el mensaje que

construye la trama.

El desvío semántico se encuentra metaforizado en el sintagma *algunas mujeres malas o mujer mala*. Un encadenamiento que representa la alteración en el sistema, específicamente, de personajes. Por lo tanto, el que mira se encuentra con mujeres que no se encuadran en la norma que impone el género.

III El desplazamiento del discurso patriarcal

Un marco introductorio

Las figuras femeninas elegidas, protagonistas o no de este grupo de melodramas, deben ser leídas como territorios significacionales análogos al modelo que configura al varón patriarcal. Más allá de sus cuerpos femeninos, bellos y elegantes, el despliegue de sus funciones presenta un dinamismo que se desvía del sentido esperado que propone este género. La dinámica de la imagen deja entrever que, dentro de esos pliegues funcionales, se manifiesta un discurso que evoca a ese otro que constituye al varón patriarcal.

Hay una norma impuesta por el género que ha sido alterada, algo del varón patriarcal ha sido desplazado hacia estas mujeres, por eso, en este proceso de apropiación, es sorprendente verlas ocupando un lugar que polemiza con el estereotipo femenino y, al mismo tiempo, que se acerca al que despliega el *varón malo*, nuestro modelo rector. Este cambio de orden en la estructura narrativa no es común verlo en la tradición cinematográfica latinoamericana. La enorme profusión de estas historias, en general, coloca al varón como el dueño absoluto del discurso patriarcal; el que impone su autoridad de tal forma que ninguno que habita ese universo se atreve a desafiarla, la acepta y al mismo tiempo la resiste.

En nuestro caso, el sentido se ha invertido, y esto puede ser leído como un desvío que supone la existencia de un *desplazamiento semántico, una migración y una asimilación ideológica* hacia la voz menos esperada, la mujer; una *entidad diegética o figura simbólica* (Barthes, 1986) que no cumple con ninguna de las funciones

esperables para una heroína de melodrama; todo lo contrario, la belleza y el encanto es solo una máscara que cae cuando avanzan los diferentes acontecimientos de la historia.

Así, esa imagen angelical se transfigura cuando el espectador ve que manipulan, seducen, ordenan, mienten, atacan. La simulación femenina, en este caso, es una construcción puesta al servicio de su ambición y deseo de poder.

Por eso, ver a la mujer ejerciendo una discursividad similar a la patriarcal supone que, por fuera de los límites del universo fílmico, existe un cambio en la cosmovisión de la época. Y al mirar las fechas de estreno de cada uno de los filmes, este vínculo se confirma, todas ellas se inscriben en un proceso histórico que produjo una modificación en la cosmovisión de época, un cambio profundo que, indudablemente, afectó también las relaciones de género.

Las distintas diégesis melodramáticas recuperan, en los diversos procesos creativos, este cambio político y social que se produjo con el advenimiento del peronismo, un movimiento que logró conmover los cimientos políticos, sociales y culturales de la época, y que reflejó sus efectos en diversas áreas del quehacer cotidiano, particularmente, en el modo de entramar dichas historias. (Metz, 2002: 113).

Todo indica que el vehículo fílmico no es algo cerrado en sí mismo, sino que su frontera porosa posibilita la entrada de esa nueva *discursividad de género que se gestó y consagró en esta época* (Pecheux, 1984), un intercambio que explica que las *mujeres malas* reproduzcan algunas de las normas que rigen el género y que otras no aparecen, pues evidentemente fueron dejadas de lado.

Algunas no se presentan como la figura de una mujer-madre absolutamente buena que soporta silenciosamente el peso del poder patriarcal; o la mujer sacrificada que guarda fidelidad al varón justiciero; o la belleza, en este caso, no es sinónimo de bondad o de ternura. Ellas son diferentes, pero además, lo son porque poseen otros atributos que las heroínas de melodrama, en general, no manifiestan: son letradas. Un dato no menor si observamos las estadísticas de la época, la mayoría de las

mujeres no estaban alfabetizadas, pero las *malas* leen y escriben, por lo tanto, pueden controlar sus finanzas y sostener su estándar de vida.

Este último grupo de atributos, lejos de tener un valor positivo, en las historias, está al servicio del mal; la opulencia, el bienestar económico se logra manipulando, sometiendo, mintiendo, despreciando; modos que no solo son asimilables a las estrategias que emplea el discurso patriarcal, sino que revelan un sentido crítico hacia esa mujer que luchaba por un cambio de lugar en la sociedad.

El sentido de la unidad

Las figuras nominales *mujer/varón malo* fueron creadas para identificar y englobar aquellas unidades de sentido que, al ser nombradas, se asocian semánticamente a la violencia y al maltrato.

Esta ecuación lingüística es solo un nombre genérico, no tiene un contenido referencial inmediato, no alude a nadie en particular; está despegado de cualquier entidad física, solo tiene una finalidad metodológica que da legitimidad al dominio lingüístico propuesto. El *malo* o la *mala* es un instrumento que solo busca englobar la serie de funciones semánticamente análogas y persistentes en las distintas diégesis fílmicas.

El seguimiento implica, también, aislar las *entidades diegéticas elegidas dentro del* complejo sistema en donde el funcionamiento de la discursividad patriarcal está circunscripto en uno u otro personaje. Por las características del vehículo fílmico, este funcionamiento se distribuye aleatoriamente en las distintas escenas que forman parte del entramado narrativo; o en todo caso, estas entidades se integran con otras formando un conglomerado muy complejo, por eso, para estudiarlas hay que identificarlas y aislarlas para su estudio a medida que avanza la historia. Si bien existen innumerables tipos de correlaciones, en este recorrido, se ha decidido dejar o abandonar algunos por entender que no colaboran con los fines de esta búsqueda.

Indudablemente, todos los elementos fílmicos tienen su mismo nivel de importancia, hasta aquel que aparentemente puede resultar insignificante; pero metodológicamente, no todas las unidades han sido tenidas en cuenta, pues la economía de recursos posibilita encontrar ese sentido patriarcal desplazado dentro del corpus melodramático elegido. (Barthes, 2002:1912 a 229), (Metz,1974:5).

La función es, evidentemente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: lo que constituye en unidad funcional, un enunciado es lo "que quiere decir", no la manera en que se dice. Este significado constitutivo puede tener significantes diferentes. (Barthes, 2002: 193).

La similaridad en la significación da legitimidad a la creación de este instrumento metodológico, pues más allá de la variedad, al darle nombre a la unidad, el sentido patriarcal se repite; la continuidad de sus acciones muestra un comportamiento que es imposible no asociarlo a las humanas, caracterizadas históricamente por tener estos mismos contenidos patriarcales.

Lo fílmico y el desplazamiento patriarcal

El melodrama cinematográfico recupera *códigos culturales* reconocidos por todo el conjunto de la sociedad, por eso, cuando se observa el comportamiento del *varón malo*, se comprende que ese funcionamiento no es privativo de un proceso creativo particular, sino que su configuración se nutre de un *conjunto de significantes culturales* que están *por fuera de ese cuadro fílmico*. (Metz, 2002: 113).

A partir del momento en que unos sustitutos de las cosas, más móviles y más manejables que las cosas mismas y en cierto modo más próximos al pensamiento, se organizan en una continuidad discursiva, se da un hecho de lenguaje, más allá de todas las diferencias que uno quiera ver con respecto al lenguaje verbal. (Metz,1964: 24).

El movimiento continuo posibilita observar cómo se captura ese mundo en donde la ideología patriarcal es predominante y se encuentra encriptada en los capilares más profundos de nuestra sociedad. La representación apresa este modo de ver el mundo y le da sentido a partir de la combinación de elementos tanto fílmicos como filmados. Ambos se entremezclan entre sí no de manera anárquica, sino en una

continuidad discursiva, o sea, la historia que se está contando. Este discurso adopta una dirección precisa que se desplaza en ese andarivel del sentido que Metz denominó *narratividad*.

Además de la analogía fotográfica y la lógica de implicación diegética, existe una serie de símbolos y metáforas, los efectos expresivos de carácter plástico o rítmico (..), en una palabra, **todo un grado tres del sentido**, que se define como aspectos extradiegéticos. La *narratividad* (**grado dos**) constitutiva de la diégesis que recibe los aportes de los materiales analógicos. (Metz, 1964: 25 y 26).

Estas dimensiones, durante este recorrido, trataremos de mantenerlas levemente separadas para facilitar el seguimiento de cada uno de los personajes que denominamos *malos*. Por eso, la implicación diegética se convierte en fundamental para este seguimiento, sin que esto signifique menospreciar otros aspectos que contribuyen a la construcción de sentido, como los símbolos y las metáforas. Un campo sígnico no menor, pues su integración en los diferentes procesos discursivos es tan significativa como las funciones, por eso, la discriminación de niveles tiene un propósito instrumental, y esta decisión favorece el seguimiento analítico. (Metz, 1967: 111-119).

Un ejemplo del método

El estudio metódico de las unidades funcionales exige un riguroso seguimiento de cada movimiento de las diferentes *entidades diegéticas* previamente agrupadas para poner en marcha tareas de observación, selección y reconocimiento de este sentido global que las unifica por presentar valores funcionales que, en el devenir de la historia, revelan analogías semánticas. Entonces, antes de ingresar en el plano de seguimiento, daremos un modelo de cómo se va a proceder al estudio de dichas unidades. Se observará la utilización de la negrita, esta presencia solo tiene la finalidad de ilustrar, en el enunciado, el nombre de la función. El primero corresponde al *varón malo*, Mingo, uno de los protagonistas de *Arrabalera*:

- *El varón malo **castiga impiadosamente** a su mujer.*

El siguiente se corresponde con la mujer de *Los pulpos*:

- *La mujer mala, Mirta, **desprecia** al atormentado enamorado.*

El varón *castiga* y la mujer *desprecia* parecieran ser enunciados semánticamente distintos, sin embargo, una lectura detenida revela la presencia de un sentido común que los acerca argumentativamente. El **desprecio** es un aspecto del **castigo**, pues, en ambos casos, las acciones punitivas sobrevienen cuando el otro no cumple con las demandas. En el primer caso, la mujer de *Arrabalera* **se resiste a aceptar** la orden del *varón malo*; en el segundo, lo mismo, el atormentado enamorado **no acepta** las exigencias de la mujer y, en consecuencia, lo desprecia. Entre ambos hay una unidad de sentido, tanto uno como otro soportan la performatividad de un discurso que impacta en el cuerpo del otro.

La performatividad ha sido desarrollada desde la teoría de los actos de habla (J. L. Austin) hasta los estudios antropológicos (Victor Turner) hasta considerarse un modelo epistemológico conocido como giro performativo. La teoría performativa se convirtió en una categoría de análisis que pretendía estudiar los fenómenos culturales como una representación de actos y discursos, cuyo desarrollo alcanzó su cima con los estudios de género de la mano de Judith Butler. (Gonzalez, 2016: 4).

Ahora, a partir de los mismos ejemplos, realizaremos una alteración del encadenamiento sintáctico con el fin de mostrar el cambio de ese sentido inicial. Observemos el resultado:

- El castigo impiadoso del **varón malo** sobreviene **porque** la mujer se **niega aceptar sus exigencias o sus órdenes.**
- La **mujer mala** desprecia al varón bueno **porque** él **se niega a complacer sus ambiciones económicas.**

En ambos enunciados, emerge un significado inesperado: el elemento lingüístico **negar** los asimila y los unifica. Entre ambos términos, varón y mujer, se consolida una suerte de ecuación sólida e irreductible: los primeros funcionan como victimarios, pues infringen un castigo, físico o psicológico; mientras que los otros

ocupan el lugar de víctimas (Ducrot-Carel, 2005). Si se observan los fotogramas de las últimas secuencias, el enamorado atormentado aparece demacrado, solo; en la siguiente, la mujer golpeada, desfalleciente.



Los dos cuerpos están vinculados por el modo en que son construidas las dos imágenes: en ambas, aunque presenten diferencias formales, lo que se ve es cuerpos maltratados, uno, por los golpes recibidos y el otro, por la enfermedad, esta última una variante del signifiante, lo que prevalece es que ambos representan —siguiendo los postulados de Butler— la culminación de un funcionamiento discursivo que, a la larga, deja al otro hacia el final de la historia despojado de su autonomía, de su poder.

La fragmentación de la continuidad discursiva

El movimiento de las imágenes impide captar el sentido patriarcal en toda su especificidad, por eso, es necesario detener esta dinámica y seleccionar diferentes fotogramas organizados secuencialmente para observar el *encadenamiento sistemático que adoptan las funciones patriarcales*.

