



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée

19 | 2015

Visions du Sud : Université invitée - Santiago du Chili

---

## Ropajes de la pasión. En torno al cine de Valeria Sarmiento

Macarena García Moggia

---



**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/trans/1183>

DOI: 10.4000/trans.1183

ISSN: 1778-3887

**Publisher**

Presses Sorbonne Nouvelle

**Electronic reference**

Macarena García Moggia, « Ropajes de la pasión. En torno al cine de Valeria Sarmiento », *TRANS-* [Online], 19 | 2015, Online since 01 December 2015, connection on 13 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/1183> ; DOI : 10.4000/trans.1183

---

This text was automatically generated on 13 May 2019.

Tous droits réservés

---

# Ropajes de la pasión. En torno al cine de Valeria Sarmiento

Macarena García Moggia

---

## Razones que la razón no entiende

1 \*

- 2 Un viudo odioso en edad madura que sucumbe inesperadamente al amor; una muchacha que se mete a monja y fracasa en su intento de castidad; unos amantes que deben separarse para siempre; una bella mujer que transgrede las obligaciones de su clase para entregarse en cuerpo y alma a una promesa ciega; una ciega que recupera la vista al encontrar al hombre de sus sueños. Historias como estas se multiplican en nuestro imaginario. Basta que nos sentemos a recordar, o que encendamos la televisión; basta incluso que abramos los periódicos para que relatos como esos nos confundan, invitándonos a deponer, al menos por un segundo, la reluciente armadura que nos protege de las razones del corazón que la razón no entiende, como diría Pascal.
- 3 Buena parte del cine de Valeria Sarmiento (Chile, 1948) trabaja, a primera vista, en esa dirección. Particularmente, la serie compuesta por su primer largometraje, *Notre mariage*, filmada en Portugal el año 1984; *Amelia Lopes O'Neill*, realizada en Valparaíso el año 1990 y *Rosa la china*, una película cubana cuya realización logró materializarse el año 2002, tras varios intentos fallidos. Las tres películas enfatizan los aspectos pasionales, llorosos o sentimentales propios del género melodramático; las tres, para decirlo de otro modo, hacen de la pasión amorosa y de las “razones del corazón” el centro temático en torno al cual se organiza la trama, brindando al obstáculo, en todos los casos, un lugar prominente. Como decía Denis de Rougemont, “la felicidad de los amantes nos emociona sólo a causa de la expectativa de infelicidad que la acecha. Es necesaria esta amenaza de la vida y las realidades hostiles que distancian la felicidad en un más allá” (42).<sup>1</sup> Muy a menudo, esa *promesa de felicidad* que se distancia, pese al empeño de los héroes por alcanzarla, aparece asociada a un idilio amoroso que encuentra, en la pureza de la unión

matrimonial, su eterno cumplimiento. Es el caso de la opera prima de Valeria Sarmiento, que es una adaptación muy lograda de la novela *Mi boda contigo* (1965), de Corín Tellado, una de las más prolíficas e insignes representantes del género rosa en la literatura de lengua hispana, lectura ineludible y formativa para toda una generación de mujeres que se deleitaron sin complejos con sus extraordinarios idilios amorosos, usualmente acompañados de una cuota no menor de perversión.

