



Laguarda, Paula Inés

# Criaturas imaginadas : comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

Laguarda, P. I. (2011). *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/92>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

## Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall

TESIS DOCTORAL

**Paula Inés Laguarda**

plaguarda@yahoo.com.ar

### Resumen

Este trabajo analiza dos de los personajes creados por la actriz cómica Niní Marshall –Cándida y Catita– como punto de entrada para reflexionar, de manera más amplia, sobre los modos en que los géneros sexuales fueron producidos en la discursividad social durante las décadas de 1930 a 1950, y el papel que el cine en general, y la filmografía seleccionada en particular, cumplieron en ese proceso.

A partir de los cruces interpretativos entre textos y contextos se argumenta que, fluctuando entre el rol que le asignaba la ficción fílmica y su performance como comediente, Niní Marshall puso en evidencia algunas de las fisuras y contradicciones que presentaban los valores dominantes en el contexto político, social y cultural de las décadas de 1930 y 1950, entre los que se incluyen aspectos relacionados con la construcción de los géneros sexuales, como las visiones sobre la maternidad, las relaciones entre varones y mujeres y la participación en el mundo del trabajo; entramados con otros como la pertenencia étnica y de clase.



Además del apoyo brindado por la UNQ, esta investigación fue posible gracias al financiamiento otorgado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### PRIMERA PARTE: PRECISIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

##### Cap. 1: CONSTRUCCIÓN DE UNA MATRIZ CRÍTICO-INTERPRETATIVA

###### 1.1. Sobre el género y los géneros

- 1.1.1. *De los Women's Studies a los estudios de género*
- 1.1.2. *De la diferencia sexual a las tecnologías del género*
- 1.1.3. *Políticas de la mirada y la representación*

###### 1.2. Sobre la relación entre historia y cine

- 1.2.1. *La especificidad de las imágenes en movimiento*
- 1.2.2. *Contextos cinematográficos y contextos históricos*
- 1.2.3. *El problema de lo real y lo ideológico*

###### 1.3. Cruces entre historia, cine y género

###### 1.4. Del sujeto cartesiano a la teoría performativa de la subjetividad

- 1.4.1. *Arquetipos y estereotipos*

###### 1.5. Sobre el humor, la risa y lo cómico

- 1.5.1. *Los géneros del humor y el humor y los géneros*
- 1.5.2. *Estereotipos y caricaturas*

##### Cap. 2: ASPECTOS METODOLÓGICOS

###### 2.1. El análisis textual

- 2.1.1. *Los aportes de la teoría crítica feminista*

###### 2.2. El análisis contextual

- 2.2.1. *Análisis del contexto histórico-social*
- 2.2.2. *Análisis del contexto institucional*

###### 2.3. Un trayecto metodológico

- 2.3.1. *Corpus fílmico*
- 2.3.2. *Periodización*
- 2.3.3. *Segmentación por categorías o ejes de análisis*
- 2.3.4. *Estratificación*
- 2.3.5. *Ordenamiento y recomposición*

#### SEGUNDA PARTE: PANORÁMICA SOBRE EL CONTEXTO

##### Cap. 3: LA SOCIEDAD ARGENTINA ENTRE LAS DÉCADAS DE 1930 Y 1950

###### 3.1. Caracterización política y económica del período

### **3.2. El fenómeno inmigratorio y la sociedad aluvial**

3.2.1. *Gallegos y gallegas en Buenos Aires*

3.2.2. *La fuerza transformadora del aluvión*

### **3.3. Cambios en la sociedad post-inmigración**

3.3.1. *Buenos Aires: una gran urbe*

3.3.2. *Los sectores populares urbanos*

### **3.4. La situación social de las mujeres**

3.4.1. *Derechos civiles y participación política*

3.4.2. *Mujeres trabajadoras*

3.4.3. *Familia y maternidad*

3.4.4. *Sexualidad y moral sexual*

## **Cap. 4: LA ESFERA CULTURAL**

### **4.1. Cultura para las masas**

4.1.1. *Libros baratos para 'el pueblo'*

4.1.2. *Prensa popular, radio y cine*

### **4.2. El cine argentino del período**

4.2.1. *La industrialización*

4.2.2. *Los vínculos entre el cine y el Estado*

### **4.3. La política de los géneros y el *star system* nacional**

4.3.1. *El modelo de representación clásico*

4.3.2. *Un firmamento de estrellas*

### **4.4. La comedia cinematográfica en Argentina**

4.4.1. *Algunos rasgos de la comedia clásica*

4.4.2. *La pregnancia del melodrama en el cine nacional*

4.4.3. *Lenguajes prestados*

## **TERCERA PARTE: CRIATURAS IMAGINADAS**

### **Cap. 5: NINÍ MARSHALL Y SUS CRIATURAS**

#### **5.1. Una breve biografía**

5.1.1. *Primeras influencias*

5.1.2. *Del matrimonio al mundo del espectáculo*

5.1.3. *Primero llegó Cándida*

5.1.4. *...Y luego nació Catita*

5.1.5. *Censura y exilio*

#### **5.2. Galería de personajes**

5.2.1. *De la radio al cine*

### **5.3. Nace una estrella (cómica)**

5.3.1. *El papel de la crítica*

5.3.2. *La vinculación con el público*

## **Cap. 6: CÁNDIDA Y EL ESTEREOTIPO DE LA MUCAMA GALLEGA**

### **6.1. Antecedentes de un estereotipo**

6.1.1. *El 'ícono galaico'*

6.1.2. *Tropiezos lingüísticos*

6.1.3. *La mucama gallega, del sainete al cine*

### **6.2. Análisis textual de la serie Cándida**

6.2.1. *De víctima a heroína por la vía del sacrificio*

6.2.2. *Una voz que se rebela*

6.2.3. *De esposa celosa a artista de la radio*

6.2.4. *De sirvienta a millonaria*

6.2.5. *De esposa abandonada a estafadora*

6.2.6. *De enfermera a estanciera*

### **6.3. Textos y contextos: la construcción fílmica de los géneros**

6.3.1. *La experiencia de las mujeres migrantes*

6.3.2. *Clases sociales y oportunidades laborales*

6.3.3. *Configuraciones familiares*

6.3.4. *Madre no hay una sola*

6.3.5. *Modelos de pareja para armar*

### **6.4. La performance de Niní Marshall**

## **Cap. 7: CATITA, UNA CHICA DE BARRIO**

### **7.1. Nuevos sectores en la pantalla**

7.1.1. *La subversión del lenguaje*

7.1.2. *Una imagen para Catita*

7.1.3. *El cine de Manuel Romero*

### **7.2. Análisis textual de la serie Catita**

7.2.1. *El trabajo femenino en foco*

7.2.2. *Enredos matrimoniales*

7.2.3. *Inclusión social durante el peronismo*

### **7.3. Textos y contextos: la construcción fílmica de los géneros**

7.3.1. *Posiciones y oposiciones*

7.3.2. *Trabajo y espacio público*

7.3.3. *La familia en clave jocosa*

*7.3.4. La moral en cuestión*

#### **7.4. La performance de Niní Marshall**

**CONCLUSIONES**

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FUENTES**

**ANEXO**

**ÍNDICE DE IMÁGENES**

**AGRADECIMIENTOS**

## Introducción

*A papá no le va a gustar, ay qué miedo, no le va a gustar, y ¡sí! muchísimo, que salió contento de haber ido y «ahora voy a venir siempre con ustedes al cine», que viendo la cinta se había olvidado de todas las cuentas del negocio, y salíamos del cine caminando y papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también, a papá le gusta cuando le hacía «toro, taro» a Tyrone Power, él arrodillado como un bobo y ella de ropa transparente que se veía el corpiño, y se le acercaba para jugar al toro, pero se reía de él, que al final lo deja. Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero que hace traiciones. Y decime papá de todas las otras partes que te gustaron, cuál artista te gusta más. ¿Rita Hayworth? y así íbamos a hablar toda la cena de la cinta, y ¿no sería como verla de nuevo?*

*La traición de Rita Hayworth, Manuel Puig (1968).*

La cita de Puig, uno de los escritores que quizás mejor amalgamó en su obra los lenguajes de la literatura y el cine, pone en palabras aquello que se esconde en la fascinación del dispositivo cinematográfico. Fábrica de fantasías, criaturas imaginadas y mitologías de bolsillo, el cine sin embargo permite reconocerse y soñar, apropiarse y a la vez resignificar aquello que la pantalla entrega, para construir la propia historia.

Convertido en uno de los entretenimientos populares por excelencia, el cine argentino inició en la década de 1930 su etapa industrial, donde la política de los géneros y la política de las estrellas, a imagen y semejanza del sistema de estudios de Hollywood, definieron un modelo de representación que, sin embargo, tendría a la vez una dinámica propia, permeado por las matrices culturales que configuran lo popular en América Latina. En ese marco, la comedia cinematográfica tomó en préstamo recursos de la radio, el tango y el teatro de revistas, pero también recogió la herencia del sainete y el circo criollo, del folletín y el melodrama, ese género tan ubicuo que atraviesa todos los demás.

Si cerramos un poco más el foco, veremos recortada en ese trasfondo la entrañable figura de Niní Marshall y su polifacético histrionismo, desplegado en personajes que calaron hondo en el sentimiento popular. En este trabajo nos ocupamos de dos de ellos, Cándida y Catita, que nacieron en la radio y migraron tempranamente al cine, donde la volatilidad de la palabra anclaría en la materialidad de la imagen y permitiría repetir una y otra vez la fascinación inicial.

Cándida, caricatura amable de la inmigrante gallega, y Catita, bosquejo un poco más cáustico de la joven porteña de barrio, desde la radio y el cine tendieron puentes de reconocimiento a dos sectores característicos de la sociedad argentina de los años '30 a '50, aquellos que habían sido mirados con recelo o directamente excluidos en las décadas precedentes, emergentes de esa sociedad aluvial que se nutría de migrantes internos y de ultramar, de tradiciones e innovaciones varias, configurando una nueva matriz cultural:

diversa, revuelta y contradictoria; plebeya y popular. Y el cine tendría en ese proceso voluntad instituyente, al deglutir un magma de significaciones residuales y emergentes, e imaginar amistosos y estereotipados retratos en los que mirarse para elaborar la propia imagen. Y entonces los grotescos, los incultos y los malhablados; los que 'deforman el idioma y la cultura', los que osan irrumpir sin permiso y desbordan el orden con su vocinglería incomprensible, sus costumbres extrañas a la gente 'bienpensante' y su irrespetuosa ambición de 'ser', pudieron verse por fin a través de un reflejo no tan amargo. El reconocimiento iría mucho más allá de las puertas del cine y el receptor de la radio; de cabecitas negras y descamisados a trabajadores, de excluidos a protagonistas, las masas pasarían a ser también artífices de la historia, aunque en el mismo movimiento se instalara – como no podía ser de otra manera- el mito, y lo popular se volviera leyenda.

Pero en la interpretación que aquí se propone, el recorrido llevará a alejarse de los lugares comunes e intentar otros cruces, otras posibilidades argumentativas. La mirada sobre los géneros sexuales permitirá diseccionar las identidades populares y explorar la compleja construcción de las subjetividades desde un punto de entrada específico aunque no limitado: las teorías de la performatividad. El análisis se centra, por un lado, en la performance cómica de Niní Marshall, que erosiona las convenciones del relato fílmico y del propio texto cultural, en un gesto que invierte, deforma, agranda y critica; pero que a la vez no quema los puentes y permite que la verosimilitud y la identificación sigan siendo posibles. Desde otro lugar, se piensa en una performatividad de género que halla en el cine una tecnología para producir a la vez aquello que representa, entendiendo a la representación no como presentación reiterada (mimética), sino como creación, como subjetividad en acción. Devenir sujeto/a en la Argentina de los años '30-'50 implica hacerlo en un contexto histórico y social que modela lo femenino y lo masculino como opuestos y excluyentes, enhebrados con otros muchos pares también dicotómicos: pobre o rico, criollo o migrante, joven o viejo, virgen o prostituta, víctima o protector. Ecos de un entramado arquetípico que la narrativa fílmica recupera y despliega en configuraciones estereotipadas de posiciones y oposiciones, repetidas *ad nauseam* y atravesadas por múltiples relaciones de poder (entre los géneros pero también entre las clases sociales, las etnias, las generaciones, lo moderno y lo tradicional, etc.).

Y es en ese movimiento de imaginación instituyente –que como sostiene Castoriadis (2007), forma parte de la institución de la sociedad misma- que los personajes de Niní Marshall recuperan lo performativo en el doble sentido expuesto. Performance actoral individual que a través de la fuerza disruptiva de la comicidad se rebela a la trama y los moldes narrativos, y performatividad colectiva, social, que ya no depende de una actuación sino de todas las actuaciones, y a la que sus criaturas aportan otras versiones e identificaciones posibles.

En resumen, este estudio reflexiona en forma general sobre las construcciones genéricas –en la dual referencia a los géneros sexuales y cinematográficos- en el cine argentino durante el período industrial clásico (décadas de 1930-1950), focalizando en el modo en que los personajes de Niní Marshall interactúan performativamente con las tramas fílmicas y con otros textos culturales, a través de los cuales los imaginarios socio-sexuales son configurados e interpelan a las espectadoras y los espectadores de la época.

La investigación abrevó en diferentes cuerpos teóricos, provenientes de tradiciones disciplinares diversas. Por un lado, los aportes de la historia cultural y las teorizaciones de los estudios culturales británicos sobre las culturas populares, así como sus relecturas en clave latinoamericana. Por el otro, las miradas postestructuralistas sobre los géneros sexuales y la construcción de las subjetividades. Finalmente, las intersecciones entre género y teoría fílmica insertas en una larga tradición de estudios sobre el tema, fundamentalmente en el ámbito anglosajón. Tales aportes fueron integrados en una matriz crítico-interpretativa que apeló a la categoría de *rizoma* propuesta por Deleuze y Guattari (1997), no con el fin de crear un cuerpo teórico coherente y cerrado sobre sí mismo, sino de utilizar una serie de conceptos –adecuadamente historizados- que permitieran abrir y multiplicar las posibilidades analíticas.

Desde el punto de vista metodológico, se siguió la propuesta de Annette Kuhn (1991) para el análisis fílmico con perspectiva feminista, que combina la indagación de aspectos textuales y contextuales, aunque con algunas variantes. A diferencia del modelo de Kuhn, que plantea la observación de cuatro conjuntos de códigos en el texto fílmico (imagen fotográfica, puesta en escena, encuadre móvil y montaje) y su relación con las estructuras narrativas subyacentes, el tipo de análisis desarrollado en este trabajo privilegió la indagación de los aspectos narrativos (personajes, ambientes, acciones y transformaciones) y discursivos de los films (diálogos, proceso de enunciación), tomando sólo algunos elementos puntuales del lenguaje cinematográfico, como la puesta en escena, el encuadre y el montaje. En cuanto al análisis contextual, permitió interpretar las películas a la luz del contexto histórico, social, cultural e institucional en el cual se filmaron y fueron estrenadas. El trayecto metodológico desarrollado en esta investigación, así como el procedimiento llevado a cabo para el recorte del corpus fílmico, se abordan detalladamente en el capítulo 2.

### **Una mirada sobre el estado de la cuestión**

El estudio de las tipologías femeninas en el cine cuenta con diversos antecedentes, tanto en Argentina como en otros países. Los primeros esfuerzos de las críticas feministas anglosajonas estuvieron orientados justamente a ‘desenmascarar’ las representaciones ideológicas sobre las mujeres en los films producidos por el sistema de estudios de Hollywood en su época clásica, como se analiza en detalle en el capítulo 1. Autoras como

Molly Haskell, Marjorie Rosen, Joan Mellen, Claire Johnston, Mary Ann Doane, Laura Mulvey, Linda Williams, Ruby B. Rich, Ann Kaplan y Annette Kuhn, entre otras, desarrollaron trabajos y conceptos pioneros para abordar la problemática, iniciando una genealogía de estudios de cine y género en la que esta investigación se inserta. Esa línea de estudios no estuvo despegada de los principales debates teóricos del feminismo académico y formaron parte de las cuestiones abordadas desde los *Women's Studies*, y luego desde los espacios institucionales de cine y género, aportando asimismo perspectivas y herramientas metodológicas innovadoras a la crítica y la teoría fílmicas.

En el ámbito latinoamericano, en la última década han aparecido diversos trabajos que abordan la cuestión desde el análisis de las cinematografías nacionales. Es el caso de la investigadora Julia Tuñón en México, quien en su tesis doctoral, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, luego editada como libro por El Colegio de México, analiza las representaciones de las mujeres en el cine mexicano de la edad de oro. Allí, Tuñón (1998) argumenta que las películas configuran los distintos arquetipos y estereotipos femeninos en un campo de tensión entre imperativos morales, ideología dominante y mentalidades, de acuerdo a un sistema de género que otorga de manera fija e inmutable diferentes cualidades y características ideales a hombres y mujeres, prescindiendo de muchos de los elementos y realidades que configuran la existencia de los hombres y mujeres concretos. Este trabajo fue profundizado luego en relación a una filmografía autoral específica en *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández* (Tuñón, 2000). La obra de Tuñón, proveniente del campo disciplinar de la historia, resultó un punto de partida inspirador para esta investigación, máxime teniendo en cuenta los numerosos puntos de contacto entre el cine argentino y mexicano en sus respectivos períodos clásicos, así como las similitudes en los procesos de urbanización e industrialización de ambos países. Sin embargo, la perspectiva teórica y el enfoque metodológico adoptados por la autora difieren con respecto a los del presente estudio, que además de abreviar en la historia cultural y en los estudios de género, introduce también la dimensión del humor y su funcionamiento narrativo en relación a estereotipos que no son sólo femeninos, sino que interceptan otras variables como la clase social, la pertenencia étnica y la edad.

Los trabajos de la investigadora brasileña Silvia Oroz (1992 y 1995) brindaron elementos interesantes para analizar la pregnancia del melodrama en la narrativa fílmica latinoamericana, al igual que lo hicieron diversos estudios de Carlos Monsiváis (1994, 2000 y 2006), y de éste y Carlos Bonfil (1994) para el caso de México. En su libro *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, estos autores analizan la cuestión del espectador desde una perspectiva que pone de relieve la importancia del cine como una forma de integración de los migrantes y sectores populares a la vida urbana, que es retomada – aunque en forma matizada – en la presente investigación. Desde el ámbito más general

de los estudios culturales, también el clásico *De los medios a las mediaciones*, de Jesús Martín-Barbero (1998), ofreció la riqueza de un abordaje cuasi arqueológico de las mediaciones culturales del cine y la radio en América Latina.

En el ámbito argentino, sin embargo, la problemática cine-género no ha sido demasiado explorada. Algunos avances de investigación han reflexionado sobre la cuestión de las tipologías femeninas para el período de esta investigación en varias reuniones científicas durante los últimos años (véase, por ejemplo los trabajos de Heidenhain, 2006 y 2005, y de Fernández Parmo, 2006), por lo que se espera que en el corto plazo surgirán diversas tesis de postgrado vinculadas al tema. No obstante, algunas publicaciones aisladas, tanto en el ámbito de la historia social como de los estudios de género y la historia del cine, han indagado sobre aspectos generales y particulares de la temática. En este sentido, se constituyeron en valiosos antecedentes para esta investigación.

El primero es el trabajo de Claudio España y Ricardo Manetti (1999), "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas", que también analiza la influencia del melodrama en la narrativa clásica del cine latinoamericano y señala que en nuestro país este modelo deriva en los años iniciales de la industria cinematográfica de las letras de tango: "*El guión despliega los 'tópicos' románticos de la canción, en la que generalmente se habla de un bien perdido: la mujer, a quien se representa como causante de todos los males (la devoradora) o como la muchachita buena, capaz de simbolizar en el futuro el espacio seguro significado por la madre*" (España y Manetti, 1999: 235-277). Otro estereotipo característico según los autores es el de la prostituta (o la cantante de tangos), que paga su culpa por no ser una 'buena mujer' enamorándose del hombre equivocado, quien no le corresponde. Manetti (2000a) también abordó extensamente la cuestión del melodrama en el cine argentino en forma individual, al igual que lo hicieron desde perspectivas diferentes autores como Gustavo Aprea (2003) y Matthew B. Karush (2007), entre otros.

Por su parte, Fernanda Gil Lozano y Horacio Campodónico (2000) también consideran que, tanto las líneas argumentales de los inicios del cine argentino como las tipologías femeninas construidas, se nutren de las letras y el ideario tanguero del período clásico (1912-1930), atravesado por influencias románticas y victorianas. Sin embargo, constatan que en los años '40 y '50 se configura otro tipo de mujer en el cine: es la época de las grandes divas, a la manera hollywoodense, que beben champagne, se visten lujosamente y manejan a los hombres a su antojo. Las estrellas máximas del género son Zully Moreno y Laura Hidalgo, quienes representan a las 'comehombres', que transgreden los órdenes impuestos por la familia, la moral y la religión en la sociedad patriarcal, recibiendo el correspondiente castigo. Frente a ellas aparece en el mismo período otro arquetipo femenino: el de la madre poderosa y autosuficiente, que convierte a sus hijos en 'buenos

hombres' y cuya figura máxima en el cine fue Tita Merello (España y Manetti, 1999).

En tanto, la historiadora Valeria Manzano (2000) sostiene que el cine del primer peronismo se caracteriza por el par oposicional mujer ambiciosa- mujer femenina, y este último modelo "*resume el universo de referencias del marco que regula las relaciones de género que intentó establecer el peronismo: la subordinación (económica, afectiva) y la dependencia se instauraran como virtud, como metas a alcanzar. La mujer ambiciosa es firmemente sancionada: no hay nada que reconocerle, sus cualidades no pueden ser reconocidas: se la convierte a sí misma en la 'otra' que se esconde profundamente, oculta bajo sus prácticas y que palpita por salir a la superficie*" (Manzano, 2000: 289-290).

Otros aspectos relacionados a la construcción de los géneros en la pantalla, como la sexualidad y las masculinidades, son abordados en el libro *Otras historias de amor: gays, travestis y lesbianas en el cine argentino*, compilado por Adrián Melo (2008), en el que investigadores y críticos cinematográficos reflexionan sobre el tema a partir de films de diversos períodos. Resultó de particular interés el artículo de Anabella Speziale (2008), por referirse al mucamo que Marcelo Ruggero interpreta en dos de las películas de Niní Marshall y a otros personajes masculinos de la trilogía de la que esos films forman parte. Asimismo, Mario Berardi (2006) también recoge en otro trabajo, en forma transversal, distintas miradas sobre la construcción de los géneros en el cine, aunque lo hace desde el punto de vista de la representación fílmica de los espacios y prácticas de la vida cotidiana.

Con respecto a la comedia cinematográfica, buena parte de la bibliografía consultada proviene del mundo anglosajón, ya que son escasos los estudios realizados sobre el tema en el país. Dos excepciones se destacan entre un corpus de reseñas generales sobre el cine argentino, que se limitan a enumerar actores y actrices cómicos, y listados de películas. La primera, es el capítulo escrito por la investigadora María Valdez (2000) en una de las compilaciones académicas sobre el período clásico del cine argentino más completas de los últimos años, a cargo de Claudio España (2000). En su trabajo, la autora repasa la trayectoria de la comedia en el período del cine industrial y ofrece algunos análisis fílmicos interesantes, que van más allá de la descripción argumental. Asimismo, dedica dos recuadros específicos a cada uno de los personajes más destacados de Niní Marshall en el cine, Cándida y Catita. El otro abordaje, ofrecido por Pascual Quinziano (1994), parte de una aseveración que en esta investigación se intenta contrastar y matizar. Para Quinziano, la comedia cinematográfica en la Argentina no habría sido un género 'puro' en relación al modelo de Hollywood; sin embargo, como se verá en el capítulo 4, ni fue tal la pureza de la comedia norteamericana, ni tan impuras las versiones argentinas.

También fue esclarecedora para este trabajo la reciente obra de Clara Kriger (2009), *Cine y peronismo: el estado en escena*, en la que su autora desmantela algunos presupuestos largamente asumidos en torno a la relación de la industria fílmica con el gobierno peronista, y diferencia entre la misión propagandística que efectivamente tuvo

cierta producción documental realizada desde el propio Estado, y la confluencia de intereses que se produjo entre realizadores, productores y gobierno en el terreno de la ficción. En la última parte de su libro ofrece, además, el análisis de un importante corpus fílmico, que sintoniza con metodologías propias de los estudios sobre cine. Esta imbricación entre perspectiva histórica y análisis fílmico fue altamente productiva a la hora de encarar el último tramo de nuestra investigación.

Finalmente, es necesario pasar revista a los numerosos trabajos que abordan aspectos biográficos de la vida de Niní Marshall y análisis parciales de su filmografía. En primer lugar, las memorias que la propia actriz publicó en 1985, compartiendo la autoría con Salvador D'Anna. Allí Marshall relata experiencias, impresiones y anécdotas en primera persona, que se intercalan con comentarios de índole más general a cargo de D'Anna. Este libro ha sido considerado como fuente en nuestra investigación, más que como bibliografía de consulta. Otro de los trabajos más destacados es el de Abel Posadas (1993), que permitió un primer acercamiento sistemático a la filmografía de la actriz desde la historia del cine y el análisis del lenguaje. Ese mismo año, se publicó otro libro a cargo de Laura Santos, Alejandro Petrucelli y Diego Russo (1993), con un enfoque similar. En el último lustro se publicaron también dos artículos que refieren a los dos personajes de Niní Marshall que abordamos en nuestra investigación. Por un lado, Mariano Mestman (2005) indagó acerca de Cándida en relación a sus similitudes y diferencias con el estereotipo del inmigrante gallego, aunque no específicamente desde la perspectiva de género. Por el otro, Clara Kriger (2005) abordó parcialmente al personaje de Catita en una reflexión más general sobre las estrategias de inclusión social en el cine argentino. Ambos trabajos permitieron iluminar algunos de los aspectos que son desarrollados en esta tesis, aunque desde otro enfoque.

En los últimos tiempos, la biografía de la actriz publicada por Raúl Etchelet (2005) ha contribuido a sintetizar una serie de aportaciones en las que lo biográfico se entrecruza con lo afectivo y, en algún caso, con la narración de ficción, escritas especialmente a partir de 1996, cuando se produjo la muerte de Marina Esther Traveso (Niní Marshall). Entre ellas, cabe mencionar las de Susana Degoy (1997), Patricia Narváez (2003), Marily Contreras (2003) y, con posterioridad, Josefina Delgado (2006). A partir de su libro, especialmente rico en datos sobre la recepción de los films de la actriz en la prensa de la época, Etchelet dirigió en el año 2005 *La película de Niní*, un documental del que participan varias personas que la conocieron, como su hija Angelita Edelman de Abregó, los actores Enrique Pinti y Antonio Gasalla, el ex conductor televisivo Pipo Mancera y el productor teatral Lino Patalano. Por otra parte, algunos de sus guiones radiofónicos han sido también editados en formato de libro (Planeta, 1994), así como en una colección de discos compactos (Producciones Diamel, 2002).

Cabe aclarar que en este sucinto estado del arte se ha excluido una importante cantidad de trabajos que abordan distintos aspectos y momentos de la historia del cine

(filmografías, directores, estudios, modos de representación, diccionarios de actores, actrices y películas, etc.), aunque algunos de ellos son citados a lo largo de los diferentes capítulos de la tesis a fin de contextualizar, ejemplificar o argumentar sobre cuestiones analíticas específicas.

### **Cartografía para un recorrido posible**

Desde un punto de vista formal, esta tesis propone un trayecto lineal, dadas las limitaciones obvias de la escritura. Sin embargo, se alienta a que el lector o la lectora efectúen un recorrido creativo, estimulado por sus propias preferencias, sensaciones e intuiciones. En este sentido, el repaso de las distintas secciones en las que la escritura ha sido organizada no tiene otro objetivo más que el de sugerir una guía de lectura posible, aunque no excluyente.

En la primera parte, titulada “Precisiones teórico-metodológicas” y dividida en dos capítulos, se explicitan algunas de las premisas analíticas que guiaron esta investigación. El primer capítulo desarrolla las líneas y los núcleos de agregación de la matriz crítico-interpretativa construida para tal fin, situando cada concepto en perspectiva histórica y en referencia a los usos y aportes de diversas disciplinas. En tanto, en el segundo capítulo se explican las opciones metodológicas que guiaron la recolección y el análisis de los datos; así como los pasos seguidos para la delimitación del corpus.

La segunda parte ofrece una “Panorámica sobre el contexto” y también se organiza en dos capítulos, numerados en forma correlativa a los anteriores. Así, el capítulo 3 aborda las características de la sociedad argentina entre las décadas de 1930 y 1950, entrelazando para ello aspectos políticos, económicos y sociales. Se hace especial hincapié en las políticas y procesos que afectaron a los sectores populares, así como en la situación de las mujeres durante el período. Este último aspecto es analizado a través de la abundante producción académica sobre la historia de las mujeres en Argentina desarrollada en los últimos años, con respecto a cuestiones como participación política, familia y sexualidad. En el capítulo 4 se relaciona lo anterior con un análisis más detallado de la cultura de masas y su vinculación con distintas manifestaciones de la cultura popular latinoamericana, pero la mayor parte del capítulo está dedicada a la emergencia del cine industrial en Argentina y a dos de sus políticas fundamentales: la estandarización de géneros cinematográficos y el *star system* nacional. Finalmente, se analizan algunas características de la comedia en el cine argentino de la época.

La tercera y última parte, “Criaturas imaginadas”, es la de mayor extensión, comprende tres capítulos también correlativos y está referida al análisis específico de la filmografía de Niní Marshall, vinculándola con los aspectos contextuales desarrollados en la segunda parte. El capítulo 5 incluye datos biográficos de la actriz y de sus películas, así

como una mirada sobre la relación que estableció con el público y la prensa, tanto desde la radio como en el cine. En los dos capítulos siguientes se aborda el análisis textual de los films, puntualizando en el funcionamiento narrativo de los personajes en relación a las tramas fílmicas, y vinculándolo además con el análisis contextual. El capítulo 6 se centra en el personaje de Cándida y el estereotipo social al que remite, relacionándolo con otras representaciones del inmigrante en general, y de la mujer gallega en particular, provenientes del teatro y el humor gráfico. Por último, el capítulo 7 está dedicado a Catita, personaje que es analizado a la luz de las profundas transformaciones sociales y culturales que vivía la sociedad argentina en aquellas décadas, especialmente en relación a los nuevos sectores populares urbanos. La mirada sobre la construcción performativa de las subjetividades y los géneros sexuales, como se dijo, constituye el eje fundamental de todo el análisis.

En las conclusiones se busca definir y subrayar los aportes de esta investigación a la problemática de estudio, destacando la originalidad del enfoque y la riqueza de los materiales analíticos. Si bien los alcances de este estudio son limitados, tanto en referencia al recorte temporal y espacial como al corpus fílmico analizado, se considera que constituye un valioso acercamiento a la indagación sobre las articulaciones entre humor, género y cine, desde una perspectiva que contrasta y matiza los desarrollos teóricos elaborados para otros contextos a la luz de la complejidad de la cultura latinoamericana y su impacto en las matrices constitutivas del cine argentino.

## Primera parte:

### Precisiones teórico- metodológicas

#### Capítulo 1: construcción de una matriz crítico- interpretativa

Uno de los primeros desafíos de esta investigación fue construir un entramado teórico-conceptual que brindara referencias para la interpretación pero que no constriñera las posibilidades crítico-reflexivas. Una serie de líneas fuerza que abonaran la fecundidad de la tarea intelectual, aunque sin encorsetar las posibilidades de análisis ni forzar las interpretaciones para que cayeran dentro de los límites de tal o cual teoría. No fue una tarea sencilla, sino un recorrido accidentado, que obligó a avances y retrocesos a medida que se desarrollaba el análisis empírico y las herramientas conceptuales se revelaban insuficientes para profundizar la interpretación. Se trató de un proceso tensionado entre una permanente vigilancia epistemológica que evitara caer en el eclecticismo, la deriva improductiva o la contradicción, y la necesidad de radicalizar el pensamiento para evadir los lugares comunes y superar las limitaciones de tradiciones teóricas particulares.

La intención era ubicar la reflexión en un espacio de intersección entre tres campos disciplinares diversos, que sin embargo presentaban múltiples cruces e influencias entre sí: los estudios de género, la historia cultural y la teoría fílmica. Cada uno de esos campos <sup>1</sup> poseía tradiciones, metodologías y lógicas propias, que en algún punto confluían, se intersectaban e influenciaban, y en otros aspectos ofrecían miradas y abordajes singulares y a veces contradictorios. ¿Cómo atravesar ese mar de incertidumbres e incertezas sin naufragar? Asumir la posibilidad de fragmentación fue el primer paso y se constituyó en una brújula para emprender la travesía:

*(...) difícilmente una teoría, un determinado arreglo de conceptos, pueda dar cuenta de los diferentes atributos de un fenómeno. Cuando fragmentamos debemos saber de antemano que para cada tajo tendremos que enfrentar un conjunto de interrogantes correspondientes a los diversos tejidos-dimensiones, cuyas respuestas no se hallan en un solo estatuto teórico, y recusan ser sometidas a una única unidad interpretativa expulsora de lo múltiple. (Barrancos, 1996: 159).*

Para aprehender lo múltiple y fragmentado era necesario adoptar una perspectiva que permitiera dar cuenta de la pluridimensionalidad del problema de investigación y lograr “la apertura de un diálogo reconstructor del ‘rizoma’<sup>2</sup> que sólo puede provenir de diversos campos disciplinarios. La aptitud para integrar los fragmentos se relaciona, esencialmente, con la capacidad de conceptualizar sobre una base matricial expresiva capaz de recorrer, con la mayor pertinencia posible, las varias dimensiones a las que alude el fragmento” (Barrancos, 1996: 160).

Con esa idea en mente, se identificaron conceptos y problemas teóricos provenientes

de contextos disciplinares diversos y corrientes en ocasiones enfrentadas (no sólo de las tres áreas señaladas, sino también de la semiótica, la filosofía, la antropología, la sociología, la crítica literaria y el psicoanálisis, entre otros campos), pero que compartían símiles capacidades de multiplicar y complejizar las dimensiones de la tarea investigativa. Historizar la genealogía de esos conceptos fue una estrategia sumamente productiva para la apropiación crítica, permitiendo integrarlos en un tejido matricial que, sin desconocer las antinomias que han atravesado las disciplinas y corrientes de pensamiento que los alumbraron, recuperara y redefiniera su potencial interpretativo. En este sentido, adherimos a la opinión de Braidotti (1999: 10), quien considera que “*este énfasis en el enraizamiento histórico de los conceptos no es sólo metodológico sino también político y ético: significa que un pensador/a requiere de cierta humildad ante la multi-estratificada y compleja estructura del lenguaje*”.

A lo largo de este capítulo se ofrece una cartografía de esas categorías, problemas y conceptos, insertándolos en los debates teóricos y disciplinares que los han definido, pero a la vez proponiendo una apropiación fundamentada en las múltiples dimensiones, conexiones y líneas de fuga que plantea nuestro propio problema de investigación. Una línea de exploración parte de la teoría feminista y los estudios de género para vincularse con los desarrollos de la teoría fílmica. Luego se aborda otra vertiente que relaciona la historia cultural con la historia del cine, y que a su vez confluye con la línea anterior en un examen de las articulaciones entre historia, cine y género. La producción discursiva y performativa de las subjetividades es explorada a partir de los aportes del postestructuralismo y la visión postcolonialista de los estereotipos sociales, y entrama luego con la perspectiva de género y la teoría fílmica. Finalmente, un tercer núcleo de problemas refiere a los estudios sobre el humor y lo cómico provenientes de diferentes disciplinas, que conecta también con los estudios sobre cine y género. A partir de este despliegue, graficado en la figuración del rizoma, se busca superar la linealidad de la escritura complejizando un entramado multidimensional que presenta núcleos de agregación interconectados, pero también expansiones y posibilidades que se extienden más allá de los alcances de esta investigación.

## **1.1. Sobre el género y los géneros**

### *1.1.1. De los Women's Studies a los estudios de género*

Los denominados estudios de la mujer / estudios de las mujeres (*Women's Studies* o *Feminist Studies* en la terminología anglosajona) surgieron en la década de 1960, estimulados por la llamada ‘segunda ola’ del feminismo<sup>3</sup>, y multiplicaron los espacios propios en las instituciones académicas a lo largo de las dos décadas siguientes. Su propósito era revisar críticamente la producción científica para subsanar la omisión o la visión

parcializada que, en particular las ciencias sociales, ofrecían acerca de la presencia y la participación de las mujeres en la historia, la sociedad y la cultura. Algunos de los primeros problemas abordados por los *Women's Studies* fueron la idea de patriarcado universal y la opresión de las mujeres, la división sexual del trabajo, las imágenes y representaciones ideológicas difundidas en la cultura, la política sexual y el problema de la identidad. Cada una de esas cuestiones desembocó en numerosas polémicas que con el correr de los años fueron atravesando los estudios feministas y posicionando diferentes vertientes.

Igualdad y diferencia constituyeron dos ejes fundamentales desde los cuales se cuestionaron tanto la teoría feminista como la praxis política del feminismo. Más allá de sus matices, es posible hablar a grandes rasgos de *feminismos de la diferencia* y *feminismos de la igualdad*. La primera corriente surgió a comienzos de los años '70 en Estados Unidos y Francia bajo el lema "ser mujer es hermoso". Proponía una revalorización de 'lo femenino', reconocía la propia diferencia como un hecho positivo y se manifestaba en oposición de toda forma de dominación patriarcal (desde los modos de organización y racionalidad masculinos, al lenguaje y los discursos). Como ha señalado Gamba (2009b: 147), esta vertiente reunió tendencias muy diversas, que reivindicaban por ejemplo la sensibilidad y lo irracional como rasgos característicos de las mujeres, rescataban la maternidad, el lenguaje del cuerpo y la capacidad de placer de las mujeres; así como la existencia de valores y espacios diferenciados en relación a los varones<sup>4</sup>. En tanto las feministas de la igualdad reconocían sus raíces en el sufragismo y se planteaban la abolición de todas las diferencias en razón del sexo, mientras que acusaban a las feministas de la diferencia de esencialistas – por exaltar una esencia femenina con connotaciones biologicistas- y de afianzar los estereotipos sexuales<sup>5</sup>.

En el fondo de la escena, lo que en realidad estaba en debate en esos abordajes era la dicotomía naturaleza/cultura tan cara al pensamiento occidental. Y allí es donde surge la categoría de género para radicalizar las discusiones aún más. Ya no se trataba de pensar a las mujeres en su singularidad y en su opresión dentro de un patriarcado universal, sino de comprender cómo lo masculino y lo femenino se conformaban mutuamente a partir de una relación cultural e histórica.

En el apartado siguiente se rastrearán las implicancias que el concepto tuvo desde su surgimiento en la década de 1950, asociado a la práctica médica, y su apropiación por parte de la teoría feminista a partir de los '70, generalizándose su utilización en las décadas de 1980 y 1990. Aunque todavía se sigue reivindicando la pertinencia y autonomía de los *Women's Studies*, la irrupción de los estudios de género –que incorporan la indagación de otras subjetividades-, o en forma más general de la perspectiva de género –como concepción epistemológica extensible a otras áreas al incorporar la mirada de los géneros y sus relaciones de poder en la construcción del conocimiento-, se extendió rápidamente a los ámbitos académicos y se vio reflejada en la aparición de institutos, cátedras, cursos y

centros de investigación sobre la temática en las últimas tres décadas.

### 1.1.2. De la diferencia sexual a las tecnologías del género

Según afirma Donna Haraway,

*(...) género es un concepto desarrollado para contestar la naturalización de la diferencia sexual en múltiples terrenos de lucha. La teoría y la práctica feministas en torno al género tratan de explicar y de cambiar los sistemas históricos de diferencia sexual, en los que 'los hombres' y 'las mujeres' están constituidos y situados socialmente en relaciones de jerarquía y de antagonismo. (1995: 221).*

La adopción de esta noción por la teoría feminista permitió así demostrar que las identidades socio-simbólicas asignadas a las mujeres en subordinación a los hombres no dependían de la naturaleza o la biología (del 'sexo', aunque luego esa correlación entre lo sexual y lo natural también fue rebatida), sino de la organización de la vida en sociedad, y por lo tanto pertenecían al terreno de la cultura y eran históricamente cambiantes.

Sin embargo, antes de llegar a la arena de la teoría y la política feministas en los '70, el concepto de género había sido utilizado en otros contextos en los que había adquirido connotaciones específicas. En un minucioso rastreo de la genealogía de esta categoría, Verena Stolke (2004: 84-85) señala que fue introducida por la psicología y la sexología en la década de 1950 en los Estados Unidos, para distinguir el 'sexo social asignado' de la anatomía genital en el caso de personas intersexos y transexuales, en un contexto en el que comenzaban a desarrollarse operaciones quirúrgicas para 'adaptar' los cuerpos a las identidades sexuales asignadas o escogidas. Las autoras Kate Millet y Germaine Greer fueron las primeras en incorporarlo a la teoría feminista en sus trabajos *Sexual Politics* (1969) y *The Female Eunuch* (1971), respectivamente, señalando al psicoanalista estadounidense Robert Stoller y su obra *Sex and Gender* (1968)<sup>6</sup>, como fuente del término *gender*<sup>7</sup> (Stolke, 2004: 87-88).

Señala Haraway (1995: 226) que las feministas de la segunda ola criticaron pronto la lógica binaria naturaleza/cultura, especialmente en referencia a las versiones marxistas de la historia de la dominación de la 'naturaleza' por el 'hombre' a través del 'trabajo'. Sin embargo, su crítica no fue tan contundente hacia las derivaciones de esa lógica en la oposición sexo/género, debido a que constituía una valiosa herramienta en la lucha política contra los determinismos biológicos que se achacaban a las mujeres. El resultado fue la permanencia implícita de ciertas identidades esenciales. Según Haraway:

*En el esfuerzo político y epistemológico para sacar a las mujeres de la categoría naturaleza y colocarlas en la cultura como objetos sociales construidos y que se autoconstruyen dentro de la historia, el concepto de género ha tendido a permanecer*

*en cuarentena para protegerse de las infecciones del sexo biológico. En consecuencia, las actuales construcciones de lo que pasa por sexo o por mujer han resultado muy difíciles de teorizar, excepto como 'mala ciencia' en la que la mujer emerge como naturalmente subordinada. La 'biología' ha tendido a denotar el propio cuerpo, en vez de un discurso social abierto a la intervención. Por lo tanto, las feministas se han alzado contra el 'determinismo biológico' y a favor de un 'construccionismo social' y, de camino, han sido menos enérgicas en la deconstrucción de cómo los cuerpos, incluidos los sexualizados y racializados, aparecen como objetos del conocimiento y sitios de intervención en la 'biología'. (Haraway, 1995: 227).*

En 1975 la antropóloga norteamericana Gayle Rubin publicó "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", un lúcido ensayo que permitió temporalmente dejar de lado la dicotomía entre sexo y género al plantear la existencia de un sistema de sexo-género (superador de la noción de patriarcado universal) consistente en un conjunto de dispositivos socio-culturales que transformaban a las hembras y machos en mujeres y hombres, dividiéndolas en dos categorías sociales incompletas la una sin el otro<sup>8</sup> (Stolke, 2004: 89-90). Si bien no desmantelaba el par naturaleza/cultura, su trabajo introducía en la agenda feminista académica la cuestión de la sexualidad, que quedaría latente hasta la década de 1990, cuando sería retomada por los estudios de género y la teoría *queer*.

En los años '80 los análisis feministas comenzaron a desterrar la idea de una opresión universal de las mujeres y se volvió imperativo precisar las condiciones históricas y culturales en las que estos procesos se realizaban. Las antropólogas y críticas culturales se abocaron al análisis del género en tanto conjunto de sistemas simbólicos a estudiar en contextos culturales particulares, mientras que desde la historia se multiplicaron los estudios orientados a desentrañar los procesos de invisibilización y dominación de las mujeres en distintos contextos históricos. Las feministas negras, entre las que se destacó *bell hooks*, criticaron la escasa utilidad que la teoría feminista circunscripta a la cuestión del sexismo tenía para aquellas mujeres que también estaban sometidas a discriminaciones de raza y clase, por lo que la mirada comenzó a dirigirse al modo en que "*las desigualdades de género son racializadas y las desigualdades socio-raciales son engendradas*" (Stolke, 2004: 93). En tanto, críticas feministas de la ciencia como Sandra Harding, Elizabeth Fox-Keller y Donna Haraway comenzaron a cuestionar el estatus 'natural' del sexo y el dualismo cartesiano desde distintas posiciones, contemplando al sexo como algo más que un sustrato para la construcción social del género. La más radical quizás fue la postura de Haraway, quien desarrolló una crítica sistemática de las distorsiones sexistas en la biología, la zoología y la biotecnología.

En la década de 1990 la problemática feminista clásica se transformó radicalmente a la luz de las tesis de Judith Butler acerca del carácter performativo y discursivo del género, influenciadas por el postestructuralismo<sup>9</sup> y los desarrollos de Michel Foucault. Las propias nociones de sujeto e identidad fueron puestas bajo la picota y se abrió una serie de profundos debates teóricos con implicancias políticas que, casi veinte años después,

aún no terminan. El concepto de género que se utiliza en nuestro trabajo está articulado sobre el pensamiento de tres autoras que, si bien no siempre se han definido como postestructuralistas, sí han sido influidas por los desarrollos de esta corriente – fundamentalmente por la obra de Jacques Derrida y Gilles Deleuze- y han sido referidas en otros escritos como ‘postfoucaultianas’<sup>10</sup>. Se trata de la propia Butler, la historiadora norteamericana Joan Scott y la crítica italiano-norteamericana Teresa de Lauretis.

Buscando trascender las corrientes que piensan la construcción de los géneros a partir de la simbolización de la diferencia sexual, Judith Butler (2001) ha considerado que ese proceso se produce en medio –y como producto de- un sistema de tensiones y relaciones de poder que debe ser deconstruido. Retomando a Foucault, Butler señala que “*el género es un efecto discursivo*” y que, a su vez, “*el sexo es un efecto del género*”; por lo tanto ambas categorías son inestables y pueden ser resignificadas<sup>11</sup>. La autora entiende por efecto discursivo todas aquellas consecuencias emanadas de un conjunto de prácticas reguladoras de la identidad de género que, a través de la imposición de la heterosexualidad obligatoria<sup>12</sup>, la tornan uniforme y estable (Butler, 2001: 65), y advierte sobre las dificultades de ubicar al sexo en un lugar prediscursivo y previo a la cultura, sobre el cual el género vendría a ‘encarnarse’:

*En algunos estudios, la idea de que el género está construido implica cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se considera que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inexorable. Cuando la ‘cultura’ pertinente ‘construye’ el género se entiende en función de esa ley o serie de leyes, entonces parece que el género es tan determinado y fijo como lo era bajo la formulación de que “biología es destino”. En tal caso, no la biología sino la cultura se convierte en destino. (Butler, 2001: 41).*

Más allá de las críticas que se han realizado a la obra de Butler<sup>13</sup>, achacándole un carácter despolitizador por cuestionar la propia categoría de mujeres como sujeto de representación del feminismo, sus aportes a la teoría de género y su visión sobre la construcción performativa de las subjetividades serán retomados en nuestro trabajo como claves para eludir posiciones ontológicas ancladas en la llamada ‘metafísica de la sustancia’<sup>14</sup> y en la falsa dicotomía naturaleza/cultura. Sin embargo, para abordar la cuestión del poder en su articulación con el género y la historia, retomaremos las conceptualizaciones de Joan Scott.

A partir de una crítica de los usos de la categoría de género en la historia, especialmente en estudios influenciados por el marxismo y el psicoanálisis, Scott (1986) propone historizar y deconstruir los términos de la diferencia sexual, rechazando la naturaleza fija y permanente de la oposición binaria entre los géneros. Su propuesta, basada en una relectura de la obra de Derrida, apunta a recuperar la categoría de género ya no en forma descriptiva sino analítica, y en ese marco la cuestión del poder es central. Scott

parte de una visión foucaultiana del poder, considerándolo no como unificado, coherente y centralizado, sino como “*constelaciones dispersas de relaciones desiguales, constituidas discursivamente en ‘campos sociales de poder’*”<sup>15</sup>, aunque luego complejiza ese abordaje al incorporar los aportes de Pierre Bourdieu y Maurice Godelier.

Su definición del género se basa en dos proposiciones: 1) el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre los sexos; y 2) el género es un modo primario de significar las relaciones de poder. En este sentido, los cambios en la organización de las relaciones sociales siempre se corresponden con cambios en las representaciones del poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido<sup>16</sup>. En referencia a la primera de estas proposiciones, la construcción de los géneros según Scott involucra cuatro aspectos interrelacionados: los símbolos culturalmente disponibles, que invocan múltiples representaciones, a menudo contradictorias; los cuerpos normativos que establecen interpretaciones privilegiadas de la significación de los símbolos (como las leyes, la religión, la educación y la ciencia) en un intento por limitar sus posibilidades metafóricas; las instituciones y organizaciones sociales (la familia, la escuela, la política, el mercado laboral, etc.); y la subjetividad (en términos de Scott, ‘identidad subjetiva’). En este último punto, la historiadora plantea dejar de lado la teoría lacaniana<sup>17</sup> y adoptar una postura que contemple la perspectiva histórica; es decir, considerar que las identidades de género se construyen históricamente en función de determinadas actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales.