Este proceso implica tomar decisiones a la hora de realizar la selección, por eso, se eligen imágenes que ilustran la progresión de ese funcionamiento tan violento. El proceso nos posibilita recuperar el modo en que el encadenamiento se organiza: la escena del suicidio del hijo, en *Armiño negro*, nos da información de las causas que posibilitaron este final trágico; en *Los pulpos*, la enfermedad y muerte del varón traicionado nos informa cómo el funcionamiento de la mujer habilitó que su amante

terminara de esa forma. Si bien son escenas diferentes, la variación no impide encontrar elementos que los aproximan a un común sistema de ideas.

Lo fílmico no puede ser captado por el filme "en situación", "en movimiento", "al natural", sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma. (Barthes, 1986: 65).

El artificio adquiere una validez, pues se convierte en *un texto* en el que se puede leer ese sentido, aunque la imagen esté detenida; es *la huella* que captura los rasgos semánticos más importantes asociados al mundo patriarcal distribuidos a lo largo del filme. (Barthes, 1986: 67).

El melodrama cinematográfico: un anclaje en la realidad

El proceso de escenificación conjuga diferentes lenguajes: algunos, propiamente fílmicos; otros, una asimilación y reelaboración de múltiples discursos que son propios de una época, de la cultura, de la experiencia cotidiana.

El prestigio del cine y también una de sus especificidades radica en ser un mundo representado y a la vez representación del mundo en movimiento continuo. El cine es el mundo convertido en un cuadro y sin embargo sigue siendo un mundo. Este cuadro tiene forma rectangular, pero el mundo que aparece en él no tiene límites. (Metz, 1964: 23 a 29).

Los melodramas elegidos crean un mundo propio en donde los lenguajes se combinan para crear historias; al verlas, sentimos que ellas registran una lógica muy similar a la de nuestra realidad. El movimiento continuo de las imágenes nos conecta con ese universo tan similar al nuestro y, al mismo tiempo, nos entrega la posibilidad de que, al salir del cine, esa realidad la vemos con *una mirada nueva y virgen*. (Kracauer, 1989: 1).

Así, vemos cómo el movimiento de los cuerpos que se combina con el sonido de un abrir y cerrar de puertas, o la distribución de los objetos en el espacio, o la interacción dialógica entre personajes son lenguajes que reproducen nuestra vida de todos los días; de ese modo, se ilusiona al espectador quien, por un momento,

se siente que es parte de este universo, es partícipe de ese entramado, pues el mundo que mira le parece tangible. (Kracauer, 1989: IV).

Al mirar un filme, lejos de sentir ajenidad, lo asimilamos y nos embargamos de odio o de indignación si vemos maltratos o castigos o amenazas. Tomamos partido por la víctima, nos solidarizamos con ella y, cuando la maldad es destruida, derrotada antes del cierre definitivo de la secuencia, tenemos una sensación de triunfo. El mismo proceso se da cuando vemos uno de estos melodramas, ellos contribuyen a que nosotros, como espectadores, creamos que el discurso patriarcal puede ser derrotado, vencido, y que siempre existe una ley reparadora que castiga al malo o la mala y perdona o salva al bueno o a la buena (Kracauer, 1989).

Una ilusión más fuerte que la que habría evocado el suceso original en caso de no haber sido captado cámara, un poder que toma del dispositivo fílmico creando un poderoso efecto de realidad. (Kracauer, 1989: 59).

Sin embargo, como lo hemos observado en las anteriores etapas de este recorrido, algo interviene para quebrar ese aparente verosímil: este sentido de triunfo del bien sobre el mal se repite, pues es una norma propia de este género. El pobre abandona su pobreza e ingresa al mundo de los ricos, transformación que tiene un efecto de realidad tal que es el corolario de innumerables historias cinematográficas.

El varón malo en *Arrabalera*



Mingo, el malevo, es un personaje clave de esta historia; representa a esos hombres que, a principios del siglo XX, hacían de la violencia su forma de vida. Un habitante que circulaba por los arrabales rioplatenses, muy temido por sus vecinos por el grado de violencia que podía desplegar. Sin embargo, al mismo tiempo, era objeto de admiración, su violencia era considerada valentía, su impunidad se traducía como coraje, una fuerza que necesitaba para defender a un político de turno o para enfrentar a enemigos de aquello que él debía defender.

Tal ambigüedad permitió que la narrativa convirtiera a esta figura en una entidad reelaborada innumerables veces a lo largo de la historia. Así, se la ha dotado de características extremadamente malas, por lo que fácilmente se la puede asimilar a otros que pueblan nuestra literatura universal. Sin más, similar a un diablo que remite a la condición humana en sus aspectos más detestables.

Siempre está la personificación del mal y del vicio, también la del mago y el seductor que fascina a la víctima y la del sabio en engaños, en disimulos y disfraces. Secularización del diablo y vulgarización del Fausto (...) y su función dramática es acorrallar y hacer sufrir a la víctima. Al encarnar las pasiones agresoras, el traidor es el personaje de lo terrible, el que produce miedo, cuya presencia corta la respiración de los espectadores. (Barbero, 1992: 67).

Entonces, volviendo a nuestro personaje, Mingo, en *Arrabalera*, representa todo este universo; es el que habita los márgenes de una urbe incipiente, pobre y olvidada. Lo miramos y vemos su imagen, diseñada con una serie de signos que aluden a la idea de lo *malvado*: saco entallado, pañuelo blanco anudado al cuello, sombrero echado hacia adelante, la mirada adusta, el cuerpo denso y pesado, cada uno de estos elementos colaboran en metaforizar la violencia.

La imagen de un objeto, comprometida en un discurso único y orientado, adquiere una precisión fascinante, que es al mismo tiempo intensificación del sentido y presencia poética. (Metz, 1964: 26).

Junto a este *varón malo*, aparece la mujer, una trabajadora de la fábrica Alpargatas. Este lugar no tiene un significado fortuito o que nos puede resultar

indiferente en la escena, su imagen simboliza ese proceso modernizador que modificó, entre otras muchas cosas, la organización social y familiar de la época. Al ver ese enorme espacio, no solo capturamos el comienzo de la historia, sino que recuperamos el sentido tan ligado a ese momento en que las mujeres se ven impulsadas a abandonar el ámbito doméstico y pasan a formar parte de un ejército de trabajadores y trabajadoras que se vuelven protagonistas de este momento histórico que trae el cambio.

El abandono del ámbito doméstico trae como consecuencia modificaciones en la cosmovisión femenina. Se orientan a otros consumos, a otras apetencias de vida, a otras formas de vestirse. Y todos estos discursos innovadores son capturados y representados por este grupo de obreras que trabajan alrededor de una mesa.



Dentro de este marco espacial, ellas están dialógicamente vinculadas por el desafío y la discusión, un intercambio dialógico en donde se expresan los discursos provenientes del cine hollywoodense o los deseos de un ascenso social. Una ilusión que se convierte en ceguera, pues le impide a la joven ver las falsas promesas de Mingo; y en consecuencia, queda atrapada en el peor de los escenarios, el castigo. (Metz, 2002: 118).



La simulación y la caída

El fotograma enmarca el inicio de la escena que tiene como elemento clave esta gran fiesta de carnaval. Ha sido elegido pues su diseño presenta una retórica muy particular, una serie de elementos lingüísticos que, en conjunto, transmite diversas informaciones que orientan la lectura de la historia que se va a contar.

Si observamos, algunos elementos de la imagen nos remiten a actividades que se relacionan con la cultura popular: carnaval, tango, concurso y diversión. Otros nos señalan el tiempo y espacio en que la historia se desarrolla, nos informan el motivo del encuentro, "la elección de la reina del tango", objeto de deseo de la obrera. Y por último, el malevo, de ahora en adelante, *varón malo*. Él y su víctima son, de ahora en más, los dos vértices de un triángulo amoroso que se desplazará por diferentes andariveles de la historia hasta llegar a esta otra escena en la que la imagen del farol se convierte en metáfora; en este caso, del abuso.



Este objeto tiene un sentido no inmediatamente manifiesto, solo se hace obvio cuando lo integramos dentro de la red de elementos que nos muestra la imagen. El avance de la historia le da a la palabra inscrita un valor de tal importancia que logra que el significante se despegue de la referencia inmediata. La palabra alude a una escena no mostrada; solo vemos que Mingo obliga a la mujer alcoholizada a traspasar la puerta sin que ella tenga la capacidad de aceptar o no un encuentro

sexual. Al empujarla, arrastrarla dentro de este edificio, lo no visto, lo implícito se manifiesta, el varón patriarcal abusa de su debilidad para someterla y dominarla después.

En esos segundos en que la cámara queda fijada al objeto, se aglutinan todas las funciones que no son mostradas, y es el espectador el que debe deducirlas. El detenimiento silencioso tiene una relación estrecha con las decisiones que se deben haber realizado en el proceso de montaje; en esa época, era imposible contar o mostrar una violación.

El castigo



La *seducción*, *el abuso* y *el castigo* son tres etapas vinculadas entre sí con una manifestación funcional que se puede enumerar de la siguiente forma: **planificar**, **seducir a la mujer** prometiéndole ascenso social, **manipular** con diferentes estrategias de seducción, **engañar** con falsas promesas, **obligar**, **exigir** obediencia, **castigar** la resistencia.

Esta escena guarda una serie de acciones interesantes, pues revelan el proceso espiralado del ejercicio de la violencia: se ve a la mujer caminar por los márgenes solitarios de una urbe incipiente. Ingres a una pieza de conventillo que comparte con Mingo, *el varón malo*. Lo que en la escena anterior fue ocultado, en esta, se pone de manifiesto: el abuso la dejó inerm e y quedó sometida al poder del varón.

Ella tiene un dinero que esconde, él se lo **exige** y ella se **resiste**. Él avanza y la mujer cae brutalmente sobre el piso; el choque del cuerpo contra los objetos, el sonido de los golpes convierten a lo no dicho en una red de significados que intervienen dramáticamente para dar cuenta de una dinámica de violencia que termina con el arrebatto del dinero y con ella convertida en una víctima toda golpeada.

Las unidades se relacionan porque, entre ellas, existe una interdependencia semántica: violencia, maltrato, simulación, castigo. Así presentado, revela un encadenamiento de significados que tienen su anclaje en ese mundo que existe por fuera del cuadro fílmico. Las palabras no son solo formas, todas tienen un anclaje en ese discurso estable históricamente, ubicado en los intersticios de muchas de las prácticas intervencionales. Mingo representa la hipérbole de la maldad, por eso, es nuestro *varón malo*, y por eso, se lo ha convertido en un instrumento metodológico que permite seleccionar e identificar esas mismas unidades que se encuentran asociadas por identidad semántica al *varón malo*.

“No te metás, por algo será”: otro modo de ejercitar el discurso patriarcal



El castigo se desplaza y se transforma. El patio del conventillo se convierte en otro espacio en donde nuevamente ella es víctima. La escena la muestra golpeada, lastimada, los vecinos del conventillo la miran, algunas mujeres intentan socorrerla, pero algo las detiene. Aisladas voces masculinas expresan al unísono: "No te metás, ella se lo buscó, por algo será".

La orden deja la escena quieta, las vecinas y sus maridos se retiran, y ella queda, como lo muestra el fotograma, sola. El abandono de la víctima pone de manifiesto más que un discurso una ideología que la cámara registra y aumenta; el "no te metás, por algo será" responde a esa idea enquistada en las dinámicas diológicas de nuestra sociedad: debe ser castigado/a porque fue contra la norma. En este caso, vivir en concubinato con un malevo, un hombre que transgrede la ley y vive a costa del trabajo de la mujer.

La escena visibiliza una conducta social ahistórica, pues este mismo discurso se puede identificar también en otras etapas de nuestra historia, por ejemplo, bajo el Terrorismo de Estado iniciado en 1976, estas voces sonaban ante los secuestros que ejercían los grupos de tareas o parapoliciales.

Entre 1976 y 1982, el *No te metás*, frase que retrata toda una filosofía vital porteña, fue prácticamente la consigna de una sociedad atemorizada y profundamente confundida. La frase se completaba con otro latiguillo verbal —*por algo será*— cada vez que, en el entorno familiar, laboral o amistoso, desaparecía un pariente, un compañero, un amigo. Pocos argentinos, por no decir ninguno, ni siquiera Borges, a quien en plena represión le preguntaron por la lucha antissubversiva y contestó: "Se están comiendo a los caníbales", desconocían la barbarie que se estaba perpetrando¹.