## Al fondo de la galería

- 4 Mercedora el premio Donostiarra a los nuevos realizadores del Festival de San Sebastián de 1984, *Notre mariage* es la historia de un amor entre una joven muchacha (interpretada por Nadège Clair)<sup>2</sup> y un hombre mayor (interpretado por Nicolas Silberg), quienes deben sortear el gran obstáculo de que ese hombre es o ha sido hasta entonces el padre de ella, no biológico, sino adoptivo, el hombre que la ha visto crecer y de quien su madre, que no es su madre y que en la historia muere, ha estado profundamente enamorada. En la película, y asimismo en la novela, padre e hija se casan, naturalizando una situación que es conducida a los parajes de la perversión, sin eludir la tensión resultante del deseo de saber si ambos se irán juntos a la cama o no, vale decir, si el anhelado idilio de la unión de los amantes y la consumación del matrimonio se alcanzará. Sostenida por una evidente culpabilidad edípica, producto de un compromiso moral con la madre muerta, esa tensión se ve incrementada por tomas estáticas que funcionan a contrapelo de la conmoción interior que invade a los personajes y que, se esperaría, invada también al espectador.
- 5 Valeria Sarmiento hace uso en esta, su primera película, de recursos cinematográficos contradictorios. Si por un lado despliega una serie de estrategias narrativas que otorgan eficacia sentimental al drama, por otro lado opera de acuerdo a un mecanismo distanciador. Contextualiza la historia, por ejemplo, en una suerte de atemporalidad, que es propia de las novelas rosa y que permite que cualquier lector, independiente de modas y procedencia, se identifique con los personajes, generando una atmósfera de cuento de hadas que, acompañada de una música acorde al culebrón,<sup>3</sup> promueve la identificación psicológica del espectador y el libre el acceso a la fantasía. De otra parte, la película opta por una iluminación fuerte y contrastada, que hace que resalten los personajes, con sus gestos y las sombras de sus gestos, reforzando el efecto hierático y teatral mediante un tono impostado en los actores, del mismo modo en que solía hacerlo Luis Buñuel en los años '50.<sup>4</sup> También como Buñuel, o como Cindy Sherman en sus *Film Stills*, la cinta logra llevar al paroxismo el uso del cliché, recurriendo en varias ocasiones a imágenes cuya pregnancia en el espectador se debe a la previa configuración de ciertos tópicos dramáticos como, por ejemplo, una mujer que se desmaya en los brazos de su amado; una mujer que profiere su último deseo antes de morir de una grave y repentina enfermedad; una joven hermosa que vestida de rojo desciende una escalera; una escena final donde los amantes se reúnen en el claro de un bosque. Sumados estos elementos, el resultado es un espectador al menos incómodo, vacilante entre las lágrimas y la risa, entre la emoción y la vergüenza, incluso el ridículo; un espectador que tanto como cede a la tentación de la emoción, experimenta inmediatamente un leve rechazo, por su coqueteo con lo relamido, con una cierta dulzonería ante la cual nos resistimos a dejarnos atrapar. Como si a la vez que la película nos invitara a participar nos expulsara lejos, al fondo de una galería donde la risa amenaza constantemente con estallar.

- 6 A propósito de esa galería, la cineasta relata en una entrevista del año '86 una anécdota decisiva. Refiriéndose a la emoción que buscaba representar en *Notre mariage*, cuenta que habría asistido en Berlín a ver una película de Douglas Sirk y que, junto al resto del público, que se reía a carcajadas, ella también se habría reído, solo que a la vez la habría asaltado un deseo enorme de decir algo así como “pucha, también déjenme llorar un poco”. Era la misma sensación que se tiene -le aclara Valeria Sarmiento a la entrevistadora- cuando leemos una novela rosa: “Te dejas llevar por la emoción y al mismo tiempo te dices que nada de lo que estás leyendo es posible. Pero no logras cerrar el libro” (Casanova 6).

## Deberes del corazón

- 7 El año 1990 Valeria Sarmiento volvió a abrir ese libro, filmando en su ciudad natal, Valparaíso, la película *Amelia Lopes O'Neill*. De cara a un momento cargado de acontecimientos en el plano nacional -es el primer año de transición a la democracia-, la cineasta optó por reconstruir un Valparaíso inundado de leyendas y fantasmas de otra época, una época no del todo incierta o anacrónica, como en el caso de *Mi boda contigo*, sino inscrita más bien en una temporalidad distinta: una mezcla de memoria y fantasía, un Valparaíso hecho a partir de los recuerdos fragmentados que guardaba de su temprana infancia, tal vez unidos entre sí con el engrudo de la imaginación.<sup>5</sup>
- 8 La película cuenta la historia de una muchacha de nombre Amelia Lopes O'Neill (interpretada por Laura del Sol), hija menor de una conspicua familia porteña “venida a menos” cuyo padre acaba de morir, por lo que debe volverse precipitadamente adulta y salir de casa, literal y metafóricamente, en busca de un sustento para el hogar y los pesares que ha heredado. Es así como recorriendo la ciudad, sola de noche por primera vez -Valparaíso, se dice en un momento de la película, es una ciudad en la que todo el mundo vive encerrado, porque le temen al exterior- Amelia se topa con un cabaret y decide entrar, iniciando una suerte de doble vida, una diurna y otra nocturna: una en la que sigue siendo la señorita de buena familia que siempre ha sido; otra en la que, presa de una disimulada fascinación por el universo cabaretero, transgrede las prerrogativas de su posición social, sentada cada noche en una mesa del local, con la boca pintada de rojo, esperando volver a ver al único hombre al que, en sus palabras, se ha vendido: “yo soy Amelia Lopes O'Neill”, “yo soy una mujer fiel”, “yo sólo me he vendido una vez”, dice. Ese hombre es un médico (interpretado por Franco Nero) con quien ha tenido un furtivo encuentro sexual, sin saber él que al llevarla consigo a la cama se llevaba también su virginidad, la misma que está en juego en *Mi boda contigo*, aunque lo que allí aparece como un deseo incestuoso y perverso adquiere en *Amelia Lopes...* un matiz más bien obsesivo.
- 9 Dicho sea entre paréntesis: sospecho que Valeria Sarmiento no es en ningún caso ingenua al momento de escoger la temática de la virginidad y el desvirgamiento como pilar del drama que quiere contar. Sabe, sin duda, que es ése uno de los motivos más recurrentes en el género melodramático, rosa o sentimental, donde las heroínas en torno a las cuales se organiza la narración son a menudo mujeres debutantes, vírgenes que recién ingresan en las instituciones de la vida social.<sup>6</sup> Conoce, asimismo, la hondura con la que cala esa clase de relatos en la construcción de la feminidad, especialmente en el contexto latinoamericano, donde la mujer es a menudo educada en el cuidado de eso que llaman “su flor”, en tanto los hombres se entrenan cautamente en la disputa por el privilegio de obtenerla. Valeria Sarmiento había incursionado antes en esos pantanos en el polémico