Este aspecto es central para nuestra investigación, ya que nos permite considerar a las construcciones genéricas en la filmografía de Niní Marshall como producto a la vez de los discursos y prácticas sociales de la época, y de las operaciones formales del texto fílmico. En cuanto a la segunda proposición, Scott retoma conceptualizaciones de Bourdieu y Godelier al afirmar que el género es uno de los campos primarios en los que se articula el poder, especialmente en las tradiciones judeo-cristianas e islámicas, y atribuye al género y a sus diferencias funciones de legitimación del poder, al hallarse involucrado en su construcción.

La postura de Scott puede ser relacionada con la de Teresa de Lauretis (1987), quien plantea la posibilidad de concebir un sujeto social múltiple y contradictorio, constituido en el género, no sólo por la diferencia sexual sino también a través de representaciones lingüísticas y culturales, relaciones étnicas y de clase. Para esta autora la construcción del género es “*tanto el producto como el proceso de su representación*”<sup>18</sup> y define al cine como una *tecnología del género* (adaptando el concepto de tecnología del sexo de Foucault<sup>19</sup>) “*con poder para controlar el campo de la significación social y entonces producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género*”<sup>20</sup>. La propuesta de De Lauretis se inserta en una larga tradición de estudios feministas sobre el cine, que son fundamentales para nuestro

trabajo y cuyos principales hitos se repasarán en el próximo apartado.

### 1.1.3. Políticas de la mirada y la representación

La relación teórica entre el cine y los estudios de género nació en la década de 1970, de la mano del feminismo estadounidense y británico. Eran tiempos en que teoría feminista, realización cinematográfica y estética de vanguardia se combinaban con miras a producir un hecho político: construir nuevas representaciones acerca de lo femenino, que no objetivaran a las mujeres ni las relegaran a posiciones narrativas subordinadas; en definitiva, hallar un modo propio de enunciación fílmica. Pero para generar producciones simbólicas alternativas sobre lo femenino, primero era necesario cuestionar y develar el funcionamiento ideológico de las representaciones dominantes: las construidas por el sistema de estudios de Hollywood y sus émulos en otros lugares del mundo. Así, las imágenes del cine clásico se ofrecían al feminismo como un objeto casi perfecto para analizar los modos de funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual (Amado, 2000: 173).

Según reseña Ann Kaplan (1998: 15-46) la crítica cinematográfica feminista comenzó con una metodología sociológica y política que abordaba los papeles sexuales que ocupaban las mujeres valorándolos como positivos o negativos de acuerdo a ciertos criterios externos que servían para definir a una mujer autónoma<sup>21</sup>. La intención de aquellos primeros textos, más allá de sus diferencias, era examinar el lugar que ocupaba la mujer en el cine clásico, con el convencimiento de que existía una relación entre la representación cinematográfica y el 'mundo real'. Para sus autoras, en su mayoría de origen norteamericano:

*(...) una película, al registrar o reflejar el mundo de una manera directa o mediatizada, sirve, en cierto sentido, de vehículo para transmitir significados que se originan fuera de ella: en las intenciones de los realizadores, quizá, o en las estructuras sociales. Puesto que dondequiera que se sitúe su origen, los significados se ven como entes que existen previamente a su transmisión a través de las películas, existe cierta tendencia a considerar el cine como un medio neutro de comunicar significaciones ya construidas. (Kuhn, 1991:89).*

A diferencia de la crítica que realiza Kuhn a los primeros abordajes estadounidenses de cine y género, la corriente británica, que emergió en la misma época<sup>22</sup>, se apoyó en las disciplinas, teorías y métodos que ya por entonces estaba utilizando la teoría fílmica en general. Básicamente en el estructuralismo francés (a partir de los desarrollos de Roland Barthes, Christian Metz y Claude Lévi-Strauss, entre otros), la semiótica (Barthes, Metz y Julia Kristeva), y el psicoanálisis (la teoría de Sigmund Freud primero y la de Jacques Lacan después), disciplinas que “*comparten la presunción de que los significados, lejos de ser tomados del 'mundo real' y simplemente transmitidos a través del medio cinematográfico, se generaban realmente en y a través de los mecanismos de los propios textos cinematográficos*” (Kuhn, 1991: 90).

El artículo “Placer visual y cine narrativo”, de la crítica y cineasta británica Laura Mulvey, apareció en 1975 como “*una intervención política e ideológicamente decisiva y con una dosis de provocación que despertó polémicas y a la vez diversos grados de inspiración en la teoría fílmica feminista para expandir sus propuestas en varias direcciones*” (Amado, 2000: 173). Lo novedoso de este trabajo era que Mulvey, realizadora además de varios films junto a Peter Wollen<sup>23</sup>, recurría al psicoanálisis como herramienta para desafiar los códigos cinematográficos dominantes y develar la forma en que el cine clásico ‘atrapaba’ a los espectadores a través de mecanismos de placer centrados en la mirada. En esa tarea, según ha interpretado Ana Amado (2000: 173), subyacía la idea de que “*la representación fílmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador*”. Mulvey identificaba en los relatos de Hollywood la masculinidad asociada a la actividad y la pasividad con lo femenino; sin embargo, la mirada del espectador era siempre activa y voyeurística, e inscrita como masculina en el dispositivo cinematográfico, que disponía el cuerpo de la mujer como ‘otro’ pasivo, como objeto para ser mirado y deseado<sup>24</sup>. Más allá de las limitaciones que pueda presentar el modelo de Mulvey<sup>25</sup>, ella fue la primera teórica que consideró las implicaciones del género con respecto al estatuto del espectador cinematográfico, línea que posteriormente fue seguida por otras/os investigadoras/es.

*The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, de Mary Ann Doane (1987), también recurre al psicoanálisis para conceptualizar la mirada femenina en películas dirigidas a mujeres y concluye que los films que interpelan la subjetividad femenina lo hacen a través de fantasías tradicionalmente asociadas a lo femenino (masoquismo, histeria, paranoia y neurosis). Posteriormente la misma autora apela al concepto de *mascarada*<sup>26</sup> en otros dos artículos (“Film and the Masquerade” y “Masquerade Reconsidered”), en los que afirma que el texto clásico conlleva el peligro para la subjetividad femenina de una pérdida perpetua de la identidad sexual en el acto de mirar. Aunque sostiene que las espectadoras tienen todavía a su alcance placeres como “*el potencial de la mascarada para crear una distancia de la imagen que es manipulable, producible y legible por la mujer*” (Stam et al, 1999: 204). Aún en su negación, el espectador femenino aparece como una posición que desafía a los modos dominantes de visión, a través de mascaradas como el juego, el chiste y la fantasía; aspecto que será muy relevante en el análisis que propone nuestra investigación.

A partir de aquellos primeros acercamientos, vinculados a la crítica cinematográfica feminista, se fueron incorporando nuevas herramientas teóricas y metodológicas que permitieron un análisis más profundo de la problemática. Surgieron rastreos vinculados al psicoanálisis y a la semiótica, que además incluían los desarrollos más abarcadores de la teoría fílmica. Progresivamente, la relación cine-género comenzó a ser explorada en otros

lugares del mundo, aunque las/os investigadoras/es anglosajonas/es seguían llevando la delantera. Con el correr de los años esta perspectiva incorporó también los aportes de otras disciplinas, produciéndose interesantes trabajos desde la historia y la filosofía. Aunque la relación entre cine e historia siguió también caminos propios, como se verá a continuación.

## 1.2. Sobre la relación entre historia y cine

Desde el alumbramiento del cinematógrafo, en 1895, los pioneros de esta técnica vislumbraron su potencialidad como una forma alternativa de escritura histórica. Los hermanos Lumière en Francia, David Griffith en los Estados Unidos, y posteriormente Sergei Eisenstein y la escuela rusa se abocaron a la tarea de contar en imágenes episodios centrales de la vida de sus respectivas naciones. Pero habría que esperar varias décadas para que el interés fuera recíproco y la historia comenzara a prestar atención al cine. El principal impulsor de este acercamiento fue Marc Ferro (integrante de la escuela historiográfica francesa de los *Annales*) cuyos estudios seguirían el sendero trazado por el teórico alemán Siegfried Kracauer, responsable de historiar en los años '40 la República de Weimar a través de las películas de aquella época.

El documento fílmico pone en escena los imaginarios vigentes en un determinado momento histórico, además de aportar datos audiovisuales acerca de los contextos sociales y culturales, pero también contribuye a modelar esos imaginarios. Sin embargo, no todos los films constituyen documentos válidos para el mismo problema historiográfico. En este sentido, Ferro (1980) ha realizado una clasificación que distingue tres tipos de películas: 1) *películas de reconstrucción histórica*: se trata de aquellas realizaciones que sin pretender hacer historia poseen un contenido social y con el tiempo se convierten en testimonios o fuentes para la historia; 2) *películas de ficción histórica*: las que toman el pasado histórico sólo como marco referencial, sin analizarlo; y 3) *películas de reconstitución histórica*: son las que tienen como objetivo hacer historia y evocan un hecho o un período con la intención de reinterpretarlo.

Aunque es útil para un primer acercamiento, la clasificación de Ferro excluye una cantidad considerable de películas que se ubican en los intersticios entre las tres categorías y que también pueden realizar un aporte significativo a la historiografía. El valor de cada film y las posibilidades interpretativas que ofrece dependen de los objetivos de cada investigación. Desde esta óptica, aún una película de ficción histórica podría ser relevante para rastrear las representaciones sobre un determinado acontecimiento o proceso histórico, aportando indicios para determinar a partir de qué elementos se construye la memoria social. Con esta idea en mente, en este trabajo consideramos que las comedias populares producidas en Argentina durante el período que va de 1930 a 1950 constituyen importantes fuentes para la indagación de los imaginarios socio-sexuales y, en particular, del

modo en que el cine y la cultura popular participaron en su construcción.

Los investigadores españoles Ricardo Ibars Fernández e Idoya López Soriano (2006) han identificado diferentes modalidades de relación entre cine e historia, entre las que ubican el cine político, el cine de propaganda bélica, el cine ideológico y el cine como reflejo de una sociedad. Si bien no compartimos la noción de 'reflejo' porque oculta los mecanismos productivos del dispositivo cinematográfico, sin embargo se rescata que esta última categoría de films ofrece la posibilidad de indagar en los modos de pensarse y auto-representarse de una sociedad. El ejemplo más acabado que dan Ibars Fernández y López Soriano de este último tipo de películas es el neorrealismo italiano, corriente cinematográfica que abordó los problemas de Italia en la posguerra, como el hambre, la pobreza, la marginación, la delincuencia y la situación social de la mujer.



**Imagen 1: Una de las escenas más famosas de *Roma, ciudad abierta* (1945, Roberto Rossellini)**

El análisis realizado por Pierre Sorlin sobre *Roma, ciudad abierta* (véase imagen 1), uno de los títulos más emblemáticos de esa corriente, alerta sobre la importancia de tener en cuenta la dimensión productiva de los films y su vinculación tanto con las condiciones de realización (la industria fílmica argentina, para el caso que analizamos) como con el contexto social e histórico<sup>27</sup>, cuestión que se detalla en el próximo apartado.

### *1.2.1. La especificidad de las imágenes en movimiento*

Para que el film sea incorporado como documento en la investigación histórica es necesario que el historiador no se limite a analizar el argumento, ni siquiera sus planos y secuencias, advierte Ferro (1980), sino que también debe considerar las relaciones entre todos los elementos que componen la película: el guión, el montaje, los decorados, la fotografía, las circunstancias de la producción, etc. Más allá de los métodos que se utilicen,

es importante que la mirada sobre el texto fílmico esté presente y sea interrelacionada con los aspectos contextuales. Al respecto, Ferro (1980: 26) recomienda *“partir de las imágenes y no buscar en ellas ilustración, confirmación o desmentida a otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes como tales, sin perjuicio de recurrir a otros saberes para captarlas mejor”*.

Los teóricos del cine han reclamado reiteradamente a los historiadores el manejo de herramientas específicas para el análisis fílmico, sin homologar al film con otros tipos de fuentes. Como contrapartida, desde el ámbito de la historia se ha denunciado la falta de rigor histórico de los cineastas y teóricos del cine. Este debate se vio actualizado en 1999, en un interesante cruce de artículos desarrollado en las páginas de *Perspectives*, revista editada por la American Historical Association, del que merecen rescatarse las posiciones del editor Robert Brent Toplin y del historiador Robert Rosenstone. Al cuestionar las limitaciones de un dossier elaborado por la publicación<sup>28</sup>, Rosenstone señaló que las películas enfrentan a los historiadores con las mismas limitaciones que los documentos escritos: las posibilidades que ofrece el medio y las prácticas aceptables para las audiencias en un determinado tiempo y lugar. Por eso argumentó que los estudios de historia y cine ya no debían pensarse como un emprendimiento *ad hoc*: *“El film puede parecer un espejo literal, pero es, tanto como la historia escrita, una construcción que utiliza los eventos, momentos, individuos, movimientos y situaciones del pasado para crear argumentos, críticas y metáforas que nos permiten dotar de sentido y comprender nuestra experiencia histórica”* (Rosenstone, 1999: 4)<sup>29</sup>

La respuesta no se hizo esperar. Toplin (1999a) contraatacó diciendo que los historiadores también se sentían desilusionados cuando veían que gran parte de los teóricos del cine se limitaban a un análisis de lo que aparecía en la pantalla. Y si bien admitió que él y sus pares podían beneficiarse con algunos de los aportes de la teoría fílmica, cuando se trataba de un film histórico ellos querían ir más allá e indagar sobre los ‘autores’ (productores, guionistas, directores, etc.), el proceso de producción, las escenas no editadas, la correspondencia de los realizadores, los memos de oficina, las entrevistas, etc. Y concluyó: *“Necesitamos un diálogo, no un monólogo, una respetuosa apreciación de perspectivas, no un ejercicio de agitar el dedo”* (Toplin, 1999a: 3)<sup>30</sup>.

### 1.2.2. Contextos cinematográficos y contextos históricos

La crítica de Toplin puntualiza un aspecto central de la relación entre cine e historia: el film debe ser puesto en relación con su contexto de producción, distribución y exhibición. Por un lado, para establecer su autenticidad como documento, examinando detalladamente el origen del material utilizado por el director (en caso de haber recurrido a fragmentos fílmicos de archivo, imágenes periodísticas, fotografías o reconstrucciones); pero además

para interpretar las prácticas, los imaginarios sociales y los hechos narrados en la pantalla a la luz de otras fuentes que también den cuenta de las manifestaciones sociales, políticas, culturales y económicas de la época, sin descuidar los aspectos relativos a la industria cinematográfica en sí misma que en ocasiones pueden actuar como condicionantes.

Rosenstone advierte que *“las películas siempre hablan metafórica y simbólicamente sobre el pasado, casi nunca lo hacen en forma literal (...) El pasado no es una forma establecida, sino una disputa en torno al significado de los hechos; y una película -aún una de ficción- puede estar repleta de significados sobre el pasado”* (en Ranalletti, 1998: 103). De acuerdo con esta visión, el cine es también una *escritura de la historia* y está en puja con otra multiplicidad de discursos que buscan dar sentido a los acontecimientos históricos, como los que emergen de la academia, el Estado, los partidos políticos, los medios de comunicación, la Escuela, la Iglesia, entre otros agentes sociales.

La argumentación de Rosenstone también se ha plasmado en su propia praxis como asesor y co-guionista en dos films: *Reds* (1981), sobre los últimos cinco años de la vida del poeta y revolucionario John Reed, y *The Good Fight* (1984), una crónica sobre la Brigada Abraham Lincoln, el grupo de voluntarios estadounidenses que participó en la Guerra Civil Española. Aunque ambas cuidan los detalles históricos y se proponen humanizar el pasado rescatando las acciones de individuos anónimos o poco conocidos, según Rosenstone,

*(...) ninguna de las dos películas logra cumplir las demandas básicas de verdad y verificación aceptadas por todos los historiadores (...) Lo que realmente me perturba es la manera en que las dos películas reducen el pasado a un mundo cerrado al contar una sola historia lineal, es decir, esencialmente una sola interpretación. Esta estrategia narrativa obviamente niega las alternativas históricas, ignora la complejidad de las causas y motivos y erradica toda sutileza del mundo de la historia*<sup>31</sup> (2005: 92).

Sin embargo, la preocupación expresada por Rosenstone no es privativa de la narrativa fílmica, la historiografía también se enfrenta a una situación similar<sup>32</sup>. Michel de Certeau (1993) ha acordado en que el historiador opera sobre el pasado realizando una selección *“entre lo que puede ser comprendido y lo que debe ser olvidado”*, desde la inteligibilidad del presente. Sin embargo ‘lo olvidado’ emerge permanentemente en los bordes y las fallas del discurso, por lo que *“hacer historia nos lleva siempre a la escritura”* (De Certeau, 1993: 19). Para este autor la escritura es una práctica con validez científica que transforma la tradición recibida en un texto producido, pero por los requerimientos narrativos tiende a llenar *“las lagunas que constituyen, por el contrario, el principio mismo de la investigación, siempre agujoneada por la carencia”* (De Certeau, 1993:102).

Si aceptamos que aún la historia escrita recurre a diferentes modalidades narrativas y se enfrenta a problemas de índole similar a los que tiene la narración fílmica, la posibilidad de pensar el film como una forma de escritura histórica sigue encontrando otro

escollo: cómo abordar la cuestión de *lo real*.

### 1.2.3. El problema de lo real y lo ideológico

A partir de un análisis crítico de Roland Barthes -quien asimila la narración de acontecimientos pasados a las narraciones imaginarias-, De Certeau (1993) propone pasar de lo real a *lo inteligible*. Considera que el 'efecto de lo real' es "*un artificio del discurso historiográfico, que consiste en ocultar bajo la ficción de un 'realismo', una manera, necesariamente interna al lenguaje, de plantear un discurso*" (De Certeau, 1993: 58). De acuerdo a esta perspectiva, el realismo se referiría a lo que es pensable en un determinado tiempo y lugar, y el trabajo historiográfico constituiría una praxis orientada a lograr la inteligibilidad del pasado, a volverlo verosímil, pensable.

La cuestión del realismo y la verosimilitud también ha interesado ampliamente a los teóricos del cine. Aumont *et al* (2005) distinguen entre el *realismo de los materiales de expresión* (imágenes y sonidos) y el de *los temas* de los films. Con respecto al primer punto recuerdan que el realismo del cine es producto de gran número de convenciones y reglas, que varían según las épocas y las culturas (los criterios de temporalidad, montaje y movimiento de cámara presentan diferencias notorias entre el cine norteamericano clásico y el actual, así como con respecto a los cines europeos o asiáticos, por ejemplo). Que se produzca ese efecto realista requiere que el público haya asimilado un vasto conjunto de códigos, que le permitan encontrar la imagen que se le presenta parecida a su percepción de la realidad.

Más importante que el realismo resulta actualmente el concepto de *verosimilitud*. Lo verosímil<sup>33</sup> se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su vinculación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta. La verosimilitud se construye a lo largo de toda la narración y tiene que ver con las condiciones de previsibilidad, con que el relato vaya instaurando las motivaciones de las acciones que se desencadenarán, de acuerdo a una lógica propia. Otra variante de verosimilitud es la que surge por 'efecto de corpus', es decir que se juzga como verosímil lo que haya aparecido en películas anteriores; y a la inversa, lo que en una primera aparición resulta inverosímil a partir de su reiteración en otros films se volverá creíble. El realismo y la verosimilitud se conectan con un tercer elemento: *la impresión de realidad*. Aumont *et al* (2005: 148-149) atribuyen la impresión de realidad a "*la riqueza perceptiva de los materiales filmicos*", a la simultaneidad de la imagen y el sonido (a partir del cine sonoro) y a la utilización del montaje y el encuadre para lograr la identificación del espectador; pero fundamentalmente a la restitución de movimiento lograda mediante la proyección de la imagen fija, permitiendo al espectador reestablecer mentalmente una continuidad donde en realidad no la hay.

Al intentar deconstruir los procesos mediante los cuales el cine construye ideología, Sorlin (1985: 169) afirma que un film selecciona algunos objetos y no otros de la realidad

y los reorganiza creando un mundo proyectado, que se parece al mundo real pero es una construcción creada a partir de éste, una 'puesta en escena social'. Para este autor, la tarea del historiador debe ser poner en evidencia algunas de las leyes que regulan esta proyección imaginaria. Por eso adhiere a una concepción de ideología que apunta a "*las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una modalidad*" (Sorlin, 1985: 170-171). En la visión de Sorlin aparece nuevamente esta idea de lo original y su mimesis, del cine en referencia a una realidad previa, distinta y externa, de la cual el film sería una proyección ideológica.

Algunos autores han criticado este tipo de visiones sobre la ideología, proponiendo incluso el reemplazo del concepto <sup>34</sup>, sin embargo, el teórico esloveno Slavoj Žižek (2003) recupera el término como herramienta para pensar la significación y el poder. Tras repasar las utilidades del concepto en las ciencias sociales en torno a tres ejes –como conjunto de ideas, en su materialidad y como ideología 'espontánea' <sup>35</sup> –, Žižek concluye que "*se puede afirmar categóricamente la existencia de la ideología en tanto matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esa relación*" (2003: 7). Y, al preguntarse si es imposible, entonces, aislar la espectralidad de esa realidad irrepresentable, de ese significante vacío, Žižek afirma:

*(...) encontramos el límite inherente de la realidad social, lo que debe ser excluido para que emerja el campo coherente de la realidad precisamente bajo el aspecto de la problemática de la ideología, de una 'superestructura', de algo que parece ser un mero epifenómeno, un reflejo, de la vida social 'verdadera'. Aquí nos enfrentamos a la topología paradójica en la que la mera superficie (la 'mera ideología') se vincula directamente a –ocupa el lugar de, representa– lo que es 'más profundo que la profundidad misma', más real que la realidad misma* (2003: 41-42).

En este sentido, creemos posible recuperar la idea de Sorlin con respecto a 'las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado', aunque no pensando en la realidad como un menú de opciones a seleccionar y proyectar. Transitando y tensionando los límites entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, es que los films participan en la propia construcción simbólica de la realidad social –o, en términos de Castoriadis (2007), en la propia institución imaginaria de la sociedad–; construcción que es siempre ideológica, si por ideología entendemos la generación misma de esos límites y toda posibilidad de percepción. En el próximo apartado abordaremos esta cuestión a partir de las intersecciones entre la historia, la teoría fílmica y los estudios de género, y se volverá a ella para pensar la problemática de los estereotipos sociales.

### **1.3. Cruces entre historia, cine y género**

Afirma Giulia Colaizzi (1995: 31) que las feministas que se han interesado por el cine, al articular teoría e historia, han buscado a través de sus trabajos construir un relato historiográfico que, consciente de su parcialidad, mostrase la irreductibilidad de la historia a un modelo único. Y, en esa búsqueda, asumieron la necesidad de un diálogo entre textos, prácticas discursivas e instituciones socio-políticas. Sin embargo, ese reconocimiento no fue inmediato. En un sentido similar a lo que ha ocurrido en el terreno de los estudios de historia y cine, la historiadora Linda Williams (2003) identifica dos tradiciones teóricas que también se han opuesto con frecuencia a lo largo del desarrollo de los estudios de cine y género. Por un lado, las feministas adeptas al psicoanálisis y a la semiótica han recriminado a la sociología y a la historia no proveer un método apto para leer la textualidad de los textos cinematográficos, mientras que por otro las sociólogas y las historiadoras han acusado a la teoría feminista del cine de no saber interpretar ni la dinámica ni los hechos históricos de esos textos. Frente a este panorama, Williams realiza un estudio comparativo de las diferentes finalidades y métodos de esas corrientes, partiendo del principio de que pueden enriquecerse mutuamente.

El punto de partida es el análisis del film *Mildred Pierce* (*El suplicio de una madre*)<sup>36</sup>, dirigido en 1945 por Michael Curtiz, que ha sido objeto de una amplia y diversa variedad de estudios. Williams se propone indagar en las distintas posturas a partir del método de análisis que cada una ha construido y del modo en que han considerado a la espectadora de la época. Un punto central en el que coinciden gran parte de los análisis de *Mildred Pierce* reseñados por Williams es en el contraste y el conflicto entre dos formas de discurso sexualmente codificados que marcan profundamente el texto del film. “Hay, por una parte, un lado femenino y diurno del discurso cinematográfico, que corresponde a la historia personal de Mildred y, por otra parte, el discurso masculino del film negro, que corresponde a un medio sospechoso, nocturno y peligroso”, señala la autora (Williams, 2003: 9). Una de las razones de esa tensión es atribuida por numerosas críticas feministas a las reescrituras a cargo de guionistas varones que sufrió el guión original de Catherine Turney, al punto de llevarla a sacar su nombre de los títulos de la película. Según esas interpretaciones, el film representa el triunfo de un estilo masculino como resultado de la imposición, por parte de los guionistas varones, de la problemática masculina del *film noir* y del relato criminal sobre la historia de amor maternal que cuentan la novela y el guión original. Williams agrega que, al borrarse tanto el nombre de Turney como la historia de Mildred en el film, “está claro que es la posibilidad de la mujer de ser ‘autor’ la que está aparentemente destruida” (2003: 10).

Otra cuestión señalada es la lectura del film (no sólo por las críticas feministas) en relación con su fecha de estreno, el 20 de octubre de 1945, que coincide con el regreso de miles de soldados estadounidenses luego de la victoria sobre Japón en la Segunda Guerra Mundial. La crítica de Williams apunta en este caso a la poca atención que los analistas

prestaron a la manera en que la espectadora de la época vivió las contradicciones de la historia. Como ejemplo cita la obra de la socióloga Andrea Walsh, *Women's Film and Female Experience: 1940-1950*, quien examina un gran número de films de ese período para estudiar los cambios vividos por las mujeres, considerando al decenio de la guerra, que les ofreció tantas nuevas oportunidades, como crucial para la emergencia de la conciencia feminista que se haría explícita dos décadas después. Sin embargo, Williams rechaza la calificación que Walsh realiza de *Mildred Pierce* como drama maternal contraponiendo la postura de Mary Ann Doane, quien niega la continuidad de este género típico de los años '30 porque la guerra, con la redistribución de los roles sexuales, introdujo tal ambivalencia con relación al amor maternal que “en los años '40 la maternidad devino un concepto fragmentado, disperso entre diferentes tipos cinematográficos” (citada en Williams, 2003: 11).

En tanto, las críticas feministas que adoptan la perspectiva del psicoanálisis o la semiótica han leído la iconografía tipo *film noir* de *Mildred Pearce* como marca de esa incoherencia en las manifestaciones del género (*genre*). Entre ellas Pam Cook, quien en un artículo de 1978 titulado “La duplicidad en *Mildred Pierce*” introdujo la cuestión de la enunciación. Cook analiza el proceso de ‘falsa sutura’ (término definido por Joyce Nelson) que se da cuando en la primera escena del film se muestra el asesinato del amante de Mildred pero no al asesino, y luego se produce un corte abrupto que lleva a un angustioso paseo de la protagonista por un muelle. El ‘discurso masculino’ del detective que busca la verdad -característico de muchos *films noir*- se impone frente al ‘discurso femenino’ con el que Mildred intenta contar su propia historia (a través de tres *flashbacks* con su voz en *off*)<sup>37</sup>. Con respecto a la fecha de estreno, Cook admite el hecho de que el film refleja la ideología del gobierno norteamericano en cuanto al lugar de las mujeres, quienes debían abandonar los espacios conquistados y regresar a los hogares para hacer lugar a los hombres que regresaban de la guerra. Sin embargo, sostiene que la identificación de las espectadoras con el discurso femenino del film es sólo aparente y está limitada por “su posicionamiento en el seno del discurso jurídico masculino que identifica al criminal en la persona de la hija de Mildred. El argumento de Cook es que la enunciación cinematográfica subordina el discurso femenino al discurso masculino” (Williams, 2003: 13).

Diferenciando su propia posición de las de Walsh y Cook, Williams (2003: 18) concluye con la sugerencia de “mirar cómo el film refleja a la vez que reprime, las contradicciones unidas a su momento histórico”, aunque admite que un obstáculo importante es la evasión de *Mildred Pearce* con respecto a la guerra, que nunca es mencionada explícitamente aunque puede rastrearse en el enunciado a partir de marcas como las vestimentas y los muebles, que remiten a los años '40, y del triunfo financiero de Mildred junto a su socia Ida, también una mujer sola (véase imagen 2), además de la ausencia de los hombres ‘que importan’.



**Imagen 2: Mildred e Ida brindan por su éxito en *Mildred Pierce* (1945)**

Otra búsqueda relacionada más al sujeto enunciador que al proceso de la enunciación es la que realizaron Cook y Claire Johnston, quienes a mediados de los '70 se abocaron al estudio de la obra de la cineasta Dorothy Arzner - una de las pocas directoras en el Hollywood de los años '20-'30 - y se propusieron investigar de qué forma el 'discurso de la mujer' presente en la filmografía de Arzner entraba en contradicción con el 'discurso patriarcal' característico del cine de Hollywood. Este acercamiento es cuestionado por Kuhn (1991: 104-105) por estar basado en la *teoría del autor*<sup>38</sup> y asumir que las películas estudiadas presentan rupturas con la ideología dominante sólo por provenir de una directora mujer.

En buena parte de los análisis fílmicos feministas se ha planteado el distanciamiento entre 'la Mujer' que el relato fílmico construye como imagen idealizada y las mujeres concretas a las que interpela, consideradas como sujetos históricos<sup>39</sup>. Dejar de lado esta cuestión y abordar el modo en que las tecnologías del género construyen a la vez que interpelan a las mujeres, implica cuestionar la propia producción de la subjetividad femenina. En este sentido, en el siguiente apartado mencionaremos algunos de los postulados básicos del postestructuralismo y su crítica a la concepción moderna del sujeto, para centrarnos luego en la teoría de la performatividad desarrollada por Judith Butler.

#### **1.4. Del sujeto cartesiano a la teoría performativa de la subjetividad**

En el mundo de la segunda posguerra, a la luz de los múltiples genocidios, colonialismos y totalitarismos que había perpetrado la civilización occidental, la convicción iluminista de alcanzar el progreso y la liberación mediante el uso adecuado de la racionalidad

debió ser reexaminada, y con ella entró en crisis no sólo el proyecto de la modernidad sino también la noción de un sujeto unificado, dotado de cuerpo y mente, y capaz de llegar al conocimiento y a la verdad mediante la razón, tal como lo había sostenido el filósofo René Descartes a comienzos del siglo XVII. En ese marco, el postestructuralismo francés planteó desde fines de la década de 1960 la deconstrucción del sujeto consciente cartesiano y, al mismo tiempo, una crítica radical a la metafísica de la sustancia y al logocentrismo del pensamiento occidental, presentes en teorías como el estructuralismo y el psicoanálisis<sup>40</sup>. No es nuestra intención realizar un análisis de los autores postestructuralistas (entre los que pueden incluirse desde Foucault y el último Barthes hasta Derrida, Deleuze, Guattari, Kristeva e Irigaray), ni de sus múltiples planteos teóricos, porque nos desviaríamos de los objetivos de nuestra investigación; pero sí retomaremos algunas de las conceptualizaciones de esta corriente en torno a la subjetividad, fundamentalmente a partir de la lectura de autoras como Judith Butler, Rosi Braidotti y Teresa de Lauretis, quienes desde distintos lugares recuperan esos posicionamientos en relación al género.

La crítica postestructuralista compartió el rechazo “*de la concepción del sujeto racional y transparente a sí mismo, expresado en una supuesta unidad y homogeneidad de sus posiciones*” (Mouffe, 1999: 110) y entendió que la subjetividad era una producción discursiva y maquina<sup>41</sup>, variable y multideterminada. Y que la identidad no era más que una fantasía basada en ‘ficciones reguladoras’ que creaban la ilusión de un sujeto coherente y unificado, constituido ‘antes de la ley’<sup>42</sup> –es decir, antes del lenguaje y antes del poder-, que en el acto de enunciarse como un ‘yo’ naturalizaba su producción discursiva y se convertía en sustancia. En relación a los géneros, Butler dirá que una de esas ficciones reguladoras<sup>43</sup> es la producida por una ‘matriz heterosexual’ que lleva a inscribir la identidad sexual –‘ser’ hombre, ‘ser’ mujer- en un binarismo de oposición que para tener coherencia requiere una unidad de experiencia de sexo, género y deseo. Al subordinar la noción de género a la de identidad se llega a la conclusión de que “*una persona es de un género y lo es en virtud de su sexo, su sentido psíquico del yo y diversas expresiones de ese yo psíquico, entre las cuales destaca el deseo sexual*” (Butler, 2001: 55). En reemplazo de esa noción de sujeto, Butler propondrá su teoría performativa<sup>44</sup> del género y de la subjetividad, por la cual los géneros son producidos en la discursividad social<sup>45</sup>, mediante prácticas repetidas y ritualizadas.

Si bien a lo largo de este trabajo recurriremos a esta visión performativa de las subjetividades, también acordamos con Vikki Bell (1999:2) en que “*un énfasis en la performatividad, sin embargo, no significa una asunción de identidades fluidas y siempre cambiantes. En realidad, tomar la temporal naturaleza performativa de las identidades como una premisa teórica significa que, más que nunca, es necesario cuestionar cómo las identidades continúan siendo producidas, encarnadas y actuadas, efectivamente,*

*apasionadamente, y con consecuencias sociales y políticas*<sup>46</sup> .

Insertándose en una genealogía feminista de la que recupera especialmente el pensamiento de Irigaray y la filosofía de la diferencia, Rosi Braidotti (2000) rescata el papel de nuevas pensadoras –entre las que menciona a De Lauretis- que, a partir de la crítica de los modos dualistas del universalismo clásico, desarrollan la visión del sujeto como un proceso en el que incide una multiplicidad de variables que contribuyen a definir la subjetividad femenina, como la raza, la clase, la edad, el estilo de vida y la preferencia sexual. *“Estas pensadoras son radicalmente materialistas por cuanto ponen el acento en las condiciones concretas, ‘situadas’, que estructuran la subjetividad, pero también le dan un matiz novedoso a la noción clásica del materialismo, porque redefinen la subjetividad femenina como una red progresiva de formaciones de poder simultáneas”* (Braidotti, 2000: 114). La afirmación de Braidotti tiene su correlato en los desarrollos teóricos de De Lauretis y de Scott y en el modo en que ambas autoras conciben la imbricada construcción del género y el poder. Una de las formas en que ambas dimensiones se entraman es en la construcción de estereotipos femeninos, un concepto que es central para nuestro abordaje y en el que nos detendremos en el próximo apartado.

#### *1.4.1. Arquetipos y estereotipos*

Los arquetipos para Jung (1974: 10-11) son el contenido de un ‘inconsciente colectivo’, de carácter universal, constituido por tipos arcaicos o primitivos, un contenido psíquico no sometido aún a elaboración consciente alguna, aunque también el término arquetipo puede relacionarse con las elaboraciones sociales de ese contenido expresadas, por ejemplo, en el mito o la leyenda, dice Jung, quien prefiere designarlas como representaciones arquetípicas para evitar confusiones. Asimismo, otorga un carácter innato y evidente a las imágenes arquetípicas, al considerar que *“son ya a priori tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían significar”* (Jung, 1974: 19). En este sentido, todos los arquetipos se originan en el *anima*, *“un arquetipo natural que subsume de modo satisfactorio todas las manifestaciones de lo inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la religión y del lenguaje (...) es el a priori de los estados de ánimo, reacciones e impulsos y de todo aquello que es espontáneo en la vida psíquica”* (Jung, 1974: 33). El hecho de que este *anima* sea considerada por Jung como la parte femenina del alma, y proyectada sobre las mujeres, le permite relacionarla con todos los arquetipos femeninos que han estado presentes en diferentes cosmogonías y religiones (Helena de Troya, las diosas de la antigüedad, la virgen María y las brujas) y afirmar que es *“el arquetipo de la vida”* (Jung, 1974: 39).

Si bien la noción de Jung se halla fuertemente impregnada por la metafísica de la sustancia y por una visión esencialista de los sujetos que se contrapone con la idea de producción de subjetividades desarrollada en el apartado anterior, el concepto de arquetipo

ha sido incorporado por las ciencias sociales para referir a las representaciones sociales de ciertos tipos básicos que se hallan presentes en diferentes culturas o sociedades, y sobre los cuales se articulan a su vez los estereotipos. La madre quizás sea el arquetipo más básico, aunque los sentidos que adquiere en cada cultura varían (la Madre Tierra de las culturas precolombinas no se asemeja a la representación de la Madre de Dios para el catolicismo, por ejemplo).

En lugar de pensar en un set de 'contenidos psíquicos innatos', preferimos entender a los arquetipos en relación al concepto de *habitus* desarrollado por Pierre Bourdieu, es decir, como parte de un conjunto de:

*(...) sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente 'regladas' y 'regulares' sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo todo esto, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu, 2003: 12-13).*

El *habitus*, en definitiva, es lo social incorporado, que hace posible todos los pensamientos, percepciones, expresiones y comportamientos, pero que a su vez se inscribe en condiciones social e históricamente creadas. En tanto estructura estructurante, "el *habitus* se constituye en un esquema generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes" (Gutiérrez en Bourdieu, 2003: 13).

Desde otro lugar, y en un intento por desplazar la mirada sobre la representación social de su fijeza con respecto a una ontología de corte hegeliano que separa al 'sujeto' de la 'cosa', a la esencia de la mimesis, Castoriadis (2007: 512-513) considera que la representación no es necesariamente representación de... (algo exterior a la representación), sino que "es *imaginación radical (...)* No hay pensamiento sin representación; pensar es siempre también y necesariamente poner en movimiento, en ciertas direcciones y según ciertas reglas (no necesariamente dominadas, ni unas ni otras) de las representaciones: *figuras, esquemas, imágenes de palabras*". Y es en ese movimiento imaginativo que la institución del mundo se hace posible:

*La institución de la sociedad es en cada momento institución de un magma de significaciones imaginarias sociales, que podemos y debemos llamar mundo de significaciones (...)* La ruptura radical, la alteración que representa la emergencia de lo histórico-social en la naturaleza presocial es la posición de la significación y de un mundo de significaciones. La sociedad da existencia a un mundo de significaciones y ella misma es tan sólo en referencia a ese mundo. Correlativamente, no puede haber nada que sea para la sociedad si no se refiere al mundo de las significaciones, pues todo lo que aparece es aprehendido de inmediato en ese mundo, y ya no puede aparecer si no se lo considera en ese

*mundo* (Castoriadis, 2007: 556-557).

De acuerdo a esta mirada, arquetipos y estereotipos son expresiones de ese magma de significaciones que instituye el mundo a la vez que es instituido por él –estructuras estructurantes en términos de Bourdieu- no como representaciones de algo externo, que existe en el mundo ‘real’ y del cual el arquetipo encarnaría una esencia universal, sino como parte del movimiento instituyente mismo. Esta es la idea que tenemos en mente cuando en este trabajo utilizamos el concepto de representación, que también vinculamos con la visión de De Lauretis ya referida sobre la construcción de los géneros sexuales a la vez como producto y proceso de su representación.

Ahora bien, ¿qué es un estereotipo? Aunque su análisis se centra en el discurso colonialista y el racismo, el teórico postcolonialista Homi Bhabha (2002) ha señalado algunas de sus características: es una forma de identificación que promueve el reconocimiento espontáneo y visible de aquello que busca definir; una simplificación de la realidad que recurre a significantes fijos, rígidos, pero que a la vez exige una repetición constante en una cadena de otros estereotipos para que su significación sea exitosa; un modo de representación que implica una relación de poder. Asimismo, ha advertido que el proceso de estereotipación es mucho más complejo de lo que parece:

*Estereotipar no es alzar una imagen falsa que se vuelve el chivo expiatorio de prácticas discriminatorias. Es un texto mucho más ambivalente, de proyección e introyección, de estrategias metafóricas y metonímicas, de desplazamientos, sobredeterminación, culpa, agresividad; el enmascaramiento y escisión de los saberes ‘oficiales’ y fantasmáticos para construir las posicionalidades y oposicionalidades del discurso racista* (Bhabha, 2002: 107).

Extrapolando las afirmaciones de Bhabha, en esta investigación consideramos que en el discurso sexista también se construyen posiciones y oposiciones, y se articulan diferencias (de clase social, etnia, edad, etc.), discriminaciones e identificaciones, que conforman no sólo las prácticas discursivas sino también las políticas concretas de jerarquización sexual y cultural.

Por su parte, Xosé M. Nuñez Seixas (1999: 67) ha señalado que para ser operativos los estereotipos requieren “*un grado aceptable de verosimilitud que los haga potencialmente creíbles y, por lo tanto, socialmente eficaces*”. Sin embargo, advierte que los imaginarios sociales – y en forma particular los estereotipos sobre los otros- son igualmente susceptibles de adquirir una autonomía discursiva y/o iconográfica propia.

Asimismo, afirma que estas imágenes contribuyen a delimitar las fronteras de un determinado grupo frente a otros colectivos (crear un *otro* frente a un *nosotros*), y por ende los significados de los estereotipos y los imaginarios no permanecen fijos sino que están sujetos a constante redefinición, reinterpretación y negociación, en diferentes contextos socio-históricos y al ser evocados por actores sociales y políticos diversos (Nuñez Seixas, 1999:68-69).

Otro de los núcleos problemáticos centrales en nuestra indagación se relaciona con el concepto de comicidad y la potencialidad de lo cómico para horadar las convenciones del texto fílmico y subvertir los roles de género estereotipados. En el próximo apartado, revisaremos algunas distinciones conceptuales entre el humor, la risa y lo cómico, para pasar luego al análisis de las articulaciones entre humor y género.

### **1.5. Sobre el humor, la risa y lo cómico**

Si bien escapa a los objetivos de este trabajo abordar la larga tradición inscrita en el pensamiento occidental que desde la *Poética* de Aristóteles en adelante ha teorizado acerca de la naturaleza de la risa y de lo cómico y su vinculación compleja y contingente con el humor en general<sup>47</sup>, sí es necesario establecer algunos parámetros fundamentales para evitar confusiones en el uso de términos extremadamente polisémicos.

Robert Escarpit (1994) ha puesto de relieve la imposibilidad de dar una definición acabada del humor, término que etimológicamente estuvo unido en un primer momento a ciertos fluidos de la fisiología humana descriptos por Hipócrates en su 'teoría de los humores' y que adquirió el matiz por el que hoy lo conocemos, como fenómeno relacionado con la comicidad, en la Inglaterra del siglo XVIII. Esta nueva acepción del humor se inscribió en una teorización acerca de la comedia literaria, que era concebida como un teatro de caracteres o de tipos en el cual lo risible se desprendía de la presentación de personajes cuyos humores (caracteres) aparecían contrastados con su papel real. Esto producía una ruptura con lo que debía ser la norma generando el efecto cómico. Humor y risa han sido frecuentemente confundidos, aunque como señala Escarpit, la risa remite a un fenómeno fisiológico que se desata a partir de un mecanismo de tensión- desahogo mientras que el humor refiere a un fenómeno mucho más complejo, en el que participan factores de orden social, psicológico y estético. Asimismo, no todo tipo de humor es desencadenante de la risa, como ocurre por ejemplo en ciertas formas humorísticas que apelan a la ironía, ni toda risa es cómica, como bien señala Jerry Palmer (1988).

En cuanto a lo cómico –aquello susceptible de provocar la risa–, Henri Bergson (1953) se ha explayado sobre sus características en un texto ya clásico que ha sido posteriormente confrontado por diversos autores<sup>48</sup>. Sin embargo, una de las características que atribuye a lo cómico, su carácter social, constituye una premisa fundamental para nuestro trabajo. Junto a

Bergson, remarcamos la importancia de la complicidad del espectador y del reconocimiento social para que el humor sea efectivo. Entre los múltiples mecanismos de lo cómico, este autor ubica artificios usuales de la comedia, como la repetición mecánica de palabras, acciones o movimientos, la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los equívocos y muchos otros recursos, entre ellos la sorpresa, el contraste y el disfraz: “Será, pues, ridícula toda imagen que nos sugiera la idea de una sociedad que se disfraza, y por decirlo así, de una mascarada social” (Bergson, 1953:41). Es decir, en términos bergsonianos, será causante de comicidad aquello que nos dé idea de un mecanismo superpuesto a la vida, de la artificiosidad de los actos sociales por su carácter ceremonial. Este aspecto en particular de lo cómico resulta de particular importancia para el análisis de los personajes de Niní Marshall.

En cuanto a la comedia, si bien es un modo de expresión privilegiado de lo cómico, es ampliamente excedida por el vasto reino de la comicidad que, como advierte Émelina (1996), se extiende a muchos otros ámbitos y géneros. En la segunda parte de la tesis se volverá sobre este punto en referencia a las particularidades de la comedia cinematográfica en Argentina.

#### 1.5.1. Los géneros del humor y el humor y los géneros

Autoras como B. Ruby Rich (2004) y Kathleen Rowe (1995) han señalado la potencialidad de los géneros humorísticos para representar la transformación y el cambio de las relaciones de género, apuntando que “desde el romance a la sátira y el grotesco, estos géneros están contruidos sobre la transgresión y la inversión, el disfraz y la mascarada, las reversiones sexuales, la deflación de ideales, y la nivelación de las jerarquías”<sup>49</sup> (Rowe, 1995: 8-9).

En el cine de ficción, uno de los mecanismos narrativos mediante los cuales estas formas de transgresión son posibles es a través de las mujeres ‘rebeldes o desobedientes’, que representan una clase especial de exceso que difiere tanto de las tipologías de la *femme fatale* (arquetipos que en la cultura occidental se asocian a las hijas de Eva, la primera mujer bíblica) como de las de la madonna (las hijas de la virgen María). “Su sexualidad no es ni demoníaca e incontrolable como la de la *femme fatale*, ni santificada y negada como la de la virgen/madonna. Asociada tanto con la belleza como con la monstruosidad, la mujer rebelde habita cerca del grotesco”<sup>50</sup> (Rowe, 1995: 10-11).

En la comedia, el exceso paródico de la mujer rebelde y las convenciones genéricas que la rodean le permiten “actuar los dilemas de la feminidad” y poner de relieve aquello que tienen de fantásticos, inverosímiles y risibles los tropos de lo femenino valorados por el melodrama (Rowe, 1995: 11). La mujer desobediente “hace un espectáculo de sí misma” y se convierte en un modelo que permite romper las reglas, invertir los términos de su sujeción

y producir, en términos de De Lauretis (1987: 109), las condiciones de representación de un sujeto social otro y generizado. A través de ella se expresan las contradicciones, los márgenes de una sociedad, su liminalidad<sup>51</sup>.

En el mismo sentido, B. Ruby Rich (2004: 77) ha remarcado la potencialidad de la comedia, y en particular de los 'Medusan films' –un tipo de film sobre sexualidad y humor-, para deprimir el orden patriarcal, nivelar las jerarquías y reinventar la estructura dramática. La figura mitológica de Medusa (véase imagen 3) ha sido retomada en diversas oportunidades por las teorías de la sexualidad, el espectáculo y el cine por sus posibilidades evocativas en relación a la mirada masculina. Hace referencia a la mujer que se ufano de su belleza ante la diosa Atenea, quien la transformó en un monstruo con colmillos, cabellos de serpientes y ojos capaces de convertir en piedra a aquellos que la miraran fijamente. La sangre de su costado izquierdo era fatalmente ponzoñosa, mientras que la de su lado derecho podía restaurar la vida. Medusa fue decapitada por Perseo, quien evitó ser convertido en piedra mirándola a través del reflejo de un espejo.



**Imagen 3: "Medusa", pintura de Caravaggio**

Rowe (1995:9) afirma que, entre las múltiples cosas que Medusa encarna, está la extrema ambivalencia hacia las mujeres, hacia sus cuerpos, su belleza, su auto-celebración y su sangre. Pero quizás la mayor riqueza analítica de esta imagen devenga de la reescritura del mito realizada por la teórica francesa Hélène Cixous en su ensayo "The Laugh of the Medusa" (1975) -de allí Rich toma el término para designar a los 'Medusan films'-, quien la utiliza para criticar la teoría psicoanalítica y sus conceptualizaciones acerca de la 'falta femenina' (para Freud, Medusa simbolizaba el temor masculino a la castración) y formular un memorable alegato sobre la escritura de las mujeres y su posibilidad de narrarse a sí mismas. Según Cixous, Perseo no desvió sus ojos de un monstruo mortal, sino de una mujer sin las deformidades que las teorías 'masculinas' querían infligirle; y, si la hubiera mirado a los ojos, hubiera descubierto que en realidad ella era hermosa y estaba riendo. Asegura Rowe (1995: 10) que, con su risa rebelde, Medusa crea un espectáculo de sí misma cuando traslada su mirada de la imagen reflejada en el escudo-espejo de Perseo

hacia Perseo mismo, ese Otro de ojos esquivos. Para la autora, este mito constituye uno de los primeros bosquejos de la mujer rebelde, una ambivalente figura de extravagancia y transgresión femenina que tiene sus raíces en las formas narrativas de la comedia y las prácticas sociales del carnaval. Pero, “*mientras la mitología deshonra y condena a Medusa, la mujer rebelde con frecuencia disfruta un indulto de esos destinos que tan a menudo parecen inevitables para las mujeres bajo el patriarcado, porque su hogar es la comedia y lo carnavalesco, el reino de la inversión y la fantasía donde, por un tiempo al menos, el mundo ordinario puede ser puesto de cabeza*”<sup>52</sup> (Rowe, 1995: 11).

Esta visión de mujeres que se rebelan, mediante la risa y el grotesco, a los lugares sociales y simbólicos que les son asignados, constituye una categoría clave para analizar de qué forma se entrelazan humor y género en las películas y los personajes de Niní Marshall, que sin duda personificó a mujeres rebeldes, en especial a través de la creación de su personaje de Catita.