Las voces imperativas, amenazadoras reproducen a esas otras, múltiples y dispersas, encriptadas en el complejo conglomerado de discursos sociales y culturales en el que todos los días nos encontramos inmersos. El discurso

¹ Martín Prieto, *No te metas, por algo será*, publicado en *El país*, el 18 de agosto de 1985.

autoritario, despiadado, desviado, periférico, tiene una fuerza letal y se encuentra enraizado en diferentes acontecimientos que son parte de nuestra vida cotidiana: frente a la protesta social, a la violencia familiar, al maltrato en la vía pública.

Puerta cerrada: la invisibilidad de las fronteras patriarcales



La salida de la cárcel

Y entre estos dos andariveles, tenemos a la víctima que gobierna el paradigma narrativo. Este fotograma responde a ese momento en que ella traspasa las puertas de la cárcel y se encuentra con otro mundo, una ciudad a la que dejó de ver hace 25 años.

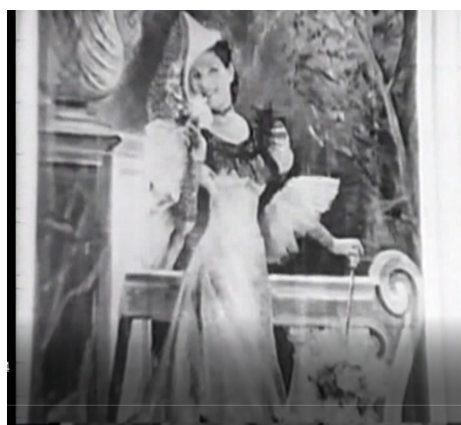
El lenguaje trabaja *soterradamente* y configura una mujer agobiada por el sufrimiento y la resignación. El rostro avejentado, el cabello blanco y ralo acompañan ese gesto de desolación, y el estado de dolor se acentúa por la prevalencia de una paleta acromática, en donde el blanco y el negro se expanden para denunciar lo que fue su vida dentro de ese mundo carcelario.

La casona, antes; y ahora, la cárcel, otro espacio cerrado en donde se distribuyen los elementos fílmicos que reproducen las lógicas de cualquier penitenciaría: el encierro, el castigo, el desafecto, el maltrato. Un ámbito gobernado por mujeres vestidas de negro, las carceleras, encargadas de abrir y cerrar diferentes puertas y

candados. El lenguaje silencioso de los objetos acompaña el movimiento incesante de los cuerpos oscuros, una opaca combinación que nos cuenta acerca de ese discurso que habla de cómo es la vida de los excluidos. “Las estructuras lingüísticas trabajan soterradamente en la propia imagen, así como las figuras visuales, a su vez, contribuyen a informar las estructuras de la lengua”. (Metz, 1969: 165).

La salida de la cárcel es una secuencia bisagra entre este presente y el salto al pasado. Este desplazamiento temporal en la lógica de la diégesis transforma a la secuencia en una puerta de entrada hacia el pasado, un movimiento que realiza el montaje para que el espectador comprenda las causas que la llevaron a este presente doloroso de la historia.

Los efectos del discurso patriarcal



Este fotograma representa un cuadro pintado por el varón enamorado, un elemento fundamental en este melodrama, pues lo que aparece representado es una mujer sonriente, joven y bella, que luego será la protagonista de esta historia, y el autor es, justamente, quien va a ser su futuro esposo. No es un objeto más dentro de la escena, en él se aglutinan muchos significados orientados a dar el sentido de la historia. El cuadro es un objeto que colabora en este proceso de interrupción temporal, de alcance muy extenso. Así, entre *la salida de la cárcel* y esa utopía inicial existe una transición bastante extensa, y esta larga sucesión secuencial le permite al espectador entender las causas que colaboraron en el quiebre de ese mundo epifánico cristalizado en la imagen del cuadro. De esta forma, los límites del

marco pictórico se diluyen en el movimiento, y el objeto se convierte en símbolo de una ilusión de lo que no pudo ser.

La utopía doméstica será sustituida por la tragedia, y esto ocurre porque la mujer soporta una serie de acontecimientos que la distancian cada vez más de esa promesa de una vida plena y llena de alegría. Esta transformación de estado llega luego de una larga cadena de sustituciones que se encargan de destruir esa ilusión que parecía eterna.

La semiología de la imagen se debe hacer junto a aquella de los objetos lingüísticos y a veces "en intersección con ésta", porque muchos mensajes son mixtos: no sólo menciona imágenes cuyo contenido manifiesto incluye menciones escritas, sino que las estructuras lingüísticas soterradamente trabajan en la propia imagen, así como de las figuras visuales que, a su vez, contribuyen a informar las estructuras de las lenguas. (Metz, 1969: 165).

Tal es el grado de destrucción de las utopías iniciales que la escena final configura este contraste de ideas. A la alegría se opone la tristeza de ver que ese pasado ya no está, y este sentido está marcado por la consecución de acciones anteriores al cierre definitivo de la historia: se acerca a la mansión, encuentra nuevamente sus puertas cerradas y, a través de la ventana, otra vez el cuadro, un símbolo del paraíso perdido.

La mujer mala: la tía

La mansión, custodiada por dos enormes puertas de madera tallada, es un signo que funciona como una frontera que divide el adentro del afuera. Y más allá de ellas, el palacio con sus espacios habitados por objetos que funcionan en el sentido que rige toda la configuración: dar espesor semántico a esta red espacial que revela el discurso de poder. Y hacia el centro de este espacio, aparece nuestra primera *mujer mala*, la tía, la encargada de **preservar el orden** ideológico que ella representa; para defender esos principios, no duda en **expulsar a** su sobrino y **dejarlo sin ayuda económica**. Un **castigo** que debe soportar por haberse enamorado de una mujer pobre. Como él se niega a aceptar **la exigencia de**

abandonarla, pierde la posibilidad de seguir perteneciendo a esa clase en la cual se formó.

La rebelión del sobrino ante el poder se constituye en la causa que moviliza la lógica de este melodrama. Y la sublevación es seguida por la caída, y ella tiene sus etapas, que se las puede nombrar de la siguiente forma: **rechazo** a la imposición patriarcal, lenta **caída** en la pobreza, la tía **les niega apoyo económico**, **el sobrino muere accidentalmente** en una pelea con su cuñado, la mujer es **acusada injustamente**, es encarcelada y pierde su derecho a la maternidad.



Veamos cuáles son las funciones distintivas de esta *mujer mala*: **rechaza** el ingreso de una pobre en su familia, **impone obediencia**, **exige** que el sobrino abandone a su enamorada, **expulsa** al ser querido de la casa, **le niega ayuda** a su sobrino, y lo **castiga** retirando la ayuda económica, **obliga** a su hermana a que cumpla sus órdenes, **amenaza** a quien no respete sus imposiciones, **desprecia** a la mujer por ser pobre, **colabora** con el encarcelamiento de la mujer pobre, **condena** a la víctima.

La secuencia revela un sentido que repite al de los anteriores, la variación en el modo de nombrar no impide observar que las unidades hacen referencia a un discurso aliado semánticamente al que denominamos, desde el primer momento de este recorrido, patriarcal.

Lo interesante es que este esquema se desplaza y se repite en otros personajes del melodrama. Si bien el sobrino, el varón enamorado, es una víctima de *la tía mala*, cuando es él el que ejerce el poder, sus acciones están lejos de emanciparse de este sistema punitivo, pues lo reproduce: el enamorado le **exige** que abandone el teatro y el canto y la **amenaza** con dejarla si no acepta estas condiciones. Tal poder se manifiesta a través de la demanda a la que ella, por amor, accede; acepta la imposición y, por ende, cruza esa frontera prohibida, se casa con un rico. La línea es imperceptible, pero al atravesarla, quiebra esa ley silenciosa que gobierna la división de clase, que, en este filme, aparece simbolizada en esas puertas cerradas que le impiden el acceso a ese mundo selectivo y privilegiado.

El objeto, las puertas cerradas, al ingresar en escena, abandona su condición material y se convierte en un elemento fílmico que se convierte en símbolo de ese *cuerpo jurídico* silencioso que rige el funcionamiento social que legitima la división de clases. Un sistema de pensamiento que niega esta división sea más flexible y por lo tanto, los privilegiados no abren sus puertas. En este sentido, la cerradura suma significado pues representa la negativa a esa movilidad, por eso, las puertas no se abren ni para recibir a la mujer ni para ayudar al sobrino cuando cae en desgracia.

El hermano de la víctima: otro varón patriarcal

En distinto andarivel, circula *el hermano de la víctima*. Lejos de ser rico, es pobre, un delincuente, no tiene escrúpulos, ni moral, ni decencia. Sin embargo, a medida que se desarrolla la historia, este varón se manifiesta mediante un funcionamiento con valores semánticos análogos a los de la tía. Como veremos, aparece una similaridad impensada que supone que la diégesis es resultado de una ideología patriarcal que gobierna la lógica estructural del relato.

Ambas entidades conforman un dueto malvado que solo busca defender su identidad de clase y su propio beneficio sin importar el destino de la víctima; los

dos reproducen —de distinto modo— un discurso que expresa devoción por el castigo y la expulsión del diferente.

El hermano, a diferencia de la tía, no es dueño de estancias o un empresario, es un vividor, mentiroso, despojado de cualquier valor ético y moral. Él se opone a que la víctima se case con un varón rico. Le **recrimina** que, siendo una cantante de tangos de origen humilde, quiera casarse con un varón rico. Hacerlo implicaría infringir otra ley social, cultural, no escrita, y que sí se impone a su *ethos* de clase: los que vienen de abajo, los pobres, no pueden casarse con un rico. Esta infracción se torna intolerable para el colectivo que la rodea; específicamente, para su hermano.

En este marco, el hermano es un representante fiel de ese *ethos* de clase, por eso, le **exige** que abandone al novio, que permanezca en el lugar que le fue destinado y no se atreva a cambiarlo.

Veamos sus funciones: **exige** que abandone a su amado, la **amenaza**, le **reprocha** por abandonar su trabajo, la **acusa** de traicionar a la gente que depende de ella, la **manipula**, **desprecia** a su futuro marido, **planifica** su desamparo económico.

Si realizamos una lectura comparativa entre estas funciones y las de la tía, se observará que existe un sentido que las agrupa semánticamente, pues, tanto en la tía como en el hermano aparecen expresiones análogas: **negar ayuda, despreciar, someter, rechazar, discriminar, manipular los sentimientos del otro, acusar.**

Los dos personajes representan órdenes socioculturales diferentes, sin embargo, los dos sustentan un discurso similar; la historia los ha colocado en diferentes zonas de la diégesis, pero los dos comulgan en un mismo discurso, ambos tienen una misma sustancia de significado: son autoritarios, crueles, impiadosos, en definitiva, representan una concepción patriarcal que no tiene ningún impedimento en agotar a la víctima y dejarla en el desamparo.

Otro aspecto del discurso patriarcal: los pactos secretos

Me interesa detenerme en la lógica secuencial de la siguiente escena:



En los dos primeros fotogramas, el hermano interpela a la víctima desplegando dos funciones simultáneas: persuadir y amenazar.

2. Mientras ella llora desconsolada, él mira el espejo. Si se observa el fotograma, se refleja una mirada cómplice con ese otro varón que está en segundo plano, el empresario del teatro.

La primera, en donde se encuentran el hermano, el empresario y la protagonista, la denomino la **escena del camarín**, decisiva para el desarrollo de la historia. En esta, la protagonista anuncia que va a abandonar el teatro para casarse con un hombre rico. Informa su decisión dentro de este espacio cerrado, y la ubicación de los cuerpos crea una geometría de sentidos en permanente oposición. Las posiciones corporales de los dos varones, ubicados en diferentes planos de la escena, junto con la complicidad de las miradas revelan que existió *un pacto secreto*.

El sentido persiste en ese juego de lenguajes silenciosos; y para comprenderlo, el reflejo del espejo descubre la existencia de este pacto masculino, y este efecto físico crea un eje virtual que separa el ámbito escénico en dos: en uno, se ubica la mujer; en el otro, los varones. El rostro del hermano se dibuja en el espejo que

descubre el pacto patriarcal para someter y para manipular, un proceso discursivo que queda reflejado dentro del callado marco del espejo.

Además, por efecto de este reflejo, existe una inversión del sentido. Mientras el hermano despliega un discurso persuasivo, casi amoroso, su mirada traduce un gesto que revela el discurso oculto. Lo manifiesto es el interés por el futuro laboral de los trabajadores del teatro y la preocupación por el desamparo en que pudiera quedar su hermana: lo oculto es el deseo de mantener su fuente de ingresos. El juego de estas dos lógicas contradictorias solo puede ser observado por el espectador, un efecto de sentido que busca mostrar las artes de la simulación del malo.