documental *El hombre cuando es hombre*, del año 1982, que bajo pretexto de mostrar a Europa el romanticismo característico del hombre latinoamericano, puso al descubierto el “machismo” implicado en semejantes discursos sobre el amor. Allí, uno de los jóvenes costarricenses entrevistados explica con toda elocuencia, ante la cámara, el sabio consejo que su madre desde pequeño le da: que para casarse debía buscar a una mujer virgen de verdad, porque así ella no habría querido nunca antes a otro... porque a ese otro nunca lo olvidará. Naturalizando hasta el delirio esa sentencia, Amelia Lopes se repite: “Yo no le amo, soy una mujer fiel, eso es todo”, encarnando en su personaje un mandato que recae sobre la mujer como un imperativo de fidelidad afectiva inquebrantable, y que confunde, de manera indisoluble, los placeres del sexo con los deberes del corazón.

- 10 En síntesis, la historia de *Amelia Lopes O’Neill* no es otra cosa que una sumatoria de tragedias sucesivas hasta el límite de lo racional, hasta un borde en que el sentido amenaza incluso con desbarrancarse: además del desencuentro amoroso que organiza la trama, primero muere el padre de la protagonista, luego su hijo, luego su hermana y su amante y, como si fuera poco, al final la vemos a ella lanzarse de la “piedra feliz”.<sup>7</sup> En el vértice opuesto al abrazo que reúne a los amantes al final de *Notre mariage*, ese cierre no constituye la solución esperada de un melodrama tradicional, no exactamente porque sea un final “infeliz”, sino más bien porque no restituye ningún tipo de orden social o moral. Por el contrario, el exceso narrativo de la historia es contrarrestado, a lo largo de todo el film, por una suerte de mecanismo que yo llamaría “refrigerante”, orientado a disminuir la intensidad de unas emociones cuyo procesamiento a altas temperaturas provocaría una catarsis indeseada. Un mecanismo como ese redundaría, por ejemplo, en el carácter mítico del personaje de Amelia, cuyo modo de estar en el mundo pasa, ante todo, por una mirada distante, fría y contenida, por un estado de mudez y perplejidad que expresa, no sin aguda inteligencia, una vivencia ciertamente tortuosa de los sentimientos:<sup>8</sup> “La veo quedarse ahí, inmóvil, perpleja, ausente”, dice el narrador de la película, el mago y ladrón que es testigo de sus peripecias y que las relata a un escritor que escucha atento, denominado Joaquín, en homenaje al escritor de origen porteño Joaquín Edwards Bello. Acaso del mismo modo la vemos nosotros, espectadores, que al carácter de la protagonista sumamos la figura del narrador y su oyente, cuyo diálogo está tan plagado de magia surrealista como parece estarlo, en ocasiones, el destino excesivo de Amelia. Ambos recursos logran distanciarnos del relato, interrumpiendo o, si se quiere, agrietando la superficie del verosímil, esa que la industria cinematográfica prefiere habitualmente lisa y sin porosidad.
- 11 Para incrementar todavía más esa porosidad, la película contrasta imágenes de un expresionismo superlativo con un tratamiento del color bien particular. Si por una parte se encuadran repetidas veces escenas escalofrantes, o al menos desestabilizadoras –una mano que sangra sobre un piano, unas muñecas descuartizadas que se apilan en una escalera, para dar sólo un par de ejemplos–, por otra parte esas mismas imágenes son calibradas por un trabajo de edición que produce una alteración fotográfica del color, intercalándose de manera continua en las secuencias la ausencia de un color primario, sea el rojo, el amarillo o el azul. La falta sostenida de alguno de esos colores genera un efecto de desequilibrio cromático, dotando a la obra de un tono artificial, de una atmósfera de fantasía o de ensueño o de un cierto aire mítico cargado de irrealidad, que, más que anular la emoción, la deja en suspenso, amenazada todo el tiempo por la inminencia de un acontecimiento que la desborde.