### 1.5.2. Estereotipos y caricaturas

A partir de las relaciones de hipertextualidad<sup>53</sup> definidas por Gérard Genette (1989) es posible considerar a los personajes de Niní Marshall como caricaturas de estereotipos sociales particulares. Para Genette, la caricatura es un ‘texto’ que imita el estilo y la forma de otro con intención satírica. La sátira tiene una larga tradición en los estudios literarios y en la historia de la comedia. Oscar Steimberg (2001: 6) sostiene que en su operatoria retórica “*prima una operación de descalificación o agresión a un tercero*”, pero aclara que este tercero se halla “*diferenciado del enunciador y el enunciatario supuestos por el contrato de lectura*” (esto es lo que hace posible la complicidad y la risa).

La categoría propuesta por Genette resulta útil para conceptualizar la manera en que Niní Marshall se basó en las características de determinados ‘tipos’ sociales de la época, para imitarlas, exagerarlas y satirizarlas en sus personajes. Es importante aclarar que no estamos pensando aquí en la imitación de personas reales sino en construcciones imaginarias, que si bien incorporaban una buena dosis de observación de los modos de hablar, vestir y comportarse de los nuevos habitantes de las ciudades, a fin de lograr una mayor verosimilitud, también se nutrían de diversas representaciones difundidas en la radio, el sainete, la prensa gráfica y el propio cine, operando un distanciamiento lo suficiente amplio como para promover tan eficazmente el reconocimiento y la identificación de los sectores populares. Sin embargo, aun cuando en este trabajo se utiliza la noción de caricatura, se considera que la intención de esa clase de imitación/construcción es más bien cómica que satírica, al estar desprovista del aditamento agresivo característico de la sátira. La crítica social, aunque está presente, como se verá en el análisis fílmico, aparece atenuada por las sensibilidades y afectividades que los personajes despiertan, y por su utilización como

recurso cómico.

Sin embargo, hay otra categoría que quizás resulte más sugestiva para el análisis y es la de *performance*, en el sentido que la utiliza Frank Krutnik (1995) en relación a la llamada comedia de comediantes (*comedian comedy*), género típico del cine clásico de Hollywood cultivado por Charles Chaplin (véase imagen 4), Groucho Marx y Jerry Lewis, entre otros. Krutnik sostiene que en este tipo de comedias la figura del comediante es inserta en una estructura narrativa perteneciente a algún otro género cinematográfico altamente codificado (por ejemplo, el *western*), a la vez como personaje ficcional y como *performer*<sup>54</sup>. Es decir, que fluctúa entre las demandas de conformidad con la trama de ficción (como personaje) y la necesidad de desviarse en tanto *performer* de los clichés narrativos e introducir una disrupción que deforme las convenciones genéricas.



**Imagen 4: Charles Chaplin en plena performance, en el film *Tiempos Modernos* (1936)**

En esta investigación utilizamos los conceptos de *performer*, *performance* y *performatividad* atravesados por las dos dimensiones que se han analizado hasta aquí: la actuación en la trama fílmica y la producción performativa de los géneros, aunque en este último caso se entenderá que se trata de un modo de producción social más que de una actuación individual.

La matriz crítico-interpretativa configurada a lo largo de este capítulo constituye, como se dijo, una suerte de brújula orientativa del recorrido analítico, aunque en ningún caso ha constreñido las posibilidades interpretativas, que buscaron indagar más allá de los

marcos teóricos y disciplinares, abrevando en diversas fuentes y posibilidades explicativas que nutrieran el propio trabajo intelectual. En el próximo capítulo, se detallan las herramientas metodológicas empleadas en el abordaje de los textos fílmicos y los contextos históricos, sociales y culturales de la investigación, así como los criterios para la delimitación del corpus y la periodización.

## CAPÍTULO 2: aspectos metodológicos

Al hallarse atravesada por una triple perspectiva teórica, que como vimos intersecta los estudios de género con la teoría fílmica y la historia cultural, esta investigación requirió un abordaje metodológico que permitiera un acercamiento también múltiple al objeto de estudio y un análisis más adecuado del problema de investigación. El desafío fue encontrar herramientas metodológicas que, en sintonía con la teoría, permitieran comprender los géneros sexuales en la pantalla sin considerarlos un reflejo mimético de su funcionamiento en la 'realidad' sino una elaboración que producía significaciones propias y que a su vez había participado en la construcción, deconstrucción y reconstrucción de los géneros en la sociedad argentina entre las décadas de 1930 y 1950. Pero, fundamentalmente, era necesario indagar cómo operaban las caricaturas de Niní Marshall sobre determinados estereotipos femeninos y sociales y qué tipo de distorsiones producían en la narración fílmica.

Se partió de un enfoque eminentemente cualitativo, con un diseño flexible basado en el análisis de la filmografía de Niní Marshall como fuente principal de la investigación, pero buscando su triangulación con otros documentos (críticas, entrevistas y artículos periodísticos; afiches y folletos, biografías de la actriz, entre otros) y con datos que permitieran analizar los contextos de producción, distribución y exhibición del corpus fílmico.

El punto de partida fue la propuesta de Annette Kuhn (1991) para el análisis fílmico feminista, basada en la combinación del análisis textual (películas) y el contextual (los marcos institucionales, sociales e históricos que rodean a los films). Este enfoque permitió aunar las dos tradiciones señaladas por Linda Williams, a las que se hizo referencia en el capítulo anterior. Por un lado, la teoría feminista del cine que ha recurrido a la semiótica para enfatizar los procesos de significación en el texto fílmico; y por otro, las corrientes que abordan el cine desde la historia y la sociología propendiendo a una interpretación de la dinámica de los hechos históricos a partir de los films (Williams, 2003).

A grandes rasgos, parecía un encuadre metodológico adecuado al objeto de estudio; sin embargo, el análisis textual de un importante corpus fílmico planteaba algunas dificultades. ¿Qué aspectos era necesario mirar y con qué nivel de detalle? ¿Tenía sentido escudriñar elementos formales como los códigos visuales y sonoros en un estudio que apuntaba a interrelacionar diversos films en función de un mismo personaje y de ciertas categorías teóricas? ¿Cuál era la unidad de análisis adecuada: el fotograma, el plano, la secuencia?

La minuciosidad formal de los métodos basados en la semiótica estructuralista resultaba demasiado esquemática y por lo tanto inadecuada a los objetivos de esta investigación, mientras que el análisis narratológico ofrecía herramientas parciales para indagar los personajes, sus acciones y motivaciones, los ambientes y el devenir del relato, aunque se revelaba insuficiente a los efectos de analizar el proceso de caricaturización de estereotipos.

La decisión fue entonces tomar como referencia algunas de las recomendaciones para el análisis textual con mayor consenso en el mundo académico y seleccionar aquellos aspectos que mejor se adecuaban al problema de investigación, complementando a su vez este abordaje con el análisis contextual de los films desde una perspectiva histórico-sociológica. Repasemos entonces algunos de los criterios recomendados por diversos autores para el análisis textual, antes de pasar a la explicación de las opciones desarrolladas.

## **2.1. El análisis textual**

Los distintos trabajos que en los últimos años han abordado el análisis del texto fílmico<sup>55</sup> coinciden en señalar que no existe un método universal sino diversas perspectivas posibles, pero que más allá del recorrido metodológico que se elija, básicamente comprende dos operaciones: desmontar el film con el fin de comprender su estructura y funcionamiento, y volverlo a montar en un texto que lo explique sistemáticamente en base a algún criterio o modelo ordenador.

En la descomposición de un film es fundamental segmentar las diversas unidades que lo componen en su linealidad, con el fin de describir sus diferentes características en un nivel estratigráfico. Las unidades más comunes en un film, de menor a mayor nivel de inclusión, son los planos y las secuencias<sup>56</sup>. Cada analista establece los parámetros que desea analizar, que pueden ir desde una minuciosa descripción de cada plano a la más usual segmentación por secuencias. En nuestro caso, la segmentación por secuencias fue la opción elegida, y el criterio de selección de las mismas tuvo que ver con la determinación de una serie de ejes de análisis (como maternidad, relación entre varones y mujeres, edad y clase social, entre otros, que se detallan más adelante en este capítulo) que permitieron indagar sobre los modos en que las películas de Niní Marshall participaban en la construcción discursiva y performativa de los géneros sexuales.

Casetti y Di Chio (2007) explican que el análisis textual de un film puede comprender cuatro grandes aspectos interrelacionados, al considerarlo respectivamente como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa. Según la perspectiva seleccionada -o una combinación de ellas- se analizan los códigos y componentes lingüístico-expresivos (códigos visuales, sonoros, gráficos y sintácticos), las modalidades representativas (niveles y regímenes de representación, espacio y tiempo cinematográficos), las formas narrativas (personajes y ambientes, acciones y sucesos, transformaciones y regímenes narrativos) o las dinámicas comunicativas (figuras reales y vicarias, puntos de vista, formas y recorridos de la mirada, regímenes de comunicación). La preeminencia de un aspecto por sobre otro depende de los objetivos de la investigación y del recorrido metodológico establecido por el analista. En este trabajo, el foco del análisis estuvo puesto en las formas narrativas, como se explica más adelante en este mismo capítulo, y en los procesos de enunciación fílmica.

A la descomposición y descripción de los elementos de un film, sigue la recomposición y modelización<sup>57</sup>, instancias atravesadas por la teoría y los elementos conceptuales que guían la investigación. Sin embargo, en la práctica las distintas etapas de análisis no suelen ser tan esquemáticas y algunos de sus pasos sólo se efectúan tácitamente. De igual manera, la descomposición a menudo incluye una hipótesis de modelización que guía al analista entre una posición prospectiva y retrospectiva (Casetti y Di Chio, 2007: 57-58). Este fue el caso de nuestra investigación, ya que el análisis textual estuvo guiado desde sus inicios por la convicción de que la performance cómica de Niní Marshall podía cumplir una función mediadora, catalizadora, o incluso disruptiva, en el desarrollo de la narración.

Ahora bien, volviendo a la propuesta metodológica de Kuhn (1991) que hemos tomado como punto de partida para el análisis, su visión es heredera de una serie de trabajos emprendidos desde la teoría feminista a partir de los años '70, reseñados en el capítulo anterior, que buscaban analizar la organización textual de los films poniendo de relieve el modo en el que estos textos construían a las mujeres a partir de determinadas operaciones formales. En el siguiente apartado profundizaremos sobre las premisas en las que se basó.

### *2.1.1. Los aportes de la teoría crítica feminista*

Como dijimos anteriormente, con la incorporación de herramientas metodológicas de base semiótica a la teoría fílmica (a partir de los estudios de Roland Barthes y de Christian Metz), a principios de los '70 una parte de la crítica feminista se volcó al análisis de las películas en tanto textos, desde una perspectiva estructuralista. Lo fundamental era deconstruir el texto fílmico con el fin de sacar a la luz el funcionamiento ideológico del patriarcado, que convertía a la mujer en un mito, en un ser eterno e invariable, en un significante fijo<sup>58</sup>. El desafío para el feminismo era -y en cierta medida lo sigue siendo- mirar más allá de las imágenes/papeles presentes en los films y tratar de desentrañar cómo elaboran las películas sus propios significados, cómo significan. Para ello era esencial analizar las estructuras textuales.

El modelo textual del cine clásico<sup>59</sup> es el texto realista clásico, organizado sobre una cierta estructura narrativa y sobre un discurso o conjunto de significantes específico que se convierte en el vehículo de la narración, en el medio por el cual se cuenta el argumento. A partir de la distinción formalista<sup>60</sup> entre argumento (story) -la narración cronológica de los hechos- y trama (plot) -el orden en el que aparecen los acontecimientos en el desarrollo efectivo del argumento- el análisis textual supone que la trama se desplaza desde un estado inicial de equilibrio, roto por un acontecimiento o enigma que pone en marcha la acción, hacia un nuevo equilibrio que resuelve el enigma inicial y cierra la narración. En el medio de ambos estados el movimiento puede quedar estructurado por diferentes ordenaciones y mecanismos de retardamiento. El placer de la narración derivaría entonces de las anticipaciones que pueden hacer el espectador o la espectadora acerca del cierre narrativo.

Kuhn (1991: 43-56) consigna dos procedimientos para el análisis estructural de la narración en los films concretos: el primero centrado en la segmentación de la trama, que busca detectar inversiones del argumento, rupturas narrativas y coexistencia de tiempos y puntos de vista; y el segundo basado en aislar las 'funciones' de la narración, es decir, las acciones de los personajes de acuerdo a su significado en el desarrollo de la intriga. En el texto clásico prevalece la función narrativa y la acción se mueve en torno a personajes centrales, que promueven la identificación de los espectadores. La cuestión central para los análisis textuales realizados desde el feminismo ha sido detectar la existencia de funciones o interacciones recurrentes en los textos del cine clásico, y su relación con 'la mujer', considerada ya no como un ser humano sexuado, sino como una estructura que gobierna la organización del argumento y la trama<sup>61</sup>.

El texto clásico tiende a dar la impresión de que el relato y la narración son neutros, que la historia se cuenta por sí misma y no que es producto de un proceso de enunciación. Al tomar el texto fílmico en tanto discurso Kuhn explicita esa instancia enunciativa como una forma de interpelar, de situar al espectador<sup>62</sup>. A su vez, identifica cuatro conjuntos de códigos significantes que deben ser indagados en el análisis textual: 1) los vinculados a la imagen cinematográfica (encuadre y planos), 2) los relativos a la puesta en escena (escenarios, vestuario, composición de la imagen, etc.), 3) los relacionados al encuadre móvil (zoom, movimientos de cámara), y 4) el montaje, que es el elemento de mayor importancia en la construcción del significado narrativo en el cine clásico, porque logra generar la apariencia de un espacio y tiempo coherentes, de un discurso cinematográfico invisible. Volveremos sobre la cuestión en el capítulo 4, al analizar la adopción del modelo de representación clásico en el cine argentino.

Además de llevar a cabo un análisis textual de los films de Niní Marshall, focalizado en la narración y la enunciación, en este trabajo también se llevó a cabo un análisis contextual, cuyas características se detallan en el siguiente apartado.

## **2.2. El análisis contextual**

El análisis de los contextos institucionales, sociales e históricos de la producción, distribución y exhibición de los films es planteado por Kuhn (1991) como una estrategia metodológica necesaria para superar las limitaciones del análisis textual. Si bien es fundamental analizar los mecanismos internos de los films para entender cómo generan significación, no es menor la importancia del contexto social en el que estos significados son producidos y recibidos, especialmente cuando el objeto de estudio remite a la construcción de los géneros sexuales en la sociedad y las formas en que el cine participa en ese proceso. En ese sentido, en este trabajo se abordan dos aspectos contextuales fundamentales:

**a) El contexto histórico-social:** comprende una caracterización de la sociedad argentina entre las décadas de 1930 y 1950, atendiendo a aspectos políticos, económicos y sociales. Se analizan las principales transformaciones producidas en el período, en especial en referencia a la situación de las mujeres y de los sectores sociales a los que remiten los personajes de Niní Marshall. Este análisis comprende específicamente los capítulos 3 y 4 de la tesis y se intercala también en los capítulos 6 y 7, al buscar indagar qué aspectos del contexto los films iluminan, así como cuáles son reprimidos.

**b) El contexto institucional:** se aborda el marco institucional del cine argentino en el período de referencia, como manifestación de la formación de una cultura de masas, y atendiendo al proceso de industrialización y a las características que asumió el cine narrativo de ficción en el país. Asimismo, se analizan los rasgos genéricos y las particularidades de la comedia cinematográfica en la Argentina. Comprende en particular el capítulo 4 de la tesis, así como aspectos del capítulo 5, retomándose al mismo tiempo en los capítulos 6 y 7 para puntualizar algunas cuestiones.

En el capítulo anterior, se analizaron las coordenadas teóricas en las que cine e historia se han cruzado en los últimos años merced a las exploraciones de estudiosos como Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone. A continuación, se abordan varias de las recomendaciones metodológicas para lo que Ferro (1980: 17) llama la “lectura histórica y social de la película”.

### *2.2.1. Análisis del contexto histórico-social*

El sociólogo Pierre Sorlin (1985: 169) ha señalado el carácter social de la percepción, que se organiza en función de “lo que es útil y lícito ver en el medio en que nos encontramos y en que hemos de situarnos”. En este sentido, un film es ‘una puesta en escena social’ en la que el analista debe indagar cuál es el horizonte perceptivo de la época, ‘lo visible’ en cada momento histórico, y que a su vez también deja filtrar aquellas ideas y prejuicios que son tan obvios que ni siquiera se registran; las creencias profundas de una sociedad que forman parte del habitus de realizadores y espectadores y estructuran la conducta cotidiana.

Algunas de las recomendaciones de Sorlin (1985:177) para el análisis histórico-sociológico son: seleccionar una muestra pequeña de films que sean representativos del período analizado, detectar cuáles son los temas generales y particulares que se abordan en ellos y relacionarlos con otros tipos de relatos (novelesco, histórico, político, periodístico) para así tener una visión más amplia de las zonas de silencio y de consenso, de las cuestiones permitidas o prohibidas en la época. Asimismo, propone concentrarse en la ‘legibilidad’ del film; es decir, en las convenciones cinematográficas y los procedimientos técnicos que son aceptados en cada momento histórico y aquellos que por el contrario resultan aberrantes para el espectador, aunque esta última cuestión puede resultar de difícil acceso para el

período que nos ocupa en esta investigación por la tendencia de la crítica cinematográfica de los años '40 y '50 a referirse sólo al argumento, la trama y los personajes, sin ahondar en el 'lenguaje' específico de los films.

La interrogación acerca de la construcción fílmica del tiempo y el espacio es, según Sorlin (1985: 192-193), una cuestión que permite considerar 'lo visible' desde el punto de vista del historiador, que deberá preguntarse cuál es la visión del film con respecto a un lugar determinado en un cierto momento histórico, así como analizar las diferentes temporalidades que se articulan en la narración fílmica. Finalmente, alerta sobre la importancia de prestar atención a los 'puntos de fijación', es decir, a las cuestiones e inquietudes que son aparentemente secundarias, pero cuya reaparición sistemática de film en film subraya su importancia (Sorlin, 1985: 206).

### *2.2.2. Análisis del contexto institucional*

Annette Kuhn (1991:124) ha considerado que "sólo se pueden descubrir adecuadamente las relaciones entre los mecanismos textuales de una película y las estructuras y procesos institucionales en funcionamiento en el proceso de su producción por medio de estudios detallados de casos particulares". En este sentido, el análisis del contexto institucional para el caso de la filmografía de Niní Marshall constituyó una puerta de entrada al cine industrial argentino entre las décadas de 1930 y 1950, a sus modos representacionales y sus estrategias comerciales, como el sistema de estudios, la política de los géneros y el star system; así como sus vinculaciones con otros actores fundamentales como fueron la crítica y las publicaciones del espectáculo. Pero el foco estuvo puesto en las comedias populares producidas en el período, y en particular en las que tuvieron como protagonista a Niní Marshall, sin pretender agotar la exploración de las instituciones cinematográficas del período, que demandaría un estudio de otro tipo.

Para el análisis del contexto institucional se incorporaron fuentes bibliográficas, periodísticas, fílmicas y fotográficas; así como documentos de diversa índole: biografías de la actriz, entrevistas y notas periodísticas, críticas de films, publicaciones del espectáculo, programas de mano, folletos, fotografías y publicidades, entre otros.

En la segunda parte de este trabajo se aborda el análisis del contexto en las dos dimensiones mencionadas, histórico-social e institucional; mientras que en la tercera parte se procede a la interpretación de las dos series de films relevadas integrando aspectos del análisis textual y contextual. La estrategia analítica consistió en plantear primero una serie de elementos generales para el análisis de los respectivos contextos, para ir cerrando poco a poco la indagación en el caso específico que se aborda en este trabajo, donde se evidencian las múltiples relaciones entre textos y contextos.

### **2.3. Un trayecto metodológico**

Una vez tomada la decisión metodológica de recurrir a la herramienta del análisis textual, el paso siguiente, no exento de dificultades, fue la delimitación del corpus fílmico, atada a la cuestión no menor de la periodización. En los próximos apartados se abordan en detalle cada una de las etapas recorridas en el diseño de la estrategia metodológica que consistió en establecer categorías o ejes de análisis para el corpus seleccionado (como clase social, edad y educación, entre otras; véase más adelante su desarrollo), y finalmente aplicar al conjunto algunos de los protocolos formales del análisis textual. Como es conocido, éste consiste en técnicas altamente formalizadas, entre las cuales adoptaremos la noción de enunciación en cuanto a que es capaz de iluminar la producción del discurso en lo narrativo (la voz narrativa) junto a la distribución y circulación de 'saberes' dentro del film, y todo esto en relación con el espectador (su imaginario, sus fantasías, sus experiencias, etc.) y con todos aquellos componentes que lo estructuran en un determinado contexto social.

### 2.3.1. Corpus fílmico

De las 37 películas filmadas por Niní Marshall a lo largo de su carrera<sup>63</sup>, para el análisis textual se seleccionó un corpus de 13 films protagonizados por los personajes de Cándida y Catita. Teniendo en cuenta que el problema de investigación se centra en la caricaturización de estereotipos femeninos realizada por Niní Marshall, el recorte se limita sólo a aquellos personajes creados por la actriz que pueden ser interpretados en función de una performance propia.

Si bien fue localizada y visualizada la mayor parte de la filmografía de la actriz<sup>64</sup>, los criterios de selección del corpus implicaron una serie de recortes sucesivos. En primer lugar, se seleccionaron los 28 films que la actriz realizó en Argentina, dejando de lado los demás (uno filmado en España, uno en Cuba en co-producción mexicano-cubana y siete durante su exilio en México<sup>65</sup>) por referirse a otros contextos socio-históricos. En segundo término, se decidió excluir los films *Carmen* (1943), *Madame Sans Gene* (1945) y *Mosquita muerta* (1946) porque constituían parodias ambientadas en otros países y en épocas más antiguas<sup>66</sup>. Sobre los 25 films restantes se distinguió entre aquellos donde Niní Marshall interpretaba un rol particular asignado por el guión<sup>67</sup>, que fueron excluidos del análisis, y los personajes que habían sido enteramente creados por la actriz para sus actuaciones en la radio y el teatro, y luego llevados al cine. Estos últimos comprendían sólo a Catita, Cándida, Giovannina Regadeira y La Bella Loli. Sin embargo, el personaje de Loli ofrecía pocas posibilidades analíticas, ya que sólo aparecía en dos films y en el primero de ellos (*Buenos Aires canta*) apenas interpretaba una canción, mientras que en el segundo (*Escándalo en la familia*) según el argumento era un personaje más en una trama coral (además de no conseguirse copias disponibles del film). Lo mismo ocurría con el personaje de Giovannina Regadeira, que intervenía en *Orquesta de señoritas* en un papel periférico.

El corpus quedó reducido entonces a ocho de las nueve películas protagonizadas por

Catita (las dirigidas por Manuel Romero) y a cinco de las seis en las que aparece Cándida (tres con dirección de Luis Bayón Herrera, una de Enrique Santos Discépolo y otra de Luis César Amadori), agrupadas en dos series:

- **Serie Catita:** *Mujeres que trabajan* (1938), *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940), *Luna de miel en Río* (1940), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *Navidad de los pobres* (1947), *Porteña de corazón* (1948) y *Mujeres que bailan* (1949).
- **Serie Cándida:** *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (1940), *Cándida millonaria* (1941), *Cándida, la mujer del año* (1943) y *Santa Cándida* (1945)<sup>68</sup>.

El último film de la serie Catita (*Catita es una dama*, 1956, dirigido por Julio Saraceni) quedó fuera del análisis por considerar que las características del personaje ya no se condecían con el marco social de la época; mientras que en el caso del último de la serie Cándida (*Cleopatra era Cándida*, 1964, también con dirección de Saraceni) fue excluido porque Cándida aparece en gran parte del film transfigurada en la reina egipcia Cleopatra en virtud de un sueño, con lo cual también constituía una parodia alejada del contexto histórico y social de las décadas del '30 al '50. Cabe aclarar que el personaje de Cándida protagonizó asimismo cinco de los nueve films realizados por la actriz en el extranjero (excluidos del análisis, como ya se dijo, en virtud de la problemática de este estudio, referida al contexto argentino), aunque las características del personaje son diferentes<sup>69</sup>.

### 2.3.2. Periodización

El recorte del corpus fílmico permitió circunscribir el análisis al arco temporal que va desde finales de los años '30 hasta casi la década de 1950, un período que, como veremos en el capítulo siguiente, estuvo atravesado por profundos cambios en la sociedad argentina, especialmente en referencia a la situación de las mujeres y las relaciones de género. La serie Catita se extiende entre 1938 (*Mujeres que trabajan*) y 1949 (*Mujeres que bailan*), mientras que la serie Cándida se desarrolla entre 1939 (*Cándida*) y 1945 (*Santa Cándida*).

### 2.3.3. Segmentación por categorías o ejes de análisis

De acuerdo a los objetivos de la investigación, la unidad de análisis tomada para el análisis textual fue la secuencia, en tanto unidad de contenido que permitía analizar variables fundamentales para visualizar la construcción de los géneros sexuales en los films, así como

su interacción con otros aspectos que se entramaban en ese proceso, como la clase social o la pertenencia étnica. Así, fueron determinados una serie de ejes de análisis que guiaron la selección de secuencias en ambas series de films:

- clase social
- educación
- edad
- caracterización estética y lingüística
- relaciones entre varones y mujeres
- relación con otras mujeres
- sexualidad
- maternidad
- trabajo doméstico / fuera del hogar
- pertenencia étnica / nacionalidad

#### 2.3.4. Estratificación

Una vez seleccionadas las secuencias a analizar, se establecieron los parámetros a indagar, combinando aspectos relativos a los códigos del lenguaje cinematográfico y la narración:

- Aspectos narrativos:**
  - trama (tema, contenidos)
  - personajes (roles, motivaciones, funciones)
  - acciones (cambios, procesos, transformaciones)
  
- Puesta en escena:**
  - decorados e iluminación
  - vestuario y caracterización de los personajes
  
- Puesta en cuadro**
  - encuadre y movimientos de cámara
  
- Puesta en serie**
  - montaje (transiciones, *raccords*, tiempo cinematográfico)
  
- Banda sonora**

- diálogos
- sonidos y música

En el transcurso del análisis, los aspectos formales fueron consignados en forma general para cada secuencia, mientras que los aspectos narrativos fueron analizados en la totalidad del film, más allá de las secuencias puntuales seleccionadas. Ambos aspectos son interrelacionados en los análisis textuales desarrollados en los capítulos 6 y 7.

### *2.3.5. Ordenamiento y recomposición*

Las categorías definidas al comienzo de la investigación, que definieron los criterios de selección de secuencias, volvieron a constituirse en ejes ordenadores en la etapa de recomposición, permitiendo comparar de qué forma cada una de ellas era abordada en cada serie y en cada film analizado.

Si bien todas estas etapas analíticas desembocaron finalmente en la elaboración del texto que se ofrece en estas páginas –fundamentalmente en la tercera parte de la tesis-, que desarrolla el análisis textual y busca relacionarlo con los datos de los respectivos contextos (histórico-social e institucional), interpretando todo a la luz del cuerpo teórico-conceptual ya reseñado; creímos necesario explicitar en este capítulo el recorrido realizado en el transcurso de la investigación y las premisas epistemológicas y metodológicas en las que se basó. Esta serie de decisiones, criterios y pasos analíticos –que de ninguna manera fueron tan ordenados ni esquemáticos como se han expuesto- hubieran quedado, de otro modo, subsumidos en la exposición de los resultados que, por la propia modalidad de relato que asumen los análisis textuales y contextuales, no hubiera permitido detallarlos.

En la segunda y la tercera parte del trabajo nos introduciremos de lleno en la indagación de los contextos sociales y culturales de la filmografía de Niní Marshall, y de los films mismos, buscando interrelacionar ambas perspectivas en la interpretación de cada uno de sus personajes emblemáticos.

## **Segunda parte**

### **Panorámicasobre el contexto**

#### **CAPÍTULO 3: la sociedad argentina entre las décadas de 1930 Y 1950**

El período de análisis propuesto comienza a finales de la década de 1930, un momento histórico caracterizado por profundas contradicciones políticas, económicas y sociales, en el que coexistían diferentes miradas sobre el país. Mientras en lo político primaba el conservadurismo y la década se iniciaba con el golpe militar de José Félix Uriburu -sucedido por una seguidilla de gobiernos caracterizados por el fraude electoral sistemático, el nacionalismo antiimperialista, la intervención del Estado en la economía frente a la crisis y la sustitución de importaciones, además de la persecución ideológica-, la modernización era sin embargo una de las metas fundamentales.

El proceso de inmigración masiva, la apertura de industrias, la concentración urbana y la expansión del sistema educativo, entre otros factores, habían producido la emergencia de nuevos actores sociales en la vida política del país, y la Argentina transitaba el camino a dejar de ser una nación de minorías acomodadas. Si las clases medias habían accedido al poder durante el primer gobierno del radical Hipólito Yrigoyen (1916-1922), los obreros y los sectores de menores recursos serían interpelados a partir de los años '40 por el discurso peronista, en el marco de políticas que les otorgaban no sólo derechos, sino también reconocimiento.

En las próximas páginas se repasarán algunas de las características del contexto político, económico y social de la Argentina entre las décadas de 1930 y 1950, mientras que la dimensión cultural será abordada en forma específica en el capítulo siguiente. Por un lado, se focaliza en los sectores sociales a los que Niní Marshall alude a través de sus personajes: los inmigrantes (particularmente el colectivo gallego, al que pertenece el personaje de Cándida) y los nuevos sectores populares urbanos (en especial los de la ciudad de Buenos Aires, a los que corresponde la extracción social del personaje de Catita), que además constituyen en buena medida el público del cine por aquellos años. El segundo aspecto desarrollado tiene que ver con las transformaciones que afectan la situación de las mujeres argentinas, considerando tanto las políticas estatales y los cambios sociales, económicos y culturales, como el proceso de agenciamiento y ampliación de derechos.

El análisis de ambos aspectos es fundamental para comprender, por un lado, las particularidades de la figura de Niní Marshall como artista y como mujer, al alejarse de los espacios y comportamientos admitidos en la época en que le tocó vivir. Pero al mismo tiempo, brinda claves para comprender cómo sus personajes interpelan a los nuevos

habitantes de los márgenes de las ciudades, llegados en el contexto de migraciones externas e internas, e interpretan las necesidades de reconocimiento de esos sectores que, con su presencia, tradiciones y prácticas, estaban modelando la fisonomía y la cultura del país.

### **3.1. Caracterización política y económica del período**

Dos hechos trascendentales marcan el inicio de la década de 1930: por un lado, el primer golpe militar de la historia argentina (véase imagen 5), que desencadenaría una escalonada de enfrentamientos y confrontaciones, inestabilidad institucional, corrupción y fraudes electorales en los años subsiguientes. Por el otro, los efectos de la crisis mundial de 1929, que llevarían a la intervención del Estado en la economía, el desarrollo industrial sustitutivo, la inversión en obra pública y la implementación de políticas sociales. Un abanico de contradicciones en un país fragmentado y desigual, donde las imágenes míticas del 'granero del mundo' y el 'crisol de razas' se superponían con la concentración de la renta y la ciudadanía restringida.

El 6 de septiembre de 1930 el general Uriburu, apoyado por sectores militares minoritarios, algunos grupos civiles nacionalistas y conservadores radicalizados, derrocó al segundo gobierno del radical Yrigoyen (1928-1930), que atravesaba un contexto de fuertes cuestionamientos políticos, aún dentro de su propio partido, y de crisis económica internacional. El uriburismo fracasó rápidamente en articular las coincidencias que habían llevado al levantamiento militar, y pronto el sector nucleado en torno a la figura del general Agustín P. Justo comenzó a generar dentro del Ejército y en relación a ciertos sectores políticos la base de apoyo necesaria para hacerse del poder, objetivo que logró en noviembre de 1931 mediante elecciones de las que el radicalismo decidió no participar (tampoco lo hizo el socialismo), tras la anulación de los comicios realizados en abril de ese año en la provincia de Buenos Aires, donde la fórmula radical había obtenido un resultado favorable, y el veto a la candidatura presidencial de Marcelo T. de Alvear, deportado pocos meses antes.



**Imagen 5: Sectores que apoyaron el golpe militar de 1930 reunidos en la Plaza de Mayo**

Como ha señalado Cattaruzza (2009), desde su asunción en febrero de 1932 y hasta su muerte, ocurrida en 1943, Justo fue una de las figuras decisivas de la política argentina, en un marco surcado por profundas controversias entre los partidos y la abstención radical hasta 1935, con ocasionales movimientos armados para volver al poder. A nivel parlamentario, su gobierno contó con una alianza política débil y conflictiva –conocida como la Concordancia-, lo que en definitiva potenciaba la figura de Justo, que además contaba con el apoyo del Ejército. A partir del retorno de la Unión Cívica Radical a la contienda política en distintas elecciones provinciales realizadas entre 1935 y 1936, y luego en las presidenciales de 1937, comenzó a instrumentarse el llamado ‘fraude patriótico’, que apeló a diversos mecanismos para fraguar los resultados electorales y se mantuvo con intermitencias hasta 1943. La denuncia de distintos hechos de corrupción que involucraban a sectores aliados al gobierno y el asesinato del senador opositor Enzo Bordabehere en el propio recinto del Congreso en 1935 contribuyeron a convulsionar aún más la situación.

En 1938 asumió la fórmula oficialista integrada por el radical antipersonalista Ricardo Ortiz, que respondía al justismo, y el conservador Ramón Castillo. Si bien se esperaba que este gobierno fuera funcional al proyecto de Justo de volver al poder, sin embargo, como señala Cattaruzza (2009), Ortiz demostró una mayor autonomía de la prevista, militando incluso contra del fraude. No obstante, sus numerosos problemas de salud hicieron que Castillo fuera ganando un papel protagónico en el gobierno y formara un gabinete conservador a partir de 1941. En los dos años siguientes el panorama político no cesó de cambiar, especialmente al polarizarse las posiciones en torno a la neutralidad argentina frente a la Segunda Guerra Mundial -mantenida casi hasta el final del conflicto bélico, cuando el país le declaró la guerra al Eje-, y al sucederse los fallecimientos de Alvear y Ortiz en 1942, y de Justo a comienzos de 1943. El 4 de junio de ese año, Castillo fue derrocado por un

nuevo golpe militar, que llevó al general Arturo Rawson al poder, aunque días más tarde fue sucedido por su par Pedro Ramírez y éste delegó en los primeros meses de 1943 el mando en el general Edelmiro Farrell.

En ese contexto, se produciría la aparición en la escena pública del por entonces coronel Juan Domingo Perón, designado al frente de la Secretaría de Trabajo y Previsión (aunque luego ocuparía el Ministerio de Guerra y la vicepresidencia de la Nación), un espacio político que le permitió construir una relación con los sectores trabajadores y los sindicatos. Este aspecto sería decisivo en la gestación del proceso que, posteriormente, desembocaría en la célebre jornada del 17 de octubre de 1945<sup>70</sup> (véase imagen 6) y llevaría al año siguiente a Perón a ganar las elecciones presidenciales con masivo apoyo popular.



**Imagen 6: Una fotografía emblemática de la movilización popular del 17 de octubre de 1945**

Como ha señalado Juan Carlos Torre (2002), en 1945 cambiaron las fuentes y los términos de la oposición que organizaba la vida política argentina, pero la fractura que dividía al país en sectores antagónicos e irreconciliables se mantuvo. La hostilidad que enfrentó a radicales y conservadores durante las primeras décadas del siglo XX se redefinió en la oposición que enfrentó a peronistas y antiperonistas, “*más cargada de contenidos de clase y tributaria de los conflictos que acompañaron la expansión de los derechos sociales y la integración política y social de vastos sectores del mundo del trabajo*”. Estos aspectos serán analizados a lo largo de este capítulo, aunque para comprenderlos es necesario abordar primero la otra dimensión fundamental que marcó el rumbo de la década de 1930: el contexto de crisis económica y el proceso de industrialización sustitutiva.

La caída de la bolsa de Nueva York en 1929, sumada a procesos vinculados a la dependencia del modelo agroexportador de los vaivenes del capitalismo mundial (como la caída de los precios internacionales de la carne, el lino y los cereales; o las dificultades en la obtención de capitales y divisas para el pago de importaciones), generaron en la primera mitad de los años '30 una crisis que, entre otros efectos, provocó la depreciación de la moneda y el aumento de la desocupación. Entre las nuevas medidas que se tomaron –aunque algunas, como apunta Korol (2001), ya venían del período anterior, como la salida de la convertibilidad impulsada durante el segundo gobierno de Yrigoyen-, se destaca la intervención del Estado en la economía a partir de instrumentos como la creación del Banco Central y el control de cambios, el aumento de los aranceles a las importaciones, la reducción de salarios y del gasto estatal, las juntas reguladoras de precios agropecuarios y la firma de acuerdos bilaterales de comercialización<sup>71</sup>.

Si bien la recuperación de la economía argentina fue más rápida que la de otros países industrializados, como los Estados Unidos, donde los efectos de la crisis y el desempleo fueron devastadores; no obstante, también tuvo consecuencias duraderas, obligando a modificar el tipo de modelo de crecimiento que había estado vigente desde finales del siglo XIX. Mientras que entre 1930 y 1934 la exportación de productos primarios se mantuvo bastante estable, la industria creció a razón de un 8% anual, tendencia que se profundizó durante la segunda guerra mundial. El modelo de industrialización argentino, sin embargo, tuvo características contradictorias. Por un lado, se destacaba la concentración empresaria y la fuerte presencia del capital extranjero en el sector vinculado a la industrialización de productos primarios, en desarrollo desde fines del siglo XIX en conexión con el modelo agroexportador. Por otra parte, se desarrolló un sector heterogéneo que producía para el mercado interno, compuesto por algunas grandes empresas y una mayor cantidad de compañías menores y pequeños talleres de capital argentino. A partir del aumento de los aranceles a la importación y del control de cambios, este último sector fue el que más creció durante los años '30. La industria textil, metalmecánica y del petróleo y sus derivados encabezaron las tasas de crecimiento, a diferencia del período anterior, donde la industria alimentaria había estado a la cabeza. Hacia el fin de la guerra, la participación de la industria en el Producto Bruto Interno del país superaba inclusive a la del sector agropecuario, alcanzando su punto más alto en la exportación de productos manufacturados no tradicionales en 1943, con un 19,4% (Korol, 2001: 41). La instalación de empresas de capital norteamericano, que fue continua desde los años '20, fue responsable de parte del crecimiento industrial del período, en especial en ramas como la textil, y las fábricas de neumáticos y de productos eléctricos.

En 1945, la industrialización del país ya estaba en marcha y el gobierno peronista tomó la posta impulsando nuevas medidas como el mejoramiento de los salarios reales, que llevaron al aumento del consumo y de la demanda interna, y la aseguración del

pleno empleo, con evidentes consecuencias sociales. En el plano político, Perón inició su primer gobierno (1946-1952) con el apoyo de las Fuerzas Armadas, la Iglesia, los sindicatos obreros y los trabajadores, sobre los que construiría su base de sustentación política. Asimismo, impulsó la renovación de la Corte Suprema destituyendo a sus miembros mediante juicio político y desarrolló una estrategia de control de los medios de comunicación que, entre otras acciones, expropió el principal diario opositor, *La Prensa*, y lo puso en manos de la CGT. En el ámbito parlamentario, contó con mayoría en ambas cámaras, lo que facilitó la gestión de gobierno al permitirle legislar en sectores sensibles a distintos intereses, como el otorgamiento de derechos laborales, y a su vez limitó la acción de la oposición. La intervención de la Unión Industrial y la designación de un representante de la Sociedad Rural al frente del Ministerio de Agricultura desactivaron otros posibles frentes opositores, al igual que la expulsión de sectores hostiles de los claustros universitarios.

La economía durante el peronismo, como señala Torre (2002: 45), estuvo en gran medida condicionada por los apoyos sociales con los contaba Perón. El programa implementado en 1946 se basó en la expansión del gasto, otorgando al Estado un papel más central en la producción y en los servicios públicos a través de una política de nacionalizaciones, la distribución más equitativa del ingreso nacional y el montaje de un régimen de incentivos que estimuló las actividades orientadas al mercado interno, a la vez que desaceleró aquellas destinadas a la exportación. El contexto de la segunda postguerra, con mayores demandas de alimentos y precios internacionales elevados, así como la deuda pública saneada, a lo que se sumaba la ausencia de grandes bolsones de marginalidad social y un movimiento sindical muy activo, ubicaron al país en una posición ventajosa, que el peronismo sabría aprovechar.

Las políticas de 'democratización del bienestar' impulsadas a lo largo de los dos primeros gobiernos peronistas incluyeron el congelamiento de los alquileres, la fijación de salarios mínimos, el establecimiento de precios máximos a los artículos de consumo popular, los créditos y planes de vivienda, las mejoras en la oferta de salud pública, los programas de turismo social, la construcción de escuelas y colegios y la organización del sistema de bienestar social (Torre y Pastoriza, 2002). Así, los sectores que habían entrado a la vida política en su condición de excluidos, pasaron a identificarse como trabajadores y a ser interpelados por la retórica del peronismo, que les otorgaba un reconocimiento simbólico a la par que material. Los símbolos y rituales de la 'liturgia' peronista fueron parte fundamental de ese proceso, así como la figura de Eva Duarte de Perón<sup>72</sup>. Las características personales de Evita, su oratoria encendida y su rol de intermediación entre Perón y 'el pueblo' (véase imagen 7), aportaron a una construcción mítica de su persona que generó adhesiones y odios en una sociedad sumamente polarizada. Pero, más allá del mito, resulta fundamental redimensionar la importancia de

su participación política, especialmente en un contexto que, como se verá, no brindaba demasiadas oportunidades a las mujeres de la época. El impulso a la ley de voto femenino, su gestión de las políticas sociales desde la Fundación Eva Perón y la creación del Partido Peronista Femenino fueron algunos aspectos de esa actividad, sobre la que se volverá al final de este capítulo.



**Imagen 7: La apasionada oratoria de Eva Perón fue fundamental en la interpelación del pueblo trabajador**

Pero para poder comprender el contexto social en el que se inserta el peronismo y los sectores a los que logra interpelar, es necesario repasar algunos procesos previos que definen las características de la sociedad argentina en el período bajo estudio, fundamentalmente su reconfiguración a partir del aluvión inmigratorio iniciado a finales del siglo XIX.

### **3.2. El fenómeno inmigratorio y la sociedad aluvial**

La composición social de la Argentina de los años '30 es tributaria de un fenómeno que tuvo importantes consecuencias en términos demográficos y en la propia modelación de la sociedad y la cultura argentinas: la inmigración. Entre 1881 y 1914, se produce el período de mayor auge de la inmigración de masas –aunque no circunscripta a éste, ya que en las décadas anteriores y posteriores también se registraron importantes flujos migratorios<sup>73</sup> -, mediante el cual arribaron a la Argentina poco más de 4.200.000 personas provenientes de otros países, en especial europeos (1.400.000 españoles). Si se tiene en cuenta que la población argentina en 1869 no llegaba a los 2 millones de habitantes, y para 1914 la cifra había trepado a cerca de 8 millones, se comprenderá por qué la inmigración impactó en todos los órdenes de la vida del país.

Según Fernando Devoto, los rasgos de esta nueva migración no fueron diferentes de los del período anterior: predominaban los hombres jóvenes, de origen rural, llegados a través de mecanismos migratorios principalmente en 'cadena' (Devoto, 2009: 247). Es decir, que parientes, amigos y vecinos que habían emigrado con anterioridad alentaban a sus familiares y a otros connacionales a viajar, estableciéndose diversas redes de apoyo, tanto en el país propio como en el de acogida, que permitían recibir información sobre el lugar, solventar los gastos del viaje y conseguir alojamiento y trabajo al momento de llegada.

Entre las razones que impulsaron semejante movimiento de personas, los analistas han identificado diferentes causas de lo que se denomina teóricamente como *pull/push* o atracción/expulsión. En definitiva, razones económicas, demográficas, políticas o sociales que motivaron la expulsión de población del continente europeo por aquellos años, como las crisis de diverso tipo y las guerras; en combinación con políticas migratorias, recursos económicos y posibilidades de ascenso social que atrajeron a los inmigrantes al continente americano e influyeron en su radicación permanente o transitoria, particularmente en nuestro país. No nos detendremos aquí en el análisis pormenorizado de esos debates teóricos, pues excedería los objetivos de esta investigación, pero sí se pretende remarcar la complejidad del fenómeno migratorio, en el que no sólo influyeron motivos de índole económica y política, además de la llamada transición demográfica<sup>74</sup>, sino también motivaciones individuales o grupales relacionadas con las posibilidades de reconocimiento social y, en muchos casos, con la necesidad de reagruparse con otros miembros de la familia que habían emigrado con anterioridad. Esta última cuestión, como se verá, es particularmente importante en el caso de las mujeres inmigrantes.

Más allá de considerar en general los aportes de la inmigración a la sociedad argentina, un aspecto particular a indagar en esta investigación es la conformación del estereotipo gallego y las referencias sociales del personaje de Cándida interpretado por Niní Marshall. Para ello, repasaremos brevemente los rasgos que caracterizaron a la inmigración proveniente de la región española de Galicia.

### 3.2.1. Gallegos y gallegas en Buenos Aires

José Carlos Moya (2001) señala que la inmigración gallega hacia la Argentina fue fluida en las últimas décadas del período colonial y, tras el corte impuesto por las luchas de la independencia, se reanudó a mediados del siglo XIX. En 1855, por ejemplo, de los 5.800 españoles que arribaron al puerto de Buenos Aires, el 38% eran gallegos; y de éstos, la mayoría habían nacido en las provincias de Pontevedra (61%) y La Coruña (35%). Este autor relaciona el origen localizado de los migrantes con su ubicación estratégica a lo largo de las rutas por las que circulaba la información, más allá de que se

tratara o no de puertos:

*El hecho de que la emigración gallega comenzara en las costas coruñesas y pontevedresas desmiente el argumento de que su causa radicase en el atraso económico y la pobreza. Estas zonas, a fin de cuentas, eran de las más ricas de Galicia. Y dentro de las zonas de emigración eran los más acomodados, antes que los más pobres, quienes nutrían el contingente principal de los que se marchaban. En Zas, por ejemplo, el 70 por ciento de los que habían emigrado antes de 1897 sabían leer y escribir, comparado con sólo el 29 por ciento de los que se quedaron. (Moya, 2001: 71).*

A partir de un rastreo de los registros de las principales asociaciones españolas que funcionaban en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y principios del XX, Moya (2001: 72) ubica la proporción de gallegos entre el 54 y el 57% sobre el total de los españoles, con una edad media al desembarcar de 25 años. El 92% de los gallegos, comparado con sólo el 49% de los demás españoles, llegaba sin oficios cualificados. El 88% de ellos eran clasificados a su arribo como jornaleros, frente a un 37% de los españoles no galaicos (Moya, 2001:73). Sin embargo, su escasa preparación no constituyó un impedimento para que muchos de los gallegos radicados en nuestro país lograran acceder a puestos y propiedades en el pequeño comercio de la capital, proceso del cual varias de las películas protagonizadas por Niní Marshall se hacen eco, en especial *Cándida*, donde Jesús, el novio gallego del personaje, trabaja en un almacén propiedad de otro connacional y ahorra para comprar una lechería.

Observa Moya (2001) que en las posibilidades de inserción socio- laboral de los gallegos inmigrantes se notaba el peso de los antecedentes premigratorios (si habían vivido en el campo o la ciudad, si sus padres eran analfabetos o no, así como el tipo de ocupación que éstos desempeñaban). Pese a la relativa apertura de la sociedad porteña y las posibilidades de ascenso social que en líneas generales ofrecía, según este autor, *“las desigualdades del Viejo Mundo resurgieron en la playa opuesta, poco conspicuas en una sociedad que parecía ser tan nueva y dinámica que ofrecía una línea de partida idéntica para todos o, por el contrario, tan estratificada por el legado colonial y los latifundios que neutralizaba las disparidades importadas”* (Moya, 2001: 75-76). Entre las condiciones que reforzaban las desigualdades, el investigador menciona el éxito que habían tenido o no los paisanos que los habían precedido en la cadena migratoria, por lo que había ciertas regiones más favorecidas que otras.

Al introducir la variable de género en el análisis del colectivo inmigratorio gallego, el panorama ofrece ciertas particularidades. Según datos recopilados por Pilar Cagliao Vila (2001), a partir de 1870 empezó a aumentar paulatinamente el número de mujeres gallegas migrantes, consolidándose la tendencia en la segunda década del siglo XX. Si hasta ese momento muchas permanecían en sus parcelas tras la partida de los hombres,

recayendo sobre ellas el peso de la subsistencia familiar –y sufragando en gran medida los gastos para que maridos, hijos y otros familiares pudieran viajar a América-, en las últimas décadas del siglo XIX se decidieron a partir, fundamentalmente en aras de la reunificación familiar, aunque también con miras a mejorar su situación económica y, en el caso de las solteras, por la necesidad de contribuir al sostén de sus familias en Galicia. El viaje significaba para ellas una experiencia mucho más dura que para los hombres, tanto por las condiciones insalubres de la travesía (hacinamiento, falta de higiene y atención sanitaria, etc.) como por el acoso sexual frecuente al que muchas mujeres se veían sometidas por parte de los otros pasajeros o del propio personal del barco (Cagiao Vila, 2001: 114-115).