Veamos cómo, en esta escena, los dos varones orientan funciones similares: **planificar cómo someter a su hermana** para obtener beneficio o rédito propio, **exigirle que abandone a su enamorado, imponer su criterio más allá de los argumentos esgrimidos por la mujer, criticarla, recriminarle por la decisión tomada**. Todas se direccionan hacia ella, quien debe soportar sola el incremento paulatino de la fuerza discursiva. Los dos varones representan un sistema de ideas que está presente en las cotidianas prácticas vinculares. Ella, por otro lado, se defiende, se resiste a esta dinámica autoritaria, pero con el devenir de los acontecimientos, se abandona y muere. Este fin trágico permite varias interpretaciones: la acción continua de este sistema de ideas convierte al otro en una víctima.

Proliferación del discurso patriarcal

El mismo discurso se sostiene en la consolidación de diferentes pactos secretos; uno de ellos, entre el hermano con la dueña de la pensión, una alianza patriarcal que colabora en la caída de la víctima. Así como el empresario y la dueña de la pensión se convierten en cómplices de este hermano, otros como ellos colaboran para **impedir** que la víctima alcance su ansiada utopía y **acepte, se resigne** a vivir según los mandatos que el *varón malo* le impone.



Estas alianzas silenciosas, ocultos, tienen un efecto letal, pues impiden que ella reciba dinero y pague a sus acreedores. El endeudamiento la hunde progresivamente, resultado de estos pactos tan crueles entre personajes, y por consiguiente, un coro de voces **reclaman y amenazan para que les pague la deuda.**



Veamos las funciones:

a. La encargada le **reclama** el pago del alquiler atrasado; como ella no tiene el dinero, la **amenaza con dejarla en la calle;**

b. el carnicero, el frutero, el almacenero replican esta misma función: **amenazan** con denunciar frente a la justicia si no cumple con los pagos atrasados.

Si observamos, las voces configuran una polifonía, pues cada una de ellas reproduce funciones con valores semánticos similares: **amenazar, exigir, expulsar, negar ayuda, traicionar, mentir, ordenar.** Los personajes se declaran distintos, cada uno alude a oficios fácilmente hallables en nuestra cotidianeidad, nos ilusionamos que son conciencias diferentes, pero al detener la

imagen y detectar sus unidades de sentido, nos damos cuenta de que el discurso es el mismo.

El desprecio (I)

En primera instancia, es interesante cómo es definido el término:

El **desprecio**, en Psicología y otras ciencias sociales, es una intensa sensación de falta de respeto o reconocimiento y aversión. El desprecio supone la negación y humillación del otro de quien se pone en duda su capacidad e integridad moral. <https://es.wikipedia.org/>

Esta sensación no se manifiesta con un lenguaje preciso, el gesto de la boca, la mirada torcida son signos que hablan más de una emocionalidad que designa un modo de pensamiento, un modo de mirar al otro, responde a una ideología. Asoma generalmente en el rostro y tiene una duración breve, una fracción de segundos, sin embargo, cuando aparece en la imagen, el detenimiento del movimiento facilita la observación y colabora con ese sentido tan patriarcal que, en la extradiégesis, aparece, pero que no es fácil de ser captada. (Barthes, 1986: 55 a 67).

La mirada torva, ese gesto de distancia y aversión que es ilustrado en los fotogramas registra cómo se manifiesta el desprecio cuando un otro, en este caso la víctima, no responde al deber ser que la tía le impone.



La selección de imágenes es elocuente, pues registra esta intensa sensación de falta de respeto, de no reconocimiento del dolor, y esta falta de entendimiento

construye una distancia que ubica al otro en un lugar de soledad y aislamiento. No solo uno mira una particularidad expresiva, captura un sentido humillante que se manifiesta en ese gesto tan humano y que la imagen detenida configura con precisión.

Si miramos la imagen de la tía, el rictus que forma la boca, la mirada torva, la orientación del sombrero podemos armar un diagrama indicial que se orienta hacia este lenguaje impreciso de breve duración. Así, la escena vuelve a poner de relieve ese desprecio inicial que tiene la *mujer mala* por la víctima. Ella, por otro lado, lejos de rebelarse, acepta y se somete, pues el discurso patriarcal la ha convencido de que su castigo es merecido; y esta aceptación la coloca, en términos de construcción de poder, por fuera del sistema. El verosímil de la escena materializa con precisión este sentimiento que emerge entre los pliegues de los conflictos interpersonales cuando los que intervienen pertenecen a dos lugares diferentes de poder.

La cárcel y el arrebato del niño



Dentro del espacio carcelario, conviven una pluralidad de significados que se oponen entre sí: en un costado, la mujer con su niño en brazos, un conjunto que representa la inocencia castigada; más allá, las monjas, encargadas de arrebatarle a su hijo recién nacido. La escena es trágica, ella fue juzgada injustamente por una ley de Estado, luego, condenada y, por último, llevada a la cárcel.

La escena de la celda elabora un discurso que remite al castigo social y jurídico. El estado la encarcela y la despoja de todos sus derechos. Ella queda atrapada en un sistema institucional dominado por una férrea estructura patriarcal, un escenario

que amalgama un conjunto de tópicos propios del género y propios de la cultura: la maternidad sacrificada, la inocencia no reconocida y, por ende, castigada. Y junto a ellos, se instalan las representantes de la iglesia: las monjas.

Su presencia en la escena no es aleatoria, remite a otra norma muy propia del melodrama, la presencia obligatoria de la Iglesia católica. Este discurso no solo aparece representado en las figuras religiosas, sino también en ese crucifijo, símbolo de la cristiandad, que custodia las acciones de los personajes (observar segundo plano del fotograma). Sin embargo, el sentido trastoca los principios cristianos: al arrebatarse el niño, cumplen con el mandato que impone el estado patriarcal y no con la moral cristiana. Al cometer este acto de violencia, desafían a su propia formación religiosa y se apegan a la ley de Estado; abandonan los principios de amor, comprensión al otro y cumplen con la obligación encomendada, llevarse al hijo sin condolerse por el dolor de la víctima.

El montaje del simulacro



Los pulpos, otro de los melodramas seleccionados, fue estrenado en 1948. Sus protagonistas son un periodista y escritor y una joven provinciana, encargados de ser parte de esta historia que tiene como final la trágica muerte del héroe y la ausencia definitiva de la *mujer mala*.

La historia comienza con la aparición de la heroína en la estación de tren, una escena vital en el entramado del drama; un encuentro, en donde él queda totalmente impresionado por su belleza, la imagen de la inocencia y la virtud; al ver su rostro, su cuerpo no podemos dejar de asociarla con la idea de virgen, símbolo de la mujer perfecta, bella, buena y virtuosa. Sin embargo, este *ethos* cristiano

configurado en ese cuerpo se convierte paulatinamente en puro significante; el aura de virtuosa es solo una máscara, pues, en realidad, ella es **mala**. Y esta contradicción entre lo manifiesto y lo oculto convierte al héroe en víctima, pues este doble discurso es la causa de su trágico destino. Sin embargo, la muerte no es el resultado de un amor adverso, sino un castigo merecido por haberse dejado manipular por una mujer despiadada. (Barbero, 1992: 47).



El **encuentro amoroso**, entonces, marca el principio de un desvío respecto al sentido manifiesto. El devenir de la historia funciona como una maquinaria de revelación progresiva para él y para el espectador. Paulatinamente, a medida que avanza la historia, la mujer muestra una soltura y un desenvolvimiento que lo apabullan y lo descoloca: ella **decide** los futuros encuentros, se **niega** a contarle sobre su pasado, se muestra abierta a tener una vida sexual libre, no se manifiesta a favor del matrimonio, **desprecia** el mundo intelectual que él le propone.

Este conjunto de funciones femeninas marcan un cambio respecto al modelo tradicional del melodrama: ella no responde al estereotipo. Se aparta de las normas culturales heredadas. No es una mujer virtuosa, no aparece el tema de la maternidad deseada, no resguarda su virginidad, miente, es infiel, manipula, es ambiciosa. Este conjunto de valores negativos indica una refuncionalización del binomio mujer/varón, el cambio de lugares revela una inversión en la relación de

fuerzas que se manifiesta en la aparición de un varón que abandona su rol heroico y una mujer, sustancialmente poderosa, que domina la escena (Todorov, 1996: 71).



Los cambios se descubren no sólo en los funcionamientos de ambas entidades diegéticas, sino también en una progresiva modificación de los movimientos corporales. A medida que se descubre su verdadera identidad, ella abandona su mirada seductora, su acercamiento enamorado, y toda esa energía amorosa se transforma. Aparecen las recriminaciones, las críticas desmedidas, las demandas de dinero, un comportamiento novedoso para una heroína de melodrama. Pasa a otra categoría: es tan *mala* como el varón, como la tía, como el hermano, como todos esos personajes que por su índole funcional se manifiestan del mismo modo que Mirtha.

El desprecio (II)

El desprecio, un gesto que construye un sentido *manifiesto* apenas percibido y de duración breve, y esa brevedad no facilita una lectura inmediata. Al igual que la tía, Mirtha ejerce el desprecio por este varón, sobre todo, en lo referente al dinero. La mirada y la torsión de la boca aparecen especialmente en una escena que se desarrolla en una confitería muy clásica de Buenos Aires. El enamorado la ha invitado a tomar el té. Por lo costoso del lugar, ella presupone que él, como es un escritor, no tiene el dinero suficiente para pagar estos lujos: "Sospecho que debe ser carísimo y que usted no trabaja para tirar la casa por la ventana". Él se muestra sorprendido y, por ende, se defiende de una solapada crítica que supone una

incapacidad económica: “Pero Mirta, ¡por favor! Con el peor de mis cuentos, puedo pagar el mejor de los caprichos”.

Tras el intercambio, subyacen otros enunciados que retoman un prejuicio social: el trabajo de un artista o un intelectual no es rentable. Su producción no reditúa o, en realidad, su tarea es solo un pasatiempo. Este discurso implícito, que se manifiesta en la voz de Mirtha, puede quedar expresado de la siguiente forma: un escritor es *un muerto de hambre* que no tiene suficiente dinero para pagar un lugar tan caro; el varón, para ser exitoso, debe ganar mucho dinero y, si es artista, no alcanza este estándar. Por eso, la respuesta del escritor es sumamente valiosa, pues pone de manifiesto este prejuicio social tan introyectado en la cosmovisión social y cultural de todas las épocas que no duda en afirmar que con el arte no se puede vivir.

La caída de la máscara

Pizarro duda de Mirtha. Está profundamente enamorado, pero al mismo tiempo, desconfía, entonces, la persigue y la encuentra dentro de un negocio trabajando. Agotado, se acerca a la ventana, mientras mira a través del vidrio, el espectador observa que el espacio traza, hacia afuera, la desdicha del hombre y, hacia el interior, se construye **la simulación**: ella le **oculta** la verdad, **finge** ser una humilde vendedora, enamorada y entregada al amor de su héroe.



Él acepta la escena simulada e ingresa a ese espacio paradójico, la verdad es una apariencia que esconde la mentira, por eso, su **encuentro con la madama** trastoca su sistema de valores. Pola, insinuante, impúdica, **lo seduce**. Alarmado ante tanta impunidad, le reclama a Mirtha que abandone su amistad con ella. Lejos de ofenderse, la justifica y la minimiza. Así, la secuencia ordena y reproduce las

mismas unidades de sentido para las dos *mujeres*: **mentir, ocultar información, simular, despreciar**. Y como sus funciones revelan una similitud con las del varón patriarcal, ellas son catalogadas como *malas*.

El reflejo de la simulación



Nos encontramos con otra escena que se despliega en un espacio público; toda la disposición de los elementos fílmicos alude al teatro Colón, un teatro destinado a representar aquellas obras que la tradición cultural califica como "cultas". Él, un intelectual, la lleva a ver una obra, sin embargo, ella se aburre y se distrae. La oposición de valores se acentúa cuando ella queda fascinada con el lujo y la riqueza que exhiben las mujeres de la platea.

Él, ofendido e indignado, le recrimina su conducta. Ella se disculpa mientras mira el espejo. El reflejo repite la misma función que en ***Puerta Cerrada***: mientras la joven argumenta que su conducta se debe a su origen provinciano, a su falta de formación, el espejo recupera la simulación, por lo tanto, se produce una inversión de sentido: el reflejo niega la argumentación y demuestra que es falsa, y, al mismo tiempo, el héroe, que no ve, la acepta como verdadera.