- 12 Pienso, sin ir más lejos, que mecanismos como estos le permiten a la película no sacrificar en absoluto la sangre, las lágrimas, la violencia, el odio, la muerte y el amor, que según Douglas Sirk, maestro indiscutible del melodrama norteamericano, son la materia prima *con* y no *sobre* la que debe hacerse el cine (Fassbinder 27). De otro modo, sin ser sometida a estas formas de “refrigeración”, semejante acumulación de “materia prima” produciría en el espectador una carcajada semejante a aquella por la que Valeria Sarmiento habría optado, aunque de modo ambivalente, en su melodrama anterior. No es el caso. Si *Notre Mariage* es una película “rosada”, *Amelia Lopes O’Neill* es melancólica como el color azul. Dicho mejor: si en la primera Valeria Sarmiento habría optado por extremar la emoción, en la segunda escogería el camino del diferimiento.

## Furores de la sangre

- 13 Doce años después de *Amelia Lopes O’neill*, Valeria Sarmiento filmó en Cuba una operática película llamada *Rosa la china*, con guión suyo junto al escritor José Triana, tomando como base una zarzuela cubana del mismo nombre, compuesta en 1932 por el reconocido músico y compositor cubano Ernesto Lecuona, con letra de Gustavo Sánchez Galárraga. La película, estrenada el año 2002, es montada, de comienzo a fin, como si fuese una verdadera obra teatral. Los personajes son intensos, apasionados y calientes; los parlamentos propositadamente telenovelescos y la ambientación, una Cuba pre-castrista llena de colores, música y sensualidad, donde lo doméstico se impregna casi por completo de un tinte artificial, ya no mediante una sustracción en el color que objetiva un deseo de ecualizar la emoción, como en el caso de *Amelia...*, sino a través de una vertiginosa proliferación de los matices y las intensidades en juego.
- 14 *Rosa la china* no observa a nadie bailar sino que es ella quien baila. Interpretada por Luisa María Jiménez, es la regenta de un cabaret, reina de las noches tropicales, compañera sentimental de un respetado mafioso de nombre Dulzura y enamorada a la vez de otro joven aspirante a una posición mejor, de nombre Marcos, un chulo buen mozo que persigue locamente un futuro prometedor. Según cuenta Valeria Sarmiento en diversos medios especializados,<sup>9</sup> cada personaje de la película está basado en un dios o santo de la mitología de la isla: Marcos es la reencarnación de Changó, el dios seductor, bailarín y hermafrodita; Rosa y Laura, la hermana de Marcos, son hijas de Ochún; Rita es hija de Yemaya; la Madrina, hija de Obatalá; María, hija de Oyá, etc. Y a cada dios le corresponde, a su vez, un color: amarillo para Ochún –*Rosa la china* se viste siempre de amarillo–, rojo para Changó, azul para Yemayá, negro para Oyá, color plata para Obatalá. Puestos uno al lado del otro, el resultado es una Cuba donde todos los aspectos de la cultura se encuentran armoniosamente confundidos; más aún, donde la religiosidad y ciertas manifestaciones de la cultura popular, como la danza, el radio teatro, el violento colorido de los decorados y el vestuario resultan inseparables.
- 15 Esta “verdadera apoteosis del color local”, como la ha definido Valeria Sarmiento (*Rosa la china. Gente como aquella...* 103), se inicia con la toma de una radio antigua empotrada en la pared, que emite las ondas de un relato radial y que produce el efecto de una boca en movimiento, que se acerca en primer plano, incitándonos no solo a escuchar sino también a imaginar. La voz anuncia a sus radioescuchas otro capítulo de la novela *Rosa la china* y, acto seguido, vemos por primera vez a Rosa y a Marcos, desnudos ambos, enfocados a través de su reflejo por una suerte de cámara espía que ingresa despacio en la historia que se dispone a relatar y que encuentra, en la mecánica de esa boca radial, un correlato de