A pesar de las restricciones de índole moral y económica que aspiraban a controlar la migración de las mujeres españolas, emanadas tanto del gobierno de su país como del argentino (como la norma española que en los años '20 impedía viajar solas a las mujeres menores de 25 años, o la restricción que se implementó en nuestro país a partir de 1880, que controlaba el ingreso de mujeres solas con hijos menores de 10 años, por lo cual muchas de ellas decidían dejarlos en España), el flujo de la inmigración femenina a la Argentina no cesó de incrementarse. Un estímulo importante, según Cagiao Vila (2001: 119), fue el crecimiento urbano experimentado por Buenos Aires, que acrecentaba las posibilidades de las mujeres gallegas de emplearse en el servicio doméstico de la capital, ocupación que les permitía tener casa y comida aseguradas, a la vez que ahorrar algo de dinero para enviar a sus familiares. Este aspecto es recogido por el film *Cándida*, donde incluso antes de desembarcar en Buenos Aires, el personaje le manifiesta al oficial de inmigraciones que la entrevista que ha venido “*a ganar 40 pesos, casa y comida*”, y luego termina empleándose como mucama.

Asimismo, el desarrollo industrial argentino ocupó en forma creciente mano de obra femenina y las gallegas, al igual que otras inmigrantes, se emplearon en la elaboración de ciertos artículos de consumo, como el tabaco, la alimentación y el vestido (no sólo en talleres, sino también en sus propios domicilios). Sin embargo, la mayoría de las mujeres de origen galaico se ocuparon en el servicio doméstico como criadas, preponderancia numérica que daría origen al estereotipo de la mucama gallega tan popular en el sainete y, a partir de *Cándida*, también en el cine.

### 3.2.2. *La fuerza transformadora del aluvión*

Desde los modelos familiares a las prácticas culturales, desde el ámbito de las ideas a la conformación del movimiento obrero, desde las formas de sociabilidad a las prácticas políticas y religiosas, pasando por los mercados de trabajo, la industria, el comercio y el consumo; ningún aspecto de la vida social quedaría incólume a la fuerza

transformadora del aluvión inmigratorio, lo que llevaría a José Luis Romero a caracterizar a esta nueva sociedad como 'aluvial'<sup>75</sup>.

La necesidad de incorporar a los nuevos habitantes al proyecto de la Nación Argentina fue una cuestión central en los debates de finales del siglo XIX, y la educación pública una de las vías propuestas para conseguirlo; mientras que en el despunte de la nueva centuria el aumento de la conflictividad obrera volvió a poner la cuestión sobre el tapete. La Ley de Residencia de 1902 constituyó el instrumento legal con el que los diversos gobiernos conservadores buscaron contener y deportar a la 'amenaza roja', aunque el reclamo de derechos laborales y sociales no cesó durante las dos primeras décadas del siglo XX. La acción de militantes socialistas y anarquistas, muchos de ellos de origen extranjero, fortaleció al movimiento obrero más allá de las persecuciones y los ataques, algunos con consecuencias sangrientas como los sucesos de la Semana Trágica y la Patagonia Rebelde. Se llegó así a la década de 1930, con sus contradicciones e ignominias, atravesada como vimos por la crisis económica, la intervención militar y las prácticas electorales espurias; pero a la vez, pródiga en cambios sociales y culturales que definirían la emergencia de nuevos actores políticos y de nuevas reivindicaciones sociales en las dos décadas siguientes. En las próximas páginas, focalizaremos en dichos cambios, que son fundamentales para entender cómo el contexto histórico-social emerge en los films de Niní Marshall a través de sus personajes, pero al mismo tiempo, qué aspectos se reprimen o invisibilizan.

### **3.3. Cambios en la sociedad post-inmigración**

Los procesos de urbanización e industrialización que se vivían en los años '30, con una concentración poblacional cada vez mayor en la ciudad de Buenos Aires, abonada por los grandes contingentes de inmigrantes llegados de ultramar desde finales del siglo XIX, a los que comenzaba a sumarse un movimiento migratorio interno desde las provincias a la capital, no sólo estaban cambiando por completo la fisonomía y la cultura de la ciudad, sino que también generaban nuevos problemas y necesidades, como la falta de viviendas, servicios y transportes; el delito, las epidemias y la asistencia social de sectores cada vez más vastos de la población<sup>76</sup>. Artistas como el pintor rosarino Antonio Berni, ofrecieron dramáticas miradas sobre el difícil contexto social de la época (véase imagen 8).



**Imagen 8: La obra “Manifestación” (1934), de Antonio Berni**

### 3.3.1. Buenos Aires: una gran urbe

Como señala Rosa Aboy (2005), la ciudad de Buenos Aires recibió dos grandes impactos poblacionales. Por un lado, la radicación del 60% de los 4 millones de inmigrantes de ultramar que, como se vio, llegaron al país entre 1881 y 1914. Por el otro, la concentración de buena parte del millón de personas que, entre 1937 y 1946, migraron desde el interior del país hacia los grandes centros urbanos, fundamentalmente hacia el eje Buenos Aires- Rosario, donde se concentró la producción industrial. Tal aluvión de habitantes produjo grandes transformaciones en las formas de vida urbana y requirió del desarrollo de distintas políticas públicas para atender las necesidades que experimentaba la población.

Desde los primeros momentos de la inmigración masiva, la salud fue una preocupación central para las autoridades. Las grandes epidemias de fiebre amarilla y sarampión vividas a fines del siglo XIX en la ciudad, así como otras enfermedades infectocontagiosas que fueron relacionadas con los inmigrantes –entre ellas la tuberculosis y el tracoma<sup>77</sup>, sumadas a las ideas en boga sobre la ‘degeneración de la raza’, llevaron al despliegue de una serie de medidas de corte higienista. Este aspecto ha sido enfatizado en la película *Cándida*, donde los inmigrantes son examinados por un médico antes de desembarcar, y la gallega exclama espantada: “¿Qué rayos quieren con los troijos?”, en alusión al examen ocular al que es sometida (véase imagen 9).



### Imagen 9: Cándida abre los ojos desorbitados ante el examen

Si en un primer momento estas iniciativas apuntaron a evitar el contagio indiscriminado que traían consigo las epidemias cíclicas, durante los años '30 y '40 se impuso una visión nueva y positiva sobre la higiene, que combinaba la preocupación por la salud, la plenitud física y la perfección moral (Armus y Belmartino, 2001:287). En ese marco, se desarrollaron campañas contra la sífilis –sustentadas por el discurso de la profilaxis social-, la tuberculosis y el paludismo, se fomentó la práctica de la actividad física y se afianzó la puericultura como una rama sanitaria diferenciada que apuntaba a frenar el grave problema de la mortalidad infantil. Paralelamente, se combatieron las prácticas curativas tradicionales, como el curanderismo, y se profundizó el proceso de medicalización de la salud.

En cuanto a los centros hospitalarios, desde fines del siglo XIX se habían organizado una serie de servicios de diversa índole (hospitales, dispensarios, servicios de ambulancias), tanto en el centro como en los barrios porteños, financiados por autoridades municipales y nacionales, que coexistían con los esfuerzos de una red de organizaciones caritativas privadas y religiosas, mutuales y hospitales de colectividades, dedicados a la atención de la salud y la asistencia social de la población indigente. La Sociedad Nacional de Beneficencia fue la más importante de estas entidades y, entre otras acciones, privilegió la atención de las mujeres trabajadoras y los niños, hasta que fue intervenida y gran parte de su actividad fue absorbida por la Fundación Eva Perón<sup>78</sup>. Durante el peronismo, la oferta de atención médica se duplicó y el área se independizó de la órbita del Ministerio del Interior, constituyéndose primero en Secretaría y luego en Ministerio. El primer secretario de Salud Pública fue el médico Ramón Carrillo, quien tuvo a su cargo el diseño y la ejecución de la política sanitaria del peronismo<sup>79</sup>, que si bien se apoyó en los avances previos representó un cambio cualitativo fundamental, al comprometer al Estado en la solución de los problemas sanitarios de la población y subsanar las enormes diferencias regionales al interior del país.

Otros de los aspectos de la llamada 'cuestión social'<sup>80</sup> remite a la vivienda, espacio

donde transcurre la vida cotidiana y familiar que, sin embargo, ha sido fundamental en las políticas estatales. Ya en los años '30, pero fundamentalmente a partir del período peronista, comienzan a instaurarse nuevos modelos individuales y colectivos de viviendas (véase imagen 10), además de políticas públicas destinadas a su construcción. A diferencia del conventillo o la 'casa chorizo', la casa moderna incluía sólo a la familia nuclear, excluía el ámbito de trabajo y los espacios poseían una funcionalidad específica, además de verse influida por los avances del confort y la tecnificación del hogar que rápidamente se instalaban como necesarios en el imaginario moderno (Ballent, 2007).



**Imagen 10: Aviso publicitario de 1949 promocionando la venta de viviendas familiares en diversos barrios porteños.**

En la década de 1930, el paisaje urbano del centro porteño comenzó a adquirir algunas de las características que se convertirían en rasgos identificatorios de la ciudad, como la apertura de nuevas calles y el ensanchamiento de otras como las avenidas Corrientes y 9 de Julio, la construcción del obelisco y de muchos edificios en altura (Cattaruzza, 2009:161). En relación a la ocupación territorial de la ciudad, a partir de la expansión de las redes de transporte (ferrocarril y tranvía), la venta de lotes en cuotas y un incremento en la provisión de servicios públicos, se acentuó el traslado de la población popular –en particular de los migrantes internos recién llegados –hacia la periferia de Buenos Aires. En la entreguerra crecieron barrios como Parque Patricios, Pompeya, Mataderos, Villa Soldati, Lugano, La Paternal, Versalles, Vélez Sarsfield, Saavedra, Villa Devoto y Villa Urquiza. El personaje de Catita es, en varias de las

películas de la serie, una habitante de uno de esos barrios —el relato fílmico no nos dice de cuál— que debe trasladarse al centro a trabajar utilizando el transporte público. En *Mujeres que trabajan*, por ejemplo, cuando el chofer Lorenzo va a buscar a Catita a su casa en un lujoso auto, para evitarle el viaje, causa un verdadero alboroto en el vecindario. “*Es inútil, no pueden ver que una se salga de su ser*”, afirma Catita con su gracioso desparpajo.

A diferencia de los barrios obreros relativamente homogéneos de principios de siglo, estos conglomerados revelaban una gran heterogeneidad social. En ellos convivían obreros, empleados, maestros, pequeños comerciantes, profesionales, cuentapropistas y muchas otras personas sin ocupación fija (Gutiérrez y Romero, 2007). Justamente en ese ámbito barrial comienzan a configurarse una serie de prácticas y modalidades de vinculación que serían claves en la emergencia de un nuevo sujeto político y social: los sectores populares urbanos.

### 3.3.2. *Los sectores populares urbanos*

Uno de los grandes cambios del período fue la movilidad social ascendente registrada en los sectores populares urbanos. A partir de la ampliación del sistema educativo y la demanda de personal calificado en la industria, las capas medias de Buenos Aires pasaron de constituir el 38% de su población en 1914 al 46% en 1945 (González Leandri, 2001: 205), en un proceso que se fue cimentando a lo largo de todo el período de entreguerras. Torrado (2003: 530-531) afirma que durante el modelo de desarrollo económico del peronismo (1945-1955), desde el punto de vista ocupacional existe un proceso generalizado de movilidad estructural ascendente dentro de la misma generación, que pasa de ocupar modestas posiciones rurales a posiciones urbanas autónomas de clase media y asalariadas de clase obrera, y desde segmentos inferiores a segmentos superiores dentro de la clase media.

Sin embargo, el término sectores populares merece algunas aclaraciones, ya que se trata de una categoría que no está limitada a la ocupación y al nivel de ingresos, como la de clase social pensada en términos estructuralistas, y por lo tanto resulta difícil de definir. El investigador chileno Rodrigo Baño (2004: 37) señala que “*lo popular debe ser considerado como sujeto social y, especialmente, como sujeto político*”. Su visión destaca el carácter relacional de esta categoría y se inscribe en una concepción descentrada del poder, considerado en términos de hegemonía. En este sentido, adscribe a una perspectiva ‘movimientista’, que considera a los sujetos políticos no sólo en referencia a formas de participación tradicionales, como los partidos y los sindicatos, sino también a modalidades menos institucionalizadas de la acción social, como los movimientos sociales y comunitarios de distinto tipo.

Desde un punto de vista histórico, basado en el estudio del caso porteño, Gutiérrez y Romero (2007) han destacado la importancia que el período de entreguerras tiene en la construcción de 'ciudadanía social', vinculando esta cuestión, por un lado, a los procesos de movilidad ascendente ya señalados, producto del aumento de la riqueza, y cuya principal consecuencia fue la posibilidad de acceso a mejores condiciones de vida por parte de sectores más amplios de la población; pero también, con el acceso masivo a bienes culturales, el surgimiento de nuevas formas de participación social (asociaciones, clubes, comisiones de fomento, bibliotecas) y de novedosas posibilidades de uso del tiempo libre; procesos que impactaron en el horizonte de gustos y expectativas. En esos años, la nueva cultura popular empezaba a conformarse en los ámbitos barriales, la palabra escrita, la radio, los espectáculos deportivos y, por supuesto, el cine (González Leandri, 2001), como se verá en el capítulo siguiente.

En resumen, la referencia a los sectores populares alude en nuestro trabajo a esa visión ampliada, que incluye nuevas prácticas y nuevas formas de identificación e interpelación, donde la ciudadanía política y la ciudadanía social tenderán a fusionarse, particularmente a partir del peronismo. La figura del ciudadano se redefinirá entonces en términos sociales (James: 1994) y de igualdad. *“Centralmente, se trata de un ciudadano integrado, con acceso a los bienes y valores de la sociedad establecida y con derecho a consumirlos en una clave propia, popular”* (Gutiérrez y Romero, 2007: 170). A esto se suman las nuevas formas de participación, más vinculadas a la idea de movimiento político que de un ejercicio partidario convencional. La instauración del voto femenino a partir de 1952 implicó además la ampliación de la ciudadanía política a las mujeres, hasta entonces excluidas de esa vía de participación. En el próximo apartado repasaremos esta cuestión, relacionándola además con los cambios sociales y culturales que las tienen como protagonistas.

#### **3.4. La situación social de las mujeres**

Entre las décadas de 1930 y 1960 se sucedieron una serie de cambios sociales, jurídicos, económicos y culturales que a la larga modificarían la situación de muchas mujeres argentinas, aunque es erróneo suponer que sus efectos hayan sido percibidos en forma inmediata por la sociedad.

Este proceso de transformación se vio reflejado en variables como el aumento del trabajo femenino en el sector servicios y las manufacturas, la creciente participación de las mujeres en sindicatos y asociaciones, las mejoras en la legislación laboral, el impacto de manifestaciones de la cultura popular como la radio y el cine en la difusión de nuevos valores y modelos, el resquebrajamiento lento pero visible de las reglas de la moral

sexual que regían las relaciones entre los géneros, entre otras. Sin embargo, también se profundizaron las políticas de carácter maternalista y la intervención del Estado en la institución familiar y en la vida privada, con lo cual las mujeres se convirtieron en un objetivo estratégico. Veamos en detalle esos aspectos.

#### 3.4.1. *Derechos civiles y participación política*

Si bien hasta 1947 las mujeres argentinas no estuvieron habilitadas para votar, y recién pudieron hacerlo efectivamente y en forma masiva a partir de 1952, sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XIX venían participando en forma activa en la vida pública a través de publicaciones, asociaciones, ligas, congresos, manifestaciones, sindicatos y diversos reclamos que habían conseguido dispares resultados. En el marco del primer Centenario de la Revolución de Mayo se habían producido dos hitos en la visibilización del movimiento de mujeres: el “Primer Congreso Patriótico de Señoras”, como lo denominó la prensa, organizado por el conservador Consejo Nacional de Mujeres; y el “Primer Congreso Femenino Internacional” (véase imagen 11), que se desarrolló bajo la organización de la Asociación Universitarias Argentinas y de dos destacadas figuras del feminismo de la época, Julieta Lanteri y Cecilia Grierson, acompañadas por un grupo de militantes reformistas entre las que se encontraban Elvira Rawson, Alicia Moreau y Carolina Muzilli<sup>81</sup>. Más allá de las diferencias ideológicas entre ambos congresos, su importancia radicó en que contribuyeron a plantear la necesidad de las mujeres de acceder a derechos cívicos, así como a la educación, la ciencia, la protección social y la obtención de derechos laborales. La reforma del Código Civil, que disponía el tutelaje de la mujer por parte del padre o el marido, era vista como una necesidad perentoria, aunque los intentos de modificación impulsados en esa época fracasaron.



**Imagen 11: Afiche del Congreso Femenino Internacional (1910)**

En 1926, la sanción de la Ley 11.357 equipararía en algunos aspectos la situación de las mujeres, al disponer que cualquier mujer mayor de edad, cualquiera fuera su estado civil, tenía la capacidad de ejercer los mismos derechos que el hombre mayor de edad; es decir, disponer de sus bienes, elegir ocupación, celebrar contratos y contraer obligaciones. Sin embargo, en el ámbito de la cotidianeidad, las sujeciones continuaban.

En cuanto a la consecución de derechos cívicos, es conocida la labor de las sufragistas -entre ellas la de Lanteri, que fue la primera mujer que consiguió votar en las elecciones municipales de la ciudad de Buenos Aires de 1911-, las experiencias electorales limitadas en Santa Fe y San Juan, así como los intentos de legislación impulsados desde el socialismo. La figura de Alicia Moreau fue clave en ese proceso, tanto desde su acción en la Unión Feminista Nacional como a partir de la creación del Comité Pro Sufragio Femenino, formas de organización a las que se sumaba el Partido Feminista Nacional impulsado por Lanteri. El 7 de marzo de 1920 las tres agrupaciones organizaron un primer ensayo de voto femenino en Buenos Aires, del que participaron 4.000 mujeres, repetido en noviembre con 6.000 participantes y posteriormente en 1924 y 1926.

A lo largo de las décadas de 1920 y 1930 surgieron nuevas entidades que luchaban por derechos sociales y civiles para las mujeres, y las iniciativas legislativas para el otorgamiento del voto femenino se multiplicaron, aunque todavía no contaban con los apoyos parlamentarios necesarios. En el año 1932 las organizaciones feministas enviaron miles de adhesiones a la Cámara de Diputados en reclamo del sufragio femenino y se logró un despacho favorable al análisis de la cuestión, defendida en los debates por los socialistas, los demócratas progresistas y otros sectores reformistas. El proyecto fue aprobado en Diputados pero encontró una fuerte oposición en el Senado y finalmente la ley no se sancionó. Habría que esperar 15 años, hasta la llegada del peronismo, para que el voto femenino se convirtiera finalmente en una conquista.

Distintos proyectos aguardaban su tratamiento en el inicio de sesiones de 1947 y la falta de coincidencias entre los diferentes bloques hacía presumir que la cuestión sería una vez más demorada. Sin embargo, la oportuna intervención de Eva Perón, que organizó una campaña radial en la que se dirigió específicamente a las mujeres, interpelándolas en términos políticos y como trabajadoras<sup>82</sup>, volcó voluntades a favor y movilizó en forma espectacular a unas 50 mil mujeres que el 9 de septiembre de ese año concurrieron a las puertas del Congreso a pedir por el tratamiento de la ley. Ese mismo día, en un rápido pasaje del Senado a Diputados, la norma fue sancionada y días más tarde promulgada como ley 13.010. En las elecciones presidenciales de noviembre de 1951 las mujeres argentinas ejercieron por primera vez el derecho al voto y en gran parte su participación fue definitiva en la reelección de Perón. En este proceso fueron

clave la campaña de empadronamiento iniciada en 1947 (véase imagen 12) y la organización del Partido Peronista Femenino, creado en

1949, así como el accionar de Eva, que reclutó eficaces colaboradoras en todo el país a quienes delegó las tareas de afiliación y la puesta en funcionamiento de las unidades básicas femeninas. Como ha señalado Barry (2009), estos espacios tuvieron un gran despliegue territorial (llegó a haber unas 3.600 distribuidas en todo el país), y cumplieron otras funciones además de las de carácter político, al desarrollar actividades culturales, de capacitación y asistencia social.



**Imagen 12: fotograma del cortometraje *La mujer puede y debe votar*, realizado para la campaña de empadronamiento de 1947**

En las elecciones de 1951 fueron elegidas 6 senadoras y 23 diputadas peronistas en el ámbito nacional, mientras que el radicalismo no presentó candidaturas femeninas y el socialismo apenas tres. Barrancos (2003: 187) atribuye este hecho a dos cuestiones: “*por un lado la contrariedad con la ley, cuya paternidad se arrogaba el peronismo, y por otro, la imposibilidad de vencer las resistencias de una acendrada sensibilidad que encontraba a las mujeres todavía poco capacitadas para la arena política*”. De cualquier forma, tanto desde la Unión de Mujeres Argentinas (UMA), vinculada al Partido Comunista, como desde la vertiente femenina de la UCR y las mujeres socialistas, se mantuvo una posición opositora al peronismo durante esos años.

Más allá de la conquista de la ciudadanía política, durante el período 1930-1950 las mujeres consiguieron también una participación mucho más amplia en el mundo del trabajo, que paulatinamente se vio encuadrada por distintas normas y leyes destinadas a regular la actividad.

### 3.4.2. Mujeres trabajadoras

Si bien el trabajo femenino no era una situación nueva, ni en el campo, el hogar, el servicio doméstico, el magisterio o las fábricas<sup>83</sup>, el proceso de industrialización sustitutiva iniciado en la década de 1930, sumado al crecimiento de las ciudades y a un cambio paulatino en las mentalidades, abrió nuevas oportunidades laborales para las mujeres.

En el campo de la industria, en 1914 las mujeres constituían el 61% de los trabajadores empleados en la rama textil y la confección, mientras que para 1935 esta cifra había descendido al 57,8% y la participación femenina había aumentado en sectores no tradicionales como la producción química (31%), la industria del papel (39,1%) y el caucho y las manufacturas (35,5%). En tanto para el censo de 1947, sobre el total de empleados en la industria el 14,5% eran mujeres, y esta cifra ascendía al 20,6% al considerar sólo a los obreros. Asimismo, se había ampliado la participación en una amplia variedad de industrias, como las del tabaco (69,3%), el papel y el cartón (44,2%), el caucho (33,1%), el cuero (23,6%) y los químicos (28,6%), manteniendo el liderazgo en las más tradicionales de la confección (63%) y los textiles (49,5%) (Lobato, 2007: 45-50).

En cuanto a la participación general en la actividad laboral, aunque había una elevada concentración de mujeres en el sector manufacturero (33%), el mayor número de trabajadoras se ubicaba en el sector terciario (en plena expansión desde principios de siglo), en ocupaciones 'típicamente' femeninas. Del 59% de las mujeres empleadas en esa área, poco más de la mitad estaba en el servicio doméstico, y el resto en servicios sociales con fuerte componente público (educación, salud, teléfonos) y en el comercio minorista. Este aspecto es concordante con los diferentes tipos de trabajadoras que aparecen en los films analizados, especialmente en los de la serie *Catita*, donde se ofrecen múltiples miradas acerca del trabajo femenino: desde empleadas de tienda, secretarias y manicuras, hasta bailarinas, cantantes y bataclanas, pasando por enfermeras y telefonistas. En el único film de ambas series en que se presentan obreras es en *Cándida millonaria*, donde las trabajadoras de una fábrica de medias aplauden a su patrón y le tiran flores porque les pagó el 'aguinaldo de Pascuas'<sup>84</sup> (véase imagen 13).



**Imagen 13: Obreras textiles agradecen al patrón en *Cándida millonaria* (1941)**

Como remarca Lobato (2007: 65), maestras y enfermeras estaban asociadas con el 'don de cuidar' que se atribuía a las mujeres, y por esa razón se dio una alta tasa de participación femenina en esos sectores. Asimismo, entre los 25 y los 34 años, el tramo de edades en el que se constituía la familia, se producía el retiro de las mujeres del mercado de trabajo, pero en proporciones cada vez menores a lo largo de las distintas generaciones (Torrado, 2003: 215).

La reglamentación del trabajo femenino fue una cuestión clave, desde distintas posiciones, para el reformismo, el feminismo y el movimiento obrero. En la Argentina se sancionaron dos leyes específicas, una de carácter general en 1907, impulsada por el socialismo y que reglamentaba también el trabajo infantil, y otra en 1918 referida al trabajo a domicilio, rubro en el cual las mujeres eran mayoritarias. Las leyes establecieron las obligaciones patronales sobre la jornada laboral de las mujeres, el descanso maternal, la higiene, la seguridad y los salarios<sup>85</sup>; aunque su incumplimiento llevó a numerosas huelgas y manifestaciones a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, de las que participaron trabajadoras de distintos sectores (fundamentalmente las empleadas telefónicas y las obreras textiles y de la industria de la carne).

Por otra parte, en el marco de las ideas eugenésicas<sup>86</sup> e higienistas, el cuerpo de las mujeres -consideradas como depositarias del futuro de la raza y la Nación- era concebido como un bien a proteger y resguardar, por lo cual se desplegaron una serie de políticas sociales y sanitarias para hacerlo. En los años '30 se ampliaron los beneficios sociales con la paulatina legislación sobre jubilaciones y pensiones, que se hicieron extensivos a las mujeres no tanto en función de su condición de trabajadoras, sino como "sostén moral de la familia obrera" (Lobato, 2007: 262). Asimismo, en 1934 se aprobó una

nueva ley que estableció el subsidio por maternidad, extendió el descanso maternal a los días previos al parto y creó la Caja de Maternidad para cubrir las necesidades de las mujeres trabajadoras en el puerperio y propiciar su pronta recuperación física. A partir de 1943, y a lo largo de los dos primeros gobiernos peronistas, se introdujeron cambios en la legislación laboral que afectaron a los trabajadores en su conjunto, como la remuneración especial de los días feriados, el aguinaldo y las vacaciones pagas, la fijación de salarios mínimos, las licencias por enfermedad y maternidad, el salario familiar, la protección del trabajador rural, el otorgamiento de beneficios sociales a viudas, hijas e hijos y nietas; y otras medidas dirigidas a sectores particulares que tenían una alta participación femenina, como por ejemplo, el personal de hospitales y sanatorios. Asimismo, se crearon entidades de apoyo a la mujer trabajadora, como la Casa de la Empleada y las guarderías obreras. Estos esfuerzos se sumaban a los de asociaciones católicas, entidades gremiales y mutuales, también preocupadas por el bienestar de las trabajadoras en su vinculación con la familia, la maternidad y la protección de la niñez.

En este sentido, el ingreso masivo de las mujeres al mundo laboral fue visto por distintos sectores como una amenaza de disgregación familiar al suponer que las trabajadoras descuidarían sus 'obligaciones' domésticas y maternas. Esta prédica se expresó en diversos ámbitos, uno de los que más interesan a este trabajo es el de las llamadas 'revistas femeninas' (*Vosotras, Para Ti*) que, como señala Lobato (2007: 258), en la década de 1930 comenzaron a desplegar a través de textos e imágenes una visión de la 'mujer moderna', caracterizada como joven, preocupada por su apariencia, atenta a la moda y las nuevas costumbres, y también trabajadora, aunque ocupada en tareas 'adecuadas a su sexo'. Las trabajadoras a las que se referían estas publicaciones eran las secretarías, empleadas de comercio, telefonistas, o las que tenían un oficio, como peluqueras, costureras, taquígrafas o dactilógrafas (los mismos oficios que aparecían, como vimos, en las películas de Catita). Sin embargo, la tensión entre el cuidado del hogar y el trabajo reaparecía permanentemente, y una vez que la mujer se casaba, para estas revistas permanecer en el mundo laboral no debía interferir con las labores domésticas y, fundamentalmente, con el cuidado de los hijos.

El reforzamiento del vínculo feminidad-maternidad fue un aspecto central no sólo en la construcción del imaginario socio-sexual de la época, como veremos en la tercera parte de esta investigación a partir del análisis fílmico, sino también en el diseño de políticas sanitarias, laborales y sociales. Analicemos algunas de sus características.

### *3.4.3. Familia y maternidad*

Además de considerar a las mujeres como sujetos políticos y trabajadoras, el peronismo las tuvo como destinatarias fundamentales de una serie de políticas que

apuntaban a la protección de la familia y la maternidad, no exentas de contradicciones y fuertes connotaciones morales y prescriptivas. Aunque algunas de esas posturas estaban enraizadas en el período anterior.

En la década de 1930 la caída de la natalidad había comenzado a ser una preocupación para las autoridades nacionales, atribuyendo el problema al *“efecto de ideas o de costumbres modernas que coartan el libre proceso de las leyes de la naturaleza y contravienen los procesos cristianos”*, según el discurso del natalista Alejandro Bunge. Entre los hábitos que atentaban contra la natalidad, Bunge destacaba *“la posible influencia de la excesiva intervención de la mujer en todas las ramas del trabajo”* (citado en Torrado, 2003: 183). Estas preocupaciones estuvieron presentes en el I Congreso Argentino de Población, organizado por el Museo Social Argentino en 1940, pero a menudo entraron en tensión con las ideas eugenésicas, que buscaban nacimientos que controlaran los rasgos hereditarios degenerativos. Los eugenistas argentinos, sin embargo, *“al intentar privilegiar tanto la cantidad como la calidad de la población apostaron, por un lado, a la regeneración racial (impulsada por las transformaciones intencionales en el medio físico, social y moral), a la ‘puericultura’, la eugenesia ‘preventiva’ y ‘positiva’, mientras que, por otro, condenaron sin tregua el control de la natalidad y, salvo excepciones, rechazaron la eugenesia ‘negativa’ en el plano práctico”* (Nari, 2004: 38).

El discurso eugenésico, cuyo período de mayor auge fue entre las décadas de 1920 y 1930, tuvo como uno de sus focos de atención a las mujeres y la reproducción, y se conjugó con la aparición de una serie de nuevos profesionales (ginecólogos, obstetras, puericultores) y prácticas (el parto en hospitales públicos, el control del embarazo y los ‘consejos’ sobre cómo criar a los hijos), que modificaron la experiencia de la maternidad. El control de la reproducción incluía diversos aspectos: la preparación del cuerpo desde la infancia, la elección de la pareja adecuada<sup>87</sup>, la concepción, el embarazo, el parto y la capacidad de ‘maternar’, que a su vez implicaba la lactancia, la alimentación, el cuidado, la higiene, la educación y el amor al hijo, entre otras prescripciones (Nari, 2004: 48). En varias de las películas de Niní Marshall, sin embargo, estos aspectos son blanco de comicidad, como ocurre en *Cándida* cuando la gallega atribuye la enfermedad del niño menor de la casa al exceso de higiene (*“¡Ay, los baños... esos son los baños! Hasta que no me lo enfermaron no pararon”*), o en *Cándida, la mujer del año*, donde el personaje dicta un taller para enseñar a bañar un bebé, pero se distrae y termina metiendo de cabeza en la bañera al muñeco con el que hace el simulacro (véase imagen 14).



**Imagen 14: Cándida en una satírica demostración de su capacidad de 'maternar'**

La 'maternalización' de las mujeres, es decir, la fusión entre feminidad y maternidad mediante un lazo percibido como 'natural' y simbiótico, fue un proceso que se dio en todo el mundo occidental en forma continua desde fines del siglo XVIII, en el marco de un conjunto de transformaciones sociales, económicas y políticas características de las sociedades capitalistas, y al que contribuyeron los discursos de la ciencia médica. Durante el siglo XX se asiste a la demanda desde distintos sectores (políticos, sociales, religiosos) de 'políticas de maternidad', pero es en las décadas de 1930 y 1940 cuando el Estado comienza a intervenir más decididamente en la cuestión a través de leyes, instituciones y campañas. Durante el peronismo, como señalan Ramaciotti y Valobra (2004) a partir del análisis de las campañas de la Secretaría de Salud Pública en la gestión de Carrillo, la función materna se desdobra, por un lado, en la mujer como gestante, donde es irremplazable; y por el otro, en las tareas de cuidado, crianza y educación, de las que el Estado tiende a hacerse cargo.

En 1936 se había creado la Dirección Nacional de Maternidad e Infancia, que se organiza en distintas divisiones para atender problemas específicos, y cuya acción se extendía a todo el país centralizando las diferentes dependencias que se ocupaban anteriormente del tema, excepto las actividades de la Sociedad de Beneficencia (Biernat y Ramaciotti, 2008:53-54). Durante el peronismo, la Dirección se dividió en cuatro departamentos (Eugenesia, Asistencia Técnica, Educación, y Propaganda y Servicio Social), de acuerdo a un criterio de 'maternidad integral' que conjugaba la asistencia médica con la inclusión social y la protección moral. El surgimiento de la Fundación Eva Perón en 1948 comenzó a limitar y concentrar las actividades de esta repartición, así como las de las sociedades de beneficencia.

El cortometraje documental *Su obra de amor* (1953, Carlos Borcosque), producido por el *Noticiero Panamericano* de Argentina Sono Film, fue una de las iniciativas impulsadas

desde el gobierno para difundir la obra de Eva, a un año de su muerte, y capitalizar el apoyo de los sectores beneficiarios en un contexto de crisis económica y política. Según Marcela Franco e Irene Marrone (2006), si bien la Fundación produjo una transformación en la concepción de la asistencia social, que dejó de ser entendida como caridad para comprenderse en términos de derechos sociales, la película construye la figura de Evita como un 'hada' que interpreta las necesidades del pueblo y contribuye a la consolidación del mito en torno a su figura (véase imagen 15).



**Imagen 15: La imagen de Eva en el inicio del film *Su obra de amor* (1953)**

En cuanto a la familia, el siglo XX se inicia con una gran heterogeneidad, en la que coexistían diversas pautas y realidades (familias extensas, convivencia de grupos familiares en viviendas colectivas, mujeres trabajadoras jefas de hogar, niños abandonados, uniones de hecho, nacimientos ilegítimos), aunque, como señala Nari (2004:57), el matrimonio era una estrategia fundamental para la supervivencia o mejora de las condiciones de vida de las clases trabajadoras, ya que las unidades domésticas eran con frecuencia también espacios de trabajo y producción.

Poco a poco, comienza a instalarse un nuevo modelo: la familia moderna, con un menor número de hijos y mayores cuidados hacia la infancia, y un 'ideal de domesticidad' que marcaba el 'deber ser' para varones y mujeres, los contornos del proyecto vital, las conductas apropiadas para las relaciones de pareja y entre padres e hijos, conectando el orden familiar con el social (Cosse, 2006: 31). Un modelo que era fundamentalmente el de las clases medias y

*(...) se fue construyendo desde el derecho, la medicina, la 'economía doméstica' y las prácticas sociales: nuclear, patriarcal, legitimado y legalizado por las leyes, cuyo padre detentaba el poder y era el proveedor material, vertebrado en la relación*

*madre-niño, una madre-ama de la casa con poder moral sobre su esposo y su hijo, un hijo que adquiriría una importancia capital para la sociedad, el Estado y la 'raza' y a cuyo cuidado y crianza quedaba dedicada la vida de la madre* (Cosse, 2006: 63).

El Código Civil mantenía vigente una visión decimonónica del padre como jefe del hogar y proveedor, detentador exclusivo mientras viviera de la patria potestad sobre los hijos menores y protector de la pureza sexual de las mujeres de la familia, cuestión sobre la que se basaba su 'honor'. Pero progresivamente, el Estado moderno fue recortando su poder en cuestiones como el castigo sobre los hijos, la potestad de educarlos sin interferencias y el aprovechamiento de su fuerza de trabajo. En los años '20, como se dijo, también las mujeres casadas lograron cierta autonomía en el terreno de los derechos civiles.

Además de la mortalidad infantil y la caída de la natalidad, otro aspecto que causaría preocupación a las autoridades de la época sería la cuestión de la filiación ilegítima. Como afirma Isabella Cosse (2006: 13), "*las imágenes de las madres solteras, los hijos sin padre y las uniones contrariadas no sólo eran ficciones que alimentaban la sensibilidad romántica*". En 1940, uno de cada tres niños era inscripto como hijo ilegítimo, situación que también generaría diversas políticas y normas en pos de su protección. El tema aparece ampliamente tratado en el cine de la época. En el film *Mujeres que trabajan* (1938), por ejemplo, una de las empleadas de la tienda donde trabaja Catita queda embarazada y el padre del niño, que además es el dueño del comercio, se niega a reconocer al niño provocando un conflicto que llevará a la joven a intentar matarlo.

En 1954 la legislación determinaría la equiparación de derechos de los hijos matrimoniales y extramatrimoniales, aunque mantendría diferencias en cuanto al derecho sucesorio. La ley fue aprobada en un marco de conflictividad con la Iglesia Católica, responsable de la modificación del proyecto original, de carácter más radical. A este clima también contribuyó el frustrado intento de aprobación de una ley de divorcio vincular, aunque acotada a casos específicos (ausencia comprobada de 5 años del cónyuge).

Más allá de los numerosos cambios que se estaban produciendo en la vida de las mujeres por esas décadas, con un mayor acceso laboral y la consecución de derechos políticos y civiles; como vimos, también se incorporaban nuevas formas de control sobre la vida privada y familiar, la domesticidad y los cuerpos. Otros de los terrenos donde la sujeción sobre las mujeres se ejercía en forma más férrea era el de la sexualidad.

#### *3.4.4. Sexualidad y moral sexual*

Como apunta Dora Barrancos (2007: 478), la sexualidad admitida en las primeras décadas del siglo XX fue decididamente restringida, aunque en general fueron los varones, de todas las categorías y etnias, "*los principales experimentadores del goce sexual*". El

prostíbulo era un ámbito común de iniciación heterosexual y las redes de trata de blancas alcanzaron gran desarrollo en el país, hasta que en 1936 la Argentina se unió a la posición 'abolicionista' que, más allá de ciertas medidas restauradoras llevadas a cabo durante el peronismo bajo el eufemismo de la 'profilaxis social', fue posteriormente mantenida (Barrancos, 2007: 481).

Para el común de las mujeres, sin embargo, las reglas eran distintas. Las presiones de la moral sexual se evidenciaban fundamentalmente en el espacio de las relaciones y la vida privada, y sobrevivieron con pocos cambios hasta la década de 1960. La sexualidad era un tema del que no se hablaba y la mayoría de las mujeres llegaba al matrimonio sin haber tenido ninguna conversación específica sobre el sexo, más allá del estímulo del amor romántico que mostraban las novelas, el folletín y el cine. El compromiso matrimonial no se rompía y si lo hacía podía generar una tragedia. Llegar virgen al matrimonio constituyó un precepto esencial en el inculcamiento del 'deber ser' femenino de la mayoría de las clases sociales (Barrancos, 2007). En la película *Cándida* esta cuestión aparece tratada cómicamente, a partir del chiste que se hace con respecto al nerviosismo que embarga a los recién casados Cándida y Jesús frente al lecho conyugal, en la última secuencia del film. Volveremos sobre ello en el capítulo 6.

Aunque las reglas de la moral sexual se generalizaron al conjunto de la sociedad argentina, no obstante, existía cierta correlación entre la rigurosidad de las normas y el estrato social al que pertenecía la mujer en cuestión. Barrancos (1999) señala que, aún cuando pesaran las mismas expectativas de conducta demandadas a las mujeres en general, en los sectores populares podían a veces quebrarse las reglas. Sin embargo, *“a medida que la familia obrera consiguió empujarse en la escala social y procuró vivir en localidades o barrios que matizaban la identidad de sus residentes, anulando el carácter exclusivamente popular o proletario, la conducta moral exigida a las muchachas se asimiló más a los controles que regían para las capas medias”* (Barrancos, 1999: 210). Para las jóvenes de los estratos medios era casi imposible salir solas, sin la compañía de un familiar o una amiga, ni hacer citas con desconocidos. Los novios permanecían en lugares visibles, con un estricto cronograma de citas, y el casamiento y la maternidad seguían constituyendo el destino de las jóvenes de todas las condiciones sociales.

Si bien, como vimos, a partir de la década de 1920 comenzaron a ampliarse las oportunidades de trabajo para las mujeres fuera de sus hogares, sin embargo, *“salir a trabajar solía ir acompañado de una sombra, de una insidiosa duda sobre la integridad moral”* (Barrancos, 1999: 206). Estas presiones fueron sufridas por algunas ocupaciones más que otras, como fue el caso de las telefonistas. Asimismo, las demandas de decencia eran también mayores en algunas profesiones, como el magisterio. Barrancos (1999: 207-208) afirma que las maestras constituyeron el grupo de asalariadas que ganó mayor respetabilidad, y ello se debió a que el magisterio no era considerado como un trabajo sino

como un 'apostolado', que encarnaba valores muy estimados por la sociedad. Pero por esa misma razón las exigencias morales que pesaban sobre ellas eran aún mayores y las transgresiones se castigaban severamente. Las autoridades educativas alentaban los matrimonios entre maestros por el problema que representaba que las maestras solteras dejaran a sus familias para ir a trabajar a otras localidades. Tener novio y recibirlo en la casa sola era motivo de escándalo, mientras que las maestras solteras que quedaban embarazadas perdían su trabajo si es que no conseguían un marido a tiempo. Estas presiones son recogidas por el cine de la época, por ejemplo en la película *La maestra de los obreros* (1942, Alberto de Zavalía), donde Valeria Manzano (2001) ha observado el proceso de deserotización que la construcción fílmica opera sobre la corporalidad de la protagonista, una joven maestra que da clases a adultos en un barrio periférico y transforma su apariencia (vestido, maquillaje, peinado) para 'pasar desapercibida' dentro del aula.

En el período de entreguerras, con el surgimiento de mayores oportunidades laborales y nuevos ámbitos de divertimento, comenzó a evidenciarse un aumento de la sociabilidad femenina, con reglas más laxas para concurrir a reuniones sociales, fumar y beber, aunque estas costumbres no extendidas eran miradas con preocupación y criticadas duramente por los sectores conservadores (Barrancos, 1999: 210-212). Un nuevo modelo comenzaría a abrirse paso a partir de los cambios sociales y políticos de los años '40 (entre ellos la sanción de la Ley de Voto Femenino en 1947), si bien todavía no autorizaba a vivir la sexualidad ni los vínculos espontáneamente.

Al proyectar la figura de Niní Marshall en el contexto que se ha delineado a lo largo de este capítulo, no cabe duda que su historia personal presenta características singulares, que son a la vez producto de una época de transformaciones, pero también profundamente rupturistas. Mujer, madre que cría sola a su hija, artista, divorciada y vuelta a casar varias veces, Niní Marshall se aparta una y otra vez de los espacios y comportamientos admitidos; mientras que a la vez, el éxito de sus criaturas se relaciona con la capacidad de convertirse en intérprete de nuevas prácticas sociales y culturales que pujaban por lograr reconocimiento. La radio primero y el cine después, constituyeron el ámbito en el que esa interpelación fue posible. En el próximo capítulo se abordará la cultura de los sectores populares y el modo en el que ésta interactuó con el cine y otros medios masivos.

## CAPÍTULO 4: la esfera cultural

Pensar el cine argentino y latinoamericano en las décadas de 1930 a 1950 implica pensarlo inserto en una serie de transformaciones relacionadas con la emergencia de nuevos actores sociales –como vimos en el capítulo anterior- y de nuevas prácticas culturales. En este capítulo se reflexiona sobre el cine en tanto uno de los medios de comunicación articuladores de una cultura de masas, profundizando en su impacto en América Latina y su vinculación con los sectores populares. La intención es pensar el cine como una relación comunicativa y desplazar la mirada sobre las audiencias que constituyen su público en esos años, sobre sus necesidades y los usos que hacen de este medio; en definitiva, poner el foco en el discurso y la recepción.

Por otra parte, también se incluye un apartado sobre la consolidación del cine argentino como industria y su relación con las políticas estatales dirigidas a este sector, así como la estrategia de comercialización basada en la estandarización de los géneros cinematográficos, particularmente en la comedia, que es el género al que pertenecen las películas de Niní Marshall. En el final del capítulo, se analizan las características de la comedia cinematográfica en la Argentina, con apoyo en nuevas teorizaciones acerca de los géneros textuales.

### 4.1. Cultura para *las masas*

Junto a la radio, el cine fue uno de los medios de comunicación más influyentes en la conformación de una cultura de masas, tanto en Argentina como en el resto del mundo capitalista. Convertido en un entretenimiento popular por excelencia, contribuyó además a mediar en la apropiación de la experiencia de la vida urbana para vastos sectores de la población.

La noción *cultura de masas* requiere de algunas aclaraciones, especialmente atendiendo a los usos peyorativos que el término ha tenido en sus orígenes. La expresión ha remitido en general a un tipo de producción cultural de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos más triviales del gran público, y vehiculizada fundamentalmente a través de los medios de comunicación y los consumos masivos, como el radioteatro, las novelas rosa, las comedias y espectáculos de revista, la historieta, los dibujos animados, y determinado tipo de canciones, relatos y obras de divulgación (Blanco, 2002a: 42). Si bien muchas de las objeciones planteadas a la cultura de masas desde la crítica cultural sintonizan con las realizadas anteriormente a la cultura popular<sup>89</sup>, recién en la década de 1940 ingresa al vocabulario de las ciencias sociales, vinculada a la noción de sociedad de masas<sup>90</sup>. Producción seriada, conformismo, búsqueda de ganancia y vulgaridad fueron algunas de las objeciones planteadas a la cultura masiva. Sin

embargo, a partir de los años '80 se produce un desplazamiento en su estudio y los medios dejan de ser considerados meros instrumentos ideológicos, rescatándose su vínculo con lo popular. En lugar de ver en lo masivo una versión degradada de la 'alta cultura' o un instrumento de manipulación y dominación destinado a destruir las tradiciones y las formas de la cultura popular, las investigaciones recientes han procurado analizar el sistema de mediaciones que articulan lo popular con lo masivo y viceversa (Blanco, 2002a: 44).

En este sentido, Jesús Martín-Barbero ha advertido acerca de la imposibilidad de pensar ambas dimensiones de la cultura en forma desvinculada:

*No es posible seguir anclados en una crítica que desliga la masificación de la cultura del hecho político que genera la emergencia social de las masas y del contradictorio movimiento que allí se produce: la no exterioridad de lo masivo respecto de lo popular, su constitución histórica como uno de sus modos de existencia (...) Así empezamos a entender que más importante que seguir lamentándonos, al menos en América latina, por la degradación que la cultura masiva efectúa sobre la cultura culta, es plantearnos lo que la cultura masiva ha hecho y hace con las culturas populares. Que es al mismo tiempo la pista para poder entender los modos en que lo popular se apropia de lo masivo: desde los usos obreros del folletín y la caricatura en el siglo XIX hasta los usos actuales de la radio o el video. (Martín-Barbero, 2002:54).*

Walter Benjamin, a diferencia de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer (quienes acuñaron el concepto de *industria cultural*<sup>91</sup>), fue uno de los primeros teóricos en ver al cine no como una degradación del arte a partir de la técnica, sino como generador de una nueva forma de percepción, que expresaba las transformaciones sociales de una época en la que convergían las nuevas aspiraciones de las masas y las nuevas tecnologías de reproducción. Benjamin observa que la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa con el arte, "de retrógrada frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo de cara a un Chaplin" (1987: 44). A mayor importancia social de un arte, menos se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva, por eso con la masificación del cine ambas llegan a coincidir. Al respecto, sostiene que "el cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno" (Benjamin, 1987: 46).

Así, los espectadores no son meros receptores pasivos y consumidores de 'ideología'<sup>92</sup>, sino que buscan en la pantalla referencias a una historia conocida y compartida, elementos con los que poder identificarse y que les permitan construir la propia imagen. El ensayista e investigador Carlos Monsiváis, que estudió ampliamente las prácticas de los sectores populares urbanos en México, ha sostenido que en el cine mexicano -pero también en el latinoamericano- el público:

*(...) vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó, se resignó y se encumbró secretamente* (Monsiváis, 2006: 1056).

Por su parte, el investigador Néstor García Canclini (1995) afirma que lo popular no se define por 'una esencia a priori', sino por las múltiples estrategias con que los propios sectores subalternos se posicionan culturalmente, y también en cierta medida por la 'puesta en escena' que antropólogos, sociólogos, estudiosos del folclore, comunicadores y, podríamos agregar, realizadores cinematográficos, realizan de la cultura popular.

En las próximas páginas, abordaremos algunas de las aportaciones de las industrias culturales en Argentina a las culturas populares, y sus vinculaciones con el surgimiento del cine como fenómeno cultural. En base a lo argumentado hasta aquí, no se considerará la emergencia de lo masivo como un punto de quiebre con la tradición cultural popular precedente, como en ocasiones ha sido vista<sup>93</sup>, sino como una nueva dimensión de lo cultural que se apropia de lo popular y lo resignifica, a la vez que es 'apropiada' por lo popular.

La cultura letrada es la primera arena en la que se produce la emergencia de una 'empresa cultural', como la han definido Gutiérrez y Romero (2007), que comienza a producir bienes simbólicos de carácter masivo, destinados a los nuevos habitantes de las ciudades. La edición de folletines, libros baratos, revistas, periódicos y novelas por entregas de gran tirada son aspectos fundamentales de ese proceso que se analizan a continuación. La inclusión de tal análisis, que en apariencia se alejaría del foco de esta investigación, se justifica porque es justamente en ese terreno, a partir de su labor como columnista y periodista de espectáculos, que Niní Marshall comienza a establecer una relación con los sectores a los que más tarde se dirigirán sus personajes en la radio y el cine.