Este gesto es un aspecto más de la ideología que orienta esta diégesis, inscrita en la configuración de las diferentes escenas. El varón se convierte en una víctima de esta mala mujer, hace oídos sordos a las continuas advertencias que le indican el peligro que ella significa en su vida. Hay un sentido subyacente dirigido a un posible espectador: alertar sobre el peligro que se puede presentar si se enamora

de una mujer hermosa, pues, a veces, la belleza puede ser solo una máscara que esconde la crueldad. Este discurso lo retomaremos en la última etapa de este recorrido.

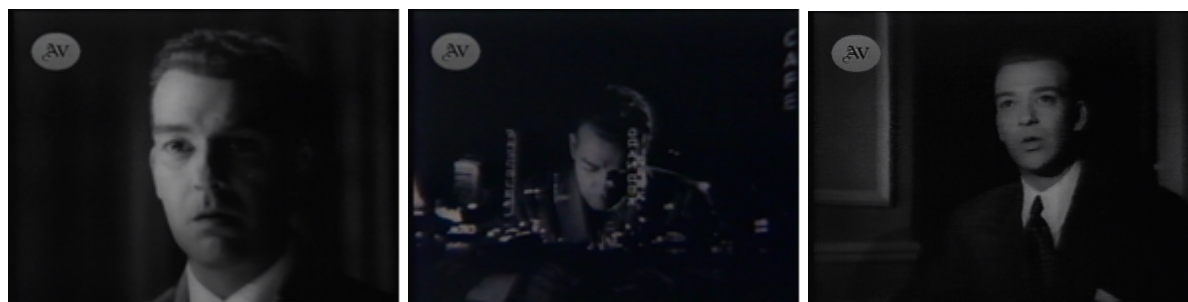
Recorrido nocturno y cansancio del héroe



La mujer provinciana se ve deslumbrada por la gran ciudad, por su arquitectura imponente y la continuidad de la imagen se transforma en un signo que alude a un cambio de época. Los personajes la recorren incansablemente y el espectador los ve incluidos dentro de esta dinámica tan heterogénea. Una urbe en donde lo desorganizado tiene un efecto de realidad poderosa, pues muestra la transformación modernizadora de una época; no obstante, al mismo tiempo, esas maravillas arquitectónicas esconden el vicio y la maldad.

Mirtha se dirige hacia esos espacios y disfruta de los locales bailables, de las luces de neón, de la velocidad de los coches, de los brillos de los vestidos, un extenso friso formado por fragmentos ciudadanos que el montaje diseña con el objeto de mostrar ese otro lado que ella progresivamente revela. La oscuridad de la noche está al servicio de este proceso, ella abandona lentamente ese halo de transparencia virginal y se convierte en un ser desafectivo, pues **desprecia al varón enamorado, lo manipula para buscar su propio provecho, oculta información, planifica la traición, lo domina**. Un encadenamiento que busca sentido en ese discurso patriarcal que venimos relevando desde el inicio de este recorrido.

Revelación de la verdad y caída del héroe



El fastidio de Pizarro deja entrever un significado insospechado que rompe con las convenciones esperables de cualquier melodrama tradicional, pues descubre que ella es parte de los vicios que esconde ese gran universo distópico. Este descubrimiento provoca una grieta en la diégesis, pues aparece un sentido impensado que tiene su anclaje en el origen de la historia: la provinciana pura y casta, en realidad, es tan vacía, distante y ausente como esa ciudad por la que ella se ve atraída (Kracauer, 1989).

El derrumbe de Pizarro contribuye a reforzar la verdadera identidad de esa mujer. La nueva mirada se convierte en un signo que no señala un cambio en su percepción, sino el fin del proceso. Su deterioro físico y espiritual subvierte el estereotipo del varón todopoderoso y pasa a ocupar el lugar de víctima, pues ha

sido *absorbido* por ese poder femenino que lo ha seducido para capturarlo y terminar con su vida.

Otras mujeres malas

En esta última etapa, muchos elementos diegéticos confirman que el desplazamiento patriarcal continúa, pero hay uno entre todos ellos que, para este estudio, nos parece relevante: la mirada femenina. Tanto en ***Armiño negro*** como en el melodrama mexicano ***La devoradora***, la orientación de la vista construye un lenguaje silencioso *errático*; tiene un significado impreciso, no puede ser nombrado, es areferencial, no reproduce nada que esté ahí, sin embargo, allí se condensa la fuerza del deseo que captura y determina la conducta del varón.

Los gestos femeninos, tan imperceptibles a una primera lectura, son parte de una compleja red que controla el deseo sexual del varón y maneja el tiempo necesario para sellar los pactos comerciales. Ellas saben cómo dosificar este proceso pues presienten el deseo de poseerlas. A partir de este conocimiento, comienzan las estrategias de seducción y manipulación que preceden a la entrega sexual. Mientras la mujer mira más allá de la cámara, le da la espalda al amante, lo convence de que su deseo es genuino, pero al mismo tiempo, la mirada expresa la verdadera intención, obtener dinero. En este intercambio de señales, se construye un juego discursivo con sentido inverso o paradójico: el funcionamiento **manipulador** de la *mujer mala* hace que lo manifiesto sea falso y que la verdadera intención quede oculta hacia los pliegues interiores de la actividad dialógica entre los amantes, un sentido sin una visibilidad inmediata y que se repite en forma similar en la escena del vestuario en ***Puerta Cerrada***.





La mirada, entonces, es la capacidad que tienen las **mujeres malas** para construir simulacros. Así como en ***Los pulpos***, ***La devoradora*** o en ***Armiño negro*** utilizan esta estrategia de captura y sometimiento: en ***Armiño negro***, la protagonista **controla, ordena, planifica, manipula, somete, seduce, engaña** para mantener el poder económico alcanzado; en ***La devoradora***, **engaña, oculta la verdad, manipula, planifica la muerte** de su futuro marido.

El engaño es parte de un montaje que tiene un objetivo: obtener dinero. En todas las historias, el despliegue se encuentra regulado por este signo que define los

campos de lucha. Las *mujeres malas*, al igual que el varón, elaboran estrategias que orientan las lógicas de cada una de las acciones, por eso, el dinero es un símbolo del poder social y económico. Un conjunto de significados que ancla más allá de los límites del cuadro fílmico, representa el lugar supremo que tiene el dinero en la sociedad, en donde los hombres y las mujeres se ven impelidos a orientar su vida según las reglas que este signo impone.

En nuestro caso, esta lucha se manifiesta de modos diferentes en cada uno de los melodramas: en ***Arrabalera***, la mujer es castigada por no entregar el dinero; en ***Puerta Cerrada***, el *varón malo* manipula y engaña a su hermana para mantener el ingreso de dinero; en ***Los pulpos***, la *mujer mala* traiciona por dinero; el mismo sentido se reproduce en ***Armiño Negro*** y en ***La Devoradora***, ambas venden su cuerpo para obtener dinero.

La variedad de formas no impide encontrar, en el conjunto, la presencia de una misma matriz de sentido que atraviesa al grupo de filmes en su totalidad. El dinero es regulador de los funcionamientos de las dos unidades propuestas al principio de este recorrido. El desplazamiento demostró que, en este pequeño grupo, el discurso patriarcal no es vinculante con la categoría género, tanto el varón como la mujer, más allá de las particularidades de cada melodrama, son capaces de reproducir este modelo jerárquico y autoritario.

Algunos varones buenos

En el devenir de estas historias, se observa a un tipo de varón que no responde a las características del héroe, su comportamiento se desvía del que hasta aquí presentamos como *malo*. Tanto en **Armiño Negro** como en **Los pulpos** o **La devoradora**, la masculinidad asimila una sustancia semántica similar: se someten dócilmente a expulsiones, a desprecios, a no aceptar la realidad. Los tres son artistas y, además, no tienen dinero. A veces, como en **Armiño Negro**, no quiere ver cómo la **mujer mala** obtuvo su poder económico. Además, no ocupan el primer plano de la escena, sino que las acompañan en el devenir de los acontecimientos.

Sus características los distancian del modelo patriarcal, pues no ordenan, no mienten, no castigan, no imponen su autoridad. Al ser tan buenos, se convierten en hombres débiles y quedan subsumidos, vaciados de poder, desprovistos de esas posiciones duras que rigen el comportamiento tradicional del malo. Un diseño de masculinidad cuyo mensaje está dirigido al espectador: los hombres artistas son *flojos*, por eso, no pueden decidir, ni ordenar, ni ejecutar, ni dominar, ni controlar, ni someter.

Estamos frente a la configuración de un tipo de varón que polemiza con el estereotipo y señala la existencia de una refuncionalización en el diseño de la estructura melodramática. Al ser ellas las dueñas de un discurso performativo, los varones no cumplen con el ideal que el modelo les tiene destinado, son varones que no responden a la norma social, familiar, cultural esperada, por eso, desaparecen o mueren.

IV Fin del recorrido

Eva Perón: esa *mujer mala*

La búsqueda del desplazamiento del discurso patriarcal termina aquí, con el melodrama ***Los pulpos***, estrenado el 17 de marzo de 1948. La elección de este filme tiene un sentido particular, ya que la fecha es una marca temporal que señala la consolidación de un *proceso ideológico* tan eficaz que provocó una modificación en los cimientos sociales, políticos y culturales de muchos sectores de nuestra sociedad. (Pecheux, 1976: 8).

El vínculo entre la historia y los acontecimientos extradiegéticos es válido porque consideramos que este melodrama aparece en el escenario cultural para metaforizar un discurso opositor al cambio en las relaciones de poder de la época. Por eso, la figura de Mirtha, nuestra *mujer mala*, despierta este desafío: demostrar que, en el proceso de semiotización, aparece implícita la cosmovisión antiperonista y, específicamente, anti-Evita.

El abordaje nos exige reflexionar, en primera instancia, sobre algunos acontecimientos, pues si evitamos este análisis, el filme pareciera mostrar una historia aislada del devenir de las luchas entre peronistas y antiperonistas. Contrariamente, consideramos que este melodrama se encuentra inserto en esta red de contiendas, la *mujer mala* se inscribe dentro de este malestar social creciente contra la figura de Evita.

Los efectos sociales del discurso peronista

La llegada del peronismo al poder implicó la toma de innumerables decisiones políticas públicas dirigidas fundamentalmente a favorecer a los más desposeídos, quienes alcanzaron mejoras significativas en sus ámbitos laborales, sociales y culturales. Estas iniciativas, llevadas adelante por Perón y Evita, no fueron bien recibidas por otros grupos sociales que, afectados por este cambio, veían que los cimientos del orden jerárquico, consolidado históricamente, se desmoronaba.

Este sentimiento de despojo posibilitó la aparición de un discurso opositor que atacaba no sólo a los líderes de este movimiento, sino, principalmente, a esas políticas, a esa nueva cosmovisión del mundo. Por eso, frente a las modificaciones en el esquema cultural, económico y social de la época, se constituyó este discurso homogéneo y opositor que la historia lo denominó *antiperonista*. Un aspecto que le daba identidad al grupo antiperonista era la utilización de un lenguaje sumamente violento y patriarcal orientado a atacar, principalmente, a Evita. El nombre propio era sustituido por la siguiente cadena léxica: **arribista, entrometida, advenediza, yegua, potranca, bicha, cucaracha**. Este vocabulario, sólo se han seleccionado algunas de las palabras con las que era nombrada, alcanzó tal eficacia histórica que, al pronunciar alguna palabra de este extenso encadenamiento, inmediatamente, se sabía cuál era el referente, Evita, esa *mujer mala*.

El uso constante de este discurso no impidió que ella se consolidara como líder de este movimiento y, al mismo tiempo, se convirtiera en modelo a seguir para esas grandes mayorías pobres y excluidas.

Felipe Pigna (2012) describe así el alcance y la dimensión de lo que ella produjo:

Fue un sujeto político y compartió con Perón el liderazgo carismático del peronismo, demostró una gran capacidad de conducción y construcción política llegando a manejar dos de las tres ramas del movimiento: la femenina y la sindical. A esta influencia decisiva se sumó su tarea social en la Fundación que la ubicó definitivamente en los sentimientos y en los corazones de sus descamisados, llegando con su obra y también con su proselitismo hasta los últimos rincones de su país (2012: 9).