una elocuencia difícil de pasar por alto. Años antes de realizar la película, Valeria Sarmiento había expresado su voluntad de hacer un melodrama en torno a los amores de una mujer con un hombre joven a partir de “dos o tres canciones de Lecuona”, aduciendo que lo que buscaba no era un film realista, sino “un sueño en el que persigo mis propias obsesiones, tratando de recrear mi mundo, *mi moda*, que no tiene nada que ver con la moda que se cultiva en Europa” (Mouesca 121). Tal vez eso explique que el narrador que escoge para la historia sea la voz de un locutor de radionovela, que es una forma de audiodrama que hasta la década del cincuenta, tanto en Cuba como en América Latina en general, empapó a un ingente número de oyentes de una retórica amorosa y pasional tan rica en colorido como compleja en sus giros. De esa retórica, de hecho, *Rosa la china* ofrece una muestra inmejorable:

¡Mujer, carne de arroyo, flor de fango! ¡Somos hijos del error, hemos pecado, hemos cometido iniquidad!

Clamor de muerte, fuerzas nefastas, furores de la sangre y el odio, de vergüenza y de muerte, de fango, fuego y agua purificadora.

¡Lo sabía! ¡Lo he sabido siempre! ¡Tú no eres el hombre! Debía andar sola... ¡pero mi deseo ha podido más que mi voluntad! ¡Ay! ¡Te he deseado, Dios!

- 16 Lo cierto es que este melodrama, que al igual que *Amelia Lopes...* conduce a la muerte de los protagonistas, víctimas todos de un deseo fatal, utiliza la voz del narrador, tanto como la oblicuidad de las tomas, para denotar la libre elección de un punto de vista, volviendo explícito el lente formal y narrativo que brinda acceso a la historia y que se singulariza en la *moda* o el *mundo* de la realizadora.
- 17 El final de la cinta vuelve sobre lo mismo, pero agrega algo más. Una vez acaecida la muerte de los amantes, se muestra en plano secuencia una fábrica de mujeres afanándose en la manufactura de puros cubanos mientras escuchan el relato de un lector, hombre, que se acerca al término de un libro, sugiriendo un paralelismo entre ese libro y la historia que también llega a su fin. La cámara enfoca lentamente a Laura (interpretada por Yipsia Torres), que trabaja en la fábrica, y entonces suena la voz en off del narrador: “Santiago Ordoñez en su sillón de mimbre desearía seguir prolongando los capítulos de esta historia, su historia, su novela... ahí vemos a Laurita, a ella no le importa el pasado... sabrá sacar fuerzas y demostrarse a sí misma que ella es distinta. Laura, Laura, no te detengas. Tú serás capaz, tú vencerás”. Enseguida pasamos a otra escena donde vemos a Laura de pie en una esquina de la calle, aceptando con coquetería los cortejos de un desconocido que, junto con invitarla a ella a subirse a su automóvil, nos invita a nosotros, espectadores, a imaginar que la historia, esta vez entre él y Laura, vuelve a comenzar. La voz del narrador continúa: “Reconoce (Santiago Ordoñez) que la muerte de Rosa, Marcos y Dulzura lo ha afectado. Inventando nuevas posibilidades con las ficciones de Laura y de Polo, agregaría algo más que no fueran repeticiones, y siente el vacío, su inexcusable vacío, su terrible impotencia”. Acto seguido se muestra a Santiago Ordoñez, el autor de la historia, quien, sentado en su sillón, padece un infarto y muere. Continuamos oyendo entonces la voz del narrador-locutor mientras nos preguntamos por el significado de esa muerte y de esa separación entre ambas figuras del narrador.
- 18 Acaso esa muerte nos permita entrever una cierta posición crítica de la directora frente a la historia que se decide a contar. Una posición que si bien resulta, nuevamente, ambivalente, se transparentaría en la representación de una “terrible impotencia” que, como la de Ordoñez, se encontraría también latente en toda esta serie de melodramas. Esa “terrible impotencia” podría, por el ejemplo, ser el resultado de la manifiesta insistencia de un tipo de narrador, reiteradamente de género masculino, como podría ser también

consecuencia de la repetición de las formas de representación de la pasión amorosa, especialmente femenina, sometida siempre, de acuerdo al código melodramático, a una sola clave trágica y predecible. Después de todo, y pese a la relación “emocional” que uniría a Valeria Sarmiento con el universo que su película despliega, no parece demasiado descabellado pensar que el “vacío” que al final de la historia experimenta Santiago Ordoñez, según anuncia la voz del locutor, denuncie en realidad otro vacío, también gozoso e inexcusable: aquel del cual se revela portador el imaginario folletinesco o melodramático que la cinta pone en escena, esta vez con un dejo de ironía insoslayable. Una ironía, dicho sea de paso, que me atrevería a calificar de “amarilla”, como amarillos son los vestidos de Rosa la china y amarillas las historias de sangre donde se mezclan la realidad y la ficción y donde lo principal es, al fin y al cabo, el énfasis del relator.