#### *4.1.1. Libros baratos para 'el pueblo'*

La extensión de las prácticas de lectura y de la cultura del libro a los sectores populares ancla en un imaginario de corte iluminista que ha recorrido un amplio espectro de proyectos culturales<sup>94</sup>, desde la pretensión sarmientina de 'civilizar la barbarie'<sup>95</sup> a través de la instrucción pública, hasta las iniciativas de educación popular<sup>96</sup> impulsadas por anarquistas y socialistas para 'despertar' la conciencia política de los trabajadores argentinos. Este antecedente, sumado a los cambios sociales que se produjeron en la sociedad porteña en el período de entreguerras, llevaron en opinión de Luis Alberto

Romero (en Gutiérrez y Romero, 2007) al desarrollo de una verdadera 'empresa cultural', caracterizada tanto por la emergencia de una serie de editoriales dedicadas a la publicación de obras de la literatura universal a precios accesibles, como a la proliferación de bibliotecas barriales y asociaciones culturales de diverso tipo que impulsaron la lectura y la circulación de esas colecciones, entre otras actividades.

Editoriales como Tor, Casa Mauci, Sopena y Claridad, entre otras, se abocaron a la tarea de publicar colecciones económicas destinadas a un público lector ampliado, que coexistieron en el gusto popular con otras publicaciones tradicionales como los folletines<sup>97</sup> y las novelas por entregas publicadas en diarios y revistas de gran tirada (véase imagen 16). Aunque esta ampliación del campo lector contaba con antecedentes registrados antes de la Primera Guerra Mundial<sup>98</sup>, fue en el período de entreguerras que surgieron colecciones como *Joyas Literarias*, *Grandes Obras* y *Los Intelectuales*, que difundían la novelística europea de fines del siglo XIX, así como los 'clásicos del pensamiento universal'. Por su parte la editorial Tor, que produjo una importante cantidad de libros baratos, combinó en iguales proporciones la literatura europea con la argentina, publicando textos de autores como Stefan Zweig, Oscar Wilde, Anatole France y León Tolstoi entre los extranjeros, y a escritores nacionales como José Hernández y Estanislao del Campo, además de los 'modernos' del grupo Boedo, poetas y exponentes de la tradición de la 'novela semanal'. En tanto la editorial Claridad, fundada por Antonio Zamora en 1922, dio mayor espacio a las vanguardias literarias, con colecciones como *Los Poetas*, *Los Realistas* y *Los Nuevos*, sin descuidar la tirada de obras de carácter más masivo como las *Novelas de Aventuras*, los *Clásicos del Amor* y la serie de Sherlock Holmes.



**Imagen 16: tapa y aviso publicitario de las novelas por entregas de *La Novela Semanal***

Estas publicaciones fluctuaron entre el entretenimiento, el afán ilustrador y reformista (al que también contribuyó la colección *El Pequeño Libro Socialista*, editada por ese partido político), el abordaje de los grandes problemas de la humanidad, la 'educación sentimental' y la temática nacional, configurando un proyecto cultural diverso, que por un lado se proponía instruir a las masas -aunque para ello tuviera que atraerlas con aventuras y romances- y por el otro fortalecer una industria editorial en ciernes. Esta actividad se complementó con la de la prensa, que por esos años también produjo una amplia variedad de periódicos y revistas que amplificaron la lectura de la literatura popular al incluir en sus páginas novelas sentimentales, folletines y relatos de aventuras, como la revista *Leoplán*, que comenzó a ser publicada desde 1934 por Editorial Sopena.

#### 4.1.2. Prensa popular, radio y cine

Para los años '30, la prensa popular ya contaba con una larga tradición en el país, que iba desde la caricatura y el humor político, con *Caras y Caretas* como publicación más emblemática<sup>99</sup>; hasta la divulgación técnica<sup>100</sup>, la inclusión de folletines y novelas por entregas, y las revistas de espectáculos, sobre las que se volverá más adelante.

Un párrafo aparte merece lo que podemos caracterizar como 'narraciones sentimentales' -analizadas en detalle por Sarlo (2004)-, que se publicaban en fascículos semanales, de igual forma que los folletines, como parte de series que llevaban títulos como *La Novela Semanal*, *El Cuento Ilustrado* y *La Novela del Día*. Dirigidas fundamentalmente al público femenino y juvenil<sup>101</sup>, estas publicaciones se vendían en kioscos, puestos de diarios, estaciones de trenes y subterráneos de Buenos Aires, compartiendo los circuitos de distribución de la prensa y otras formas de literatura popular, y llegando a tener tiradas de hasta 200 mil ejemplares. Algunos de los autores más prolíficos de este formato fueron Josué Quesada, Alejo Peyret y Hugo Wast. Según Sarlo (2004:221), estas narraciones constituían 'instrumentos culturales' en un sentido amplio:

*Porque, de algún modo, están cerca del mundo de su público, sin confundirse con él: practican un ideal estético reconocible pero no inalcanzable; nombran a la literatura alta, la evocan citando y utilizando sus clisés más comunes, pero no ofrecen las dificultades de esta literatura. Embellecen las trivialidades de los afectos cotidianos, descubren mundos de pasiones excepcionales, presentan un erotismo legítimo y, casi podría decirse, honesto (...) Moralmente, confirman el horizonte de lectura, una forma de la moral social. Al mismo tiempo, introducen en ese horizonte el temblor de la pasión: algo que no sucede todos los días ni a todo el mundo y que, por su dimensión e intensidad puede ser dramático. Horadan la cotidianeidad, para instalar allí la aventura, aunque se trate de una moderada aventura sentimental que apunta al moderado desenlace de la institución matrimonial. (Sarlo, 2004: 221-222).*

En 1926 una de esas publicaciones, *La Novela Semanal*, anunció la inclusión de

“secciones sobre el hogar, los sports, modas, belleza e historietas” (Gutiérrez y Romero, 2007: 55), transformándose en un *magazine* de intereses más vastos. Justamente allí se produjo, a comienzos de los años treinta, la primera incursión de Niní Marshall en el mundo del trabajo, al desempeñarse como redactora en la revista escribiendo columnas sobre moda, belleza y cuestiones relativas al manejo del hogar, especialmente sobre cómo podía ser aliviado el trabajo del ama de casa con los electrodomésticos que fabricaba uno de sus auspiciantes, la empresa General Electric. En el abordaje de estas temáticas la siguieron en la década de 1940 otras revistas como *El Hogar* y *Mundo Argentino*; además de *Vosotras* y *Para Tí*, dirigidas al público femenino.

Entre los diarios más importantes se destacaban *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón* y *Crítica*. Caracterizado como ‘diario del pueblo’ por sus lectores (Saítta, 1998), este último incorporó a amplios segmentos de público a la lectura de la prensa (llegó a tener una tirada de 300 mil ejemplares) y se constituyó en el primer diario popular moderno, al abordar temas como los deportes, el tango y el jazz, las carreras de caballos, la noticia policial, el submundo social y la literatura de vanguardia. Fue creado por Natalio Botana en 1913, influenciado por el nuevo modelo periodístico desarrollado en los Estados Unidos por Hearst y Pulitzer, que hacía hincapié en las notas amarillistas y el impacto sensacionalista (véase imagen 17). Se enfrentó a Yrigoyen en 1928 y fue clausurado después del golpe militar de 1930, volviendo a editarse a partir de 1932 y hasta 1956.

Debido a su llegada a los sectores populares, *Crítica* fue tomado en esta investigación como una de las referencias centrales a la hora de pensar en la recepción de las películas de Niní Marshall. En el próximo capítulo analizaremos la cobertura que otorgó a la actriz y sus comedias, vinculándolo con otras publicaciones de la época como *Radiolandia*, *Antena* y *Radiofilm*.



Imagen 17: Tapa del diario *Crítica* (16/1/1944). Nótese el estilo sensacionalista de sus titulares

Otra de las manifestaciones centrales de la nueva cultura de masas fue sin lugar a dudas la radio. Nacida en el albor de los años '20 de la mano de los 'locos de la azotea'<sup>102</sup>, la radiofonía argentina inició rápidamente un camino que la llevó a constituirse, mediante la multiplicación de antenas y receptores, en una presencia constante en la vida cotidiana de los hogares de todo el país a lo largo de las dos décadas siguientes. Otras dos expresiones de la cultura popular, como son el tango y el folletín, encontraron en la radio un lugar donde anidar y desarrollarse. En el caso de este último, a través de la vía del radioteatro, que como ha observado Patricia Terrero (1982), se nutrió de numerosas historias y personajes de la literatura popular, tanto en sus versiones románticas y melodramáticas, como criollistas y de aventuras.

Pero la radio, además, fue el medio de comunicación, entretenimiento y consumo cultural que compartió con el cine no sólo una audiencia, sino también un conjunto de artistas, personajes, temáticas y referencias cruzadas. El cine heredó de la radio varios de sus 'ídolos', que incluyeron a reconocidos cantantes y orquestas de tango que brillarían en la pantalla especialmente durante de década de 1930, como Carlos Gardel, Libertad Lamarque y la orquesta de Francisco Canaro; y también a figuras populares como Niní Marshall, Luis Sandrini, Pepe Arias, Tita Merello, Pepe Iglesias y Tito Lusiardo, entre muchos otros. La película *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), da cuenta explícitamente de esa vinculación entre ambos medios, mientras que diversos programas y comentaristas radiales se ocuparon también del quehacer cinematográfico.

Pese a la influencia de la industria de Hollywood, el cine en América Latina adquirió características propias, asociadas a las pautas y modelos de identificación que la cultura popular ofrecía a las nacientes clases medias, y a la construcción de las respectivas identidades nacionales. Carlos Monsiváis ha señalado algunos de los elementos sobre los que se apoya este proceso de diferenciación del cine latinoamericano:

*Hollywood intimida, deslumbra, internacionaliza, pero el cine de América Latina depende de la mimetización tecnológica y del diálogo vivísimo con su público, que se da a través de lo nacional: afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis de pantalla y realidad), forjan el canon popular* (Monsiváis, 2000: 62).

En los años '40 las industrias culturales ya están consolidadas en la mayor parte del continente y los empresarios se aglutinan buscando nuevas oportunidades de inversión. De acuerdo a Monsiváis (2000:25) son ellos quienes *"inventan la psicología del espectador promedio, basándose en sus prejuicios y, ocasionalmente, en sus juicios mitológicos"*. Surge así una construcción de 'lo popular'<sup>103</sup> que busca promover la identificación del público, aunque al mismo tiempo estimula sus sueños y fantasías.

Al respecto, Julia Tuñón sostiene que este mecanismo de proyección- identificación

se halla en el centro de la fascinación fílmica. “*El público encuentra las formas de depositar sus aspiraciones, deseos, obsesiones o miedos, pero también de identificarse con lo que ve y asimilarlo*” (Tuñón, 1998: 40). En el mismo sentido, Claudio España y Ricardo Manetti (1999) proponen la noción de ‘apoderamiento de la ilusión de realidad’, según la cual el cine no refleja la realidad, sino que la construye, pero mantiene la ilusión de que se trata de un mundo posible, al alcance de la mano.

Inscripto en los parámetros del cine clásico norteamericano, pero retomando aspectos inherentes a la cultura popular latinoamericana y tradiciones y construcciones nacionales, el cine argentino iniciará en los años '30 su propio camino hacia la industrialización, como se verá a continuación.

## **4.2. El cine argentino del período**

### *4.2.1. La industrialización*

Si bien contaba con una importante tradición desde fines del siglo XIX<sup>104</sup>, es en la década de 1930, con la incorporación del sonido<sup>105</sup>, que el cine argentino se constituyó como industria tomando como modelo, al igual que la mayor parte del mundo capitalista, el sistema de estudios de Hollywood entre los años '30 y '50<sup>106</sup>. Para este modelo, la película es una mercancía con un valor de intercambio, generada a través de una serie de relaciones de producción y mercado centralizadas en una gran estructura institucional, que se caracteriza por una creciente división del trabajo, con especialización y jerarquización de oficios, y a menudo el control de las instancias de distribución y exhibición. El *star system*, basado en la construcción mítica de actores y actrices como ‘estrellas cinematográficas’, es decir como seres inalcanzables que viven vidas de ensueño y glamour, es uno de los mecanismos mediante los cuales este sistema de producción se vincula con el público, a través de la mediación de publicaciones del espectáculo y prensa especializada que amplifican la vida de las estrellas y contribuyen a la construcción del mito (véase imagen 18). El otro mecanismo utilizado es la estandarización de géneros que instauran condiciones de previsibilidad en la narrativa fílmica y en los aspectos formales de los films, favoreciendo el reconocimiento por parte del público.

Más adelante se volverá sobre ambas cuestiones.



**Imagen 18: La joven actriz Eva Duarte en la tapa de *Radiolandia* (4/6/1944)**

En ese marco, aparecieron en el país los grandes estudios de filmación. Argentina Sono Film fue creada en 1931 por Ángel Mentasti –al que se lo conoce como ‘el zar del cine argentino’- y sus hermanos Atilio y Ángel Luis, basándose en un modelo industrial que promovía “*la producción ininterrumpida de películas para enfrentar o negociar en mejores condiciones con la exhibición; si una película fracasaba, pronto tenía otra lista para compensar los déficits*” (Getino, 1998: 26). También en los inicios de esa década, Lumiton –creada en 1931 por los empresarios de la radio Enrique Susini, César Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mujica- adoptó el modelo de Hollywood, construyendo sus estudios en Munro (los primeros edificados como tales) y empleando a 400 personas, entre las que se contaban técnicos extranjeros especializados en fotografía y montaje. Su primera gran producción fue *Los tres berretines* (1933), dirigida por el propio Susini y protagonizada por Luis Sandrini.

La temática popular sería el *leitmotiv* de Lumiton, y Manuel Romero su director estrella. En este estudio se filmaron las primeras películas del personaje Catita, dirigidas por Romero (*Mujeres que trabajan*, 1938; *Divorcio en Montevideo*, 1939; *Casamiento en Buenos Aires*, 1939; *Luna de miel en Río*, 1940; y *Yo quiero ser bataclana*, 1940); mientras que buena parte de la serie Cándida se realizó en EFA –Establecimientos Filmadores Argentinos, otro de los estudios de la época- (excepto *Cándida, la mujer del año*, de 1943, y *Santa Cándida*, de 1944; ambas filmadas en Argentina Sono Film). En tanto las películas dirigidas por Luis César Amadori (*Hay que educar a Niní*, 1940; *Orquesta de señoritas*, 1941; *La mentirosa*, 1942; *Carmen*, 1943; *Madame Sans Gene*, 1944; *Mosquita muerta*, 1946; y *Una mujer sin cabeza*, 1947) lo harían en Argentina Sono Film. Los tres últimos films de Niní Marshall bajo la dirección de Romero (*Navidad de los pobres*, 1947; *Porteña de corazón*, 1948; y *Mujeres que bailan*, 1949) también fueron filmados en la Sono.

De acuerdo a César Maranghello (2005: 72), entre los grandes estudios de esta primera época “se fue dibujando un mapa de preferencias temáticas: un cine conservador y populista que trabajó con la nobleza de los humildes y el despotismo de los ricos. El melodrama se codeó con el sainete y las comedias costumbristas aportaron mensajes moralizadores”. Mientras Lumiton se ocupaba de las temáticas caras al sentimiento popular (el tango, la radio, el fútbol, las atracciones de Buenos Aires, el espectáculo), Argentina Sono Film se volcó a partir de los años '40 a “un cine dirigido a la familia, con las figuras más importantes y una temática que iba desde la humildad rural hasta la comedia con cantantes, cómicos, o la adaptación de obras literarias” (Maranghello, 2005: 73).

En los años '30 creció en forma vertiginosa la cantidad de películas filmadas en el país. Según los datos que brinda Getino (1998: 28), la industria cinematográfica nacional pasó de filmar 2 películas en 1932, a 6 en 1933, 13 en 1935, 28 en 1937 y 50 en 1939, a la cabeza de los países hispanoparlantes. Con el auge del cine sonoro, Hollywood no pudo satisfacer la demanda latinoamericana de films rodados en español, nicho que fue aprovechado por empresarios argentinos provenientes en muchos casos de la radio. Por la misma época los Laboratorios Alex incorporaron nuevo equipamiento y sofisticadas técnicas de tratamiento del material fotográfico, constituyéndose en importadores de equipos y proveedores de otros países latinoamericanos. Asimismo, la elección de temáticas populares, dirigidas a la porción mayoritaria del público constituido por masas de trabajadores urbanos recién llegados del interior del país o provenientes de la inmigración europea, así como los diálogos en español, favorecieron su exportación a buena parte del mercado de América Latina.

En 1942, cuando la Segunda Guerra Mundial significó el cierre para Estados Unidos de los mercados europeos, la CIAA (Office of the Coordinator of Interamerican Affairs), oficina dependiente del Departamento de Estado Norteamericano, decidió impedir la exportación de película virgen a la Argentina, argumentando que el gobierno nacional no había roto sus relaciones con el Eje. Por detrás de esa decisión estaba el extraordinario crecimiento de la industria cinematográfica argentina. Paralelamente, Estados Unidos proveyó a México de asistencia técnica, equipos y material, destinando a este país a apropiarse de gran parte del mercado de habla hispana. Como resultado de estas medidas, la producción argentina descendió de 56 películas filmadas en 1942 a 34 en 1943 y a apenas 24 en 1944 (Maranghello, 2005: 112). La crisis se resolvió ese último año de la mano de una figura que ocuparía un papel relevante en el destino del país. El entonces secretario de Trabajo y Previsión de la Nación, Juan Domingo Perón, arbitró en el problema mediante el decreto 21.334, que otorgaba al Estado la potestad de distribuir el material virgen, y que posteriormente se amplió determinando la obligatoriedad de exhibir cine argentino en las grandes salas<sup>107</sup>. A partir de entonces, la actividad dependería del apoyo estatal y el proteccionismo se afianzaría en la década siguiente mediante una serie

de leyes, decretos y disposiciones.

#### 4.2.2. Los vínculos entre el cine y el Estado

Desde una perspectiva que interrelaciona el análisis histórico institucional de la relación entre el Estado y el cine durante el primer peronismo con el estudio textual de los films que se produjeron en esa época, la investigadora Clara Kriger (2009) ha buscado contrarrestar una serie de supuestos que han estado vigentes durante largo tiempo en la bibliografía sobre este período<sup>108</sup>. En particular, la idea de que el peronismo controló, mediante la protección estatal y la censura, toda la producción fílmica de esa época. A lo largo de su obra, la autora repasa las políticas concretas del Estado peronista hacia el sector, así como las regulaciones que se establecieron con respecto a la producción y la exhibición, analizando finalmente cuatro conjuntos de films: los cortometrajes producidos por la Subsecretaría de Información y Prensa para difundir y propagandizar los actos de gobierno; un grupo de películas de ficción que despliegan a través de sus relatos la representación de un Estado fuerte con instituciones que funcionan de manera eficaz; los textos audiovisuales que denuncian problemáticas sociales ubicadas en el pasado y el modo en el que son solucionadas en la Nueva Argentina; y un último conjunto de películas en las que resuenan los efectos de los discursos y políticas generadas por el peronismo en relación a la emergencia de sectores sociales subalternos en la pantalla y en la vida política del país (Kriger, 2009: 20-23). En esta última categoría ubica a la película *Navidad de los pobres* (1947), uno de los films protagonizados por Niní Marshall bajo la dirección de Romero. Volveremos sobre este punto en el capítulo 7.

Esta cuidadosa indagación, le permite a Kriger sostener que el proceso de intervención del Estado peronista en materia cinematográfica no fue un fenómeno de dominación unidireccional, sino que estuvo signado por múltiples negociaciones con las distintas partes de la industria, que implicaron acuerdos, sometimientos y resistencias:

*El gobierno peronista concedió beneficios a la cinematografía nacional, que a la vez le otorgaba la posibilidad de mantener cierto control de lo producido, aunque en el campo de la ficción el poder estatal no operó con el mismo ímpetu. Por su parte, los integrantes de la industria, sin expresar firmes compromisos políticos, fueron a la par de un gobierno que los favorecía notoriamente. Ese acompañamiento puede leerse en el apoyo que artistas e instituciones legitimadoras le dieron al peronismo a la hora de posar en las fotografías y de apoyar decisivamente los eventos organizados por la Secretaría de Informaciones, como el Festival Internacional de Cine realizado en Mar del Plata en 1954. (Kriger, 2009: 19).*

Entre la serie de reglamentaciones y disposiciones producidas en ese período en relación a la industria cinematográfica, que contó con varios antecedentes en la etapa anterior<sup>109</sup>, se destaca, además del decreto 21.334 sobre la exhibición, la sanción en

1947 de la primera Ley de Cine que tuvo el país (N° 12.999). En el discurso oficialista, el impulso a la aprobación de esta norma se basó en considerar al cine como “*el mejor vehículo para la elevación cultural del pueblo, para el perfeccionamiento del gusto estético, para la instrucción misma y la transmisión permanente y universal –no relegada a los límites del Estrado- del patrimonio histórico nacional*” (citado en Kriger, 2009: 44). Los distintos bloques parlamentarios coincidieron en la necesidad de desarrollar un cine ‘culto’, que privilegiara la exaltación de valores morales y la temática nacional por sobre un cine para las masas, exclusivamente centrado en el melodrama y el tango como expresiones de lo popular.

Otras de las políticas de promoción del cine nacional fue el otorgamiento de créditos a través del Banco de Crédito Industrial a partir de 1947, que se otorgaban sobre la película ya impresa para evitar la censura previa. El Comité Asesor para su otorgamiento estaría integrado por Raúl A. Apold, director interino de Espectáculos Públicos, un representante de la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) y los directivos de las *majors* argentinas: Mentasti por Argentina Sono Film, Guerrico por Lumiton y Miguel de Marchinandiarena por Estudios San Miguel. No es de sorprender que la mayor parte del financiamiento haya ido para los grandes estudios, relegando a los productores independientes.

Uno de los aspectos más cuestionados al peronismo ha sido el ejercicio de la censura, aspecto en el que, según Kriger (2009: 40), “*no se diferenció de la aplicada en los países democráticos más adelantados*”<sup>110</sup>. Sus normas se basaron en las resoluciones adoptadas en el contexto de la segunda postguerra en las conferencias de San Francisco y Chapultepec, que proclamaron la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y la creación de la Organización de las Naciones Unidas como instrumentos para frenar el avance de los totalitarismos a la luz de las recientes experiencias del nazismo y el fascismo. En este sentido, las restricciones ejercidas sobre las películas desde la Dirección General de Espectáculos Públicos apuntaban a evitar la infiltración en las películas de conceptos sobre “*formas políticas repudiadas por el mundo y felizmente aplastadas en sus focos, impidiéndose la propagación de ideas basadas en aquellos conceptos que amenacen la democracia y la paz*” (Kriger, 2009: 40). En cuanto a la censura moral, su ejercicio fue dispar, y se centró más en los ámbitos municipales –a través de organismos permeados en muchos casos por representantes de la iglesia católica- que en forma direccionada desde el Estado nacional.

Según los datos que ofrece Kriger (2009), en la primera etapa regida por la ley 12.999 la Dirección de Espectáculos censuró sólo una película en forma completa – *Juguetes modernos* (Alberto Arliss, 1947), que finalmente fue exhibida en 1952- mientras que recortó escenas en films como *Con el diablo en el cuerpo* (Carlos H. Christensen, 1947), *Un hombre solo no vale nada* (Mario C. Lugones, 1949), *Apenas un delincuente*

(Mario Fregonese, 1949) y *De padre desconocido* (Alberto de Zavalía, 1949), entre otras. Los cortes tuvieron que ver en algunos casos con escenas eróticas y la exhibición de cuerpos desnudos, así como con otras restricciones de orden moral; pero lo que fundamentalmente incidía en las nuevas 'Nuevas Normas' para la calificación de los films dispuestas a partir de 1947 eran aspectos políticos e ideológicos:

*Desde una perspectiva más política, las normas consideraban que el cine, por su condición de arte eminentemente social, debía respetar las instituciones fundamentales sobre las cuales descansaba el orden público y la recta convivencia de los hombres. La familia, el estado, la iglesia, las verdades de la fe católica, el ejército, la autoridad y la ley no podían ser objeto de escarnio.* (Kriger, 2009: 52).

Sin embargo, como se comprobará en el análisis fílmico de las comedias de Niní Marshall, desarrollado en los capítulos 6 y 7, los realizadores –y los propios films- siempre encontraban intersticios y modos de introducir críticas y versiones alternativas a lo establecido.

A partir de 1949, con la sanción de una nueva Constitución Nacional, la centralización del poder en el Estado se hizo mayor, y en el ámbito del cine esto se tradujo en una acción propagandística más fuerte impulsada desde la Secretaría de Información, por entonces a cargo de Raúl Apold. Ese año se aprobó la Ley de Cine 13.651, que modificaba algunos aspectos de la 12.999, fundamentalmente en el terreno de la producción y la exhibición, dejando a criterio del Ejecutivo Nacional las proporciones de cine argentino y extranjero que debían respetarse (la reglamentación de la ley determinó luego el aumento de las cuotas de pantalla y de la permanencia del film en sala). Además, se incorporó un nuevo artículo que facultaba al Ejecutivo a determinar las películas que gozarían del amparo de la ley en función de su calidad artística y de la inclusión de la temática nacional. La oposición argumentó que esta modificación otorgaba mayor poder de censura al gobierno peronista, aunque las objeciones fueron rechazadas por la mayoría oficialista haciendo hincapié en un discurso de corte nacionalista. Las restricciones para la calificación de los films se hicieron más rígidas a partir de 1950, determinándose que "*cualquier película que de alguna manera exhiba costumbres, problemas sociales o alguna manifestación que pueda afectar el elevado nivel moral y cultural alcanzado por el pueblo argentino, no debe ser incluido en las disposiciones de las leyes mencionadas*" (citado en Kriger, 2009: 62). En este nuevo marco, diversas películas sufrieron profundas modificaciones para poder ser exhibidas, como fue el caso de *Marihuana* y *Suburbio*, ambas dirigidas por León Klimovsky. También se observaron restricciones a la importación de films norteamericanos, con el objetivo de fortalecer la industria nacional.

Otro de los resortes de la censura fue la confección por parte de la gestión de Apold, y su distribución a los estudios cinematográficos, de 'listas negras' con nombres de artistas y directores que, por razones políticas o personales, eran impugnados desde el Estado.

Entre los más conocidos se hallan el caso de Libertad Lamarque, enfrentada con la primera dama Eva Duarte desde sus tiempos como actriz, y el de la propia Niní Marshall, sobre el que se volverá en el próximo capítulo. Ambas actrices compartieron su exilio en México durante la década de 1950, junto a otras estrellas y realizadores que también vieron limitadas sus posibilidades de trabajo.

Más allá de las diversas críticas al proteccionismo y a las medidas restrictivas del peronismo, lo cierto es que después de la grave crisis sufrida por los estudios en la década de 1940, con la escasez de material y la imposibilidad económica de sostener el funcionamiento de esas grandes estructuras<sup>111</sup>, la actividad cinematográfica nacional se fortaleció en los años posteriores, aumentando la asistencia del público a las salas y propiciando la incorporación de otras temáticas, formas narrativas y modalidades de producción a partir de la década de 1950. Directores como los ya mencionados Fregonese, Klimovsky y Christensen, a los que se sumaron otros como Leopoldo Torre Nilsson, comienzan a fracturar el canon clásico de representación y a proponer en primer plano la enunciación fílmica, marcando un nuevo estilo y a la vez el fin de una etapa en el cine argentino.

Sin embargo, es justamente esa etapa clásica e industrial que va desde los años '30 a los '50 la que constituye el marco en el que se filman las comedias de Niní Marshall propuestas en el recorte analítico de esta investigación; por lo cual en las próximas páginas profundizaremos en dos aspectos del cine industrial argentino hasta aquí soslayados: los géneros cinematográficos y el star system.

### **4.3. La política de los géneros y el *star system* nacional**

Como se consignó al comienzo del apartado anterior, al adoptar el sistema de estudios de Hollywood, el cine argentino también adoptó el sistema de géneros y el *star system*, los tres ejes constitutivos del modelo industrial norteamericano. La política de los géneros se articuló a partir de lo que Noël Burch (1995) llamó el *Modo de Representación Institucional* (MPI), es decir la consolidación, a nivel simbólico-representacional, de un cierto ordenamiento narrativo que lo diferenció del modelo de representación anterior (*Modo de Representación Primitivo* o MPI, en términos de Burch). A continuación se detallan algunas de sus características.

#### *4.3.1. El modelo de representación clásico*

La narrativa clásica de Hollywood sentó sus bases durante el período de cine silente, fundamentalmente a través de la obra del director David W. Griffith, y en especial de su film *El nacimiento de una nación* (1915) (véase imagen 19). Griffith establece el canon de la representación clásica, la metáfora del cine como espejo, como reflejo del mundo y

ventana abierta a lo real, lograda en base a una economía de la significación que busca un equilibrio entre significado y significante (González Requena, 1986: 33-34).



**Imagen 19: Fotograma de *El nacimiento de una nación* (1915)**

La narrativa clásica desarrolla un estilo que busca lograr la mayor claridad denotativa y pasar desapercibido a los ojos del espectador. La técnica es un vehículo que permite la transmisión de la información por parte del personaje (cuerpos y rostros constituyen puntos focales de atención) y está subordinado a las demandas del argumento. Se alienta la construcción por parte del espectador de un tiempo y un espacio coherentes y consistentes con la acción de la historia, mediante el uso del montaje en continuidad y de fuertes convenciones estilísticas de carácter genérico (Bordwell, 1996: 157-167).

Los personajes se enmarcan en 'tipos' claramente definidos y fuertemente dicotómicos, a los que corresponde una determinada caracterización y conductas y cualidades evidentes. El argumento clásico se basa en la causalidad como principio unificador, que permite resolver la cuestión alterada en el relato y recuperar una 'normalidad necesaria' de las tramas que circulan la historia. Este principio causal regula asimismo la dimensión temporal (los plazos para conseguir o fracasar en el objetivo llevado adelante), y las configuraciones espaciales determinadas de acuerdo a las necesidades de composición.

Como explican Campodónico y Arreche (2007: 8), al desenvolverse hacia una conciencia de verdad absoluta, el modelo exige una clausura narrativa (la historia debe cerrarse al momento en que el relato fílmico llega a su fin) que promueva una justicia 'poética' del mundo caótico previo que ha buscado ordenar (al premiar los 'valores positivos' y castigar 'los negativos'). Todos los recursos formales están al servicio de una historia que se percibe denotativa, unívoca e íntegra, y que busca la identificación del

espectador otorgándole la satisfacción de comprobar sus hipótesis en torno al cierre narrativo y la ilusión de un mundo ordenado y coherente.

El régimen narrativo que se estandariza en el modelo de representación clásico y en la política de géneros cinematográficos es el de la 'narración fuerte' (Casetti y Di Chio, 2007), que pone énfasis en un conjunto de situaciones bien diseñadas y articuladas entre sí. La acción es el elemento narrativo fundamental, ya sea como forma de respuesta de un personaje ante el ambiente, o como intento de modificar las cosas; es decir, que funciona a la vez como nexo entre los elementos constitutivos de la situación y como transición entre las distintas situaciones. Algunos rasgos de una narración fuerte son:

- Un ambiente (físico o social) 'englobador' que circunscribe la acción y la estimula continuamente.
- Un esquema axiológico dual que organiza los valores específicos de cada personaje por oposición (positivo/negativo, bien/mal, hombre/mujer, policía/criminal, etc.), destinados a enfrentarse en un momento resolutorio.
- Un esquema que articula la acción principal entre dos situaciones, una de partida y otra de llegada, produciendo un 'descarte' que lleva a la saturación. Esta transformación entre ambos polos (vectorial y cíclica a la vez, porque avanza hacia adelante, pero restituye el orden perdido) es seguida a través del recorrido diegético<sup>112</sup> del film.
- Un cierre narrativo predecible y consecuente de la situación de partida (por saturación o inversión especular).

Los principales géneros cinematográficos del Hollywood clásico fueron el melodrama, el western y la comedia. Más adelante se volverá sobre este último y sus particularidades en nuestro país, pero antes es necesario referirse a la otra estrategia promovida por los grandes estudios en el marco del Modo de Representación Institucional: el *star system*.

#### 4.3.2. *Un firmamento de estrellas*

El *star system*, o 'política de estrellas', nació como un complemento funcional de la política de géneros en el Hollywood anterior a la Primera Guerra Mundial, diferenciándose del 'divismo carismático', presente en manifestaciones precedentes como la ópera y el ballet, por "*la densidad y ubicuidad que permitía la reproducción cinematográfica*" (Gubern, 1994: 13). El primer plano fue el instrumento técnico utilizado para promover el reconocimiento y la mitificación de las estrellas por parte del público, que a través del embelesamiento con esos rostros produjo "*una actualización laica de la iconolatría de antaño*" (Gubern, 1994: 18).

En su análisis del fenómeno del estrellato cinematográfico como sistema, Román Gubern (1994) retoma y desarrolla dos principios expuestos por Edgar Morin en su obra

*Les stars*: 1) la estrella responde a necesidades afectivas o míticas del público pero éstas no son creadas por el sistema, por lo tanto son los espectadores los que en definitiva acogen o no a una determinada figura que se les propone, si se adecua a sus expectativas; y 2) la estrella nace de la unificación imaginaria de su doble naturaleza, como representación fabuladora en la pantalla y como sujeto privado; es decir que características de una y otra parte impregnarán las respectivas esferas de cada una (por ejemplo, cuando romances de estrellas en la vida real son duplicados en la pantalla, y viceversa) <sup>113</sup>.

Si bien en Argentina la política de estrellas no fue tan fuerte como en Hollywood, también se desplegó tanto a través de las operaciones formales de los propios films como del dispositivo de la crítica cinematográfica y las publicaciones especializadas, que contaban con el antecedente del aparato de difusión construido previamente para las estrellas de la radiofonía<sup>114</sup>. Semanarios como *Radiolandia*, *Antena*, *Sintonía*, *Cine Argentino* y *Radiofilm* se ocuparon de los estrenos cinematográficos y de la vida de los artistas, mientras que otras publicaciones de carácter más general, como *El Hogar*, *Vosotras*, *PBT*, *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *Leoplán* y *Para Tí* –varias de ellas dirigidas a un público presupuesto como femenino-, también incluyeron críticas e información sobre el tema; aunque el tipo de cuestiones publicadas difiere bastante del contenido de las revistas y noticieros de espectáculos en la actualidad. Por ejemplo, en el caso de *Radiolandia*, entre las décadas de 1920 y 1940 incluía noticias sobre la vida afectiva de los artistas, aunque no centradas en su faceta privada, sino en la pública. “*En términos generales, las menciones a las conductas privadas eran un tanto ingenuas, ‘color de rosa’: enfatizaban las virtudes de los astros y excluían los conflictos, porque ‘lo que importaba era su vida pública’*” (Matallana, 2006: 55).

En el mismo tono, también hubo varias secciones de reseñas cinematográficas y abundantes ‘chismes’ sobre el mundo artístico en distintos programas de radio, según apunta Maranghello (2000: 555), función que cumplían entre otros el antiguo músico Adolfo Avilés en radio Splendid, la actriz y periodista Blanquita Doglio en Prieto, Mariofelia Navarro en Provincia, Eugenia de Oro en Sténtor con su audición “Entretelones”, un tal “Caballero Ignoto” en Radio Fénix, Enrique de Thomas (Wing) en Rivadavia; y Carmen Pomés, Trini Arias y la audición “Vísperas de gala”, con los periodistas de *Cine Argentino*.

En cuanto a la crítica especializada, se alojó en forma preponderante en los principales diarios del país en esa época, como *La Nación*, *El Mundo*, *La Prensa* y *Crítica*, destacándose entre los nombres más conocidos los de críticos como Raimundo Calcagno (“Calki”), Miguel Paulino Tato (“Néstor”), Arturo S. Mom, Ulyses Petit de Murat (que luego devino en guionista), Andrés José Rolando Fustiñana (“Roland”), Israel Chazdecruz (“Chaz de Cruz”), Manuel Rey (“King”) y Luis Saslavsky (luego convertido en director). Sin embargo, muchos de ellos también escribían –a menudo con seudónimos- en revistas

populares como *El Hogar*, *Radiolandia*, *Antena* y *Para Tí*. Según Maranghello (2000: 527), en los periódicos “se ejerció una crítica impresionista, que prefería la primera persona, desdeñaba cánones rígidos y confiaba –en la mayoría de los casos- en la reacción inmediata que provocaba la obra”. En general, la crítica se dirigía a un espectador no iniciado en cuestiones de representación y teoría fílmica, aunque también hubo un escaso número de publicaciones que estuvieron orientadas al público cinéfilo e intelectual, como la revista *Cámara*, creada por Miguel Paulino Tato, famoso no sólo como censor sino también por tener una mirada elitista y oponerse al cine de corte popular, fundamentalmente el producido por el estudio Lumiton y por los directores Manuel Romero y Luis Bayón Herrera.

En el próximo capítulo se retomarán estas cuestiones a partir del análisis de la relación de Niní Marshall con la prensa del espectáculo y el modo en que la crítica especializada trató a sus películas y personajes, incluyéndose varias reseñas firmadas por críticos como Ulyses Petit de Murat, Calki y Roland, entre otros. Pero antes, analizaremos las características más destacadas de la comedia cinematográfica en Argentina, así como sus influencias y dependencias intertextuales; aspectos que son fundamentales para el análisis particular de las comedias de *Cándida* y *Catita*.

#### **4.4. La comedia cinematográfica en Argentina**

Como hemos analizado en otro trabajo (Laguarda, 2007), la comedia cinematográfica de los años treinta y cuarenta en Argentina presenta algunas diferencias con respecto a las versiones canónicas del género producidas por la misma época en el sistema de estudios de Hollywood. A partir de la aproximación semántico-sintáctico-pragmática al tema de los géneros cinematográficos<sup>115</sup> propuesta por Rick Altman (2000), es posible considerar que cierto tipo de comedias realizadas durante el período de consolidación de la industria fílmica argentina –como las comedias de la serie *Cándida* y buena parte de las de la serie *Catita* que analizaremos más adelante- combinan elementos semánticos cómicos con rasgos asociados a otros géneros y subgéneros, como el melodrama, la comedia negra y el policial, insertándolos en una estructura sintáctica melodramática. En las próximas páginas se intentará precisar mejor esta afirmación.

Para Altman (2000), el *enfoque semántico* se centraría en los bloques constructivos del género (una lista de temas en común, escenas, tipos de personajes, planos, localizaciones, decorados, etc.), mientras que la *perspectiva sintáctica* privilegiaría las ‘estructuras’ en las que estos bloques se disponen (trama, relaciones entre personajes, acciones, transformaciones, montaje de imagen y sonido, etc.), evidenciando “*ciertas relaciones constitutivas entre posiciones no designadas y variables*” (Altman, 2000:296). La incorporación de la *dimensión pragmática* al planteo original semántico-sintáctico de su teoría<sup>116</sup> busca dar cuenta de la naturaleza discursiva de los géneros, que se ven

definidos simultáneamente por los múltiples usos y códigos de los diversos grupos que 'hablan' el género (la industria cinematográfica, la crítica, los espectadores, etc.).

Al respecto, se argumentará que, aun cuando buena parte de las comedias cinematográficas argentinas tuvieron más afinidades 'estructurales' con el melodrama latinoamericano que con la comedia clásica hollywoodense –aunque inclusive en este caso la cuestión argumental tampoco tiene tanto peso en la configuración genérica, como se verá-, las políticas de comercialización tuvieron un papel significativo en la definición del género como tal. La decisión de los estudios de convocar como cabezas de elenco de este tipo de producciones a reconocidas figuras cómicas del circo criollo, el teatro popular y la radio (como Niní Marshall, Luis Sandrini, Pepe Arias, Fidel Pintos, Olinda Bozán, Enrique Serrano y Tito Lusiardo, entre otros), y la utilización de ese reconocimiento popular como estrategia de promoción –más allá de que los personajes que les eran asignados solían ser muchas veces periféricos con respecto a la acción principal de la narración-, fueron aspectos clave en este proceso.

Algunos autores se han referido a la comedia argentina y sus hibridaciones como un 'género impuro'<sup>117</sup>. Sin embargo, como ha demostrado Altman (2000) a partir del análisis de la publicidad y el material de prensa de los grandes estudios, esa supuesta pureza atribuida comparativamente a la comedia hollywoodense no es tal, ya que el uso industrial de las categorías genéricas apuntó más bien a la mezcla de géneros con el fin de dirigirse a diversos sectores del público y maximizar el beneficio comercial.

En este trabajo, se preferirá dejar de lado esas apreciaciones puristas –y en cierto sentido esencialistas- y analizar las particulares configuraciones de este género en el país, tal como fue entendido en el contexto de los años '30 a '50. Porque, como ha afirmado Andrew Tudor (2003:7), las características de los géneros no se hallan sólo en los films, sino que dependen de la cultura particular en la que estos operan. "*Las nociones de género –excepto el caso especial de la definición arbitraria- no son las clasificaciones que los críticos realizan con propósitos específicos-; son conjuntos de convenciones culturales. El género es lo que colectivamente creemos que es*" 118 (Tudor, 2003: 7).

Cabe aclarar que, si bien el análisis fílmico que se ofrece en la tercera parte de esta tesis está centrado solamente en la filmografía de Niní Marshall –y en la problemática particular abordada en la investigación-, para ilustrar este punto se hará también referencia a otras películas del período visualizadas, aunque no sometidas a análisis textual. En primer lugar, se repasarán algunas de las características de la comedia clásica hollywoodense y los rasgos semánticos y sintácticos atribuidos por Altman a este género, para luego reflexionar sobre las particularidades de la versión argentina y su relación con la matriz melodramática latinoamericana.

#### 4.4.1. Algunos rasgos de la comedia clásica

Altman (2000: 204) afirma que en el cine “*la comedia abre las compuertas del absurdo y la repetición compulsiva*”, teniendo como uno de los elementos centrales de su estructura el malentendido y la confusión de identidades.

*Dentro de esta tradición, se dibuja una clara distinción entre personajes y espectadores; mientras que los primeros sufren las consecuencias de los malentendidos, a los últimos se les confía siempre la verdad. Las comedias ofrecen, escena tras escena, sucesivas oportunidades de deshacer este equilibrio aclarando los errores en los que incurren los personajes, pero - puesto que la comedia surge precisamente del malentendido- tanto el género como el placer que de éste obtiene el espectador se destruirían si se revelase la verdad, ese valor que, ostensiblemente, es el más importante de la sociedad. (Altman, 2000: 204-205).*

En este sentido, puede sostenerse que la sintaxis de la comedia se basa en el ‘interjuego cómico’<sup>119</sup> que provoca el malentendido como fuente de ruptura de previsibilidades y atentado contra el orden social (sólo en apariencia, porque el cierre narrativo lo reestablece), juego que cuenta con la complicidad del espectador. Sin embargo, entender el género sólo en términos de estructuras sintácticas resulta una perspectiva inadecuada e insuficiente para comprender cómo se configuran los géneros cinematográficos. Como ha advertido el teórico norteamericano Jerry Palmer (1988: 28), “*las estructuras de la trama no son ni específicamente divertidas, ni específicas para la comedia en cualquier sentido de la palabra, ni son en realidad estructuras de la trama, sino que se refieren a la unidad mínima de la trama cómica, la broma individual o el gag*”.<sup>120</sup>

En la misma línea de pensamiento, Andrew Horton (1991) expresa en la introducción de su compilación *Comedy/Theory/Cinema* que ninguna trama (*plot*) es *inherentemente* cómica, sino que es *potencialmente* cómica, melodramática, trágica, o incluso las tres cosas a la vez. Oponiéndose a las generalizaciones en el terreno de la vasta diversidad de la comedia, Horton adhiere a visiones no esencialistas, que permiten hallar lo cómico más que en un género o en una estructura, en una actividad lúdica que suspende las reglas de la narración temporalmente y posibilita regresar a un estado pre- edípico<sup>121</sup>. Retomando la premisa deconstructivista de Derrida de ‘usar el lenguaje para exponer el lenguaje’, Horton la traslada al cine con la intención de descubrir cómo el propio el lenguaje fílmico puede tener un efecto disruptivo/placentero/jocoso al interior del film, y cómo también la comedia dispone al espectador a ser un ‘*Homo ludens*’<sup>122</sup>.

*(...) allí donde los textos trágicos o melodramáticos tienden a ocultar su artificio para involucrar a la audiencia emocionalmente, los textos cómicos tienden a reconocer la presencia del lector/espectador (...) y por lo tanto revelan los artificios de los textos. Esta autoconciencia de la comedia ayuda a establecer la cantidad de ‘distancia’ requerida por los personajes y eventos desdoblados para ser tomados más como lúdicos que como trágicos*<sup>123</sup>. (Horton, 1991: 9).

El crítico literario Northrop Frye (2000) estableció una distinción entre dos clases de

comedia: una de tipo social/intelectual/político (que vincula a las comedias de Aristófanes) y otra de tipo romántico, emocional y relacional (característico de las comedias de Shakespeare). A su vez, Horton (1991) relea esta clasificación primero en términos freudianos, y hace corresponder cada tipo con la comedia edípica (que tiende a la acomodación, el compromiso, la integración social) y con la comedia pre- edípica (que tiende a la realización de deseos, a los sueños); y luego desde el psicoanálisis lacaniano, relacionando al primero con el registro de lo simbólico y al segundo con el registro de lo imaginario<sup>124</sup>. Al abordar la comedia cinematográfica, encuentra el primer tipo en las comedias románticas, que requieren el compromiso y la integración social a través del matrimonio final; mientras que ejemplos del segundo podrían hallarse en la comedia anárquica o 'slapstick' característica del cine silente –aunque no sólo-, con persecuciones alocadas, tortazos y bastonazos. Si bien las comedias de Niní Marshall pueden ser leídas como exponentes de la comedia romántica, como se verá en el análisis textual la performance cómica de la actriz y de sus ocasionales *partenaires* masculinos permite que, en el plano de la enunciación, el registro de lo imaginario irrumpa en el relato fílmico generando otros sentidos e interpretaciones en las estereotipadas tramas de la narración clásica.

En el cine clásico de Hollywood una de las principales variantes de la comedia romántica fue la llamada *screwball comedy*, un tipo de comedia cuya sintaxis se caracteriza por una visión anárquica sobre las relaciones de pareja y la vida doméstica. La pareja protagonista se ve envuelta en una serie de enredos (malentendidos, cambios de identidad, secretos, etc.) antes de terminar juntos, y el ritmo de la narración es ágil, con diálogos ingeniosos. La mujer suele ocupar un rol más activo y atrevido que el hombre, que es presentado como torpe e indeciso. Los principales directores del género fueron Howard Hawks, Preston Sturges y Frank Capra. Una variante de la *screwball comedy* fueron las comedias *remarriage* o de enredo matrimonial, a las que Stanley Cavell (1999) considera como un género diferenciado. La 'comedia sofisticada' es otra de las modalidades de la comedia romántica en el período clásico, caracterizada por realizar una sátira amable de las costumbres de la alta sociedad, con ambientes lujosos y diálogos ágiles e ingeniosos. Entre los directores que la cultivaron se cuentan Ernst Lubitsch y George Cukor. En tanto, la comedia anárquica o *slapstick*, característica de cómicos como Buster Keaton, Charles Chaplin, Laurel y Hardy, Groucho Marx y Los Tres Chiflados, se caracteriza por la sucesión de gags y bromas, un ritmo intenso y alocado y una comicidad anclada en la figura y performance del cómico más que en los ejes de la trama.

Esto traslada el análisis de la comedia como género al segundo nivel propuesto por Altman (2000), el de la dimensión semántica. En este sentido, puede afirmarse que algunos de los elementos semánticos de la comedia son el diálogo ágil, la gestualidad exagerada, la satirización de las diferencias sociales, la ingenuidad y torpeza de algunos

personajes, el gag físico, el cambio de identidades, la 'batalla de los sexos', los personajes excéntricos, estrafalarios, chiflados o irracionales; la melodía musical de ritmo alocado, los banquetes y fiestas, los ambientes profusamente decorados, las vestimentas coloridas y recargadas de abalorios, el énfasis en la función rítmica del montaje, entre otros. De acuerdo a la visión no esencialista de Horton (1991), es posible pensar el entramado de estos elementos como un 'juego' al interior del texto, que produce a su vez un efecto disruptivo y jocoso sobre la propia sintaxis fílmica.

A partir de esta múltiple entrada a la configuración de los géneros en el cine clásico, y de la comedia en particular, que tiene en cuenta aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos sin anclarse exclusivamente en la estructuras, sino abierta a la permeabilidad de múltiples influencias con que lo cómico convive en los textos fílmicos y fuera de ellos, es posible abordar las particularidades de la comedia en el cine argentino. Sin embargo, antes de hacerlo, analizaremos brevemente la presencia pregnante del melodrama en la narrativa fílmica del período industrial y el modo en que sus premisas se trasladan a otros géneros, en particular a la comedia.

#### 4.4.2. La pregnancia del melodrama en el cine nacional

Gustavo Aprea (2003) considera que entre mediados de la década del '30 y fines de la del '50 el melodrama es el género cinematográfico preponderante en la industria fílmica argentina, expandiendo sus características hacia los demás géneros, como la comedia. Para analizar este proceso retoma el concepto de *transgénero* de Oscar Steimberg (1998:61), quien lo define en referencia a aquellos géneros "que recorren distintos medios y lenguajes, como el cuento popular o la adivinanza".

Como ha analizado Jesús Martín-Barbero (1998: 201), a través del folletín, el cine recibe la herencia del melodrama de 1800 y lo reinventa, manteniendo sin embargo su funcionamiento narrativo, sus exigencias morales, sus arquetipos y su "eficacia ideológica". En América Latina, la narrativa melodramática se nutre también de antecedentes como el sainete, la novela romántica, el drama, la poesía de barrio y, en el caso particular de Argentina, de las letras de tango (España y Manetti, 1999); manifestaciones que tendrán un carácter pregnante en el cine argentino.