Como vemos, el discurso peronista tuvo una eficacia histórica, pues logró que se modificaran las relaciones sociales y, al mismo tiempo, que se generara un sentido contradictorio para todo el conjunto social. Mientras amplios sectores la confirmaban como figura indiscutible del movimiento peronista y símbolo de esta épica nacional, otros tantos, la odiaban, se oponían a encontrarle algún aspecto positivo. La violencia de esta negación se consolidó de tal forma que logró que

estos mismos sectores opositores participaran de un Golpe de Estado que, en 1955, terminó drásticamente con este proyecto de breve duración histórica.

La mujer antes de ser esa mujer

Los diferentes relatos acerca de la vida de Evita construyen una trama en donde se cuenta cómo fue artífice de su propia transformación. El personaje, dotado de cualidades especiales, realizó un recorrido que le permitió abandonar la pobreza y alcanzar ese mundo de poder y riquezas.

El entretejido narrativo configura a la protagonista como una heroína de alguna historia fantástica. Los relatos la describen como una mujer sumamente fuerte que pudo superar todos los obstáculos y obtener una vida mejor, adquieren un sentido simbólico, pues en cada uno se metaforiza la idea de *pasaje*, que da significado a ese proceso tan valorado por los testigos de la época. La idea de triunfo frente a la adversidad aparece en este fragmento:

Siendo muy jovencita, en 1935, *llega con una mano atrás y otra delante* y comienza a actuar en teatros desahuciados por una paga de café con leche. Era entonces nada o menos que nada (...). Sin embargo, *a pesar de este origen tan pobre*, ella con el tiempo se *transforma* (...). Pasaron cuatro años hasta que volví a verla (...). *Las facciones se le habían embellecido tanto que exhalaban un aura de aristocracia y una delicadeza de cuentos de hadas* (...). *El pelo, eso sí, era otro: tirante, teñido de rubio, con un rodete sencillo. La belleza le crecía por dentro sin pedir permiso.* (Eloy Martínez, 1998: 11). (La cursiva es mía).

Este relato pone en valor distintos aspectos de Evita, como el tipo de piel, la forma de vestirse, el color del cabello, cualidades consideradas valiosas por diversos sectores sociales y, en general, podemos decir que en nuestra cultura tener estos atributos, convierten a la mujer en privilegiada.

El relato que cuenta su transformación adquiere visos de un cuento maravilloso, la heroína logra escapar de la pobreza y, con ayuda de la suerte y el destino, se convierte en una mujer con todos los atributos de una princesa. Esta imagen no se ha perdido ni olvidado, todo lo contrario, ha alimentado la consolidación del mito,

un terreno sagrado que se afianza y se reproduce en la memoria colectiva de amplios sectores de nuestra sociedad.

La transformación —tanto física, intelectual como personal— no era un valor para el discurso antiperonista, por el contrario, fue centro de los ataques más severos. Para ellos el cambio era sólo una simulación: que Eva era una manipuladora, una arribista que solo se ocupaba de ocultar su “pasado oscuro”, pues en realidad era una prostituta y que Perón, el varón bueno, no había visto la máscara y, por eso, le permitió ingresar a su mundo patriarcal.

Para este discurso, la máscara de mujer aristocrática, fina, inteligente, escondía aquello que despreciaban: la pobreza, la soledad, el desamparo, la falta de una formación académica. Por lo tanto, para estos grupos la convicción de que Eva era una simulación tenía tanta fuerza, que penetró discursivamente en diversos ámbitos de poder en la Argentina; las mujeres y los hombres de la alta sociedad, los miembros del ejército y de la Iglesia no le perdonaban su pasado de actriz de cine o su condición de bastarda.

Como vemos, su *pasaje* de un estado a otro le implicó superar un sistema de creencias sumamente conservadoras. Atravesar las fronteras que impone la jerarquía que organiza nuestra sociedad y ocupar un lugar de liderazgo que, hasta ese momento, estaba vacío y, sin pensarlo, sin comprenderlo su gesto fue disruptivo pues desafió los cimientos ideológicos de ese sistema social y cultural profundamente patriarcal.

Yo no puedo decir ahora cómo me animé a hacerlo. No lo pensé, porque si lo hubiera hecho me habría *quedado donde estaba...* Vi el asiento vacío y corrí hacia él, sin pensar si correspondía o no. (Pigna, 2012: 79).

El tránsito político de Evita duró poco tiempo. Después de su muerte, el mandato de Perón terminó con la irrupción violenta de la Revolución Libertadora en 1955. De esta forma, el odio antiperonista acumulado por años, se materializó y agudizó luego del derrocamiento de Perón. El desprecio hacia todo lo que representara el peronismo se puede leer en el siguiente texto del coronel Moori Koenig, no solo un

integrante del grupo armado que encabezó el golpe, sino también, el que más tarde haría desaparecer el cadáver de Evita:

(..) Ella le propuso irse a dormir juntos; *ella era de armas llevar*. No concebía que la mujer pudiera ser pasiva en ningún campo, ni aun en la cama, por mandato de la naturaleza. *El aspirante a dictador era, en cambio, algo incauto en las lides eróticas: romaticón, de gustos simples. La que lo levantó fue ella. Tenía muy claro lo que quería.* (Eloy Martínez, 1998: 137). (La cursiva es mía).

La autoría de este enunciado le corresponde al coronel Moori Koenig. Según Ducrot (1994), es, en primera instancia, el sujeto empírico, el productor, el que profiere el sentido devaluativo respecto a *esa mujer*. Pero al mismo tiempo, otras voces y otros puntos de vista se introducen en la escena construida por este locutor, que reproduce el desprecio que prevaleció durante todo el proceso peronista.

El texto transcrito es solo un fragmento de ese encadenamiento discursivo mencionado y que se extendió en diferentes sectores sociales, que la atacaban y la devaluaban para exigir castigo contra todos aquellos que fueran parte de este proceso. La sucesión de estas acciones generó un poderoso efecto de sentido que terminó en el derrocamiento de Perón.

Veamos, entonces, algunos fragmentos de esta discursividad combinada que se expresaba en ese entonces: Eva era una mujer **sin escrúpulos**, una **prostituta**, una **arribista**, una **entrometida**, una **advenediza**, una **yegua**, una **potranca**; una **bicha**, una **cucaracha** —estos dos últimos son nombres asignados a la vagina en lenguaje carcelario. (Eloy Martínez, 1998: 131). Este mismo sentido es retomado por el coronel que le agrega otra cadena léxica: “...**guaranga, casi analfabeta, trepadora, una sirvienta escapada de un gallinero. Agresiva, nada femenina. Enjoyada de pies a cabeza para desquitarse de las humillaciones que se ha conocido. Resentida. Sin escrúpulos. Una vergüenza**”. (Eloy Martínez, 1998: 134).

El ataque cotidiano repetido y violento le exigía a Eva salir a defenderse y, además, para convalidar su posición política e ideológica, atacaba, denostaba a esos que ella denominaba enemigos. Cuando algunos de sus discursos, observamos que no solo

tienen como destinatarios a los trabajadores, sino también a todas esas voces patriarcales que la acusaban de ser una arribista y una simuladora:

“Desmiento ser una **advenediza**, como quieren hacerme aparecer *aquellos* que no *perdonan nunca* que una **mujer joven** llegue a una posición destacada”. (Pigna, 2012: 94).

“Por eso **tratan de destruirme**”. “**Saben** también que no trabajo para mí, no me verán jamás buscando una ventaja personal y eso **los excita**”. “**Desearían** verme caer en el egoísmo y en la ambición, para demostrar así al pueblo que en el pueblo me busqué a mí misma”. “**Saben** que así podrían separarme del pueblo. No *entienden* que yo en mis afanes *no busco otra cosa que el triunfo de Perón y de su causa por ser el triunfo del pueblo mismo*”. “Ni siquiera cuando me acerco a los que trabajan o a los que sufren lo hago buscando una satisfacción egoísta de quien hace algún sacrificio personal”. “No quiero tener vergüenza de mí *ante ellos*. Ni cuando entro en contacto con los más necesitados *podrán decir a nadie que juego a la dama caritativa que abandona su bienestar por un momento para figurarse que cumple una obra de misericordia*”. (La cursiva y la negrita es mía).²

El encadenamiento fragmentario documenta la utilización del sistema pronominal que indicaba el antagonismo ideológico. Si observamos, su lenguaje lo utiliza del mismo modo que el discurso antiperonista, por eso, las distintas formas construyen la idea de espacios simbólicos irreconciliables. Ella dice “allí están *ellos*” los antiperonistas y su *yo* se integra al nosotros, los peronistas. Ellos y no ella deben todos los días defenderse de los agravios opositores. La estrategia discursiva revela los alcances performativos de lenguaje opositor que aumentaba progresivamente.

Evita letrada

El antiperonismo, entre otras cosas, la acusaba de analfabeta, no formada académicamente, falta de modales y poco gusto por lo exquisito del arte. Sin embargo, su trayectoria política demostró que las acusaciones eran solo producto del odio, pues los documentos de la época demuestran que ella dominaba dos prácticas fundamentales: leer y escribir. En sus discursos, se manifiesta un dominio

² Colección Cuadernos de la Memoria, en www.elortiba.org

de los diferentes procesos de construcción textual y la utilización de un lenguaje adecuado para ese público que se acercaba a escucharla.

Al abordar su producción, aparece esta intención de que su mensaje fuera comunicable y entendible para esos grandes sectores de la sociedad al que iba dirigido su mensaje. Entre los más sobresalientes, podemos mencionar el discurso que dio para defender el sufragio femenino y los derechos de la mujer o el que dio frente a millones de trabajadores para rechazar el cargo de vicepresidenta.

También, están sus obras editadas, como *La razón de mi vida*, un texto autobiográfico que sus varias reediciones demuestran que ha quedado en la historia; en él no solo relata su historia de vida, sino también, los fundamentos de su proyecto político. En el mismo sentido, se puede leer *Mi mensaje*, una producción que tenía en elaboración durante su enfermedad. Su afán de editarlo se debía al deseo de sellar sus ideas y los principios del movimiento político peronista antes de morir.

Es muy interesante el testimonio de un gremialista que, en su relato, demuestra que para Eva la escritura era una herramienta de transmisión de ideas muy importante y, además, un instrumento que sabía ejecutar:

La vi dos meses antes de su muerte. Me dijo: "Peti, *estoy escribiendo Mi mensaje*, lástima que Perón no me lo quiere *hacer editar* porque dice que es muy fuerte lo que digo sobre la jerarquía eclesiástica y militar...". (Pigna, 2012: 313).

El fragmento elegido describe la situación de enunciación y agrega otras marcas interesantes que refuerzan su faceta de escritora, como la preocupación por la futura edición de su obra, o bien el proceso de producción literaria durante una terrible enfermedad.

Los ambiciosos son fríos como culebras, pero saben disimular demasiado bien. Son enemigos del pueblo porque ellos no servirán jamás sino a sus intereses personales. Yo los he perseguido en el movimiento peronista y los seguiré persiguiendo implacablemente en defensa del pueblo (...). (Pigna, 2012: 314).

Este enunciado es muy interesante, pues ella se configura como un soldado en combate contra los antiperonistas, los ambiciosos, los traidores. Desde esta división ideológica tan tajante, la voz de enunciación se manifiesta en este yo que amenaza, ataca, persigue a aquellos que no se consustancian con la causa. En definitiva, lo que hoy podemos observar es que su discurso reproduce la misma performatividad que el antiperonista: los que no acompañan, no favorecen los derechos de los trabajadores *deben ser destruidos*. Oponerse, defenderse y atacar son funciones que asimilan ambos campos en contienda. La diferencia radica en qué defendían unos y otros.

Los pulpos : un melodrama antiperonista

El combate ideológico se materializa en este melodrama, específicamente, en la protagonista. El sentimiento de odio y desprecio es capturado y reelaborado en la diégesis fílmica, pues ella es una unidad de significado en la que se condensa esa cadena léxica que trasciende los límites del cuadro fílmico y se desplaza hacia ese territorio discursivo que construía a Eva Perón como una *mujer mala*.

Como hemos visto anteriormente, la diégesis configura un personaje femenino que ancla en la historia de Eva. Todos los atributos de Mirtha remiten a su figura y a su historia. En la historia, ella proviene del interior de la provincia de Buenos Aires; su origen social y familiar es desconocido. Sus características físicas son las de una mujer joven con un aura angelical, tiene el cabello rubio, que enmarca el diseño del rostro, presenta una aparente ingenuidad, es decir, todos los elementos conforman una red de significados que se asocian con la iconografía histórica de la figura de Eva Perón.