## Pasión latinoamericana

- 19 “Las protagonistas de los melodramas son siempre mujeres muy buenas”, nos enseña Manuel Puig (10). Mujeres buenas pero no santas, que persiguen el cumplimiento de sus deseos a contrapelo de las intervenciones del destino. Así ocurre con cada una de las protagonistas de esta serie de melodramas de Valeria Sarmiento: todas ellas responden a la fatalidad de su deseo. Y aunque mientras unas triunfan otras pagan con la muerte, ninguna de ellas permite que la razón doblegue al corazón.
- 20 De alguna manera, las tres películas –*Notre mariage*, *Amelia Lopes O’Neill* y *Rosa la china*– podrían leerse como una continuación del proyecto iniciado por Valeria Sarmiento, el año 1982, con el mencionado documental *El hombre cuando es hombre*. El móvil de ese documental, según la directora, era “enfocar el tema de la mujer, pero a través del hombre”, a lo que añadía que “eso es lo que me parecía entretenido, porque yo siempre he intentado tratar temas que me interesan, pero nunca de manera frontal, sino que en forma oblicua” (Pinto). Dando un paso más allá del género documental, Valeria Sarmiento utilizaría el recurso de la ficción para reforzar esa oblicuidad, desarrollando en esta serie de películas una estética soslayadamente crítica de los discursos y códigos culturales que definen posiciones simbólicas fijas para el hombre o la mujer. De ahí que vuelva repetidamente, por ejemplo, sobre el tópico de la virginidad y el desvirgamiento, en contrapunto con la figura de las prostitutas, de las stripteiseras y del burdel, que abundan de igual modo en su cine: *Un sueño como de colores* (1972), su primer documental, actualmente perdido, retrataba a las bailarinas del Bim Bam Bum, que era un reputado cabaret del Santiago de los años setenta; el personaje de *Amelia Lopes O’Neill* es una asidua visitante de un cabaret y lo mismo *Rosa la china*, cuya tragedia gira en torno a un adulterio. En todos los casos, Valeria Sarmiento haría colisionar dos de los roles simbólicos de la mujer más recurrentes en nuestra cultura, a saber, la *virgen* y la *puta*,<sup>10</sup> abordando de manera distanciada, aunque no por ello menos comprometida, las consecuencias subjetivas de las formas de producción dominantes del cuerpo sexual. En ese sentido, y al igual que un cine como el de Pasolini, Fassbinder o Luis Buñuel, su cine mostraría que no puede haber política sin una interrogación de los discursos, las metáforas y las figuras que producen la diferencia material y simbólica de los cuerpos. Ella misma, valga decir, definió alguna vez el suyo como un cine político, exclusivamente, “en el sentido de la relación política que existe *entre una pareja*” sexual (Carvajal 32).
- 21 Con todo, considero que en la otra cara de este sello “político” de las historias y personajes que la cineasta desarrolla en sus melodramas, se enmarca una escena

particularmente femenina y particularmente subversiva también, la de una mujer que lee por primera vez una novela sentimental, una mujer urbana y alfabetizada que lee como entretenimiento, aprendizaje social o refugio para la ensoñación con los ojos abiertos. Desde fines del siglo XVIII, esa escena está signada por un sentimiento de posesión literaria producida por el texto, esto es, por una mujer que se vuelve presa fácil de un desorden emocional sustancial, al mismo tiempo que reivindica, por primera vez, su derecho a ser una experta en las manifestaciones del deseo. Valeria Sarmiento comparaba esa experiencia de lectura con el propósito de su primera película, apelando a una sensación de dejarse llevar por la emoción y, al mismo tiempo, decirse que nada de lo que se lee es posible... pero no lograr cerrar el libro. De hecho, cuando Jacqueline Mouesca le preguntó por aquello que la movió a llevar al cine a Corín Tellado, la cineasta le contestó que las mujeres latinoamericanas se criaban leyendo sus novelas, y que ella también, por lo que en el fondo su primera película tenía que ver con su pasado, un pasado emocional tan propio como colectivo que, generación tras generación, se nutrió de un imaginario proveniente de la novela rosa o sentimental (121). Lo mismo podría extenderse, según creo, para las otras películas de la serie: lo que para *Notre mariage* es la lectura de novelas rosa, para *Amelia Lopes O'Neill* sería los mitos y leyendas de su ciudad natal, y, para *Rosa la china*, la música y la radionovela, que, según ha sugerido la directora, conformarían la materia sonora de sus recuerdos.