Aprea (2003: 2) sostiene que el melodrama interpela a las audiencias acentuando el patetismo<sup>125</sup> de las situaciones dramáticas y provoca "un contrapunto entre la exhibición del sufrimiento de personajes cuyos deseos enfrentan alguna convención social o discursiva y el placer que puede provocar la contemplación de esa circunstancia dolorosa". Cine de las lágrimas, como lo ha definido la investigadora brasileña Silvia Oroz (1992), el melodrama invita tanto a llorar como a gozar por el sufrimiento ajeno.

En un detallado estudio sobre este género, Claudio España (2000) menciona algunas características del melodrama argentino y señala que los personajes son 'víctimas del azar

del destino', movidos por intereses que no les son propios, y deben pagar por la falta cometida al ingresar en espacios que no les corresponden. "*La sexualidad desempeña desde siempre un papel jerárquico en la construcción de la intriga. El honor mancillado de la mujer, uno de los topos del género, es el significativo sobre el cual se construyen normas de conducta para los espectadores*" (España, 2000:193). Este aspecto en particular puede ser rastreado en *Mujeres que trabajan*, donde, como ya se dijo, una joven madre soltera intenta matar al hombre que la embarazó y se niega a reconocer al hijo.

Al caracterizar la estructura del melodrama, Martín-Barbero (1998:157-160) sostiene que se centra en cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa- a los que se hace corresponder cuatro tipo de situaciones/sensaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas-, a su vez personificadas o vividas por cuatro tipos de personajes –el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo-, que al juntarse 'realizan la revoltura' de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. El Traidor (o Perseguidor o Agresor) es la personificación del mal y el vicio, pero también del seductor que fascina a sus víctimas y del sabio en engaños y disimulos. Su modo de acción es la impostura, y su función, hacer sufrir a la víctima. La Víctima, casi siempre mujer, representa el heroísmo tal como lo entiende el *ethos* cristiano (Frye, 2000), en términos de sufrimiento, aguante y paciencia. Exhibe una debilidad que demanda protección y su gran fuerza es la virtud, que según Martín-Barbero (1998: 159), causa admiración y en cierto modo tranquiliza. El Justiciero o Protector es el personaje que, en el último momento, salva a la víctima y castiga al traidor. Es también el 'héroe' tradicional: joven y apuesto, o bien viejo y distinguido, está unido a la víctima por amor o parentesco. Revela la impostura del traidor y expone la verdad desencadenando un 'final feliz' que, en opinión de Martín-Barbero (1998: 160), acerca al melodrama al cuento de hadas. Finalmente, el Bobo, que es el personaje que más interesa en este análisis, por lo cual se transcribirá en forma completa el modo en que lo describe el autor:

*Y por último el Bobo, que está fuera de la tríada de los personajes protagónicos, pero pertenece sin embargo a la estructura del melodrama, en la que representa la presencia activa de lo cómico, la otra vertiente esencial de la matriz popular. La figura del Bobo en el melodrama remite por un lado a la del payaso en el circo, esto es, aquel que pone distensión y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión, necesarísimo en un tipo de drama que mantiene las situaciones y los sentimientos casi siempre al límite. Pero remite por otro a lo plebeyo, al antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antisublime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras (Martín-Barbero, 1998: 160).*

Esta caracterización no sólo permite pensar al personaje cómico interactuando con otros géneros al interior del texto fílmico, sino que también es sumamente reveladora con respecto a la dependencia tanto del melodrama como de lo cómico, de otras mediaciones

de la cultura popular como pueden ser el circo, la sátira o el grotresco. Para el caso del cine argentino, España (2000: 201) considera que “*el modelo del bobo está en los caracteres positivos y humorísticos, cuya función, a veces protagónica, tiende a catalizar el melodrama por el flanco de la risa*”, y pone como ejemplo los personajes de Catita y Goyena (Niní Marshall y Enrique Serrano), “*que parecen acoplados a la pareja seria que componen Sabina Olmos y Roberto García Ramos (en Divorcio en Montevideo y Casamiento en Buenos Aires), cuando en realidad son los primeros en el cartel*” (España, 2000: 201). (Véase imagen 20).



**Imagen 20: Catita y Goyena en *Divorcio en Montevideo* (1939)**

Según España (2000), la industria cinematográfica argentina utilizó la categoría melodrama para clasificar a films diversos, que correspondían a dramas pasionales e historias románticas y familiares; refiriéndose más bien a un cierto estilo y a un modo de filmación que subrayaba determinados elementos, como los sentimientos de los personajes y sus relaciones reales e imaginadas; así como la música, la iluminación, el decorado, las variaciones de tono, la composición y los encadenados, entre otros rasgos<sup>126</sup>.

A partir de estas aproximaciones, es posible considerar que la sintaxis melodramática se apoya sobre una transgresión de orden moral que causa sufrimiento a los personajes y estructura la trama en términos binarios, resolviéndose narrativamente mediante el retorno a la norma. Algunos de sus elementos semánticos característicos son la exaltación de los sentimientos (amor, odio, celos, rivalidad, tristeza, etc.), el esquematismo de sus personajes de acuerdo a premisas morales (‘malos’/‘buenos’, mujer recatada/mujer transgresora, víctima/protector)<sup>127</sup>, el dilema entre la pasión y la razón, el uso del montaje paralelo, el claroscuro y los primeros planos, y la construcción iconográfica de espacios

diferenciados en función de las distintas clases sociales (lo que se refleja en la puesta en escena a través de salones y mansiones suntuosas, muebles refinados, trajes de etiqueta, por un lado; teniendo su contrapartida en las casas de pensión y viviendas humildes, los decorados austeros y las vestimentas sencillas que rodean a los personajes situados en el otro extremo de la escala social).

Ahora bien, ¿cómo se articula esta matriz melodramática en las configuraciones de la comedia cinematográfica en Argentina? ¿Cómo ingresa lo cómico en lo melodramático y lo melodramático en lo cómico? A continuación se abordarán algunas de las características que adquirió la comedia en la primera etapa del cine industrial argentino, mientras que más adelante esta cuestión se profundizará a partir del análisis de la configuración semántico-sintáctico-pragmática de las películas de Niní Marshall.

#### 4.4.3. Lenguajes prestados

Entre los múltiples modelos narrativos en los cuales abrevó la comedia cinematográfica argentina en sus primeros tiempos, María Valdez (2000: 273) señala fundamentalmente tres: los de la radio, el sainete y la revista porteña. De la radio, como ya vimos, el cine hereda sus ídolos y el reconocimiento popular que ya tenían, cuestión que es aún más marcada en el caso de los actores y actrices cómicos. Justamente la primera comedia del cine nacional, *Los tres berretines* (1933), es protagonizada por uno de ellos, Luis Sandrini, que además de ser una voz conocida en la radio, también traía consigo el bagaje histriónico y la comicidad física del circo criollo. Del sainete, la comedia tomó sus 'tipos' –característicos de la sociedad post inmigración-, la amalgama de música, canto y baile, y la presencia de la figura cómica. En tanto de la revista porteña recibió sus ambientes y decorados, que ponían de fondo el magnetismo de la ciudad de Buenos Aires, y los rasgos característicos de la noche porteña, con sus mujeres fatales, el cabaret y las luces de neón; pero eso no fue lo único que heredó. También “se nutrió con los ejercicios paródicos, básicamente el de la crítica mordaz al sistema sociopolítico y su correlato, el ácido juego de palabras y de doble sentido que le era propio” (Valdez, 2000: 274). Dos pioneros de la revista porteña, como fueron Luis Bayón Herrera y Manuel Romero, llevaron a sus películas el escenario y el estilo de ese género teatral. Cada uno de ellos, como vimos, dirigió buena parte de las comedias de las series Cándida y Catita respectivamente, donde el ambiente del cabaret y la revista porteña constituyen escenarios frecuentes, como ocurre en *Yo quiero ser bataclana*, donde el personaje de Catita se desempeña como bailarina en un teatro, y en *Mujeres que bailan*, donde las dos protagonistas femeninas, tras una serie de peripecias, terminan bailando en un cabaret del puerto.

Sin pretender abarcar la diversidad de la comedia en la Argentina, sin embargo es posible agrupar algunas series de películas en base a rasgos comunes, que en ciertos

aspectos remiten a las modalidades narrativas de la comedia hollywoodense, pero que en muchos otros conservan su autonomía, deudoras de las manifestaciones de la cultura popular mencionadas y de las particularidades de la industria cinematográfica local, basada más en las estrellas y en el estilo de ciertos directores que en la política de los géneros propiamente dicha.

En este sentido, una de las modalidades de la comedia descritas por Valdez (2000), es aquella que ancla su comicidad en las características de un determinado actor o actriz más que en la estructura narrativa, intención proclamada inclusive desde el título mismo de los films. Quizás el ejemplo más emblemático sea el del personaje de Cándida, que es nombrado en todos los títulos de las películas en las que aparece en nuestro país. Lo mismo ocurre en el caso de *Hay que educar a Niní* (Luis César Amadori, 1940), donde la referencialidad es doble, aludiendo por un lado al personaje de Niní Rodríguez, en el que se centra la historia, y por otro a la propia Niní Marshall. En esa misma línea, Luis Sandrini interpretará, desde su Eusebio en *Los tres berretines* y a lo largo de títulos como *El hijo de papá* (John Alton, 1933), *Loco lindo* (Arturo S. Mom, 1936), *La muchachada de a bordo* (Manuel Romero, 1936) y *Chingolo* (Lucas Demare, 1940), al prototipo del tipo bueno y querido, un poco pícaro y otro poco infantil –el ‘loco lindo’ al que refiere la película de Mom-, alto y desgarbado, “*la nariz abotonada, los ojos redondos enmarcados por cejas de sube y baja, su cuello siempre estirándose desmedidamente, [rasgos que] trabajan la humanidad de un cuerpo ajeno a lo carnal, al deseo sexual*” (Valdez, 2000: 274-275). El mismo anclaje en los rasgos físicos y en los caracteres se verifica en torno a actores no casualmente provenientes del teatro y la radio, los otros dos medios ‘fabricantes de estrellas’ de la época, como Florencio Parravicini, Luis Arata y Enrique Serrano, este último el recordado Goyena que fue partenaire de Catita en tres de las películas filmadas con Romero (la trilogía *Divorcio en Montevideo*, *Casamiento en Buenos Aires* y *Luna de miel en Río*).

Otra variante de la comedia argentina es la comedia romántica, emparentada en algunos puntos con sus homólogas estadounidenses, la comedia sofisticada y la *screwball comedy*, pero a la vez con características propias. En esta línea, el gran representante argentino fue el director Carlos Schlieper con títulos como *Papá tiene novia* (1941), *Mañana me suicido* (1942), *El retrato* (1947) y *Arroz con leche* (1950), entre otros. Ricardo Manetti (2000b) y María Valdez (2000) ubican a los films de Schlieper en el terreno de las comedias de enredos, por su apelación a rasgos característicos de la *screwball comedy* como “*el diálogo chisporroteante, la fluida consecutividad de los enredos y equívocos, los toques de buen gusto y una cierta malicia*” (Valdez, 2000: 329), aunque también están dotadas de una sofisticación que las vincula a esa otra variante de la comedia. Estos elementos son puestos de relieve en *El retrato*, por ejemplo, donde Mirtha Legrand interpreta un doble papel: el de Clementina, una joven recién casada que no consigue

mantener a su flamante esposo interesado, y el de la abuela de ésta, que 'baja' de un retrato colgado en la pared para ayudar a su nieta en la reconquista del marido, rol a cargo de Juan Carlos Thorry. Las 'enseñanzas' de la abuela ponen en jaque la construcción discursiva hegemónica en torno al contrato matrimonial, al recomendarle a su nieta tomar la iniciativa en la cama mientras mantiene de la puerta para afuera la apariencia de una 'señora', pero sin embargo esto no tuvo repercusiones en la moral 'bienpensante' de la época. Sostiene Valdez (2000: 330) que "*es tan alambicado el sistema de relaciones 'equívocas' que se despliegan en sus films, que no resulta extraño que, en lugar de enjuiciarlas, sus películas gozaran del favor del espectador. La aparente cuota de transgresión con que Schlieper dibuja la batalla de los sextos en El retrato y que continúa a lo largo de sus comedias sofisticadas, resulta espejismo*", aunque contribuye a 'hacer visible lo invisible'; es decir, a poner en evidencia el sistema de reglas que rigen la organización social.

Un precedente en esta línea de comedias de enredos podría hallarse en las películas protagonizadas por la actriz Paulina Singerman. A partir de la vinculación que Domingo Di Núbila realizó entre el film nacional *La rubia en el camino* (Manuel Romero, 1938), encabezado por Singerman, y el norteamericano *Lo que sucedió aquella noche* (Frank Capra, 1934), emblemático de la *screwball comedy*, Valdez (2000:284) desarrolla un inteligente análisis sobre lo que une a ambas películas y las distancias que las separan. Para la autora, si bien en el film argentino hay indudables referencias a la película de Capra, como la escena en la que Betty -la bella y díscola muchacha de clase pudiente interpretada por Singerman- rechaza primero y devora después los salamines que se le ofrecen, emulando la escena en que Claudette Colbert hace lo propio con unas zanahorias en el film norteamericano, lo cierto es que la versión local produce ilaciones narrativas más centradas en la figura cursi y tierna de la blonda actriz, que en el alocamiento y la subversión del orden social característico del modelo hollywoodense.

Las comedias familiares constituyen otro de los formatos clásicos del cine argentino, cuyo prototipo narrativo es *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), film que sigue los incidentes de un grupo familiar a lo largo de treinta años. Basada en una obra teatral del 'género chico criollo', la película se articula a partir de los lugares –generacionales, sociales, espaciales- asignados a los integrantes de una familia de clase media que, "*intentando desembarazarse de lo popular, buscan un horizonte nuevo, muy similar a los cielos dorados de la clase alta*" (Valdéz, 2000: 295). Las relaciones familiares volverán a estar en escena a partir de títulos como *Hay que casar a Ernesto* (Orestes Caviglia, 1941) y *Cada hogar, un mundo* (Carlos Borcosque, 1942), entre otras.

El cine argentino ofrecerá muchas otras variantes, como las comedias asainetadas (*El conventillo de la Paloma*, 1936), las musicales (*Adiós, pampa mía*, 1946) y las pícaras (*La pequeña señora de Pérez*, 1943); las películas corales que enfocan la amistad

masculina o femenina (*Nosotros... los muchachos*, 1940; *Mujeres que trabajan*, 1938), o las protagonizadas por las 'ingenuas', fuertemente permeadas por el melodrama (*Los martes, orquídeas...*, 1941). En cualquier caso, aún en aquellas versiones más apegadas a la narrativa cómica hollywoodense, siempre existirá la mezcla, la yuxtaposición y la hibridación de géneros que, como se ha dicho, tampoco estuvieron ausentes –aunque con otras características- en las versiones norteamericanas, aunque en el cine argentino se les suman los aportes recibidos desde distintas matrices de la cultura popular.

En la tercera y última parte de esta tesis, se abordará en forma específica la filmografía de Niní Marshall, a la luz de la problemática de la construcción de los géneros sexuales en la sociedad argentina de las décadas de 1930-1950 y poniendo el análisis textual en diálogo con el análisis del contexto socio-histórico e institucional desarrollado hasta aquí.

## **Tercera parte:**

### **Criaturas imaginadas**

#### **CAPÍTULO 5: Niní Marshall y sus criaturas**

Quienes la conocieron a Niní Marshall han dado cuenta sobradamente de su sencillez y su exacerbada timidez, de su pequeña y discreta figura, de su amor por el arte y la vida hogareña. Esa imagen puede parecer contradictoria con la desmesura y el desparpajo de sus criaturas, la habilidad para la crítica social y la caracterización de los diferentes sectores de una sociedad en plena transformación; con su asombroso éxito en la radio, el cine y el teatro primero, y más tarde en la televisión y el café concert.

Esta dualidad le valió que, al prologar sus memorias, el crítico e investigador Claudio España la considerara como una versión femenina y argentina del clásico desdoblamiento de personalidad entre el doctor Jekyll y el señor Hyde expuesto en la recordada novela de Robert Louis Stevenson:

*Niní es algo así como la doctora Jekyll y la señora Hyde. La primera es la mujer de su casa, apostada detrás de la máquina de escribir y con la agitada imaginación dispuesta para la creación del mundo cada siete días, el tiempo que había entre una audición y la siguiente. La señora Hyde, menos casera y algo más temible, es dueña del desenfado, el retruécano oportuno, la ironía mordaz y la sátira social con sólo abrir la boca. (España, 1985: 14).*

A lo largo de este capítulo, se repasan algunos de los momentos claves de la vida de Niní Marshall y del contexto en el que surgieron algunas de sus criaturas, particularmente Cándida y Catita. También se indaga el pasaje del medio radiofónico al cinematográfico, así como la construcción de la figura de la actriz como estrella y su relación con la prensa del espectáculo, la crítica y el público. Para ello se recurre fundamentalmente a las diversas biografías de la actriz, a diferentes publicaciones periodísticas y a los pocos estudios académicos que se refieren a ella. Las fuentes utilizadas, si bien en algunos casos son citadas en el cuerpo del texto, se consignan en forma completa al final de este trabajo.

#### **5.1. Una breve biografía**

Si bien en este estudio se intenta comprender a los personajes de Niní Marshall en función del contexto social y cultural con el que éstos dialogan, el énfasis en su performance, señalado anteriormente, lleva a preguntarse por los aspectos que propiciaron esa capacidad creativa e interpretativa. La historia personal de Niní

Marshall permite iluminar algunos aspectos de sus criaturas que, más allá de la aguda observación del entorno que revelan, remiten a experiencias y recuerdos de carácter más íntimo, así como a cualidades de su creadora. Algunas claves de ese proceso tal vez puedan ser halladas en su infancia, al menos así lo creyó el poeta y compositor Cátulo Castillo, quien en un texto citado como epígrafe en las propias memorias de la actriz afirma:

*Se nos ocurre que Niní Marshall quedó en un escaño de su infancia. Estereotipada en una actitud de muñeca 'jugando a las visitas', mirando el paisaje de un mundo de almohadones de alfombras y de cuadros. Personajes trasplantados de un vetusto palacio del tiempo del barroco, a una vida agitada, epidérmica, que no entiende ni ama. Su captación de 'tipos' es –acaso- la prolongación de un juego de travesuras, iniciado vaya a saber en qué hora de qué día, en qué tarde perdida entre las cosas de la infancia, cuando respiraba la placidez de la casa solariega y el nudo familiar estaba entero. Y los cuadros sonreían –todavía- desde una latitud inmortal, de un gesto o de un paisaje. (citado en Marshall y D'Anna, 1985: 22).*

### 5.1.1. Primeras influencias

Nacida el 1° de junio de 1903 en el barrio porteño de Caballito, bajo el nombre de Marina Esther Traveso<sup>128</sup>, y fallecida el 18 de marzo de 1996 en la misma ciudad, Niní Marshall se inventó y reinventó varias veces a lo largo de su vida. Fue la menor de cinco hermanos (aunque los dos mayores murieron de difteria antes de que ella naciera, quedando Blanca, Ángel y Ana), hijos de un matrimonio de asturianos de clase media que habían llegado al país a finales del siglo XIX en el marco del proceso de inmigración masiva. No se trata de un dato menor, si se consideran las características de sus personajes, particularmente de Cándida. Su padre, Pedro Traveso, era comerciante y falleció cuando Niní tenía dos meses de edad, dejándole, en sus propias palabras, “*el vacío de haber crecido sin su presencia, sin sus consejos o su ternura*” (Marshall y D'Anna, 1985: 24). La crió su madre, María Ángela Pérez, de quien tempranamente escuchó coloridos relatos sobre España y su pueblo natal, Vega de Ribadeo, en la región limítrofe con Galicia.

Parte de la familia materna había quedado en el país de origen, incluido un tío torero ‘con vocación de artista’, según su madre, mientras que otro tío, Marcelino, fue parte del entorno de su infancia. En su hogar se organizaban frecuentes reuniones, en las que su tío tocaba la guitarra y cantaba –llegó a grabar un disco- y su madre entonaba zarzuelas. También participaban con música y canciones su hermano Ángel y varios amigos de la familia, en su mayoría de origen español. La casa contaba con un piano, y tanto ella como sus hermanas tomaron clases de música y canto, aunque sólo Niní llegó a tocar bien el instrumento y a componer algunas canciones años más tarde.

Su madre constituyó una referencia importante. Tenía un carácter fuerte y alegre, y alentó el espíritu libre de su hija estimulando su amor por la música y el teatro.

Frecuentemente la llevaba a las matinés del teatro Casino y a ver las compañías españolas al Avenida. Otra mujer, la cocinera y mucama leonesa Francisca Pérez, fue un afecto importante en esa época. El recuerdo entrañable de aquella inmigrante española la acompañaría toda su vida e inspiraría el personaje de la gallega Cándida (véase imagen 21), en quien volcó algunas de sus expresiones y ocurrencias, aunque como se argumentará en el próximo capítulo, es probable que esta creación también fuera influida por otras representaciones de la época.



**Imagen 21: La gallega Cándida fue el primer personaje de Niní Marshall en la radio**

No se equivocaba Cátulo Castillo al suponer que Niní Marshall había tenido una niñez feliz. *“Cuando llego a mi infancia me veo, siendo la menor y a bastante distancia de mis tres hermanos, como un ser inquieto, imaginativo, desprolijo y travieso, pero respetuoso. Más mimada que reprendida, porque en el fondo –lo sé– era el mono de la familia. Un juguete de todos, quienes festejaban, con exceso, mis ocurrencias”*, afirmó la actriz en sus memorias (Marshall y D’Anna, 1985: 23). En los juegos infantiles imaginó sus primeros personajes, con historias más elaboradas que las de la mayoría de los niños. *“Viuda de Achával, modista”*, decía el cartel que había colgado en la puerta de su habitación para explicar por qué sus muñecos no tenían padre ni ella marido, asignándose a la vez que un nombre ficticio, un estado civil, un pasado y una profesión. Los disfraces y las imitaciones de conocidos, visitas y hasta de un mono títi verdadero que tenían en la casa, eran también moneda corriente. Su familia la apodaba alternativamente ‘Perico’, ‘Viducho’, ‘Maruja’, ‘Nena’ o ‘Niní’, diminutivo de Marina que años más tarde devendría en nombre artístico.

El debut artístico de la pequeña Niní fue en el Centro Asturiano, donde se animó a cantar y a bailar con total desparpajo, lo que motivó que la mandaran a aprender también danzas españolas. Tras un precoz ingreso escolar, sin cumplir aún los 5 años, su carácter revoltoso y las quejas de parte de las maestras hicieron que tuviera un fugaz paso por un colegio católico, donde su madre y hermanas confiaron en que se corregiría. Por el contrario, terminó por enfermarse al no soportar las penitencias y el tedio de juegos que

coartaban su libertad, y finalmente logró volver a la escuela pública.

Mientras las dos hermanas mayores contraían matrimonio y se iban de la casa materna, Niní entraba a la pubertad y se dedicaba a escribir obras de teatro que luego dirigía y representaba con los chicos del barrio, con quienes formó el grupo “Los Arribeños del Norte”. Su hermano Ángel, en tanto, había iniciado un periplo aventurero que, tras dos fugas a Montevideo y a España de las que fue devuelto al hogar por sus familiares, lo había llevado a marcharse a París y a enrolarse luego en la Legión Extranjera, con apenas 17 años y mintiendo sobre su edad. Cuando Niní estaba por ingresar al secundario su madre volvió a casarse y, contrariamente a sus expectativas, logró establecer una relación de complicidad y amistad con su padrastro. Los años que pasó en el Liceo de Señoritas fueron un período muy divertido para la joven Niní, surcado por amistades entrañables y por su primer amor, con quien finalmente se casó. En la fotografía de graduación, una joven Marina Traveso sostenía un cartel que decía “Domesticología”, presagiando un destino que, si bien parecía confinarla a las paredes del hogar, dejaba atisbar una mirada humorística sobre el mundo que sería fundamental en su futuro.

La niñez y la adolescencia habían quedado definitivamente atrás, y con su matrimonio se iniciaba un período distinto de su vida, mucho más sombrío.

#### 5.1.2. Del matrimonio al mundo del espectáculo

Apenas terminó el bachillerato, Niní Marshall, que por entonces tenía 19, decidió casarse con un hombre 20 años mayor y acompañar a su marido, de profesión ingeniero, en sus frecuentes traslados por el interior del país. Mientras estuvo casada con Felipe Edelman vivió en diferentes pueblos y ciudades y tuvo una hija, Ángeles, a la que llamaba cariñosamente Angelita. De esa época también obtuvo la inspiración para otro de sus personajes, Belarmina, a partir de una joven norteña que trabajaba en una casa vecina y a quien apodaban ‘La Pelada’ porque en el asilo del que provenía la habían rapado<sup>129</sup>. En sus memorias, Niní Marshall la recordará así:

*Aquella tierna muchachita y las pillerías que le hacía a sus patrones, como una forma de rebelarse contra la injusticia de su destino, quedaron grabadas en mí. La observaba mucho, retenía sus frases mal armadas; me impactaba su forma de mirar, con algo de timidez y en particular, admiraba su candidez no exenta de ingenua picardía. (Marshall y D’Anna, 1985: 52).*

Sin embargo, ese proyecto de vida doméstica duró poco. Su esposo era adicto al juego y luego de que perdiera todo el dinero familiar, Niní lo abandonó y se fue a vivir con su beba a la casa de su hermana Blanca, en Rosario. Tiempo atrás había muerto su

madre, por lo que ya no contaba con su incondicional apoyo; sin embargo, fue amparada por sus hermanos.

Una vez tomada la resolución de no seguir dependiendo de la ayuda económica de su familia, Niní Marshall se mudó con su hija a una pensión en Buenos Aires. A través de un conocido consiguió trabajo en la revista *La Novela Semanal*, a la que se hizo referencia en el capítulo 4, donde le propusieron escribir una página ‘para el hogar’ auspiciada por la empresa General Electric. Semanalmente escribía sobre moda, belleza y cuestiones domésticas, aprovechando a promocionar los productos de su auspiciante<sup>130</sup>. De allí, en 1933 pasó a la revista *Sintonía*, donde escribía “Alfilerazos”, una incisiva columna con comentarios sobre los artistas de la radio y la música, que firmaba con el seudónimo de Mitzi. Sobre los destinatarios de sus observaciones, la propia Niní explicó:

*En la radio estaban quienes hablaban correctamente y los que lo hacían mal, no como consecuencia de los personajes, sino por desconocimiento. Los critiqué casi tanto como a aquellos cantantes de éxito que repetían las mismas canciones en todos los programas o a quienes hacían de la improvisación un fin, que reflejaba falta de respeto hacia el oyente. Lo mío no eran críticas, eran... ¡alfilerazos! Esa pequeña molestia, que duele,<sup>131</sup> pero no lastima; que no sangra, pero fastidia.* (Marshall y D’Anna, 1985: 60)

Además de escribir, la autora también acompañaba los textos con caricaturas gráficas que confeccionaba ella misma.

Por esos años, se presentó a un concurso destinado a hallar nuevas voces para la radio, que organizaba la emisora LS9 La Voz del Aire, y resultó ganadora en el rubro cantante internacional. Así inició su relación con el medio radial, cantando en inglés, francés, alemán, portugués e italiano, bajo el seudónimo de Ivonne D’Arcy. Pasó luego por Radio Belgrano, Nacional, Fénix y Municipal, mientras tomaba clases de canto para perfeccionarse. Por esos años, Niní volvió a casarse vía México –su anterior matrimonio y divorcio se habían producido fuera del país- con el empresario Marcelo Salcedo, también bastante mayor que ella. De él tomaría su apellido artístico, formado con la primera sílaba de su nombre (‘Mar’) y de su apellido (‘Sal’), a las que intercaló una ‘h’. La segunda ‘l’ del final surgió por los equívocos de la prensa al escribirlo, pero finalmente decidió conservarla porque le daba un aire extranjero que ‘le iba mejor’ a la cantante internacional.

### 5.1.3. Primero Llegó Cándida...

A mediados de la década del ‘30, mientras Niní seguía trabajando como cantante en Radio Municipal, su capacidad para el humor sería notada casi por casualidad. Una tarde, mientras imitaba a la mucama Francisca de su infancia frente a sus compañeros de la

radio, fue escuchada por la popular conductora Pipita Cano (Josefina Cano Raverot, luego crítica cinematográfica bajo el seudónimo de Patricia Palmer), que por ese entonces tenía a su cargo el programa “El chalet de Pipita”. Lo que siguió es fácil de imaginar: Pipita le propuso incorporar al personaje a su audición y Niní vio la oportunidad y la tomó. La idea era que participara como una mucama que recibía y atendía a los invitados al programa. Asimismo, sus intervenciones cómicas debían permitir la inclusión de un aviso publicitario (por ejemplo, si a la mucama se le caía la loza mientras servía el té, el locutor proponía reponerla en algún conocido bazar de la época). Surgió así su caracterización de la gallega Cándida Loureiro Ramallada, o simplemente Cándida, como la conoció el público, que se convirtió en el primer personaje de Niní Marshall en la radio y en el segundo que, sobre el final de la década, llegaría al cine.

Por esos años interpretó también un personaje que sin embargo no pasaría a la posteridad, al menos no vinculado a Niní Marshall: “La Manteca Argentina”. Auspiciada por un fabricante de ese producto, Niní comenzó a presentarse bajo ese seudónimo en el programa matutino de su amigo Enrique Simonetti en Radio Municipal, donde brindaba toda clase de recetas que contenían manteca entre sus ingredientes, obviamente salpicadas de buenas dosis de humor.

De la mano del Jabón Llauro llegaría una nueva oportunidad para Cándida. El empresario Roberto Llauro era asiduo oyente de “El chalet de Pipita” –por entonces en Radio Fénix- y había escuchado al personaje de la gallega, por lo que le propuso a Niní asociarla con su producto. Así, la ciudad de Buenos Aires se cubrió con afiches de la primera imagen conocida de Cándida. La caracterización era sencilla y poco estilizada –pañuelo en la cabeza, camisa blanca y pollera negra con círculos blancos, medias rayadas y zapatos blancos (véase imagen 22)-, muy diferente a la versión más tradicionalmente ‘gallega’ que llegaría a la pantalla, como se verá en el capítulo siguiente.

**Imagen 22: La primera  
caracterización de Cándida,  
fotografía tomada por**



**Rodin para una publicidad radial**

Con Llauro, Cándida realizó también su pasaje a Radio El Mundo, una gran *broadcasting* inaugurada en 1935 que constituía el sueño de todos los artistas radiales, y que había revolucionado el estilo y la forma de hacer radio en la época en favor de una mayor profesionalización y un menor acartonamiento. En un principio, la actriz participó en pequeños papeles al interior de otros elencos donde su actuación resultaba deslucida, hasta que finalmente le dieron cinco minutos al interior de un programa de media hora para que los usara a su antojo. El conductor era Juan Carlos Thorry y participaba la orquesta de Francisco Canaro. Debutó en marzo de 1937, no sin tener que superar diversos problemas por su trabajo de libretista. Muchos años después, una Niní Marshall ya anciana atribuiría estos obstáculos a:

*(...) los citados prejuicios, que consideraban poco apta a la mujer para ocupar lugares que eran privativos de los hombres. Nos querían limitar en nuestra lucha por la vida —que no reconoce distinción de sexos— a ciertas tareas. Más aún en mi caso, porque sostenían que las mujeres no tenían el sentido del humor como los hombres. (Marshall y D'Anna, 1985: 74).*

Esta lectura en clave de género fue sin embargo tardía, al amparo del lugar que los feminismos comenzaban a ganar en la arena política en la década del '80, cuando Niní Marshall escribió su autobiografía. Tal percepción no se evidencia con anterioridad en las numerosas entrevistas que la actriz concedió a diversos medios gráficos a lo largo de su carrera, en las que se autodefinía como “*una señora de su casa que se hace la graciosa*” (*Correo de la tarde*, 25/10/1960; *Pantalla chica*, 7/6/1966; *Revista La Nación*, 22/10/1978). Inclusive en 1973, cuando se le preguntó si era feminista, contestó en forma enfática:

Ay, ¡no hablemos de eso! Yo creo que se les está yendo un poco la mano. Pienso

que sí, que es hora de que la mujer se libere de muchos tabúes, de muchas cosas injustas, pero se les está yendo la mano al punto de querer competir con el hombre y ocupar su puesto. ¡No es posible! ¿A usted qué efecto le haría el hombre ocupando el lugar de la mujer? ¡A mí me parece que son dos cosas distintas el hombre y la mujer! Que ella colabore me parece muy bien... (Gente, s/d)<sup>132</sup>.

Una década después, cuando en sus memorias valoraba en retrospectiva el papel señero que desempeñó en el humor hecho por mujeres en el país, tal vez su respuesta a esa misma pregunta hubiese sido diferente. De cualquier forma, las resistencias iniciales a su trabajo como libretista duraron poco, y el éxito alcanzado por el personaje de Cándida hizo que en poco tiempo le ofrecieran un programa completo de media hora, siempre con Thorry como partenaire, con quien a lo largo de los años compartiría trabajo y amistad. Justamente a partir de él llegaría la segunda criatura de Niní Marshall.

#### 5.1.4. ...Y luego nació Catita

Cada día a la salida de la emisora Thorry era esperado por decenas de muchachas que lo rodeaban, lo tocaban y le pedían autógrafos. Eran jóvenes de los barrios populares de la periferia porteña, que llegaban al centro a trabajar y aprovechaban para ir a ver a los 'ídolos' de la radio. Mientras tanto, eran sometidas a la aguda observación de Niní Marshall, que también las veía en la calle y el tranvía:

*Eran muchachas chismosas, enredadoras y meteretas. Expresión cabal del quiero y no puedo. Muy charlatanas y en su hablar mezclaban modismos o construcción de frases que reconocían su origen italiano (voy de fulana...). Vestían con mal gusto, casi extravagantes. Representaban un estrato social, producto de los conventillos e inquilinatos que existían en esa época. (Marshall y D'Anna, 1985: 75).*

A partir de esa 'radiografía' de sus modos de hablar, vestir y comportarse, Niní acentuó algunos rasgos, deformó otros y creó una caricatura que empezó -como antes con Cándida- a representar para diversión de sus compañeros. Se trataba de Catalina Pizzafrola Langanuzzo, más conocida como Catita, cuya oportunidad llegaría un mes después de iniciado el nuevo programa en El Mundo, cuando el dueño de la tienda "La Piedad", Emilio Córdoba, le pidió que creara otro personaje para un programa que su firma auspiciaría. Niní y Thorry hicieron un piloto con Catita que Córdoba disfrutó muchísimo, aunque al terminar les dijo que no podía auspiciar a ese personaje porque sus clientas eran 'todas iguales a ella' y podían sentirse ofendidas. Finalmente lo convencieron, y Catita debutó al aire el 2 de mayo de 1937, despejando todos los temores previos: la audiencia la adoraba y alcanzó, incluso, más popularidad que Cándida. El éxito del personaje ratificaba, por una parte, su verosimilitud en el contexto social de la época; pero al mismo tiempo, permitía la identificación de las clientas de la tienda y de miles de muchachas como ellas, que en general no se sentían ridiculizadas por Catita. También la caracterización de este personaje era bastante simple en sus primeras

imágenes promocionales (véase imagen 23), pero en su tránsito primero al teatro y luego al cine, ganaría en complejidad y abalorios.



**Imagen 23: Así se conoció a Catita por primera vez, en la fotografía tomada por Rodin para la radio**

La dupla de Niní Marshall con Thorry continuaría hasta principios de la década de 1940. En ese período, ambos iniciaron también presentaciones teatrales por los distintos barrios de la Capital, llevando los personajes de Cándida y Catita, a los que luego se sumó otros como 'la Bella Loli', una tonadillera pasada en años y en kilos que había conocido tiempos de fama de los que vivía nostálgica. Las presentaciones no sólo fueron un éxito económico y de público, sino que también sirvieron para instalar –aunque a escala reducida- una imagen de cada personaje que estaba ausente en la radio. El pasaje al cine estaba cerca.

Por entonces se inició también el 'merchandising' de los personajes: salieron a la venta pañuelos de cabeza con el nombre de Cándida, y muñecas de Cándida y Catita, que si bien no tenían mucha semejanza con los personajes o la actriz que los interpretaba, no obstante tuvieron gran aceptación popular. La política de las estrellas radiales, sobre la que luego se articularía la del cine, ya estaba en marcha. Ese mismo año la revista *Sintonía*, una de las principales publicaciones especializadas en el medio radiofónico, le otorgó a Niní Marshall el premio "Sensación Radiotelefónica 1937".

Unos meses después la actriz recibiría su primera oferta para llevar a Catita al cine, la que rechazó por no gustarle el guión, aunque finalmente aceptó en 1938 incorporarse al elenco de la película coral *Mujeres que trabajan*, dirigida por Manuel Romero para el estudio Lumiton<sup>133</sup>. Desde entonces y hasta 1980 filmó 37 películas: 28 en Argentina, 1 en España, 1 en Cuba y 7 durante su exilio en México. Volveremos sobre ello en las

próximas páginas, pero antes, es necesario repasar algunos otros momentos significativos en la vida de la actriz.

En 1942 Niní recibió una ventajosa oferta de Radio Splendid y decidió mudarse a esa emisora junto a sus personajes. Thorry no pudo acompañarla por ser artista exclusivo de El Mundo y a partir de entonces la actriz formó dupla con Carlos Ginés. Sin embargo, al año siguiente comenzó a tener problemas con la censura, que finalmente determinaron su retiro del medio radial. Desgraciadamente, no sería el único inconveniente de este tipo que sufriría a lo largo de su carrera.

#### 5.1.5. Censura y exilio

A mediados de 1943, a través de una circular firmada por José Ramón Mayo, director de Radiocomunicaciones del gobierno militar encabezado por Farrell, a Niní Marshall le prohibieron que incluyera en sus emisiones radiales a los personajes de Catita y Cándida por considerar que *“deformaban el lenguaje, tergiversaban el correcto idioma e influían en el pueblo, que no tiene capacidad de discernir”* (Ulanovsky et al, 1995: 139). La medida formaba parte de una cruzada ultranacionalista en pos de la ‘pureza’ del idioma, que además adoptaba una postura paternalista y de tutelaje con respecto a los sectores populares. Así lo interpretó Niní Marshall:

*Si bien existían actores y locutores que cometían ‘horrores’ de expresión, a veces asesinando el idioma y a los que se les debía exigir corregir su lenguaje, las autoridades de Radiocomunicaciones pretendieron en cambio olvidar el habla popular, el lunfardo y esconder las realidades educacionales que la calle mostraba a diario. Se pretendió ignorar la forma de hablar de los argentinos y se excluyeron términos que años más tarde la Real Academia Española aceptó como formas de expresión populares y sinónimos que enriquecen la lengua. Con la excusa de defender el idioma confundieron lo chabacano y lo vulgar, la forma inexacta de expresarse, el desconocimiento de la sintaxis y el sentido de las palabras con la pronunciación y la entonación que constituyen realidades de cada país o región. (Marshall y D’Anna, 1985: 135).*

El día en que se notificó de la prohibición, la actriz salió al aire de Radio Splendid con imitaciones de Berta Singerman, Margarita Xirgu y Libertad Lamarque, además de su personaje Belarmina, que no había sido censurado. Pero al final de la audición, no pudo con su genio y se despidió diciendo *“hasta el viernes, si nos dejan”*. En la siguiente emisión decidió que Catita moriría de un ataque de catalepsia y reviviría con una personalidad completamente distinta, hablando castellano antiguo y sólo en verso:

*Lo juro por la luz eléctrica que me alumbrá. Incorporéme al féretro, ante la estupefacción colectiva, bajéme del catafalco cual visión fantasmagórica y reintegréme al orbe de los vivos, de tal suerte metamorfoseada, cual crisálida que deja el capullo y se torna mariposa para revoltear de flor en flor (citado en Ulanovsky et al: 140).*

Duró poco, Mayo reaccionó rápido e inmediatamente envió un memo prohibiendo definitivamente al personaje. La actriz rescindió su contrato y dejó la radio argentina, a la que no volvería hasta agosto de 1954, cuando retornó al aire por Radio Belgrano. En los años de prohibición trabajó en Radio Carve de Montevideo (Uruguay), y posteriormente también en Emisora CMQ de La Habana (Cuba) y Radio Nacional de España. Mientras tanto, siguió filmando y probó suerte en el teatro sin sus personajes característicos. El debut fue el 14 de agosto de 1946 con la obra “Un lío de millones (o un millón de líos)”, con dirección de Narciso Ibáñez Menta, que fue duramente criticada por la prensa y no tuvo el éxito esperado. Tendría la revancha un año después, invitada por el actor Pepe Arias a participar de su exitoso “Carrousel de estrellas”. En 1949 actuó también en el Teatro Puerto Rico de Nueva York junto a Pedro Quartucci y a lo largo de su carrera volvería a incursionar en este medio en repetidas ocasiones, que más adelante se complementarían con su actuación en televisión <sup>134</sup>.

Después de filmar *Mujeres que bailan* (1949), la exclusión de Niní Marshall en los medios argentinos fue absoluta. Ese mismo año, según relata en sus memorias, cuando volvía de filmar en España *Yo no soy la Mata Hari*, al llegar al Aeropuerto de Ezeiza le avisaron que la acción de la Secretaría de Informaciones, al mando de Raúl Apold, se había endurecido; y que en el ambiente circulaban todo tipo de historias sobre delaciones, ‘listas negras’ y gente que había dejado de trabajar por decir cosas inconvenientes contra el gobierno o la primera dama Eva Perón. Ella se creyó inmune a ese tipo de situaciones, ya que consideraba que su humor no podía resultar molesto en términos políticos. Sin embargo, a los pocos días, la visitó Mentasti, el director de Argentina Sono Film, para informarle que desde el gobierno le habían informado que debía rescindirle el contrato ‘por orden de la Señora’ —en alusión a Eva— porque ya ‘no corría’ (Marshall y D’Anna, 1985: 176). Supuestamente, el nombre de la actriz y las películas que iba a filmar ese año, habían sido tachados por la propia Eva cuando el productor de la Sono, Parret, le había ido a solicitar un permiso de importación de película virgen. Según las memorias de la actriz, sus pedidos de audiencia fueron infructuosos y nadie le dio explicaciones. El único mensaje que recibió fue a través del hermano de la primera dama, Juan Duarte, por entonces secretario privado de Perón, que le hizo decirle en voz alta a un empleado: “Señora. Dice el señor Duarte que se acuerde, cuando en una fiesta de pitucos, vestida de prostituta imitó a su hermana” (Marshall y D’Anna, 1985: 178). Más allá de la anécdota, y de su veracidad o no —que la actriz siempre negó—, lo cierto es que Niní Marshall ya no tenía posibilidades de trabajar en la Argentina, y a comienzos de 1950 se autoexilió en México, donde la esperaba un nuevo contrato de filmación. Allí permanecería durante cuatro años, hasta las postrimerías del peronismo (véase imagen 24).



**Imagen 24: Niní Marshall en Ezeiza, en 1954, después de una larga ausencia**

Excepto las explicaciones que dio en sus memorias, Niní Marshall nunca se refirió en detalle a las razones de su alejamiento del país y la traumática experiencia del exilio, pese a que en lo personal debió malvender varias de sus propiedades y dejar a su marido – precipitando la ruptura del matrimonio poco después- y a su hija en Argentina. Sí destacó el compañerismo de otros exiliados argentinos en México, como Libertad Lamarque, ya por entonces una figura reconocida del cine mexicano, y de actores y actrices de ese país que fueron muy solidarios con ella, como Jorge Negrete y Lilia Michel. Al respecto, dijo en sus memorias: *“Tal como lo esperaba, México me abrió las puertas de su hospitalidad. Con tanta ternura como comprensión, dos sentimientos que necesitaba en esos momentos y que al receptuarlos convirtieron a dicho país y para siempre, en mi segunda patria”* (Marshall y D’Anna, 1985: 181).

A mediados de diciembre de 1954 el corresponsal en Buenos Aires de la revista mexicana *Cinema Reporter*, José Alberto Mora, le hizo una entrevista a tres meses de su regreso a la Argentina. *“Buena parte de los recuerdos más lindos de mi existencia pertenecen a mi vida en México”* afirmó la actriz. El periodista le preguntó si estaba contenta con su labor en ese país, a lo que ella respondió: *“(…) contentísima. Nunca supuse que mis personajes tuvieran tan rápida aceptación en una nación que desconocía y en la que de inmediato encontré un cariño sin límites en su pueblo”* (*Cinema Reporter*, 15/12/1954).

## 5.2. Galería de personajes

Además de Catita y Cándida, Niní Marshall creó una galería de recordados personajes tanto para la radio y el teatro como para el cine. Entre los más destacados pueden mencionarse: Doña Pola, una anciana de origen judío a la que caracterizó como 'buena comerciante, inteligente y ventajera'; Mingo, hermano menor de Catita, simpático y atorrante; la Bella Loli, una estrella de otros tiempos (véase imagen 25); el jubilado Don Cosme; la ya mencionada Belarmina Cueio; la Niña Jovita, una solterona romántica y eternamente enamorada; Mónica Bedoya Hueyo de Picos Pardos Sunsuet Crostón, una arribista de Barrio Norte de modales afectados; Giovannina Regadiera, una cantante de ópera desentonada; la viejita italiana Doña Caterina, abuela de Catita; la niña sabihonda Gladys Minerva Pedantoni; y la mexicana Lupe, entre otros. La pertenencia social, generacional y nacional / étnica eran tres aspectos que sobresalían en la caracterización discursiva, estética y lingüística de sus criaturas. También la mayoría de ellas fueron mujeres, con la excepción de Mingo y Don Cosme.



**Imagen 25: La Bella Loli, otro de los personajes de Niní Marshall**

Sobre la permanencia de sus personajes a lo largo de los años, el investigador Claudio España ha dicho:

*Estoy tentado de señalar que estos personajes son arquetipos, pero ellos carecen de algunas de las cualidades necesarias para serlo. Entre ellas, la de su cristalización en la forma del estereotipo. La larga carrera de Niní les permite crecer, cambiar de ambientes, trocar los amigos (y los enemigos), mejorar los gustos y hasta progresar en el lenguaje, por necesidades intrínsecas del personaje adecuadoras del discurso (...) Este avance impidió que semejantes seres de ficción fueran sólo una fría*

*representación de un momento social.* (España, 1985: 13).

Sin embargo, como se analizará para el caso de Cándida, este personaje recuperó rasgos que se hallaban presentes en otras representaciones de la época, que daban forma a los estereotipos sobre los gallegos en la Argentina; al igual que tampoco puede desconocerse cierta satirización del personaje de Catita con respecto al estereotipo de la 'mujer moderna' divulgado en las revistas del momento.

### 5.2.1. De la radio al cine

El primero de los cambios que se opera en algunos de los personajes es su tránsito de la radio al cine, donde poco a poco irán evolucionando para adecuarse al nuevo medio, y los 'tipos' no sólo adquirirán características físicas y estéticas concretas, sino que también se complejizará su construcción.

Según argumenta España (1985: 13), Niní Marshall fue pionera en adaptar las formas narrativas del folletín –breves y dramáticas- al sketch humorístico radial, recuperando a su vez el estilo de sus 'chimentos' en la revista *Sintonía*, donde en escasas ocho líneas dialogaba con el lector, reproducía modismos locales y extranjeros en el decir y contaba una pequeña anécdota. *"En cada sketch, Catita comenzaba y terminaba una anécdota para retomarla desde el personaje y su entorno en la audición de la semana siguiente"* (España, 1985: 13).

En la radio, sus personajes eran 'caricaturas dibujadas con el lenguaje' y ella escribía sus propios libretos porque, como aseguró alguna vez, se consideraba *"mejor escritora que actriz"* (*Clarín revista*, 24/12/1977). En el cine, si bien sólo se desempeñó formalmente como guionista en *Cándida* (junto a Hernán de Castro), siempre reescribió sus diálogos y retocó las intervenciones de sus personajes a fin de adecuarlas a su propio estilo. Como ha señalado España (1985: 13), *"para los tiempos que corrían, el lenguaje de Niní Marshall fue audaz. Las caricaturas no eran tímidas imitaciones de seres individuales reconocibles; eran inteligentes generalizaciones en las que sólo el toque humorístico las salvaba de que con malos aires apagara el receptor. Fue además, precursora del 'doble sentido', muy tímido por supuesto"*.

La voz y el lenguaje eran los elementos claves sobre los que se articulaba la identificación de sus personajes con una determinada clase social o un colectivo étnico:

*Fiel a sus raíces radiofónicas, Niní Marshall desarrolló una manera muy aguda de escuchar los tics sonoros de la Argentina y encontrarle a cada uno de ellos su forma específica y su posibilidad mediática (...) Las suyas fueron voces irreverentes que exteriorizaron las costuras imperfectas de la Argentina real: los sonidos impúdicos de la diferencia, de la heterogeneidad.* (Pujol, 1996).

A tal punto fue certera su caracterización del lenguaje de los diferentes actores sociales que habitaban la Argentina de la época, que años más tarde el Instituto de Filología de la Universidad Nacional de La Plata grabó cuatro de ellos para su archivo sonoro<sup>135</sup>, un hecho que Niní Marshall se enorgullecía en destacar (Etchelet, 2005).