El devenir de los acontecimientos se encarga de mostrar que esa transparencia inicial se convierte en puro significante, pues lo angelical se desvanece para mostrar una mujer atravesada por esa discursividad anti-Evita. La evidencia de esta transformación se manifiesta en el cambio sustancial del contenido semántico de sus atributos: la bondad pasa a ser ambición; su amor por Pizarro, en realidad, era

puro interés, lejos de cuidarlo se manifiesta egoísta; y no duda en prostituirse con tal de satisfacer sus aspiraciones de ascenso social.

El modo en que es codificada la protagonista revela una analogía de cómo se construía la figura de Eva. Los atributos son muy parecidos a los que hemos descrito anteriormente: como Mirtha, ella también era una recién llegada del interior, con un pasado oscuro. Se la acusaba de ser una arribista, que utilizaba su belleza angelical para aprovecharse de la ingenuidad de Perón, que era ambiciosa, egoísta. Justamente, por esta serie de correspondencias semánticas, es inevitable establecer una analogía entre el personaje de ficción y la figura de Eva Perón.

La imagen no constituye un imperio autónomo (...), está inevitablemente atrapada en los juegos de sentido, en las mil esferas de influencia que reglamentan la significación en el seno de la sociedad. (Metz, 2002: 165).

El melodrama cinematográfico, también, está atrapado por este juego de sentidos que se manifiestan en el devenir de la historia. El proceso de entramado da cuenta de un proceso previo de *asimilación* ideológica que signa el conjunto de funciones que despliega Mirtha. Ella decide vivir contradiciendo la norma que impone el mundo patriarcal, se aparta del deber ser que impone la moral doméstica. Un pensamiento conservador que rechaza formas de vida libertarias, por eso, tanto Mirtha como Eva deben ser castigadas.

Sin embargo, en *Los pulpos*, se produce una inversión de lo previsto por el género: ella no es castigada por su maldad, lo es el varón, pues muere por haberse dejado engañar por una *mujer mala, un pulpo* que lo *succionó* hasta matarlo.

La metáfora alude a Perón. Él era acusado de tener una relación escandalosa con Evita, y esta *ceguera* le impedía ver quién era realmente *esa mujer*. Sus allegados no entendían que él, siendo un militar de alto rango, educado, formado dentro de la ideología patriarcal, se hubiese enamorado de una *cualquiera, una arribista* que vino de *vaya a saber dónde* a corromperlo, a llevarlo a la ruina. (La cursiva es mía). Ese matrimonio le hacía "perder jerarquía" no sólo a él, sino también, al Ejército y al régimen instaurado en 1943.

La revolución le había confiado a Perón funciones políticas y en principio todos lo apoyamos. Pero paulatinamente se vio que Perón perseguía concretos fines de engrandecimiento personal, circunstancia que repugnaba a nuestra conciencia militar. Otro detalle que perjudicó a Perón fue *la intromisión, primero en su vida y después en los asuntos de Estado que él manejaba, de la familia Duarte, esa familia de oscuros antecedentes*. (La cursiva es mía). Vimos también que Perón se rodeaba de *elementos indeseables* de toda índole en su afán de conquistar el apoyo popular. Algunos de estos elementos, de estos dirigentes obreros de que Perón se rodeaba, tenían antecedentes subversivos. En el caso de los Duarte, el *descaro* de esa mujer llegaba a *límites inaguantables...* (Pigna, 2012: 83).

La orientación del enunciado se dirige hacia la crítica, el reproche a esa debilidad de enamorado que no le deja ver quién es en realidad esa *mujer mala*. El mismo sentido crítico se manifiesta entre Pizarro y su compañero de trabajo, Maldonado: "...La mujer que no es *el hogar* y cuando digo Hogar, me refiero a la esposa y a la madre, no es digna de la angustia de un hombre. No destruya su vida como yo, Pizarro. *Esa mujer no le conviene...*". "¡Es un pulpo!, y va a terminar con Ud."

Si observamos la cursiva, el amigo reproduce los argumentos del militar. Tanto uno como otro, ubicados en una situación de enunciación distinta, reproducen una lógica anclada en un modelo moral patriarcal. Ambos categorizan a las mujeres de dos formas: las buenas son las que cuidan el hogar y las malas, las que *callejean* y no dudan en engañar con tal de satisfacer sus ambiciones.

Mirtha y el teatro Colón

Otro aspecto interesante de este melodrama es la escena en el teatro Colón. El *varón bueno*, un intelectual formado en la cultura de élite, la lleva a ver un espectáculo, pero Mirtha se aburre, se distrae mirando la ropa costosa que llevan las mujeres de la platea y el palco. Pizarro se lo recrimina, y Mirtha se justifica utilizando distintos argumentos, uno de ellos se vincula a su origen provinciano y poco formado. Él acepta la explicación y se aviene a sus exigencias: conocer la noche de Buenos Aires, ir a bailar y tomar alcohol en los clubes nocturnos que funcionan en los márgenes de la ciudad.

Pizarro al aceptar las condiciones de su amante se despoja de su sistema de valores. Él, un varón letrado, un escritor, un asiduo asistente de estos espacios culturalmente privilegiados acepta estar junto a una mujer que desprecia, que no valora la tradición heredada y que prefiere realizar otras prácticas muy ligadas a lo popular, como saborear la vida nocturna, bailar en los cabarets, ir a bodegones, transitar un circuito urbano que estos grupos sociales rechazan.

Ambos se orientan hacia dos prácticas culturales en donde una es más importante que la otra, el rechazo a ese mundo nocturno se vincula con el desprecio antiperonista de toda expresión que tenga relación con lo popular; y al mismo tiempo, este sentimiento se extiende hacia Pizarro, que vive con una mujer que gusta ser parte de un mundo sucio, contaminado, feo.

Pizarro, al aceptar acompañar a Mirtha, infringe la ley, no acepta un sistema de normas que regulan el comportamiento de varones educados en el riguroso mundo de la élite. Mirtha lo desprecia y no se adapta a los códigos de comportamiento que él le exige. Lo mismo se repite en la historia de Eva, ella era criticada por tener orígenes iletrados y por su gusto desmedido por todo aquello que provenía de la cultura popular.

Mirtha y el amor libre

Mirtha acepta tener relaciones sexuales con su amante sin el aval legal: el casamiento. Aún más, la historia transcurre sin que este tópico tan relevante en el género sea mencionado: "He bajado el telón, el mundo ha dejado de existir! No estamos más que nosotros dos sobre la tierra". La cámara hace foco en la cama, y el objeto está ahí para decir lo no mostrado, el encuentro amoroso de los amantes.

La sinécdoque colabora en la comprensión de un discurso que *soterradamente* trabaja en la historia, que Mirtha no tiene ningún impedimento en tener relaciones prematrimoniales, pero, en la lógica de la diégesis, lo puede hacer porque solo una prostituta como ella aceptaría tener relaciones antes de casarse. Nuevamente, a través de Mirtha, leemos a Evita, pues ella también era acusada de ser una prostituta porque vivía con Perón sin estar casada.

Las diferentes regularidades relevadas hasta ahora indican que la diégesis vincula semánticamente a Mirtha con el discurso antiperonista y anti-Evita.³

La configuración de este personaje tiene una profunda relación con la posición ideológica asumida a la hora de realizar el montaje. El entramado de la historia acerca términos discursivos que, en una primera lectura, pareciera estar alejados entre sí, pero, lo que nos parece una unidad autónoma, no es más que una síntesis, en Mirtha se condensa ese sentido despectivo y devaluatorio que construían los discursos antiperonistas. (Pampillo, 2004: 145).

³ En este párrafo, se emplean algunos conceptos de Pecheux que trabajó la prof. Zoppi Fontana en un seminario de esta Maestría.

V. A modo de cierre del recorrido

La conclusión nos ofrece la posibilidad de probar la conjetura que dio origen a este proceso y, al mismo tiempo, entender que los resultados obtenidos no significan un cierre definitivo, sino un intervalo necesario para regresar y reiniciar una nueva espiral de reflexión y estudio.

La selección de este pequeño grupo de melodramas fue adecuada, pues pudimos verificar que el discurso patriarcal sufre un *desplazamiento paradigmático* que se inicia con el *varón malo* de *Arrabalera* y finaliza con *La devoradora*, que si bien su origen es mexicano, la hemos ingresado por considerarla la expresión máxima de este discurso autoritario. El recorrido realizado reveló que el funcionamiento de las entidades presentaban una relación de analogía semántica distribuida coherentemente a lo largo de toda la trama narrativa.

La repetición de una serie de unidades de valor similar se constituyó en un indicador de que, más allá de las variedades fílmicas elegidas, existía una misma matriz que le daba al grupo una coherencia significativa. Por lo tanto, permitió la sistematización de las distintas funciones distribuidas en el entramado narrativo. La búsqueda obligó el agrietamiento de *la superficie del sentido* para encontrar, a partir de sus unidades, la *figuración* persistente de la discursividad patriarcal.

En el proceso, se hicieron numerosas discriminaciones para agilizar este procedimiento, por eso, no se tuvo en cuenta esas significaciones que son propias del vehículo fílmico (modalidades de montaje, relaciones entre la imagen y el sonido o la imagen y la palabra) y sí se realizaron capturas de aquellas escenas que son citas de las diferentes modalidades del desplazamiento patriarcal a lo largo de la lógica secuencial de cada filme.

Sin embargo, en todo este seguimiento, fue necesario recuperar ese plural de sentidos disímiles que conforman la dinámica de la imagen. Por eso, no solo los malos importan a este estudio, también, la red de elementos que aportan

significados no solo a la constitución de los personajes malos, sino también a la configuración del mundo patriarcal en el que están insertos.

Otro resultado de este proceso se vincula con el análisis particularizado de las víctimas que se suceden en cada melodrama. Sus cuerpos se transforman en un testimonio de los efectos que produce el discurso patriarcal. La resistencia a esta práctica no impide que el poder autoritario avance y los destruya, un juego de poder muy bien registrado por el ojo de la cámara.

El discurso patriarcal adopta diferentes formas, pero se debe únicamente a un cambio de estrategias y no a una cuestión de género. Se comprobó que tanto *el malo* como *la mala* son autoritarios, manipuladores, vengativos, ambiciosos, distantes del dolor del o de los otros. Las variaciones son solo manifestaciones de una misma matriz de sentido con diferentes estrategias de poder (Butler, 2008). Manifiestan una naturaleza normativa, los malos *imponen una norma disciplinaria* que se debe aceptar sin resistirse ni combatirla. En caso de oponerse, son castigados, modalidades de representación de un sistema de pensamiento que regula nuestra vida cotidiana. (Pechoux, 1991: 10).

Se registró con precisión cómo se procesan en los intersticios de la escena las dinámicas de poder. Entre la representación y los conglomerados significantes extradiegéticos, se establece una relación de influencia, es decir, dichas dinámicas se extienden más allá de los límites del cuadro fílmico. Los mismos rasgos se pueden encontrar en cualquier soporte cultural que uno decida estudiar, son parte de nuestro mundo cotidiano.

Anexo

A continuación, transcribo la descripción técnica de la filmografía utilizada y algunas de las críticas recibidas, publicadas en diferentes diarios de la época. El propósito es observar cómo ellas han orientado su lectura con una serie de claves que responden a una cosmovisión de época, por eso, se comprende que, en esa mirada, no hayan podido captar ese sentido patriarcal que atraviesa todo el grupo elegido.

Descripción técnica

Arrabalera, estrenada el 25 de abril de 1950 en el cine Metropolitan. Dirigida por Tulio Demicheli, sobre un guión propio escrito en colaboración con Ulyses Petit de Murat, según la obra *Un tal Servando Gómez*, de Samuel Eichelbaum y protagonizada por Tita Merello, Santiago Gómez Cou y Mario Fortuna. (En el Archivo de la Biblioteca Nacional, no figuran críticas respecto a este filme).

Puerta cerrada, estrenada el 2 de febrero de 1939 en el cine Monumental. Dirigida por Luis Saslavsky y protagonizada por Sebastián Chiola, Pablo Cumo, Agustín Irusta, Libertad Lamarque, Ángel Magaña, Margarita Padín, Angelina Pagano, Ilde Pirovano y Elvira Quiroga.