- 22 Trabajando entonces *desde* y *con* su raigambre latinoamericana, así como con sus obsesiones más tempranas, esta serie de melodramas de Valeria Sarmiento indagaría en una suerte de “mentalidad melodramática” que, tanto como la “mentalidad bolerística” que describió el poeta Waldo Rojas como otro registro irrenunciable de la pasión latinoamericana, constituiría uno de los principales componentes cromáticos del horizonte de conciencia individual y colectiva en nuestro continente (Rojas 53). Valeria Sarmiento, para decirlo de otro modo, nos pondría en frente un espejo deformado de aquellos relatos que conforman el deseo amoroso en nuestro medio, mostrando que tras el desnudamiento físico y emocional en que suele dejar a sus personajes, se ocultan otras formas de ropaje, ropajes discursivos, gestuales y culturales que visten a las pasiones, y que únicamente pueden salir a la superficie por medio del extrañamiento y la distancia. La paradoja, finalmente, está en que esa distancia se parece a aquella que separa a la cineasta hace cuarenta años del continente americano. De ahí que esos ropajes operen, a la vez, como el principal anclaje de una memoria que se difumina, aferrada a los sonidos, las palabras y los colores de un escenario imaginario que desborda la razón.

---

## BIBLIOGRAPHY

(Sin Autor) “Rosa la china. Gente como aquella sólo podían existir dentro de un folletín”. *Imágenes de actualidad* (Junio 2003): 103.

Abarca Lobos, Claudio. *Valparaíso, más allá de la postal. Cincuenta años de cine chileno, 1960-2010*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2011.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

Carvajal, Lucía. “Entrevista con Valeria Sarmiento: “Valparaíso, laberinto”. *Rocinante* 50 (Diciembre 2002): 32-33.

Casanova, Claudia. “Una chilena en París”. *Enfoque* 6 (enero de 1986): 5-6.

De Rougemont, Denis. *L'amour et l'Occident*. París: Plon, 1939.

Fassbinder, Reiner Werner. “Imitación a la vida. Sobre las películas de Douglas Sirk”, en *La anarquía de la imaginación*. España: Paidós, 2002. 25-39.

Mouesca, Jacqueline. “Una cineasta que no quiere ser transparente. Conversación con Valeria Sarmiento”. *Araucaria de Chile* 31 (1985): 113-122.

Pinto, Iván. “Entrevista con Valeria Sarmiento: “El machismo una lo sufre en América Latina desde que nace”. La fuga. 15/08/2014 <http://www.lafuga.cl/valeria-sarmiento/638>.

Puig, Manuel. *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

Rojas, Waldo. “El bolero: seducción y clave”. *Pensar y Poetizar* 11 (2013): 19-63.

Román, José. *Hablando de cine. Entrevistas a cineastas chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Ocho Libros, 2011.

Sarlo, Beatriz. *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

## NOTES

\*. Una primera versión de este ensayo fue presentada en el Coloquio Ruiz-Sarmiento, organizado por el Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado y el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, el mes de septiembre del 2014.

1. Salvo mención, las traducciones son mías.

2. Dos años antes de la realización de esta película, Nadège Clair había aparecido en *Las tres coronas del marinero* (1982), de Raúl Ruiz –esposo de Valeria Sarmiento-, interpretando el papel de una joven prostituta que mascaba chicle con una novela de Corín Tellado en la mano.

3. La música de la película está a cargo del compositor chileno Jorge Arriagada, estrecho colaborador de la cineasta.

4. José Román le pregunta a Valeria Sarmiento por la huella de Buñuel en *Mi boda contigo*, a lo que ella responde: “Yo creo que fue algo completamente inconsciente. Cada vez que una trata de hacer películas en América Latina, tomando una cierta distancia, llegas a Buñuel”. Y agrega: “Cuando hice la película, no había visto la película *Él*. Después fui a verla porque me decían que mi película tenía algo que ver con eso y descubrí que así era. Pero la influencia que sentía más cerca era Hitchcock, por la forma de filmar, por un cierto suspenso. Sobre todo *Vértigo*. Pero la impostación de los actores viene más bien de Buñuel. Porque es un melodrama oblicuo. El premio San Sebastián me lo dieron por eso. Consideraron que tenía influencia de Buñuel y de Hitchcock”. (82)