De los personajes surgidos en la radio, sólo realizaron su pasaje al cine, además de Catita y Cándida, la Bella Loli y Giovannina Regadiera. A ellas se sumaron otros personajes surgidos específicamente en este último medio, como el de Niní Rodríguez, creado por el director Luis César Amadori para su película *Hay que educar a Niní* al no poder utilizar a Cándida (que era exclusiva de EFA) o a Catita (que pertenecía a Lumiton). Se trataba de una muchacha revoltosa y aspirante a actriz que parecía ser una suerte de *alter ego* de la propia Niní Marshall y que fue repetido con variantes (entre ellas, el cambio de apellido) en otros films de Amadori. Asimismo, interpretó otros personajes requeridos por los argumentos de películas en las que sólo se limitó a desempeñar un papel, como fueron los casos de Dionisia (*Mosquita muerta*, 1946), Doña Sofocación (*Ya tiene comisario el pueblo*, 1967), Tía Carolina (*La novela de un joven pobre*, 1968), Ana (*Vamos a soñar con el amor*, 1971) y Rosita (*Qué linda es mi familia*, 1980).

En las próximas páginas, se analizarán dos aspectos con los que se conectan el éxito y la permanencia de sus personajes. Por un lado, la vinculación con el *star system* nacional y la prensa especializada. Por el otro, el respaldo y la identificación por parte del público.

### **5.3. Nace una estrella (cómica)**

A lo largo de los años '30 y '40, Niní Marshall fue una de las artistas mejor pagas del mundo del espectáculo, obteniendo ventajosos contratos tanto en la radio como en el cine, según daban cuenta las publicaciones de la época especializadas en el espectáculo, como *Antena*, *Sintonía* y *Radiolandia* (Etchelet, 2005). Su rostro era retratado por los más prestigiosos fotógrafos de la época pero ya no sólo caracterizado como sus personajes, sino con el halo mítico característico de una estrella (véase imagen 26).



**Imagen 26: Retrato de Niní Marshall firmado por Annemarie Heinrich, una de las más prestigiosas fotógrafas del país**

Su *petit hotel* de Barrio Norte, su quinta en Moreno, sus antigüedades, pieles y joyas llenaban páginas enteras de las revistas, aunque también daban cuenta de su sensibilidad para la pintura y la música, su exacerbada timidez, su buen gusto estético y sus dotes como anfitriona. “*Se habla de contratos si no fabulosos, al menos de cuentos de hadas*”, afirmaba la revista *Sintonía* (23/5/1936) a poco de conocerse la incorporación de la artista al staff de radio El Mundo, mientras que unos años después *Radiofilm* (15/2/1956) ofrecía una nota a doble página sobre la actriz en la que se la veía comiendo masas recostada sobre una *chaise longue*, sirviendo el té y leyendo, ataviada con un vestido de seda y varias piezas de joyería (véase imagen 27). Sin embargo, aunque el tono de la nota era serio –Niní hablaba de su trabajo en Estados Unidos, España y México- las poses y los gestos de las fotografías eran graciosos, con cierta dosis de impostura. Más que ‘ser’ una estrella, parecía imitar a una. En igual sentido, la misma publicación presentó unos meses después una nota titulada “Confidencias de Niní Marshall” que, si en apariencia parecía emular las confesiones de jóvenes aspirantes a estrella que descubrían secretos y amores a la prensa del espectáculo, se trataba en realidad de una producción cómica en la que la actriz hacía poses ridículas y ‘revelaba’ cosas como que su pájaro preferido era la cotorra “*pese a la competencia que me hace*”, y que la precedencia del huevo o la gallina era “*un asunto que me preocupa desde que tengo uso de razón*” (*Radiofilm*, 2/5/1956).



**Imagen 27: Nota a doble página publicada por *Radiofilm* en 1956**

Durante su período de mayor auge en la radiofonía y cinematografía argentinas – fundamentalmente antes de su exilio en México-, la actriz recibió una amplia atención en la prensa de la época<sup>136</sup>. Entrevistas y fotografías la mostraban tanto en su ámbito laboral como en su hogar, a veces caracterizada como sus personajes, pero mucho más en su rol de artista y personalidad del espectáculo. Asimismo, eran frecuentes las coberturas fotográficas de los rodajes, seguramente como estrategia promocional desplegada por los estudios para anticipar el estreno en el ánimo del público. Ejemplo de esa preeminencia de la actriz por sobre los personajes puede ser una nota publicada en 1949 en la sección “El alma de la imagen” de la revista *Radiofilm*, donde Niní recordaba episodios de su infancia y sus comienzos como cantante radiofónica, bajo el título de “Una pandilla, un debut y un gran fracaso de Niní”. La nota se hallaba ilustrada por tres fotografías: en la primera se la veía escribiendo en su escritorio, en su labor como autora; en la segunda actuando en una película; y en la tercera cantando para la radio. Al comienzo de la nota se aclaraba:

*Grotesca, a veces atrevida en otros personajes, vivaz, porteñísima –sátira y farsa, caricatura y grotesco-, es la imagen de Niní Marshall. Al traer su imagen a estas líneas la actriz es solamente una mujer; una mujer inquieta, llena de aspiraciones, que inculca el espíritu de la lucha a los seres que la rodean, que sabe “pelear” a la vida con el valor que da la fecha... (Radiofilm, 31/8/1949).*

Pero Niní Marshall no siempre comprendió que, más allá del éxito de sus personajes, parte del juego de ese mundo del espectáculo implicaba que ella misma fuera tema de interés para sus espectadores. En los inicios de su carrera, un periodista de la revista *Para Ti* debió ilustrarla sobre la cuestión:

*Cuando el público se encariña con uno de esos personajes invisibles a quienes da entrada en su hogar por esa puerta prodigiosa del altoparlante, desea luego saber cómo es ese personaje en la realidad; si es alto o bajo, rubio o moreno, desagradable o simpático. Muchas de nuestras lectoras querrán saber también cómo es Catita, y Cándida, y Frida, y Doña Pola, y todas esas heroínas radiales en que se desdobra, transfigura y multiplica el talento de la notable artista. Querrán saber, en suma, cómo es Niní Marshall, y ha sido con el objeto de darles una visión real del personaje preferido que el cronista asistió noches pasadas a una de sus transmisiones, conversando luego con ella (...)*

*-Hablemos primero de usted – le pido; - luego de sus personajes.*

*-¿Y qué interés yo? – me responde, - Yo soy lo que son ellos...*

*-Pero es preciso que usted les haya dado a ellos lo que tienen para que puedan llegar a ser. Hábleme de sus actividades anteriores, de sus estudios... (Para Tí, 14/6/1938).*

Los correos de lectores de las revistas del espectáculo permiten entrever esa necesidad de los espectadores de conocer más acerca de la 'vida real' de sus ídolos. En *Radiofilm* (29/6/1949), por ejemplo, Carmen Hidalgo, del barrio de Mataderos, preguntaba "si es cierto que Niní Marshall está casada, en cuyo caso, si tiene hijos y quién es su esposo".

Si bien, como se señaló anteriormente, en ocasiones los personajes de Marshall resultaban periféricos en relación a la acción principal de sus comedias –que giraba en torno a los encuentros y desencuentros de la pareja romántica-, sin embargo su nombre como cabeza de elenco se constituía en un imán para la afluencia de público y el éxito comercial del film, tal como puede observarse ya desde el anuncio publicitario de su primera película, *Mujeres que trabajan*, donde la actriz tenía sólo un papel secundario pero su nombre aparecía en forma mucho más destacada que los del resto de los integrantes del elenco y se promocionaba su "sensacional debut" en un recuadro especial (*Crítica*, 6/7/1938). En las publicidades de sus siguientes películas, *Divorcio en Montevideo* y *Cándida*, tanto la fotografía de Niní como su nombre pasarían a ocupar el lugar principal del aviso, aunque en ambos casos ella era quien encabezaba el elenco (*Crítica*, 7/6/1939 y 4/10/1939).



**Imagen 28: Anuncios de *Mujeres que trabajan* y *Divorcio en Montevideo* en el diario *Crítica***

Asimismo, para comprender cómo la industria cinematográfica operaba en la transformación de los actores y las actrices en estrellas, resulta iluminadora la presentación que el director Manuel Romero realizó de la tercera película en la que dirigió a Niní Marshall:

*Hablar de LUNA DE MIEL EN RIO es hablar de Catita. El extraordinario personaje creado por Niní Marshall, ha impuesto su fuerza cómica en la pantalla, continuando su suceso radiotelefónico. Catita es ahora estrella de cine y, por méritos propios, LUNA DE MIEL EN RIO no hace más que proporcionarle un nuevo vehículo – mejorado y enriquecido en posibilidades- para el despliegue de su rica expresividad (...) (citado en *El Mundo*, 8/10/1940).*

### 5.3.1. El papel de la crítica

En cuanto al papel de los críticos, si bien en muchos casos atacaban duramente a las comedias populares por considerarlas un entretenimiento vacío y sin valores estéticos; sin embargo, en general la actuación de Niní Marshall era conceptualizada positivamente. Como se dijo en el capítulo anterior, se trataba de una crítica impresionista, que se basaba fundamentalmente en los argumentos de las películas y en las impresiones del público. El menosprecio por el gusto popular, y fundamentalmente por el género cómico, puede

apreciarse entre líneas en la siguiente crítica de Calki (Raimundo Calcagno) a la película *Luna de miel en Río*, en la que sin embargo pondera la labor de la actriz:

*(...) En un lujoso barco, Catita despliega, con el desenfado de siempre, su regocijante personalidad. Acapara las acciones. Todo queda atrás: asunto, incidencias, realización. Está ella en primer plano, irradiando su típica y extraordinaria personalidad (...)*

*Desde luego, no se puede hablar de argumento ni de valores cinematográficos; sentimental, reidero, el film trata sólo de proporcionar un ligero vehículo a Catita. Pero hay algo que señala un progreso con respecto a los anteriores de la serie: su mesura. Niní Marshall, como actriz, deja sus giros payasescos, sus vestidos demasiado exagerados; el gráfico cinesco de su Catita resulta más humanizado (...). Film movido, alegre, de técnica y presentación excelentes, propias de Lumiton, y con un despliegue "cotidiano" de primera calidad, LUNA DE MIEL EN RIO encontrará amplio eco en los auditorios dispuestos a divertirse (...)* (*El Mundo*, 10/10/1940).

Una vez aclarado este punto, no obstante en este trabajo nos concentraremos en las críticas cinematográficas publicadas por un medio de prensa que, como se explicó en el capítulo anterior, produjo una fuerte innovación en el periodismo vernáculo dirigiéndose justamente a los sectores populares que constituían el público de las películas de Niní Marshall: el diario *Crítica*. De allí que resulte de interés la mirada que ofrecía sobre los films y las actuaciones de la actriz.

El estreno de *Mujeres que trabajan* fue recibido por *Crítica* (7/7/1938) con grandes elogios para su director, Manuel Romero, y para la factura del film. Bajo el título de "Un Impecable Contenido Cinematográfico Acredita al Film 'Mujeres que Trabajan'" la publicación explicaba que, si bien la película tenía "*la irregularidad propia de todos los films que oscilan entre el drama y la comedia*", sin embargo era "*bella y humana*" y tenía emoción. La crítica dedicó sólo un par de líneas a la actuación de Niní Marshall, de quien se decía que llevaba al cine "*su eficaz y difundido personaje radiotelefónico Catita con el cual logra un buen éxito de hilaridad*".

En *Divorcio en Montevideo*, la segunda película de Niní, el diario fue bastante más crítico con respecto al guión del film –"*El argumento dista de ser novedoso. Está imaginado y resuelto por Manuel Romero, que posee la fácil técnica del género chico criollo*"–, pero destacó los esfuerzos de la actriz por generar situaciones cómicas en una trama que no la favorecía. A pesar de ello, se afirmaba que el personaje de Catita "*siempre hace impacto en la alegría de su público que la estima hondamente y que tiene una disposición previa en aceptarla tal como es*" (*Crítica*, 8/6/1939). A diferencia de la reseña anterior, que era anónima, en este caso llevaba la firma de Ulyses Petit de Murat, uno de los críticos más destacados del momento, que fue todavía más duro con la segunda película de la trilogía filmada por Niní Marshall con Romero. Directamente calificó el argumento de *Casamiento en Buenos Aires* como "*deleznable y, a ratos, de franco mal*

gusto”, pero dictaminó que, gracias a Catita, la película tendría un destino eminentemente comercial ya que el público se reía aun en las partes sentimentales, “esperando con mal oculta ansiedad la reaparición de la estrella máxima de la cinematografía argentina” (*Crítica*, 2/1/1940).

En el caso de la crítica de *Cándida*, firmada por Roland (A. J. Rolando Fustiñana), se destacaron los méritos como actriz de Marshall al lograr “un tipo de gallega muy bien perfilado”, aunque se denotó un guión demasiado simplista que ‘calcaba’ escenas de otros films y las deficiencias en rubros técnicos como la iluminación y el maquillaje. “Bayón Herrera ha conducido ese tema demasiado simple con un procedimiento a tono. Busca la comicidad directa y ensaya algunos toques melodramáticos banales a los que da relieve Niní Marshall por su sinceridad y su don de actriz instintiva” (*Crítica*, 5/10/1939). El mismo crítico, en cambio, fue muy generoso con el film *Los celos de Cándida*, del que rescató que tenía “el propósito no desdeñable de entretener al espectador” y lo conseguía como pocos, esquivando “todo lo que atenta contra el buen gusto o desvirtúa la filiación netamente cómica de toda la película” (*Crítica*, 4/6/1940). Sobre el papel interpretado por la artista, afirmó: “Niní Marshall es una Cándida efficacísima, eje y sostén de la película. Detalla con rasgos precisos y bien observados la gallega de buen corazón que cobija su humano personaje y, artista de posibilidades en los fugaces momentos sentimentales, acredita condiciones personalísimas, menos vulgares y exageradas que como Catita, en las partes cómicas” (*Crítica*, 4/6/1940). Roland tituló sus siguientes críticas a las películas de Niní en términos similares a los planteados hasta aquí: “Catita Hace de las Suyas en ‘Yo Quiero Ser Bataclana’” (*Crítica*, 4/5/1941); “‘Orquesta de Señoritas’: Film de Inagotable Fuerza Cómica” (*Crítica*, 22/5/1941); y “‘Cándida Millonaria’ Provoca la Risa Franca a Través de un Tema Simpático” (18/9/1941).

Por su parte, León Klimovsky decidió focalizar su crítica de *Cándida, la mujer del año* específicamente en la labor de la actriz. En un pequeño recuadro titulado “‘Cándida’ Logra Fácilmente Hacer Reír” sostuvo: “Pocas intérpretes nuestras demuestran poseer la versatilidad y capacidad creadora del humor de Niní Marshall; ya sea la suburbana Catita, la auténtica y mordaz Niní, o esa fámula generosa y expansiva que se llama Cándida, siempre sus apariciones logran el raro y unánime beneplácito del público” (*Crítica*, 24/2/1943).

A diferencia de otros colegas, los críticos cinematográficos del diario *Crítica* no menospreciaban *per se* a las comedias populares ni a su público, aunque intentaban diferenciar las propuestas innovadoras, de alta factura técnica y guiones creativos, de aquellas que no lo eran y basaban enteramente su éxito comercial en el nombre de una figura convocante y querida por la audiencia, como era el caso de Niní Marshall. Más allá de esto, como se vio especialmente en la crítica de Klimovsky, a través del cine Niní Marshall afianzó y profundizó una relación con su público que alcanzó visos de

incondicionalidad.

### 5.3.2. La vinculación con el público

Intentar explicar la popularidad de los personajes de Niní Marshall es una tarea compleja y siempre incompleta, porque aún en el caso de poder localizar a sus primeros oyentes y espectadores/as y dialogar con ellos/as, la mirada sería necesariamente retrospectiva y modificada por el paso de los años. Si bien no ha sido el objetivo de este estudio indagar específicamente sobre la recepción de los films de Niní Marshall, sin embargo se intentará –aunque de manera indirecta- identificar algunos elementos que permitan comprender el vínculo que la actriz logró establecer con su público.

La prensa de la época ofrece algunos indicios. En 1938, la revista *Para Ti* dedicó una extensa nota al personaje de Catita y a su creadora, que se hallaba en plena temporada radial y había comenzado la filmación de *Mujeres que trabajan*. Entre otros aspectos, la publicación ‘femenina’ daba algunas pistas para entender el éxito del humor de Niní Marshall entre la audiencia:

*Al público argentino le gusta reír. Esta es la conclusión decisiva a la que han llegado las empresas teatrales a través del testimonio elocuente de la taquilla. El espectáculo cómico rinde más jugosos “bordereaux” que el dramático. Y de allí que también las broadcastings sirvan con preferencia números humorísticos para asegurar el éxito de sus transmisiones (...) El chiste crudo, de intención dudosa, provoca fácilmente la hilaridad en los espíritus simples. Pero eso no es humorismo. Lo saben los mismos que ríen al escucharlo. Pero a falta de otra cosa... De allí también que el público rinda su homenaje y consagre su simpatía sin reservas cuando encuentra, entre el farrago de invisibles “humoristas”, al humorista de verdad. Al que sin pactar con la crudeza ni el mal gusto le brinda a fuerza de talento y con los recursos más sobrios, momentos de sano regocijo espiritual. Esto es, precisamente, lo que ocurre con Catita. Catita se presentó un día ante el micrófono. No se le hizo propaganda; no se dijo de ella que fuera ninguna maravilla radial. No era estrella de cine ni había llegado en avión de ninguna parte. Salía del pueblo y se presentaba nada más que a conversar con el locutor delante del micrófono. Y hete aquí que poco tiempo después Catita es uno de los personajes del éter que mejor se cotizan; de los que tienen mayor número de escuchas y simpatizantes. ¿Fruto de qué? Del talento de su creadora, Niní Marshall. (Para Ti, 14/6/1938).*

La extensa cita precedente resulta muy interesante por varias razones. En primer término, porque identifica algunos de los instrumentos que la industria del espectáculo utilizaba para obtener utilidades comerciales: reiterar fórmulas probadas en el gusto popular, promover una política de estrellas y recurrir a la propaganda de sus productos y artistas. En segundo lugar, porque atribuye el éxito del personaje al talento de su creadora para elaborar un humor ‘sano y sobrio’ que evidentemente sintonizaba con las premisas morales sostenidas por la publicación. Pero fundamentalmente, porque a diferencia de la

opinión de muchos críticos y periodistas, confiaba en la capacidad del público para discriminar entre distintas propuestas en función de su calidad.

Por su parte, Niní Marshall era consciente de que la mayor parte de su público provenía de las distintas capas de las clases medias y los sectores populares y debía responder a sus gustos, como se evidencia en una nota publicada en 1966. Al explicar por qué una pieza basada en la tragedia de Edipo que había grabado para el Instituto de Filología de la Universidad Nacional de La Plata con el personaje de Cándida aún no había llegado al gran público, la actriz argumentó: “... yo soy una artista popular. Si llego a hacer el Edipo, que me encanta y es muy divertido, corro el riesgo de ser entendida sólo por una minoría” (Confirmado, 4/8/1966).

En noviembre de 1976 el Museo Municipal del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, por ese entonces a cargo de A. J. Rolando Fustiñana (que bajo el seudónimo de Roland se desempeñó como crítico en diversas publicaciones especializadas), organizó una ‘primera revisión’ de las películas de Niní Marshall. El ciclo tuvo lugar en el Centro Cultural General San Martín y se proyectaron ocho films protagonizados por la artista. En el programa de mano confeccionado para la ocasión, el crítico Claudio España realizó una reseña sobre su actividad como creadora, tanto en la radio como en el cine, y afirmó:

*El gran valor de Niní en el cine ha estado en esa comunicación entre ella y todo el público, y en la modestia con que aceptó, más de una vez, el rol lateral de la amiga buena pero ridícula, la que jamás logró protagonizar la historia romántica central; Catita iba al lado, viviendo su historia paralela; su drama (por qué no decirlo), como aquellos criados y patrones de la comedia lopesca, sin competencia desleal, pero cada uno con su humanidad. La historia central fue una concesión a la época; la otra, la farsa, es la que hoy hace que rescatemos aquel cine argentino.*<sup>137</sup>

En el mismo sentido, en 1989, cuando la actriz fue designada ‘ciudadana ilustre de la ciudad de Buenos Aires’, un semanario tituló: “Niní Marshall revalidó el título de ilustre que le dio hace mucho tiempo su público”. Cuando la propia Niní agradeció la distinción otorgada por el gobierno porteño, enfatizó: “Todo esto se lo debo a mi gente. A mi gente que es el público, el que jamás se olvidó de mí (...) La gente me quiere, eso lo sé. Lo he sentido siempre, cuando actuaba en el cine, estaba en teatro, o cuando hoy camino cerca de mi casa o voy a visitar a mi hija. El afecto de la gente es lo que me hace sentir entera”.<sup>138</sup>

Sin embargo, la relación con el público no fue siempre idílica. En sus comienzos, no todos los personajes fueron bien recibidos, y algunos de ellos hirieron susceptibilidades. “En aquel tiempo me llegaban tantas cartas que tuve que contratar una secretaria para contestarlas. Había algunas quejas. Mujeres que se sentían perjudicadas por el personaje de Doña Pola y los chistes judíos. Algunas Catitas. También alguna vez la comunidad española por las Cándidas. Ah, y también las niñas bien que se sentían ridiculizadas por

*mi personaje de Mónica Bedoya Hueyo de Picos Pardo*", reconoció la autora en una entrevista concedida al diario *Página 12* (27/1/1988). No obstante las quejas de los primeros tiempos, los personajes fueron adoptados por la sociedad argentina en su conjunto, que los ubicó junto a su creadora en un lugar de afecto y reconocimiento que fue fundamental en su aceptación y permanencia.

Niní Marshall siempre se encargó de remarcar que sus criaturas no eran inventadas, sino que se basaban en una aguda observación de la realidad. 'Caricaturas' era el término con el que intuitivamente las definía y el que, desde otro lugar, en estas páginas se considera que mejor se adapta al proceso de construcción de sus personajes. Sus criaturas eran lo suficientemente verosímiles como para provocar el reconocimiento, pero la distorsión que provocaba la caricatura generaba el distanciamiento necesario para que la identificación fuera posible. En una entrevista otorgada al diario *La Razón* a fines de los '80, ante la pregunta sobre si sus personajes eran caricaturas, la actriz respondió:

*Lo son. Yo les cargo las tintas. Y les pongo de mi cosecha un montón de disparates, pero siempre dentro de lo que harían o dirían esas personas. Tengo muchísimo cuidado en eso. Me molesta mucho cuando dicen "mirá qué lindo chiste para Catita". Generalmente contesto "muy bueno el chiste pero no le va a Catita. Ella no sería capaz de reaccionar así". También cuido muchísimo los acentos. Por eso son auténticos los personajes, no inventados. Creo que Catita sigue siendo el más querido de todos. (La Razón, 9/10/1986).*

En 1991, el Grupo Vida programó un ciclo de películas de Niní Marshall y Charles Chaplin titulado "Cine de los ídolos". En la tapa del programa de mano confeccionado para tal fin fueron colocadas dos fotografías de cuerpo entero en las que ambos actores adoptaban una pose similar: de pie y de frente a la cámara, con una mano sobre el mentón. En el caso de Niní, se trataba de una imagen del film *Madame Sans Gene*, mientras que en el de Chaplin pertenecía a la película *El gran dictador*. Si la actriz había sido bautizada por la prensa como 'Chaplin con faldas' (la frase pertenece al crítico Ramón Pérez de Ayala), la comparación entre ambas imágenes y la apelación al epíteto de 'ídolos' fortalecían la analogía: Niní Marshall era a la comedia argentina lo que Chaplin a la norteamericana. Y si Niní podía ser elevada a la categoría de 'ídola', era porque el público le había dado ese lugar.

A lo largo de este capítulo se han abordado los vínculos entre la biografía de Niní Marshall y el nacimiento de sus personajes, así como las transformaciones que debieron sufrir en su paso de la radio al cine. Además, se analizaron aspectos propios del cine industrial argentino, como la política de estrellas, la relación con el público, la promoción de los films y el aparato de la crítica. Los dos capítulos siguientes están dedicados a los dos personajes más perdurables de la actriz y con mayor reconocimiento popular: Cándida

y Catita. Las representaciones fílmicas de ambos personajes son interpretadas a la luz del análisis del corpus fílmico y del contexto histórico-social descrito en la sección anterior, teniendo en cuenta el núcleo problemático de este trabajo: la construcción de los géneros sexuales en la sociedad argentina entre las décadas de 1930 y 1950.

## **CAPÍTULO 6: Cándida y el estereotipo de la mucama gallega**

En la extensa galería de personajes que la actriz cómica Niní Marshall interpretó en la radio, el cine, el teatro y la televisión de nuestro país, sin lugar a dudas el de la mucama gallega Cándida ocupó un lugar central. Creada como vimos a mediados de la década de 1930 para el programa radial “El chalet de Pipita”, esta criatura de ficción rápidamente se ganó la adhesión del público, que encontró en ella pautas de verosimilitud y, en algunos casos, posibilidades de reconocimiento.

En este capítulo se aborda, en primer término, la dependencia intertextual del personaje con respecto a otras representaciones previas sobre los gallegos en general, y sobre la mucama gallega en particular, configuradas fundamentalmente en el sainete y la prensa gráfica; para dar paso luego al análisis específico de las cinco películas que integran la serie Cándida.

El análisis textual se inicia con un abordaje del funcionamiento narrativo del film *Cándida* (1939), el primero de la serie y el único en el que Niní Marshall participó en la redacción del guión, focalizando en el modo en que el personaje es construido en la enunciación fílmica y el efecto disruptivo que sus intervenciones cómicas producen en la narración. El resto de los films de la serie son analizados en relación a secuencias específicas que permiten indagar los modos en que se entrelazaron el género y la nacionalidad -o mejor dicho el origen étnico, pues Cándida se definió preferentemente como gallega, no como española-, con la clase social y la pertenencia generacional, entre otros aspectos, en la construcción fílmica de esta caricatura, aunque también se señalan algunas características generales de la estructura narrativa.

Finalmente, se reflexiona acerca de la construcción de los géneros sexuales en la sociedad argentina de los años treinta a cincuenta, vinculando los aspectos indagados en el análisis textual con algunos de los datos del contexto histórico-social de la época desarrollados en el capítulo 3, y haciendo hincapié en los aspectos que los films iluminan, así como en aquellos que son soslayados.

### **6.1. Antecedentes de un estereotipo**

Para intentar desentrañar el éxito del personaje de Cándida y el reconocimiento que generó entre el público de la época, es necesario explorar su anclaje en el imaginario rioplatense y en otras representaciones sobre los gallegos que lo precedieron en el gusto

popular. Como señalamos anteriormente, entendemos a los estereotipos sociales como una forma de identificación que promueve el reconocimiento espontáneo y visible de aquello que buscan definir (Bhabha, 2002), condensando en un significante fijo –inserto en una cadena de otros significantes- la multiplicidad de ese magma de significaciones imaginarias que instituyen al mundo como tal (Castoriadis, 2007). En definitiva, se trata de un modo de representación que implica una relación de poder, al construir –a través de operaciones ambivalentes y complejas, atravesadas por múltiples desplazamientos y enmascaramientos-, el entramado de posicionalidades y oposicionalidades del discurso etnocentrista/sexista.

El estereotipo burlesco del gallego ya estaba presente en el Río de la Plata a comienzos del siglo XIX, según Núñez Seixas (1999), quien lo considera una extensión de las caricaturas que circulaban en la prensa popular, la novelística y sobre todo en el teatro castellanos desde comienzos de la Edad Moderna, y especialmente durante el siglo XVII, llamado Siglo de Oro español:

*En la novela se reflejaba por regla general una imagen tendencialmente negativa –el gallego como sucio, amoral, avaro y mísero-, mientras en la comedia castellana los tipos son más diversos, aunque el personaje gallego acostumbraba a desempeñar el papel de lacayo o gracioso, o bien el de la criada ligera de moral (Núñez Seixas, 1999: 70-71).*

Durante las luchas por la independencia, los combatientes criollos aludían a los partidarios de la monarquía española despectivamente como gallegos, más allá de que tuvieran o no esa procedencia regional. Alrededor de 1850, la prensa argentina también comenzó a incorporar chistes de gallegos en los que se los identificaba por sus rasgos lingüísticos (reemplazo de la vocal *o* por *u*, básicamente), además de tipificarlos como ignorantes y zafios. También se utilizaba el epíteto para cualquier descalificación política, a modo de insulto.<sup>139</sup>

Con el comienzo de la inmigración masiva, entre las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, a la visión previa sobre los gallegos se le superpusieron otras significaciones motivadas, de acuerdo a Núñez Seixas (1999: 73), por la inserción de los inmigrantes galaicos en ocupaciones laborales poco cualificadas que tenían una alta visibilidad entre la población porteña: comerciantes, almaceneros, dependientes, porteros, basureros, changadores, dueños de pensión, mucamas, entre otras. Como vimos en el capítulo 3, buena parte de la inmigración gallega a comienzos del siglo XX estaba compuesta por campesinos en gran medida analfabetos y sin cualificación, que sin embargo cuando llegaban a la Argentina preferían insertarse en el medio urbano, en el sector servicios o inclusive como obreros calificados, aunque no tuvieran tradición en esa actividad en su país de origen. Esta circunstancia les valió que algunos intelectuales y analistas de la época los consideraran tozudos y altivos, criticando sus reticencias

para ir a trabajar al campo, así como las exigencias laborales con las que muchos de ellos desembarcaban, lo que se advirtió especialmente en el servicio doméstico. Núñez Seixas (1999: 80-82) explica que en este tipo de tareas, los criados de origen gallego estaban en contacto cotidiano y casi íntimo con muchas familias argentinas de clase media y alta, que aunque en su conjunto los apreciaban por su discreción y honradez, les recriminaban las pretensiones económicas y laborales que los alejaban de la sumisión característica del antiguo servicio doméstico de reminiscencia colonial.

Este prejuicio es puesto de manifiesto en la primera secuencia de la película *Cándida* (1939), cuando el personaje homónimo llega a Buenos Aires y, aun antes de desembarcar, le manifiesta al oficial de migraciones que ha venido “a *ganar 40 pesos, casa y comida (...) [y] salida los domingos*”, ante las miradas de sorna que éste intercambia con sus compañeros cuando la ven sacar de entre sus ropas de campesina los documentos escondidos en su escote. En la misma escena se da a entender que Cándida no sabe leer (cuando le preguntan la edad, contesta “*ahí nel papel lo dice*”) y que su conocimiento del mundo es limitado (describe la ubicación de su casa en referencia a vecinos y parientes de su pueblo, obviamente desconocidos para los funcionarios). También en *Santa Cándida* (1945) se satirizan las pretensiones de las trabajadoras domésticas que concurren a una agencia de empleos, a través de una secuencia en la que una cocinera enfundada en un abrigo de piel finalmente cede a los requerimientos de volver a trabajar con su antigua patrona a condición de que ésta le compre varias estufas eléctricas, una excentricidad para la época ya que este tipo de aparatos eran aún un lujo.

La caricatura creada por Niní Marshall recogió algunas de las características lingüísticas, iconográficas y relativas al carácter que eran atribuidas a los gallegos en las producciones literarias, teatrales y gráficas durante las décadas precedentes, aunque también incorporó otros aspectos a su criatura que le brindaron nuevos matices y permitieron distanciarla del estereotipo. Veamos en detalle algunas de esas operaciones.

### 6.1.1. El ‘ícono galaico’

De acuerdo a María Rosa Lojo (2008: 98-99), la literatura argentina ha recogido y a la vez conformado un saber popular acerca de los gallegos, teñido de prejuicio, según el cual se les adosan características negativas como ignorancia, brutalidad, suciedad, estrechez de criterio y fealdad. En los medios gráficos este estereotipo alcanzó una representación bastante uniforme que Antón Pérez Prado denominó ‘ícono galaico o galaicono’, atribuida a “*un sujeto rechoncho (tirando a cuadrado), cejjunto, con el nacimiento del cabello (duro y de puntas hacia arriba) casi por encima de las cejas, sin frente (...) Un tanto más cerca del orangután que del ser humano, a este ícono corresponden razonamientos burdos, torpezas e inconsecuencias*” (Lojo, 2008: 99).

Por su parte Ruy Farías (2008: 247) rastrea en la revista *Caras y Caretas*, a comienzos del siglo XX, algunas de las primeras representaciones iconográficas de este estereotipo y las relaciona con su popularización en épocas más recientes a través del personaje Manolito, creado por Joaquín Lavado (Quino) para la tira *Mafalda* en los años sesenta (véase imagen 29). La representación gráfica no estaba tan clara para el caso de las mujeres: mientras Lojo (2008) afirma que sus características eran similares a las enumeradas para los hombres, Farías (2008) rescata varias descripciones en las que se destacan los cuerpos voluptuosos de las gallegas.



**Imagen 29: Manolito, el personaje creado por Quino para la tira *Mafalda***

Con respecto a *Cándida*, su imagen irá cambiando en los distintos films. En *Cándida* y *Santa Cándida* prevalece –al menos en un principio– la similitud con el ícono galaico: cejas anchas y juntas, cuerpo macizo (en parte por las numerosas capas de ropa que usa, como se muestra en la escena en la que el personaje se desviste en el cuarto comunitario del hotel de inmigrantes y se quita diez prendas permaneciendo aún vestida), andar torpe, vestimenta tradicional, botas de trabajo o zuecos.

En *Los celos de Cándida* (1940), en cambio, el personaje está en pleno proceso de aculturación a la sociedad porteña de los años cuarenta y el primer cambio visible es su apariencia. Cabe aclarar que este film tiene continuidad diegética con *Cándida*, ya que los personajes centrales (*Cándida* y *Jesús*, interpretado por Augusto Codecá) en el final del primer film acababan de casarse, mientras que en el comienzo del segundo realizan su viaje de luna de miel a Mar del Plata. Se volverá sobre esta cuestión en el análisis textual, así como en el análisis del contexto histórico-social, a fin de explorar las tensiones entre tradición y modernidad que presentan los films.

Uno de los principales elementos a partir de los cuales Niní Marshall construyó sus personajes, y en especial el de *Cándida*, fue como vimos un minucioso manejo de los acentos y de las particularidades lingüísticas del grupo social al que éstos hacían referencia. Pero en el caso de la gallega, al igual que en el de otros ‘tipos’ sociales

construidos en el contexto de la inmigración masiva, estos rasgos ya estaban presentes en el sainete y el teatro popular.

### 6.1.2. Tropiezos lingüísticos

Uno de los géneros literarios en el que los estereotipos sobre los gallegos alcanzaron mayor difusión fue el llamado *género chico criollo*, vertiente de raigambre popular integrada fundamentalmente por comedias, dramas y sainetes que buscaban incluir en sus tramas a los nuevos actores sociales de la Argentina aluvial. Marina Guidotti de Sánchez (2008) ha analizado este tipo de producciones literarias entre mediados del siglo XIX y principios del XX, atendiendo específicamente a los estereotipos sobre los gallegos. Uno de los aspectos centrales de esta caracterización era la exageración de sus tropiezos lingüísticos. Afirma Nuñez Seixas (1999: 89) que, además de los juegos de palabras ocurrentes con términos gallegos intercalados en el castellano, los autores recurrían particularmente a la utilización de la *gheada* (confusión de los fonemas iniciales *g* y *j*), al uso de diminutivos terminados en *-iño* y al reemplazo de *e* breve por *i* y de *o* breve por *u*, este último ya observado para el caso de la literatura castellana.

Esta influencia se percibe claramente en el personaje de Cándida. "*¡Estoy pasando unas noches más nejras que el pecado! ¡Ay! ¡Si un rayo me hobiera partido el día que nací, hoy viviría feliz!*", dijo, por ejemplo, en una de sus audiciones radiales en los años treinta (Marshall y D'Anna, 1985: 261), mientras que en la película *Cándida*, la mucama le grita a un bebé que llora: "*¡Aguanta un momento, marranquiño! No te pongas pesado, que no eres tú sólo, exilente!*".

Desde la radio al cine, la caracterización lingüística fue uno de los ejes fundamentales sobre los que se basó la elaboración del personaje, y el acento gallego uno de sus rasgos identificatorios, al igual que sus constantes apelaciones al recurso humorístico del absurdo y el sinsentido. Nótese, a modo de ejemplo, el siguiente diálogo de la película *Cándida*, donde la gallega y su novio Jesús intercambian miradas y caricias, sentados en un banco en el Rosedal:

Jesús: -*Vaya, vaya, vaya...*

Cándida: -*Sí que está bueno.*

Jesús: -*Qué se le va a hacer...*

Cándida: -*La verdá en su punto*

Jesús: -*No hay vuelta que darle.*

Cándida: -*Ni menos ni más.*

Jesús: -*Es lo que digo yo.*

Cándida: -*Y tiene osté razón.*

Jesús: -*Porque las cosas han de tener su fin, su motivo...*

Cándida: -*Pongamos por caso como aquel que dice, un ejemplo, virve gracia...*

Jesús: -*Me lo sacaste de la boca.*

Cándida: *-Es que es así nomás.*

Jesús: *-Ah, pero claro está.*

Cándida: *-Fordudamente...*

Si bien es cierto que el personaje creado por Niní Marshall marcó un antes y un después en la caracterización de las mucamas gallegas, y de los gallegos en general, no podemos ignorar que Cándida tuvo antecedentes que la precedieron en el camino de despojar a las mujeres gallegas de connotaciones asociadas a la promiscuidad y la prostitución, presentes en los estereotipos previos, y dotarla de ciertos rasgos como la irreverencia y la honestidad.

### *6.1.3. La mucama gallega, del sainete al cine*

Con respecto a los estereotipos femeninos en el género chico criollo, Guidotti de Sánchez, al igual que otros autores, identifica al de la mucama gallega como el más relevante, aunque en las obras también las había cocineras, modistas, planchadoras, floristas, dueñas de pensión y amas de casa. El ejemplo más saliente se presenta en el sainete *Ramona*, de Mario Bellini, estrenado en 1931, cuyo personaje protagónico es una “*grotesca mucama gallega*” que según la autora “*simboliza a la mujer trabajadora, ahorrativa, que aspira a casarse y a mejorar su situación social (...)* El tono jocoso de la obra no es obstáculo para dejar en claro cuál es el temple de Ramona; su honestidad, así como la defensa de sus derechos, son inquebrantables” (Guidotti de Sánchez, 2008: 190-191).

La semejanza entre Ramona y Cándida es innegable, aunque tal vez haya estado mediada por otra representación del estereotipo de la mucama gallega que alcanzó gran repercusión popular: la caricatura de Lino Palacios en la prensa gráfica, que también se llamó Ramona (con un novio llamado Jesús, que al igual que el personaje homónimo interpretado por Codecá en la película *Cándida*, era almacenero), y se publicó primero entre 1930 y 1933 en el periódico porteño *La Opinión*, desapareciendo por las protestas de los lectores gallegos hasta la década siguiente, cuando volvió a ser publicada en *La Razón* por un espacio de treinta años (véase imagen 30).



**Imagen 30: Ramona, la caricatura creada por Lino Palacios en 1930**

En 1935 Niní Marshall dio a luz a su personaje en *Broadcasting Municipal*, apenas dos años después de la desaparición temporaria de la tira cómica. Según el relato de la actriz reseñado en el capítulo anterior, Cándida nació inspirada en Francisca, la mucama leonesa que trabajó en su casa cuando ella era pequeña y a la que le tenía mucho cariño. Si bien no reconoce explícitamente ninguna filiación entre su personaje y la caricatura de Palacios o el sainete de Bellini, es indudable que los tres toman para caracterizar a sus personajes elementos de un estereotipo que ya estaba incorporado en el imaginario de la época a partir de las distintas representaciones de la mucama gallega que circulaban desde hacía varias décadas.

La criada gallega ya aparecía en las publicaciones argentinas desde comienzos del siglo XX, aunque con aspectos un tanto diferentes a los que se observarían en representaciones posteriores. Ruy Farías (2008) cita diferentes observaciones de la prensa de aquella época con respecto a la insolencia de las gallegas empleadas en el servicio doméstico, en especial un grupo de caricaturas titulado “Una sirvienta para todo”, publicado en 1914 por *Caras y Caretas*:

*En ellas la joven protagonista es presentada como ‘avivada’, aprovechadora, vaga y libertina, afirmando cosas tales como: ‘Tendré dos horas libres diarias para ir a ver a un primo mío, y cuando no, vendrá él a verme a mí’; ‘Dispondré de las llaves del aparador, y podré obsequiar a mis paisanos, recién llegados, con los vinos y conservas’; o ‘La señora no se enojará conmigo ni tendrá en cuenta las confianzas que el patrón se tome conmigo, pues me gusta vivir como en familia’ (Farías, 2008: 237).*

En un somero análisis sobre el personaje creado por Niní Marshall, Pilar Caglio Vila (2001: 126-127) se refiere a las reacciones dispares que Cándida provocó al interior de la comunidad gallega, causando protestas y rechazos, a la vez que aceptaciones y cierta identificación. Cuando se estrenó el film *Cándida millonaria*, en septiembre de 1941, se produjo una manifestación en las puertas del cine Monumental en la que se repartieron volantes que acusaban a la actriz de ridiculizar a la comunidad gallega (Etchelet, 2005),

aun cuando el propio director del film, Luis Bayón Herrera, era de origen español. Asimismo, la Federación de Sociedades Gallegas había difundido previamente, en agosto de 1939, una carta en la que se quejaba por la interpretación radial del personaje (Nuñez Seixas, 1999). El investigador Mariano Mestman (2005) ha atribuido la emergencia de estas críticas a la coyuntura particular que atravesaban las instituciones y tendencias organizadas de la comunidad gallega en Argentina, con un clima de tensiones y politización producto de las repercusiones de la Guerra Civil Española (1936-1939):

*Por el lugar material y simbólico asumido por este hecho entre los inmigrantes de Argentina (y también por los citados antecedentes de protestas ante los estereotipos del teatro o la radio), no debería resultar tan extraño entonces que las críticas apareciesen varios años después de la irrupción del personaje en el medio radial en 1935 (Mestman, 2005: 42).*

Sin embargo, con posterioridad a la protesta en el cine, tanto Niní Marshall como Bayón Herrera fueron invitados a una comida de desagravio en la Casa de Galicia en Buenos Aires, donde se reivindicó la humanidad del personaje y lo cuidado que estaba en la película (Nuñez Seixas, 1999).

Algunos autores, como María Valdez (2000), han considerado que el personaje de Cándida se aleja de la estereotipación de narrativas tradicionales como las del sainete, reconfigurando el lugar del inmigrante a partir de su asimilación a la sociedad argentina. En el mismo sentido, Posadas (1993:30) señala que el personaje de Marshall mantiene 'respetables distancias' con los estereotipos del conventillo popularizados por el teatro,

*(...) no en la procedencia referida a la extracción social, que es la misma. Sí en la humanidad con que fue concebido desde que la actriz pudo escribir los guiones. Al fin y al cabo, lo que nos sigue atrayendo de los inmortales cómicos del cine silente no es sólo su torpeza, sino su vulnerabilidad (...) Primero a través de la radio, y a partir de 1939 gracias al cine, Marshall entrega con Cándida –un nombre nada casual-, un homenaje filoso hacia la inmigración que, contestataria sin saberlo, nada tiene que ver con las cabezas rubias soñadas por Sarmiento y Alberdi (Posadas, 1993: 30-31).*

Sin embargo, como hemos observado hasta aquí, la criatura de Niní Marshall mantiene muchos de los rasgos de las representaciones anteriores, si bien es cierto que incorpora otros propios, como la vulnerabilidad y candidez del personaje. En este sentido, Nuñez Seixas destaca que,

*(...) sin que se pueda afirmar que la actriz llevase a cabo una dignificación moralista en profundidad del estereotipo heredado del sainete porteño –pues ya hemos visto que la imagen de los gallegos dentro de este género distaba de ser uniforme-, sí es cierto que eliminó del personaje de la mucama cierta ambivalencia entre el lumpen y la prostitución que había caracterizado su escenificación anterior en las plateas, y le confirió una más compleja textura psicológica –algo lógico por las exigencias del*

*género-, ya que tanto en las audiciones como en el cine el número de personajes se reduce drásticamente. Pero su dependencia de los tipos anteriores creados por el sainete no puede ser negada. (Núñez Seixas, 1999: 101).*

A principios de siglo era común que se hablara de los 'primos' de las sirvientas gallegas aludiendo a posibles amantes o inclusive proxenetas. La vinculación que en el imaginario se hacía entre las inmigrantes gallegas y la prostitución puede advertirse en el tango "Galleguita", compuesto en 1925 por Alfredo Navarrini y Horacio Pettorossi:

*Galleguit  
a, la  
divina,  
la que a la playa argentina  
llegó una tarde de abril,  
sin más  
prendas ni  
tesoros  
que tus negros ojos moros  
y tu cuerpito gentil;  
siendo buena  
eras honrada,  
pero no te valió nada  
que otras cayeron igual;  
eras linda  
galleguita  
y tras la primera cita  
fuiste a parar al Pigall<sup>140</sup> . (Sitio web: www.todotango.com)*

Con el correr de los años esa connotación se fue perdiendo y la mucama gallega de los años '30 ya se había convertido en una figura asexual, según Moya (2001: 80). En los films de la serie de Cándida, no obstante, se realizan diversos comentarios sobre la posibilidad de que "la galleguita" tenga un "primo", y en *Cándida millonaria*, su patrón Marcial y un amigo le miran las piernas mientras ella sube a una escalera para arreglar las cortinas.

Como se dijo, Niní Marshall relacionó al personaje exclusivamente con la mucama de su niñez: "*La imité de niña, de adolescente, de joven. En mi casa, con mis amigos, con mis compañeros de redacción o con los primeros colegas de la radio... y después ante el micrófono. Aunque fue ya su caricatura (...)* A partir de entonces, ella y muchas otras Franciscas quedaron sintetizadas en Cándida" (Marshall y D'Anna, 1985: 43). Sin embargo, la influencia del estereotipo se percibe –aun de manera inconsciente– en sus palabras, cuando afirma:

*Había nacido en Mataluenga del Bierzo, un pueblito de la provincia de León. Por todas sus características era una auténtica gallega, como que Mataluenga había pertenecido a Galicia. Lo cierto es que Francisca, en poco tiempo y por muchos años fue en casa una parte sustancial. Por su bondad, su ternura especial y su honradez. Tenía una fuerza para el trabajo que se contradecía con su físico y además una*

*osadía, consecuencia de su ignorancia, que provocaba primero estupor y luego la risa condescendiente* (Marshall y D'Anna, 1985: 42).

La convivencia en el personaje de ambos aspectos, por un lado, la pervivencia de ciertos rasgos asociados al estereotipo de la mucama gallega, y por otro, su distanciamiento con respecto a ellos, podrá ser identificada con mayor claridad en el próximo apartado, donde abordaremos el análisis textual de la serie *Cándida*. Como se explicó en el capítulo 2, el corpus de este personaje quedó constituido por los films *Cándida* (1939), *Los celos de Cándida* (1940), *Cándida millonaria* (1941), *Cándida, la mujer del año* (1943) y *Santa Cándida* (1945)<sup>141</sup>.

## 6.2. Análisis textual de la serie *Cándida*

La primera película de la serie, *Cándida* (1939), establece un rol para el personaje que se mantiene –aunque con variaciones- a lo largo de la mayor parte de los films. *Cándida* cumple una función de salvadora/protectora que es fundamental en el desenlace de los diversos conflictos que plantea la narración. Es presentada como una heroína muy particular, capaz de ser engañada en virtud de su inocencia y candidez, pero que no se ve atrapada en el rol de víctima porque a la vez posee una gran capacidad de decisión que le permite intervenir activamente en las situaciones críticas y gestionar su resolución. No obstante, en este primer film sus acciones están marcadas por la entrega y el sacrificio, poniendo las necesidades de los demás por encima de las propias, en virtud de valores morales que el cierre narrativo se ocupa de recompensar. Mientras en el cine clásico al héroe masculino se le demandan condiciones de fuerza y coraje, en el caso de los roles femeninos las únicas actitudes heroicas posibles son justamente a partir del sacrificio extremo, como ha señalado Martín-Barbero (1998) en su análisis del melodrama latinoamericano, género que como vimos modeló algunos aspectos de la narrativa cinematográfica en el período clásico. No obstante, como intentaremos demostrar en las próximas páginas, el personaje de Niní Marshall opera profundas alteraciones en el texto fílmico al poner en cuestión, e incluso subvertir, algunas de las premisas morales e ideológicas de la narración clásica en relación a la construcción de los géneros sexuales en la pantalla.

El análisis se centrará primero en el funcionamiento narrativo del film *Cándida*, subrayando la evolución del personaje a lo largo del relato, para pasar luego al detalle de aquellas secuencias que iluminan los puntos de quiebre señalados. En cuanto al resto de los films de la serie, se señalarán en forma sucinta las similitudes y diferencias que presenta su estructura narrativa con respecto a la del primer film, tomado como modelo, para focalizar en las secuencias que refieren a los ejes de análisis señalados en el capítulo 2 (maternidad, cuidado de los hijos, trabajo, sexualidad, relaciones entre varones y

mujeres, clase social, pertenencia étnica, edad, etc.).