La crítica:

El diario *El mundo* dijo: "Nueva película nacional de destacables méritos. Dos polos opuestos: lo trillado y lo moderno, el argumento y la realización de *Puerta cerrada* se unen formando una excelente película gracias a la inteligencia de su autor, Luis Saslavsky. *Puerta cerrada* es una Madelón Claudel criolla, con canciones; melodrama agudo que no solo tiene el ambiente de principios de siglo, sino también la trama. Es la historia de una actriz que deja las tablas para casarse con el elegido de su corazón para iniciar luego una trayectoria de desventuras donde no falta la oposición de las tías severas, el villano que intercepta las cartas, la condena injusta

a veinte años de prisión y el patético encuentro final con el hijo, que cree que ha muerto y no la reconoce.

Saslavsky toma todo esto y lo pule de asperezas melodramáticas con una brillante realización (...) Quizá el argumento se pierda al promediar la historia en demasiados vericuetos, pero, al final, recobra su fuerza y llega a un desenlace de vigor, folletín encuadrado en cuero de Rusia. El melodrama cobra su efectismo, sus choques de fácil emoción, pero está realizado por una pátina de indudable belleza. *Puerta cerrada* queda como una producción nacional de méritos superiores, con acentos de realización de una categoría no alcanzada hasta ahora por ningún film argentino, hace esta vez una película de segura aceptación popular. Pero mantiene en el refinado brillo que le da al marco, el perfil inconfundible de su personalidad. CALKI”.

Los pulpos, estrenada el 17 de Marzo de 1948 en el cine Metropolitan, bajo la producción de Luminton. Realizada por Carlos Christensen, sobre la novela homónima de Poyret, adaptada por César Tiempo y protagonizada por Olga Zubarry y Roberto Escalada.

La crítica

La Prensa dijo: “Su trama presenta a un joven novelista cuyos libros han provocado una intensa pasión en una joven provinciana con la cual mantiene correspondencia. La muchacha llega a Buenos Aires, el idilio va cobrando intensidad y se unen. El temperamento romántico de la muchacha va rápidamente cambiando, atraída por lujos y fiestas, no tarda en ser infiel; descubierta por el novelista, la abandona sin que su amor decaiga y así la perdona cuando se recobra de una grave enfermedad y vuelven a una vida en común; pero otra infidelidad, nuevamente comprobada, provoca la ruptura.

El novelista ha escrito un drama sobre el propio drama pasional de su vida y su estreno constituye un gran éxito, lo cual atrae nuevamente a esa mujer, pero la reconciliación no se consuma por un dramático epílogo.

Si bien en la novela hay material suficiente para sustentar una película, la forma en que ha sido utilizado solo en parte lo logra. Todo gira en torno a la intensa pasión del novelista, entonces era menester que su dramática trayectoria tuviera matices en su expresión psicológica, que el director, Carlos Hugo Christensen, no alcanzó a darlos; se mantiene en un mismo tono, con repetición de rasgos en los episodios y se profundizan sin extraer la médula de esa existencia agotada, más que por los males físicos, por el dolor de la traición de su gran amor (...). Las escenas finales llegan al melodrama más no logran el buscado efecto de fácil repercusión en el público (...). En distintos pasajes de la película, se presentan notas del natural sobre calles y lugares públicos de la capital”.

La Razón, 18 de marzo de 1948: “Drama de pasión y desesperanza en la película nacional “Los pulpos”. Evidentemente, la novela de Poiret “Los pulpos”, cuya versión cinematográfica del mismo título presentó ayer el sello local Lumiton, en el Metropolitan, ha envejecido mucho. La muchacha provinciana que, cegada por las luces y las tentaciones de la ciudad, gravita en forma trágica sobre el escritor; y el hombre torturado por la pasión que llega al sacrificio, después de escribir un drama en que describe su propio tormento, muestran demasiado su envoltura novelesca, su filiación literaria.

Y lo siguen exhibiendo en la película, pues su realizador, no se ha preocupado de infundir un sentido más acorde con la sensibilidad y los gustos actuales, limitándose a narrar el episodio pasional, que por la insistencia de las mismas situaciones, llega a fatigar, sin mayores inquietudes, sin ahondar en la médula psicológica de sus protagonistas, que es lo que hubiera dado una mayor vibración humana y vigorosa al conflicto.

De ahí el tono apagado, lento con que se desarrolla el relato, llevado a un plano mediocre de melodramatismo común en los pasajes finales (subrayado es mío) y sólo se quiebra cuando la cámara refleja algunos de los aspectos de la ciudad captados en su febril actividad, en la animación nocturna de sus lugares de diversión o en sus jornadas deportivas.

Olga Zubarry en un papel inadecuado para ella, pues le falta "le psique du rol" y le sobra ingenuidad en el rostro para componer a una vampiresa fatal, encarna, no obstante con naturalidad su parte. Roberto Escalada, tiene sobre sí la pesada tarea de revelar su drama sombrío -pasión, alcohol y mal físico- y lo hace con convicción, logrando más de un acierto en su trabajo".

Armiño Negro, estrenada el 28 de Agosto de 1953 en el cine Gran Rex bajo el sello de Argentina Sono Film. Dirigida por Carlos Hugo Christensen y protagonizado por Laura Hidalgo y Roberto Escalada.

La crítica:

La Prensa: "Los torturados personajes del drama fueron vistos otras veces, aunque enfocados de distinta manera. Esta vez las cámaras, pincel sin errores en las manos de un operador, se complacen en señalar con verismo, bellísimos alrededores de la ciudad de Lima. Laura Hidalgo, animadora constante y armónica, junto a Roberto Escalada, actor de feliz trasunto anímico, sostienen la principal responsabilidad interpretativa, al frente de un homogéneo cuadro de comediantes (...)"

La Razón: "Tiene carácter dramático la nueva película "Armiño Negro". Extraño carácter el de la protagonista de Armiño Negro. Tan pronto se refugia en el amor del hijo como lo olvida con indiferencia, del mismo modo que alienta una pasión impetuosa por un hombre, sin olvidar las conveniencias materiales de su vida galante. Y, aunque explique en un largo racconto las razones de su actitud, solamente la muerte voluntaria del muchacho abrirá sus ojos a la tremenda realidad.

El tema ha sido extraído de una novela de Rafael Malvenda: la desconsoladora angustia del adolescente ante la conducta liviana de su progenitora. Carlos Hugo Christensen ha valorizado los elementos humanos del libro creando un clima pasional en que se debate la protagonista con vigorosos trazos, perfilando las figuras del drama con relieve y sosteniendo el relato con firme interés. Laura Hidalgo, bella y decorativa, cumple una actuación excelente, aunque una articulación más exacta del texto, beneficiaría su labor..".

Clarín: "El conflicto sentimental que describe la novela en que se inspira este film, aunque socialmente ubicado, no exige mayor precisión de lugar, pues bien puede ocurrir donde ocurre o en otra parte cualquiera. La circunstancia de haber elegido como fondo de muchas escenas, el luminoso panorama de las ruinas incaicas o la imponente de ciudades o edificios, proporciona inusitada jerarquía artística de las imágenes. Lo otro (subrayado es mío), como dijimos, es un conflicto sentimental que tiene como centro a una mujer cuya conducta moral resulta intolerable para su hijo, un adolescente soñador e idealista que vive obsesionado por los recuerdos de infancia, en los que se ve siempre a la madre, entregada a devaneos amorosos. El papel principal está a cargo de la actriz Laura Hidalgo, que lleva con soltura el peso de la máxima responsabilidad, acusando su belleza en estudiados planos que la enaltecen...".

La devoradora, estrenada en 1946, en México. Dirigida por Fernando de Fuentes, interpretada por María Félix, Luis Aldas y Julio Villareal, María Félix, Luis Aldás, Julio Villarreal, Felipe de Alba, Arturo Soto Rangel, Conchita Gentil Arcos, Salvador Quiroz, Manuel Arvide, Humberto Rodríguez, Salvador García

Sinopsis: María Félix es Diana, "La devoradora". La trama se inicia cuando su primer novio, un joven sin dinero quien la confronta al enterarse que ella se casará con un hombre de edad y adinerado solo por interés y se suicida. Al tener el cadáver en su casa, involucra a su prometido y al sobrino de éste para que la ayuden a desaparecer el cadáver. Sin embargo, también utilizará sus encantos femeninos para conquistar al sobrino, con quien tendrá relaciones. (FILMAFFINITY)

Bibliografía general

Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Enciclopedia semiológica. Buenos Aires: Eudeba.

Aumont/Marie (1990). *Análisis del filme*. Comunicación 42 Cine. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1977). "Análisis estructural del relato". En *Análisis estructural*. Introducción, notas y selección de textos: Silvia Niccolini. Colección Los fundamentos de las ciencias del hombre. Buenos Aires: Centro de América Latina.

..... (1970). "Retórica de la imagen". En *La semiología*. Tiempo Contemporáneo.

..... (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Benjamín, W. (1971). "Discursos interrumpidos". En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.

Benveniste, E. (1974). *Problemas de Lingüística general*. Madrid: Siglo XXI.

..... (1977). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: CEAL.

Bernardez, E. (1987). *Lingüística del texto*. Madrid: Espasa Calpe.

Butler, J. (2008). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, 2da. edición. Buenos Aires: Paidós.

Derridá, J.. "Firma, acontecimiento, contexto". En *Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa* (Montreal, 1971). El tema del coloquio era "La comunicación". Trad.: C. González Marín. En Derridá, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*, pp. 347-372. Edición digital de Derridá en castellano. Madrid: Cátedra.

Ducrot, O. (1987). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette.

Filinich, M. I. (1999). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.

Freud, S. (1999). "Más allá del principio del placer". En *El giro de 1920*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Foucault, M. (1977). "Los espacios otros". En *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*, N.º 7, septiembre 1997, UAM: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. México: Celeste Ediciones.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Gubern, Roman (1999). "El simio informatizado". Madrid: Fundesco. En *Cuadernillos de Semiología*, Buenos Aires: CBC de la UBA.

Kerbrat-Orechioni, C. (1983). *La connotación*. Buenos Aires: Hachette.

..... (1974). *La enunciación*. Buenos Aires: Hachette.

Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine, la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

Macoc, Lucía. *Feminismo e identidades políticas a principios del siglo XX en Argentina. Construcciones discursivas sobre la mujer en el socialismo y el anarquismo*, en *Cuadernos del Ciesal*, N.º 9, enero-junio 2011, Jóvenes Investigadores. www.macocmujeresanarquistas.com

Mengueneau, D. (1980). *Introducción a los métodos del análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Comunicación 134, Vol. 2. Barcelona: Paidós.

Metz, C. (1977). *Psicoanálisis, imagen y fetiche*. Colecc. Comunicación Visual. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli.

Pampillo, G. y AA. VV. (2005). "La teoría narrativa de Paul Ricoeur". En *Una araña en el zapato*. Buenos Aires: Libros de la araucaria.

Pierce, Ch.. *La ciencia de la semiótica*. Colección Semiología y Epistemología, dirigida por Armando Sercovich, 1974. N.º 12, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y Narración*. Madrid: Siglo XXI.

Schaeffer, J. (1987). *La imagen precaria*. Signo e Imagen. Madrid: Cátedra.

Todorov, T. *Los géneros del discurso*. Barcelona: Avila.

Traversa, O. (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". En *Signo y Señal*, N.º 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Van Dijk, T. (1988). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

Verón, E. (1996). "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía". En *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.

Bibliografía específica

Brooks, P. (1974). "El melodrama, una estética del asombro". En *Poétique*, N.º 19. Después incluido en el Cap. II (1995), *The melodramatic Imagination*, Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press.

Barbero, J. M. (1992). "Claves para re-conocer el melodrama". En *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer mundo editores.

Burton-Carvajal, Julianne (1994). "La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano". En *Archivos de la Filmoteca*, Revista de estudios históricos sobre la imagen, ISSN 0214-6606, N.º 16 (SEGUNDA ÉPOCA. FEBRERO), 1994 (Ejemplar dedicado a: EL MELODRAMA MEXICANO: DE LÁGRIMAS Y REVOLUCIÓN), pp. 51-63.

España, C. y otros (2000). *Cine argentino y Clasicismo*, Vol. 1, 1933-1956. Buenos Aires: FNA.

- Gubern, R. (1984). *Imágenes icónicas en la cultura de masas*. Barcelona: Bruguera.
- Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra (1995). *Un diccionario de films argentinos*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Marzal, JJ. (1985). "Melodrama y géneros cinematográficos". En *Eutopías* 2da. época, Documentos de trabajo, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Vol. 122. España: Ediciones Episteme.
- Monterde, J. (1994). "Dossier de Melodrama". En revista dirigida por Monsiváis, Carlos (1994. "Se sufre, pero se aprende". En *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, N.º 16: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Verón, E. (1997). *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.