5. “...yo construyo una geografía inventada de la ciudad –explica Valeria Sarmiento a propósito de la cinta-. Por ejemplo, el ladrón y mago recorre los cerros en bicicleta, pero hace un trayecto imposible, que no puede ser hecho. Claro que esto responde a mi idea de la ciudad, a mi memoria emocional. Cuando yo camino por Valparaíso, no recuerdo los nombres de las calles, pero

advierto que puedo caminarlo de diversas maneras, incluso pasando por interiores de casas y peculiares pasajes”. (Abarca 168)

6. A propósito de la heroína virgen de la novela sentimental del siglo XVIII, cuyo modelo perdura hasta nuestros días, Beatriz Sarlo apunta lo siguiente: “La heroína virgen coloca a la novela sentimental en una etapa de la vida. Si el protagonista fuera un hombre joven, estaríamos leyendo un *Bildungsroman*. Como la protagonista, alrededor de quien se organiza el punto de vista y la acción, es una mujer joven, la novela sentimental sigue, muchísimas veces, el camino de su entrada en el mundo de los adultos y en la sociedad. Dicho en términos muy generales, las protagonistas de las novelas sentimentales suelen tener una edad que oscila entre la de la debutante y la de la joven en su etapa prematrimonial, cuando ingresa al mercado de ofertas de enlace y debe apostar en él”. (46)

7. La “piedra feliz” es una roca ubicada en el puerto de Valparaíso desde la cual, según cuenta la leyenda, numerosos amantes despechados se habrían lanzado al mar.

8. Según Peter Brooks, el género melodramático encuentra usualmente su correspondencia en la pérdida del habla, símbolo de la dificultad en la expresión de las emociones.

9. He podido consultar el dossier de prensa de la película en el Archivo Ruiz-Sarmiento, del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en la ciudad de Viña del Mar.

10. Paz López ha abordado recientemente la configuración de estos lugares simbólicos de la mujer en el cine de Valeria Sarmiento en una extraordinaria ponencia presentada con ocasión del Coloquio Ruiz-Sarmiento, organizado por la Universidad Alberto Hurtado y el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica (septiembre, 2014), titulada “El *pop* del feminismo. Una mirada al primer cine de Valeria Sarmiento”.

## ABSTRACTS

In this paper I carry out a comparative analysis of three movies directed by Chilean filmmaker Valeria Sarmiento: *Notre mariage* (1984), *Amelia Lopes O'Neill* (1991) and *Rosa la china* (2003). All of them can be considered as melodramas, because they place passionate love, confronted with one or several obstacles, at the core of the plot. I examine the way in which Valeria Sarmiento stretches in different directions the threads of this plot, trying to identify the narratives and formal operations through which the filmmaker interrupts the audience's emotional identification, and at the same time undermines the moral values of a culture that often writes passionate love, especially feminine, in a melodramatic key.

Este ensayo ofrece una lectura comparada de tres películas de la cineasta chilena Valeria Sarmiento -*Notre mariage* (1984), *Amelia Lopes O'Neill* (1991) y *Rosa la china* (2003)- que pueden inscribirse en el género del melodrama por cuanto hacen de una pasión amorosa, enfrentada a uno o varios obstáculos, el centro neurálgico de la trama. Me interrogo acerca del modo en que Valeria Sarmiento extiende en distintas direcciones los hilos de esa trama, buscando elucidar las operaciones narrativas y formales mediante las cuales la realizadora interrumpe la identificación emocional del espectador, a la vez que trastoca los esquemas valorativos dados por una cultura que a menudo escribe la pasión amorosa, especialmente femenina, en clave melodramática.

## AUTHOR

### MACARENA GARCÍA MOGGIA

(1983) Master en Estudios Comparados en Literatura, Arte y Pensamiento Contemporáneo por la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, cursa actualmente el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (Conicyt). Es profesora del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y del Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, y además editora de Catálogo Libros, Viña del Mar. Ha co-editado el libro *Archivo. Prospectos de arte* (CDAÍndice, 2010) y ha dirigido entre el 2005 y el 2011 la revista *Istmo*, de Literatura y Psicoanálisis. Recientemente ha publicado, junto con Catalina Porzio, el libro *La tercera mano. Extractos de entrevistas a Adolfo Couve* (Alquimia, 2015).