### 6.2.1. De víctima a heroína por la vía del sacrificio

La primera parte de *Cándida* está dedicada a la llegada del personaje al país y los contratiempos iniciales de su inserción en la sociedad argentina. El personaje al que alude el título es en este film una mujer sola, extranjera, analfabeta y campesina; y la narración la presenta como un ser desvalido en todos los sentidos posibles. La película se inicia con varias tomas panorámicas del puerto de Buenos Aires, en el que se advierte una intensa actividad. Un barco se acerca, y mientras de fondo suena una melodía alegre, con aires italianos, en su interior un oficial interpela a alguien que está fuera de campo. El montaje da paso al plano fijo de una escalera y comienzan a sonar los acordes de una gaita. Poco a poco empieza a descender una figura, que entra al cuadro en forma vertical, de arriba hacia abajo. Lo primero que se ven son unas piernas zambas, enfundadas en rústicas botas, y a medida que descienden los escalones aparecen en el encuadre otros elementos de la vestimenta: pollera larga, con un delantal a cuadros por encima. Finalmente, vemos el rostro de Cándida, enmarcado por un pañuelo floreado y dos cejas que le surcan su frente como trazos de carbón. Mira hacia uno y otro lado, los ojos bien abiertos, desorientada, y en ese gesto es aprehensible la enorme sensación de indefensión que significa llegar sola a una tierra desconocida (véase imagen 31).



**Imagen 31: La llegada de Cándida a la Argentina y la primera aparición del personaje en el cine**

Las tensiones entre ambas culturas aparecen claramente delineadas ya desde el

primer encuentro con los oficiales de migraciones, aún en el mismo barco. Cándida se acerca al escritorio donde la aguardan los funcionarios, vestidos de riguroso traje y corbata. Le piden sus documentos y se pone de espaldas para buscarlos en su escote, debajo del vestido, entre pudorosa y desconfiada. Saca un atadito mientras los hombres intercambian miradas burlonas. Pero ella no se amilana y se presenta, con voz fuerte y clara: "*Cándida Loureiro Ramallada, Loureiro por parte del mi padre, Ramallada...*". La explicación se ve interrumpida por el apuro de los funcionarios, que le preguntan su edad. Cándida duda, aparentemente no la sabe, aunque tampoco está dispuesta a reconocerlo. Se limita a indicar, con suficiencia: "*Ahí nel papel lo dice*". La cosmovisión de Cándida se explicita cuando describe su procedencia y la ubicación de su casa, en su aldea natal, en referencia a las viviendas de amigos y parientes, suponiendo que los funcionarios comparten ese conocimiento. En las primeras secuencias, a través de distintas operaciones formales, el texto fílmico nos sugiere que el mundo de Cándida ha sido hasta entonces su aldea, un espacio de relaciones familiares y comunitarias basadas en el contacto interpersonal y los afectos. Con ese mundo conocido soñará, por ejemplo, en su primera noche en el Hotel de Inmigrantes. En una secuencia onírica se intercalan primeros planos del rostro en penumbras de Cándida, que sonríe mientras duerme, con luminosas imágenes de su granja, en las que se la ve rodeada de gallinas y estrechando entre sus brazos a un cerdito. La música de gaitas que suena de fondo es el símbolo de 'la morriña', de la nostalgia del extranjero por la tierra de origen.

En la secuencia siguiente la sensibilidad campesina de Cándida, su otredad étnica y cultural, definida al comienzo del film, contrastará de lleno con la experiencia de la vida urbana. Un tranvía pasa por la calle a toda velocidad, haciendo sonar su campana, y casi atropella a Cándida. El bullicio callejero resulta ensordecedor. Sobre un fondo en el que se suceden imágenes de camiones, colectivos y coches que circulan alocadamente, se superpone un primer plano del rostro de Cándida, desorbitada, como si fuera la primera vez que se encuentra en tal situación (véase imagen 32). Este estado de vulnerabilidad que el relato ha ido configurando desembocará en la explicitación de su condición de víctima en la secuencia siguiente, cuando tres 'vivos' argentinos la despojan de sus ahorros mediante un engaño. Una Cándida apesadumbrada y sentada en el cordón de la vereda, ya caída la noche y sin saber cómo regresar al hotel de inmigrantes, será la imagen emblemática de la indefensión en un contexto hostil. El primer plano de su rostro abatido y con la mirada fija en el suelo, el gesto de sacarse el pañuelo y estrujarlo en sus manos, la música melancólica que subraya el clima dramático de la escena, constituyen elementos fundamentales para promover la identificación de los espectadores (véase imagen 33).



**Imágenes 32 y 33: A la izquierda, el espanto de Cándida ante el transporte moderno. A la derecha, su desolación tras el engaño sufrido**

El segundo eje sobre el que se articula la narración a partir de este momento es el de la entrega y el sacrificio, posición femenina por excelencia en el cine clásico. Luego de ser estafada, Cándida ingresa a trabajar como mucama en la casa de un abogado que tiene dos niños y cuya esposa muere a los pocos días durante el parto de una tercera criatura. La gallega se hace cargo de la situación, relegando su vida personal y reorganizando la rutina familiar. Atrás quedará la intención de salir los domingos explicitada en la agencia de empleos, y en un segundo plano su incipiente relación con el dependiente Jesús, también gallego. El retrato de la madre muerta ocupa un lugar privilegiado en la sala y Cándida y los niños le rezan a "*mamita [que] se fue al cielo, con los ángeles*". Cándida atiende las necesidades de los pequeños –los alimenta, los viste, los baña, los reprende y los mimaa- y se ocupa de que el padre (Juan Carlos Thorry) coma, achacándole que "*no hace nada para sacarse la tristura*".

El precario equilibrio establecido con el ingreso de Cándida al hogar se verá en las escenas siguientes alterado a partir de la llegada como ama de llaves de Esther (Tulia Ciámpoli), una viuda que no tiene trabajo, en sus propias palabras no sabe "*hacer nada*", y le confiesa a una amiga "*como no me salga un marido me muero de hambre*". El enfrentamiento entre ambas mujeres es inmediato. Esther representa una amenaza al status que Cándida ha logrado ocupar en el hogar. En ausencia de la madre muerta, la mucama se ha constituido en madre y esposa sustituta, pero en aspectos relacionados con el cuidado, la protección y la administración del hogar. Esther es una presencia que, a diferencia de Cándida, en la representación fílmica es connotada sexualmente tanto en su apariencia –se viste con trajes entallados, se maquilla- como en sus intentos de seducción hacia el hombre de la casa: en la escena en que él la contrata, ella exhibe deliberadamente sus rodillas ante la mirada masculina, lo mira fijamente y sonríe provocando su nerviosismo.

En la secuencia que aborda la llegada de Esther al hogar, suena el timbre y Cándida la recibe con malos modos, mientras le muestra la casa. En la sala, la otra se detiene frente al retrato de la madre muerta y comenta: “*feúcha, ¿no?*”, mientras esboza un gesto despectivo. Cándida se enciende. Argumenta que “*era una santa*” y desliza una crítica por elevación: “*no se ponía tanta pintura en los morros, como algunas...*”. Esther se sienta en un sillón, tomando posesión del lugar. Cándida remeda el gesto y hace lo mismo frente a ella. Un plano general las muestra frente a frente, a la misma altura, mientras el retrato cuelga entre ambas mujeres que disputan ese lugar simbólico (véase imagen 34). El conflicto irá *in crescendo* en las siguientes secuencias del film y estallará, elipsis temporal mediante –el retrato de la madre muerta ha sido reemplazado por el de Esther, nos enteramos que han pasado cuatro años y ella es la nueva señora de la casa, los niños han crecido y el abogado se esfuerza por cumplir los caprichos de su esposa-, con el despido de Cándida del empleo.



**Imagen 34:  
Cándida y Esther  
enfrentadas frente  
al retrato de la  
madre muerta**

A partir de este momento, la narración se despliega en dos tramas paralelas. Por un lado, la situación en la casa se deteriora a pasos agigantados. El padre, cuyo nombre es Adolfo, se ha endeudado para costearle costosos regalos a su esposa y los niños extrañan a Cándida ante la actitud indiferente de la madrastra. Por el otro, Cándida recupera su vida personal junto a Jesús y puede asistir a las romerías españolas “*sin tener que pedir permiso para salir*”. La larga secuencia en la que se narran los sucesos de los festejos finaliza con la llegada de Adolfo, quien le pide a Cándida que regrese a la casa porque el niño más pequeño está enfermo. Inmediatamente la gallega abandona todo y sale

corriendo. Una vez más prima el sacrificio por sobre su deseo, pero también, una vez más, la narración opera una nueva transformación.

Enterada de las deudas de Adolfo, y ante la negativa de Esther de vender un costoso prendedor para saldarlas, Cándida convence a Jesús de utilizar los ahorros de ambos - destinados a la instalación de un negocio propio que les hubiera permitido abandonar sus empleos en relación de dependencia y concretar el ansiado ascenso social- para ayudar al patrón. Lo hacen en secreto, a través de una donación anónima, pero finalmente todo sale a la luz y el gesto desinteresado de Cándida la convierte en heroína. En una de las secuencias finales, Adolfo y Esther se aprestan a salir a festejar la recuperación económica del marido, al haber podido cobrar los honorarios por un trámite de sucesión, y Adolfo lleva aparte a su amigo Luis, a quien cree responsable de conseguir el préstamo a través de un tal 'señor Pérez', para devolverle el importe. En ese momento entra Cándida a la habitación, que nuevamente se desempeña como mucama en la casa, y Luis revela que fue ella quien en realidad cedió sus ahorros para salvar a la familia. La gallega se cohibe, y Adolfo le dice: "*Cándida, hija*", mientras intercambia una mirada con Esther, que también se muestra conmovida. La reparación de la injusticia cometida con Cándida llevará a la pareja no sólo a devolverle el dinero con creces, sino a obsequiarle también el prendedor de Esther, objeto causante del endeudamiento y la crisis familiar. "*Van a creer que lo he robado*", asegura Cándida, poniendo en claro que el regalo no modifica demasiado su situación social.

En la escena final, Cándida y Jesús tendrán por fin su tan ansiado momento de intimidad. Tras un plano que muestra a Cándida poniéndose su vestido de novia ayudada por Esther, mientras se escuchan los acordes de la marcha nupcial, la imagen se encadenará mediante un fundido con otra que muestra a los recién casados ingresando en la casa propia, adquirida con el dinero recibido. La heroica intervención de Cándida para salvar el estatus familiar ha sido su pasaporte para disfrutar de una vida propia, aunque dentro de los marcos del matrimonio y la sexualidad conyugal.

El esquema narrativo del film responde, como vimos, a los parámetros básicos de la narración fuerte característica de la narrativa clásica. En primer lugar, la presencia de un ambiente 'englobador', que en este caso aparece definido por el contexto de la inmigración masiva y las tensiones que produce la incorporación de los extranjeros a la sociedad argentina. En segundo término, la configuración de roles estereotipados que expresan valores dicotómicos: Esther es la mujer ambiciosa y sin escrúpulos, mientras Cándida encarna el desprendimiento y la capacidad de sacrificio; la madre muerta ha sido elevada al lugar de santa, en tanto la nueva esposa no demuestra interés por los niños. Finalmente, la causalidad es el principio unificador que permite resolver la cuestión alterada en el relato (al intentar cumplir con los caprichos de su esposa, Adolfo no sólo se ha endeudado sino que ha actuado injustamente con Cándida permitiendo su despido), desembocando en un

cierre narrativo predecible, que restituye la normalidad y promueve una 'justicia poética' (el sacrificio de Cándida es recompensado no sólo económicamente, sino también a partir del reconocimiento por parte de Adolfo como una integrante más de la familia, y del gesto final de Esther, que se desprende de su más preciada posesión, y con ella también de su ambición).

En principio, es posible advertir que la comicidad del film no se halla en su estructura narrativa. Pero si retomamos la visión de Horton (1991), para quien lo cómico se halla, más que en un género o en una estructura, en la actividad lúdica que suspende las reglas de la narración temporalmente y en cómo el propio lenguaje cinematográfico crea un efecto disruptivo/placentero/jocoso, disponiendo al espectador a participar de ese juego; es posible otra lectura que permite resignificar el film. Veamos en detalle algunas secuencias que permiten indagar más sobre la enunciación fílmica y los modos en que este efecto disruptivo es creado.

### 6.2.2. *Una voz que se rebela*

Si en la primera parte del film Cándida es presentada como desorientada ante un contexto nuevo y como víctima de los aprovechadores, sin embargo, a nivel discursivo se introducen algunos elementos que desdramatizan la solemnidad de la situación y generan la hilaridad del espectador. Pongamos como ejemplo la secuencia que narra la llegada de Cándida al país. Cuando los oficiales de migraciones le preguntan de dónde proviene, la gallega explica, con los ojos bien abiertos y un tono de voz muy agudo:

*De Galuzo del Riva, que viene a quedar pasando la ría, a junto al muelle de pescadores, cerca de casa de lo Louredo. Frente al costado de (...) pasando la casa del tío de Antonio. ¿No se lo acuerda?, de los Cornacabras... Enfrente de la ferrería de la tía Presentación, mismamente allí está la mi casa. ¿Sabe cuál le digo?*

Y ante la pregunta sobre qué viene a hacer al país, con total desparpajo contesta:

- ¿Yo? A ganar cuarenta pesos, casa y comida.
- ¿Nada más?- pregunta uno de los oficiales, con ironía.
- Salida los domingos y...
- Está bien, está bien- la corta el funcionario, exasperado.

Es evidente que el personaje resiste ese rol de víctima que el relato parece querer asignarle, subrayado en las secuencias dramáticas (como la posterior a la pérdida de sus ahorros) por la inclusión de música extradiegética que acentúa el clima desolador y por una iluminación atenuada que sitúa al personaje entre sombras. Sus palabras, sus gestos,

su modo de andar decidido, pero sobre todo su tono de voz enérgico, agudo y siempre contestatario, sus salidas ocurrentes e inesperadas que provocan la risa, se confabulan para horadar esa construcción y generar sentidos divergentes. Como cuando el abogado amigo de la familia les agradece a Cándida y Jesús el gesto de desprendimiento que han tenido y ella, muy suelta de cuerpo, le contesta: *“Caaa... nu está esa oración que dice hoy por mí, mañana... ¡por mí!”*.

Dos modelos femeninos aparecen confrontados en el relato fílmico. Por un lado está Esther, que encarna a la mujer moderna que se maquilla, se viste a la moda y sale de noche acompañando a su esposo; pero que a la vez es definida como ambiciosa, egoísta y superficial. Por el otro está Cándida, que es presentada como un modelo de entereza moral, esfuerzo y sacrificio encarnando valores tradicionales que en algún punto se oponen a los vertiginosos cambios de la sociedad moderna, pero que al mismo tiempo, y fundamentalmente a partir de la performance cómica del personaje, permiten reírse de esos mismos códigos. Una de las secuencias en las que esta operatoria puede ser desentrañada es aquella en que ambas mujeres se enfrentan y Cándida es despedida. La escena se inicia con un plano general de la sala, en la que se ve a Esther cómodamente instalada en un sillón hojeando una revista. Cándida irrumpe en la habitación hecha una tromba, vestida con el uniforme que Esther la obligó a usar<sup>142</sup> y llevando a Augustito, el niño más pequeño, de la mano. Se para frente a la otra mujer y la interpela levantando la voz:

- ¿Osté le mandó al peroto a sacarse la camiseta?- dice, señalando al niño.
- Claro, en pleno noviembre con camiseta...- contesta Esther, sin levantar la mirada de la revista.
- Pues la llevará hasta peleno diciembre, también...- replica Cándida enarcando las cejas.
- ¿Usted quiere matarlo de calor?
- ¿Y osté quiere matarlo de una plumonitis? Oiga, señora, osté podrá gobernar a su marido, pero a los niños y a la camisetas los gobierno yo, como lue hecho estos cinco años y hasta aúra.
- ¡Esto es un atrevimiento!- exclama Esther poniéndose de pie.
- No me conteste, señora, ¡cuidaidito, eh...!
- ¡Jamás he visto osadía igual! Cuando venga el señor...
- ¡Basta! -la corta Cándida, terminante- Una de las dos está de más nesta casa, señora. Como suena y troena: cuanto se va osté o me quedo yo...

El desenlace es previsible. Esther la echa y Cándida se despide de los niños diciéndoles que recen todas las noches y que *“no se saquen la camiseta”*. Aún ante la situación del despido, Cándida no se quiebra ni se calla, como tampoco lo hace cuando, en la secuencia de las romerías, un hombre intenta seducirla tras haber presenciado su pelea con Jesús:

- ¿Se le disgustó su primo, prenda?- le dice mientras ambos bailan un tango. El

hombre es mucho más alto que Cándida, que entre sus brazos parece una niña.  
-Ni él es mi primo, ni yo soy su prenda, la verdá en su punto– contesta tajante.  
-Arisca la galleguita...  
-Arisca y galleguita, ¡y a mucha honra!

En la fiesta, sin embargo, Cándida ya no viste como campesina ni como mucama, sino con vestido entallado con volados en el ruedo y bolero haciendo juego, que recuerdan su origen gallego aunque incorporan al mismo tiempo un toque de modernidad. La transformación da cuenta del proceso de aculturación del personaje a la sociedad argentina de la época, pero también, de la incorporación de nuevos códigos para construirse a sí misma como una mujer seductora y atractiva. Las claves pueden ser halladas en una escena anterior a su despido, en la que Cándida se prueba a escondidas la ropa de Esther. Parada frente a un espejo, maquillada y vistiendo un abrigo de noche con mangas abombadas, elegante sombrero y estola de piel, Cándida sonrío y ensaya diferentes poses y mohines (véase imagen 35). La vemos casi de espaldas, pero el reflejo del espejo nos devuelve su rostro de felicidad, cuando exclama: “¡Ja, así cualesquiera vuelve locos a los hombres!”. En esta secuencia en particular, el personaje desarrolla ese ‘exceso paródico’ al que hace referencia Rowe (1995: 11), que le permite “actuar los dilemas de la feminidad” y poner en evidencia “aquello que tienen de fantásticos, inverosímiles y risibles los tropos de lo femenino valorados por el melodrama”.



**Imagen 35: Cándida ‘actúa’ su feminidad frente al espejo**

Si en la primera parte del film Cándida es construida como un personaje asexuado, que encarna el discurso de la moralidad, la honestidad y el sacrificio, en contraposición a la imagen seductora, la ambición y el egoísmo de Esther; sin embargo, a lo largo del relato se configuran determinados mecanismos narrativos que posibilitan la emergencia de un discurso alternativo que media en esa construcción dicotómica. Además de la secuencia

del espejo, otras dos permiten indagar al respecto. La primera es la escena del Rosedal ya descrita, donde Jesús y Cándida protagonizan sus primeros escauceos amorosos. El diálogo sin sentido, hilvanado a partir de una sucesión de frases hechas, potencia la tensión sexual entre ambos. Jesús le acaricia el brazo y la pierna con un dedo. Las miradas entre ambos denotan la pasión contenida, al igual que la voz ronca de Jesús cuando exclama “¡Cándida!” y acerca su rostro para besarla (véase imagen 36). Sin embargo, la llegada de un policía que comienza a vigilarlos interrumpe el momento y Cándida aparta a Jesús de su lado, que en su afán de alejarse de ella y mantener la compostura termina cayéndose del banco en un desenlace chaplinesco<sup>143</sup>. La segunda secuencia que permite iluminar este aspecto es la última del film, en la que ambos se encuentran por primera vez a solas en el dormitorio conyugal, todavía vestidos con sus trajes de boda. Él prende la radio y ella exclama, riéndose, “¡Bueno, al fin solos!”. Un plano americano los muestra parados junto a la cama matrimonial, separados por una distancia prudencial, y bastante cohibidos. Se escucha al locutor radial leyendo una publicidad: “*Dormitol. Si está usted nervioso, tome tres pastillas de Dormitol*”. Cándida y Jesús se miran y preguntan al unísono: “¿Cuántas dijo?”. La voz en *off* repite: “*Tres pastillas*”. Se abrazan y sonrían, mirando esta vez Cándida a la cámara, mientras la palabra “*Fin*” se superpone sobre el primer plano de sus rostros (véase imagen 37). En esa última imagen, las marcas de la enunciación fílmica quedan expuestas apelando a la complicidad de los espectadores y a un verosímil construido por el relato que permite sobreentender las connotaciones sexuales de la escena e imaginar aquello que no se muestra. La frase “*al fin solos*”, la presencia de la cama conyugal de fondo, la alusión radial al nerviosismo y la sonrisa cómplice a cámara del final se constituyen en inequívocos significantes de la inminencia del primer encuentro sexual de la pareja, que ha venido siendo dilatado por el relato fílmico desde la escena de amor en El Rosedal.



**Imágenes 36 y 37: A la izquierda, la pasión de la pareja en el parque. A la derecha, la sonrisa cómplice de Cándida a los espectadores ante la inminencia de la iniciación sexual**

La performance cómica de Niní Marshall en éste y otros films de la serie despliega formas de transgresión que permiten caracterizarla como una ‘mujer rebelde’ (Rowe, 1995), al diferir tanto de las tipologías de la *femme fatale* como de las de la madonna, características del esquema dicotómico de la narrativa clásica. Expresa una sexualidad que no es amenazante al orden patriarcal, como en el caso de Esther, ni tampoco negada como en el caso de la madre muerta, sino que es contradictoria, debatiéndose entre la expresión de las fantasías y deseos que efectivamente se manifiesta en las secuencias analizadas y los límites que impone la moral sexual de la época (la mirada del vigilante, que interrumpe la escena amorosa en *El Rosedal*, es reveladora al respecto). Volveremos sobre esta cuestión más adelante, al analizar el modo en que el contexto histórico-social emerge en los films, pero antes, avanzaremos en el análisis textual del resto de las películas de la serie.

### 6.2.3. De esposa celosa a artista de la radio

El comienzo de *Los celos de Cándida* (1940), como se dijo anteriormente, presenta cierta continuidad diegética con el primer film de la serie, ya que en la primera secuencia vemos a la pareja de Cándida y Jesús ya casada, y en pleno viaje de luna de miel hacia Mar del Plata. A diferencia de *Cándida*, el acento no está puesto en las dificultades de los inmigrantes para insertarse en un contexto nuevo, sino en el proceso de ascenso social de los sectores populares urbanos. Cándida y Jesús ya no son recién llegados, sino empleados del servicio doméstico y el comercio con varios años en el país, que planifican instalar un emprendimiento propio. Un golpe de suerte en el casino les permite reunir el dinero faltante para instalar una casa de huéspedes –“La Cándida. Pensión española”- que convierte a la protagonista de mucama a propietaria. Sin embargo, la concreción del sueño no constituye un punto de llegada sino el desencadenante del conflicto central que plantea la narración: Jesús se siente atraído por una pensionista de origen italiano que es artista de la radio, y sus excesivas atenciones hacia la mujer despiertan los celos de Cándida a los que alude el título del film. Las peleas entre los esposos irán en aumento, al igual que su distanciamiento. Aunque en un primer momento Cándida reacciona con llantos y violentas acusaciones hacia Jesús, pronto decide cambiar su actitud y, con ayuda de Don Juan Prolijo, un inmigrante madrileño que se hizo amigo de la pareja en Mar del Plata, inicia una transformación que la lleva a convertirse en artista radial para reconquistar el amor de su marido. El éxito de Cándida como cantante ocupa las revistas

del espectáculo y los admiradores la esperan a la salida de la radio para pedirle autógrafos, mientras Jesús aguarda solo en la pensión. El conflicto se resuelve en la última secuencia del film, cuando los esposos discuten intensamente sopesando el divorcio. Mientras prepara sus maletas para marcharse, Jesús descubre el ajuar de bebé que Cándida ha estado tejiendo a escondidas y se da cuenta de su embarazo, aunque el secreto ya había sido compartido anteriormente con los espectadores por lo que el desenlace podía ser anticipado. La previsible reconciliación de la pareja normaliza la situación en el final, restituyendo el orden perdido.

Si en el film *Cándida* el personaje es víctima de un engaño y se convierte en heroína en virtud de su entrega y el sacrificio de sus ahorros, en *Los celos de Cándida* resulta víctima de sus propios celos y de la actitud indolente de Jesús, que sale de noche con la pensionista italiana y le miente a su esposa. La situación se agrava aún más por el embarazo de Cándida, que aunque es desconocido por el marido, le es confiado a los espectadores, promoviendo un sentimiento de solidaridad y de identificación con el sufrimiento de la protagonista. Sin embargo, en el segundo film de la serie la acción que desencadena la resolución del conflicto no es un gesto de desprendimiento de Cándida, sino, por el contrario, un proceso de empoderamiento. Aún cuando Cándida desea convertirse en artista para competir con la otra mujer y recuperar a su esposo –primero ha intentado conseguirlo confrontándolo y luego utilizando a sus espaldas una poción que le dio una adivina-, la vía para lograrlo implica un desarrollo personal que la lleva a explorar sus talentos y a recorrer un camino propio. Y aún cuando la clausura narrativa característica del cine clásico la devuelva al seno del hogar y a la función de esposa y madre, en el final explicitará que la profesión artística será un camino posible para su futura hija. Veamos en detalle la última secuencia del film.

La escena transcurre en el dormitorio conyugal. Jesús fuma solo en el cuarto, sus movimientos trasuntan nerviosismo. Sale de la cama, camina, mira por la ventana y vuelve a acostarse. Se escuchan sonidos que aparentan provenir de la puerta de calle y un plano muestra a Cándida caminando a oscuras, tratando de hacer ruido para que Jesús note su llegada, vestida con un escotado vestido de noche y cargada con varios ramos de flores. Simula que llega del exterior, aunque en realidad ha estado escondida en el cuarto de otra de las pensionistas, planeando el golpe de gracia que le dará al marido para provocar sus celos. Se acerca al cuarto y la puerta se abre de golpe. Jesús está de pie, esperándola, y ella pasa a su lado ignorándolo. Él le reclama por la hora de llegada, ella argumenta que es temprano y comienza a desvestirse frente al espejo, quedándose con una sensual enagua negra.

Jesús: -¿Te parece que son horas de llegar para una mujer?

Cándida: -No serán para una mujer, pero para una estrella... Entérate a qué hora llega la otra estrella, la italiana...

Jesús: (comienza a vestirse) *-La otra estrella no es mi mujer*  
 Cándida: (sentándose en la cama) *-¡Ja! porqui ella no habrá quirido...*  
 Jesús: (poniéndose el saco) *-¡Bueno, se acabó!*  
 Cándida: *-¿Qué es que vais a hacer?*  
 Jesús: *-Irme ahora mismo de esta casa.*  
 Cándida: (incorporándose y amenazándolo con el dedo) *-Pues si sales de aquí, te acusaré por abandono de hogar y pediré el divorcio...*  
 Jesús: *-Puedes hacer lo que os guste.*  
 Cándida: (con entonación irónica) *-¿Ah sí? Pues me alegro que lo tomes así, porque es lo que ando buscando. Tengo así de admiradores que no deseian otra cosa-* hace el gesto de unir las yemas de los dedos hacia arriba como expresión de cantidad.  
 Jesús: (encarándola) *-¿Que tú tienes admiradores?*  
 Cándida: *-¡Sí!*  
 Jesús: (se saca nuevamente el saco) *-Pues ahora me quedo. Y desde hoy tu no salirás más de noche...*  
 Cándida: *-¡Ja! Tú te olvidas que yo soy una estrella.*  
 Jesús: *-¿Y qué?*  
 Cándida: *-Que si las estrellas no salen de noche, no sé cuando quererás tú que salgan...*  
 Jesús: (continúa sacándose prendas hasta quedar en pijama) *-Bueno, desde hoy no salirás más que conmigo...*  
 Cándida: (gesto de fastidio en primer plano) *-¡Ja!*  
 Jesús: *-Te seguiré a todas partes...*  
 Cándida: (repite el gesto) *-¡Ja! Voy parecer una estrella con rabo...* Jesús: (enojado, blande su dedo índice) *-Aquí no hay más rabo que tú...* Cándida: *-¿Rabo yo? ¿La estrella de Radio Donante?*  
 Jesús: *-Para donanta tú...*  
 Cándida: (bajándose de la cama) *-Pues ahora la que se va soy yo.*

El diálogo sube de tono y la pareja termina peleando a los gritos, mientras van y vienen por la habitación. Cándida vuelve a vestirse y desvestirse. Jesús intenta volver a la cama y ella lo saca de una patada. Finalmente reitera que se va y comienzan a dividir sus pertenencias. Jesús saca la ropa del placard y descubre el ajuar del bebé. Le pregunta a Cándida de quién es eso. “Mío (...) –responde ella- y tuyo”. Jesús se emociona. “Será un *Jesusiño, cuchi, cuchi, cū*”, dice, haciéndole cariños a una pequeña gorrita de punto. Cándida retruca, blandiendo el dedo: “Será una *Candidilla* y será estrella, para que se la disputen los hombres”. En ese momento Don Juan golpea la puerta, atraído por el ruido de la pelea, y pregunta si necesitan algo. Jesús y Cándida le abren la puerta. Sus rostros en primer plano están juntos y sonrientes, cuando contestan, al unísono: “*Una cuna*”.

La escena analizada es esclarecedora en varios sentidos. En primer lugar, explicita que la estrella ocupa un lugar simbólico más allá de lo terrenal, separada del resto de las mujeres. Y esa construcción habilita permisos que, en el imaginario de la época, están restringidos para las demás. Una estrella se rige por sus propios horarios y es depositaria del deseo de los hombres. Cándida anhela para su hija los beneficios de ese lugar que ella misma ha ocupado brevemente, pero al mismo tiempo, al nombrarla como “*Candidilla*”, se identifica con esa promesa. Su hija será lo que ella ha podido brevemente *imitar*, y a través

de ese desdoblamiento discursivo, construye a la hija no nacida como una réplica más plena de sí misma, depositando en esa figura imaginaria la fantasía de ser deseada por los hombres. Maternidad y sexualidad son configurados en la narración como polos opuestos que sólo pueden conciliarse imaginariamente. Sin embargo, las múltiples intervenciones cómicas del personaje también aquí producen otros efectos de sentido. Cuando Jesús descubre el embarazo y le pregunta si es verdad, Cándida responde: “*Ojalá no lo fuera, que el pubricito va a nacer huérfano*”. Y en el plano final, cuando ambos sonríen embelesados a Don Juan, en realidad están mimando al puño de Jesús envuelto por el gorro, simulando la cabeza de un bebé (véase imagen 38). La potencia cómica de la imagen dinamiza cualquier sentimentalismo posible y arranca la carcajada inevitable. A la construcción fílmica de la maternidad como mandato sagrado en el discurso solemne del melodrama<sup>144</sup>, la comedia opone el disparate y la acción distorsionante de la risa.



**Imagen 38: La solemnidad del mandato maternalista es dislocada por la potencia subversiva de la risa**

Pero es en la transformación de esposa celosa a artista radial donde el histrionismo de Niní Marshall alcanza vuelo propio y se libera transitoriamente del corsé narrativo. Una larga secuencia, en la que a través del montaje se combinan varias series de planos correspondientes a diferentes espacios y momentos para dar la sensación de una progresión temporal, da cuenta de esa metamorfosis. El recorrido se inicia con la decisión de Cándida de recuperar a Jesús convirtiéndose también ella en estrella. Cuenta con la complicidad de las otras mujeres de la casa, que se ofrecen a darle lecciones de canto, y pide ayuda a Don Juan, que le imparte enseñanzas de declamación. Cándida practica las escalas vocales que sus pensionistas pretenden enseñarle, pero a cada demostración de virtuosismo por parte de ellas, sigue la imitación desafinada y desproporcionada de la gallega, totalmente fuera de tono y de ritmo, aunque obviamente graciosa (véase imagen

39). En el mismo sentido, las estrofas épicas recitadas por Don Juan tienen como eco los cómicos versos de Cándida, que cambia la letra y la intención del texto, produciendo una parodia de notable hilaridad:

Don Juan: -*Capitán de los Tercios de Flandes...*- recita haciendo ademanes ampulosos.

Cándida: (imitando el ademán) -*Capitán de os Tercios de Flandes...*- se da vuelta y lo interroga a su maestro -*¿De Flandes o de flanes?*

Don Juan: (impaciente) -*¡De Flandes!*

Cándida: -*Ah, porque también hay flanes...*

Don Juan: (en tono conciliador) -*Sí, pero son pa' postre y estamos al principio... A ver, a ver: "Capitán de los Tercios de Flandes, seor capitán..."*.

Cándida: (señalándolo) -*Ja ja, se equivocó usted. "Señor"*.

Don Juan: -*"Seor"*

Cándida: -*No, señor, "señor"*.

Don Juan- *"Seor", porque es antiguo castellano sabe, y por eso... A ver, como yo. Como yo: "Capitán de los Tercios de Flandes, seor capitán..."*- un ataque de tos interrumpe el recitado.

Cándida: -*"Capitán de los Tercios de Flandes, seor capitán..."*- repite, y remeda también la tos del maestro.

Don Juan: (exasperado) -*No, no, la tos no.*

Cándida: (señalándolo)-*Como usted...*

Don Juan: -*La tos es mía...*

Cándida: -*¿Y no es del capitán?*

Don Juan: (alzando la voz) -*¡Vamos, vamos!*

Se intercala un plano en el que Cándida ensaya las escalas con una de las pensionistas.

Don Juan: (sigue declamando) -*"...de la retorcida espada y la capa colorada y el buen caballo alazán"*

Cándida: (gesticulando) -*"... el de la capa torcida y la espada corrida..."*.

Don Juan: (apretando los puños en estado de desesperación) -*No, no, no...*

Cándida: (enfurruñándose) -*Ay, pero usted no me deja nunca llegar al caballo...*

Don Juan: -*Cómo va a llegar al caballo con una torcida espada...*

Cándida: -*¡Y a usted que más le da!*

Más allá de los contratiempos, su imitación fallida de una estrella es la que finalmente le abre al personaje el camino al éxito, cuando gana el concurso de nuevos valores radiales al provocar la risa de los dueños de la emisora con una desopilante interpretación "esterilizada" (Cándida *dixit*) del vals "La palomita blanca". Cualquier parecido con la realidad no es pura coincidencia. La situación recuerda a la propia trayectoria de Niní Marshall, que pese a sus intentos como cantante internacional recién logró el reconocimiento en la radio a partir, justamente, de su primera criatura cómica: la mismísima Cándida. El guiño a los espectadores, familiarizados por ese entonces con la historia de la actriz difundida ampliamente por las publicaciones del espectáculo, como vimos en el capítulo anterior, resulta claro y reconocible.



**Imagen 39: Cándida se entrena como estrella radial ayudada por las pensionistas**

En los tres films restantes de la serie, *Cándida millonaria*, *Cándida*, *la mujer del año* y *Santa Cándida*, el personaje es construido por el relato fílmico en formas diferentes a las analizadas hasta aquí, pero también en esos casos se producen distorsiones que contrastan en el discurso al imaginario socio-sexual de la época.

#### *6.2.4. De sirvienta a millonaria*

En *Cándida millonaria* el personaje comienza a trabajar como mucama en la casa de otro inmigrante gallego, Marcial (Alberto Bello), que ha ascendido en la escala social convirtiéndose en propietario de una fábrica de medias. Se aproxima la Navidad, y tanto Cándida como Marcial se sienten solos, nostálgicos de la tierra natal, pero este último también como consecuencia de los cambios producidos por las costumbres modernas, que llevan a su hija a preferir pasar las fiestas junto al esposo y sus amistades en un club social, en lugar de hacerlo en familia, situación que es presentada por el relato fílmico en forma crítica, marcando la dicotomía entre modernidad y tradición. La soledad compartida genera un primer acercamiento entre ambos inmigrantes, que pese a las diferencias de clase y edad –ella es una joven de 24, mientras que él la dobla en años-, encuentran elementos en común a partir de los recuerdos y tradiciones de Galicia.

En la secuencia en que se produce el encuentro, es la víspera de Navidad. Marcial entra a la casa en penumbras, triste y cabizbajo, mientras de fondo suena una música extradiegética suave y melancólica. Se sienta en un sillón a leer el periódico que Cándida le ha alcanzado y le extiende sus pies a la mucama para que le cambie el calzado, sin mirarla en ningún momento. Se limita a indicar “*las zapatillas*” y ella le responde con respeto “*sí, señor*” mientras se arrodilla para cumplir con la orden (véase imagen 40).

Comienza a preguntarle si cenará y le aclara que tiene todo preparado. Él se extraña, por primera vez la mira y nota que no es la misma mucama de siempre. Ella le explica que acaba de llegar y que *“aún no me trajeron el baúl, por eso me ve usted así, vestida de cevil, sin el informe”*. Marcial se para y la observa con interés, comenzando a dar vueltas a su alrededor, mientras ella gira también, quedando siempre de frente a él. El juego explicita la atracción del patrón, situación que se ve reforzada cuando ella va a la cocina a buscar la cena y él se arregla el cabello y el bigote antes de sentarse a la mesa. Comienza a escucharse una canción italiana que esta vez es diegética, aunque su fuente está fuera de campo y proviene del conventillo de al lado. Cándida espía subida a un banco por el ojo de buey de la cocina y un plano de un grupo de personas bailando permite apreciar la escena desde su punto de vista. Lleva el carro con la comida al comedor y se queja por la jarana. Un plano americano fijo sigue el diálogo entre ambos personajes, marcando su cercanía:

Cándida: (suspirando) *-Navidad...*

Marcial: *-Sí, Navidad...*

Cándida: *-En mi pueblo es noche de frío, de yantar<sup>145</sup> y de rezos...*

Marcial: *-Y en el mío-* asiente, mirándola a los ojos.

Cándida: (se sorprende, inclinando el cuerpo hacia atrás) *-¡Cómo! ¿Será usted por un casual...?*

Marcial: *-Gallego, como tú.*

Cándida: (riéndose) *-¡Ay, Dios nos perdone!*

Marcial: *-De Caldas.* Cándida: *-*

*Y yo de Bouzas.* Marcial: *-*

*Pontevedrinos...* Cándida: *-*

*Entramos, sí, señor.*

Marcial: *-La misma playa, bajo un mismo mar bravío...*

Cándida: *-Bajo el mismo cielo y las mismas estrellas...*

Intercambian recuerdos y dichos de sus respectivos pueblos, en un juego de planos y contraplanos que enfatiza la mirada de descubrimiento del uno con el otro, desde sus respectivos puntos de vista, y compartiendo a la vez esa intimidad con los espectadores.

Marcial: *-Y aprovecháis algo más, con la música que tocan los mozos en mi pueblo, bailan las mozas en el tuyo...*

Cándida: (pícaro) *-Bueno, es que puestos a tocar, a los mozos del mío les bastan las manos...*

Marcial: (riéndose) *-No pareces tonta, rapaza, eh...*

A partir del doble sentido sexual implícito en el diálogo, las distancias se superan y bromean juntos. Ella le dice que parece *“un compadrito”* pero aclara que es en el habla y en la apariencia, porque aparenta menos edad que en el retrato que cuelga en la sala. Él le dice que no lleva faja y la desafía a tocarlo, cuestión a la que Cándida accede muerta de risa. Luego intenta hacer lo mismo, pero ella le pega en la mano y le aclara: *“Juegos de manos, juegos de marranos”*. Él la invita a sentarse a la mesa para comer juntos y ella lo

convida con las castañas tostadas que ha comprado en el mercado esa mañana, porque le recordaban las costumbres de su pueblo. La noche terminará con Cándida y Marcial bailando juntos una muñeira en la cocina, con la música del conventillo (véase imagen 41), e iniciarán así una relación que se fortalecerá a lo largo de la primera parte del film con charlas y salidas compartidas.



**Imágenes 40 y 41: A la izquierda, Cándida le cambia el calzado al patrón en actitud servil. A la derecha, ambos bailan una muñeira en la cocina.**

Si en un primer momento el vínculo entre ambos no es revelado a los demás personajes –pero sí a los espectadores desde sus inicios-, pronto los rumores entre los empleados de la casa acerca de la decencia y las intenciones de Cándida llevarán a Marcial a blanquear la relación ante su hija Ana María (Lucy Galián) y a proponerle casamiento a la gallega. Sin embargo, esta transgresión al orden social no es aceptada por Ana María, que discute y se enemista con su padre en una secuencia sumamente dramática en la que acusa a Cándida de “*palurda*” y la ridiculiza tratándola irónicamente como a una ‘dama’ e invitándola a sentarse en el sofá. Marcial se enfurece y le contesta “*Así era tu madre, cuando era tu madre*”, provocando el llanto de la joven. La secuencia culmina con un fundido encadenado y la próxima imagen es un primer plano del vestido de novia de Cándida. El foco se abre y se constata que la boda se está celebrando pese a todo, aunque con la única compañía de Benito, un amigo gallego de Marcial, y de su esposa Filomena, a quien se define como ‘una intelectual’. “*Eso es una mujer que escribe para el público*”, ha explicado anteriormente Benito, en una aclaración que parece más dirigida a los espectadores que al propio Marcial que había preguntado acerca del término. Este personaje plantea un modelo femenino alternativo, que si bien en el discurso de Marcial aparece denotado negativamente –se queja por la falta de botones en su traje y por las roturas de la ropa, aclarando “*a los chicos los visto yo, inclusive a la mujercita*”-, sin embargo el matrimonio entre ambos parece funcionar a lo largo de las distintas situaciones que plantea el relato fílmico. Benito cuida de los hijos mientras su mujer asiste a un ateneo,

y luego obsequia un libro escrito por ella, con lo cual se constata que, lejos de avergonzarse, la labor de su esposa en realidad lo enorgullece.

A partir del casamiento entre Cándida y Marcial, el relato se despliega en dos tramas paralelas. Por un lado, la pareja afianza su relación en el viaje de luna de miel en barco, donde Cándida tiene oportunidad de demostrar sus dotes para el canto y la actuación alentada por su flamante esposo. En una de las cenas a bordo, interpreta una versión paródica de "La Malagueña" cantada en falsete, que provoca la risa y los aplausos del público y llena de orgullo a Marcial. Mientras tanto, en Buenos Aires, Ana María sufre el chantaje de un antiguo novio que amenaza con mostrar sus cartas de amor al actual marido de la joven. El relato nos escamotea el contenido de las cartas y el tipo de relación que han tenido, pero resulta evidente que se trató de un vínculo sexual, o al menos apasionado, dados los afanes de Ana María por mantenerlo oculto.

Al regreso del matrimonio de su viaje, Ana María decide a retomar el contacto con su padre, gracias a la intervención de Benito, aunque aún se niega a aceptar a Cándida como una integrante más de la familia. Sin embargo, la gallega se entera a través de la mucama de la casa acerca del chantaje que sufre la joven, y decide ayudarla vendiendo las joyas que le ha regalado Marcial. En la escena final, que tiene lugar en una lujosa fiesta con la que Ana María celebra su primer aniversario de casada, Marcial insiste en que su mujer use las alhajas que le obsequió, lo que ocasiona una discusión cuando ella se niega a decirle por qué ya no las tiene. Cándida le confiesa a Ana María la verdad y ésta se conmueve, reconciliándose con ella. Finalmente, un oportuno desmayo de la gallega revela que se encuentra embarazada y Marcial la perdona por haberle ocultado la verdad, entusiasmándose con la noticia. El sacrificio del personaje y la llegada de un hijo son los dos elementos que permiten restituir el orden perdido en el relato, apelando a fórmulas ya experimentadas exitosamente por el director Luis Bayón Herrera en los dos films anteriores en los que dirigió a Niní Marshall, *Cándida* y *Los celos de Cándida*, respectivamente.

En este film, la gallega asume nuevamente un rol maternal y protector, que la lleva a sacrificarse poniendo en riesgo su relación con Marcial en pos del bienestar de Ana María. Aunque en este aspecto es funcional al esquema narrativo del cine clásico, también es posible interpretarlo como un rasgo de solidaridad entre ambas mujeres. El chantaje al que es sometida Ana María no sólo la afecta personalmente, sino que pone en evidencia la dureza con que la espontaneidad en la vivencia de los vínculos es castigada en esa época y, por la forma en que es planteada en el relato fílmico, se constituye en un claro mensaje moralista dirigido a las espectadoras. La intervención de Cándida y el diálogo a solas entre ambas mujeres, en cambio, atenúan la moraleja y permiten también considerar que la solidaridad femenina constituye un refugio frente a la hostilidad de la mirada masculina y su afán condenatorio.

Pero el mayor distanciamiento quizás se produzca en la resistencia del personaje a

doblegarse a las conductas que el imaginario socio-sexual de la época atribuye a las mujeres. Por un lado, exhibe una sexualidad picaresca, como vimos en la secuencia del encuentro con Marcial, donde no teme tomar la iniciativa apelando al doble sentido y al contacto físico. Aunque, por el otro, resiste la objetivización del cuerpo femenino, dispuesto para la mirada masculina, mediante la cual el cine clásico construye a la mujer como fetiche (Mulvey, 1975). Este aspecto puede ser analizado en una de las secuencias del film en que Cándida es llamada por Ana María para arreglar una cortina que se ha caído. La gallega se sube a una escalera y un primer plano enfoca sus piernas, vestidas con medias de seda obsequiadas por Marcial (véase imagen 42). La imagen se repite, intercalada con planos de Marcial y Benito intercambiando miradas cómplices y guiños, y de Ana María y con su esposo, con gestos de desaprobación. Sin embargo, unos segundos después, Cándida termina su trabajo y desciende enérgicamente de la escalera, la dobla, se la carga al hombro y se la lleva con paso decidido, haciendo estallar en pedazos la operación de fetichización construida en las imágenes anteriores (véase imagen 43).



**Imágenes 42 y 43: A la izquierda, el primer plano de las piernas de Cándida. A la derecha, Cándida carga la escalera sobre su hombro**

Asimismo, Cándida se distancia también del rol pasivo y sufriente que el modo de representación clásico asigna a las 'buenas muchachas'. Cuando su decencia es puesta en duda por los demás empleados de la casa, reacciona a los golpes y a los gritos, persiguiendo a quienes la difaman por la cocina con un cucharón y haciendo trizas buena parte de la vajilla (véase imagen 44). "*Yo no sé si tengo lindas piernas, ¡pero dan unas patadas que parecen coces!*", le responde al chofer cuando éste pretende justificar con una alabanza el que use las medias de seda que le dio el patrón.



**Imagen 44: Cándida persigue enfurecida a una de las empleadas para pegarle**

Sobre el final del capítulo, volveremos sobre estas cuestiones a partir del cruce interpretativo entre el análisis textual y el contexto histórico- social, pero antes, repasaremos algunas de las características del siguiente film de la serie: *Cándida, la mujer del año*; que a diferencia de los tres anteriores, fue dirigido por Enrique Santos Discépolo.

#### 6.2.5. De esposa abandonada a estafadora

La primera escena del film se desarrolla en un teatro colmado de gente, donde se anuncia la entrega del “premio anual a la virtud” a Cándida Loureiro Ramallada, “una humilde mujer, la que encontró una cartera con 28 mil pesos en efectivo y la devolvió”. Vemos al personaje tras bambalinas, resistiéndose a ingresar al escenario, aunque finalmente lo hace, elegantemente arreglada con un vestido de seda, cartera y zapatos negros. Sobre el escenario, Cándida despliega el primero de los gags del film cuando quiere acercarse al micrófono para agradecer el premio, y ante el ruido que hace el aparato, da un salto hacia atrás sorprendida. Finalmente, se despacha con un discurso que provoca la risa del público:

*Bueno, mis estimadísimos oentes, yo les agradezco mucho a todos ustedes, y sin desmejorar a nadie, a la señora... (señala a la presentadora del evento) ¡Ay, nunca sé cómo se llama! (se intercala un plano general del público riéndose, la mujer le dice su nombre). Bueno, eso, como les decía, les agradezco mucho todas las aceptaciones que me brindan. Es día de regalos hoy, éste que acaban de ofrecerme ostedes (señala al público) y aquél que acaba de ofrecerme Dios (señala a un hombre tras bambalinas, del que se intercala un plano, aunque está fuera del alcance de la mirada del público). ¡Me casé por civil hace una hora! (gesticula y hace ademanes enfatizando sus palabras)... Y dentro de una hora, ¡estaré casada por la iglesia! (risas del público) ¡Sí, de veras, con éste! (vuelve a señalar al hombre) ¡Ven! (lo llama) ¿No quieres? Bueno, no importa... Gracias*

(dirigiéndose al público) y *quedan todos invitados a casamiento. Yo estoy muy contenta, y a ver cuándo nos riunimos todos otra vez.*

La candidez de sus palabras despierta el interés de un grupo de hombres de traje, que se hayan reunidos escuchando la radio y urden una estratagema para utilizar a la “*mujer más honrada del año*” con el fin de atraer incautos a un proyecto comercial fraudulento. De regreso a su hogar, que en realidad es la casa donde trabaja como cocinera, Cándida se entera de la crisis económica que atraviesa la familia –la casa debe rematarse luego de la muerte del padre-, y le ofrece a su patrona el dinero del premio que acaba de ganar, aunque ésta lo rechaza. Al igual que en Cándida, nuevamente el relato fílmico presenta al personaje como sacrificado y capaz de entregar su dinero para ayudar a sus empleadores, poniendo de relieve la relación paternalista y con reminiscencias coloniales que aún caracteriza al servicio doméstico de la época. En la misma escena hacen su aparición los estafadores, que la contactan para que vaya al día siguiente a cobrar los dividendos de un dinero que la gallega había invertido en su empresa tiempo atrás.

Mientras el engaño se organiza a sus espaldas, Cándida sólo tiene una idea en mente: concretar su casamiento por iglesia. Sin embargo, antes de dar el sí, el novio (Carlos Morganti) dice que no conoce a esa mujer y se marcha, dejándola plantada en el altar. Su ‘primo’ Ramón (Augusto Codecá), que poco antes le ha confesado su amor, intenta consolarla de regreso a la casa, pero ella lo acusa de echarle una maldición y termina echándolo. Una trama paralela comienza a desarrollarse a partir de este punto, en referencia a la relación que el ‘niño’ de la casa, como lo llama Cándida pese a que se trata de un hombre adulto, tiene con una mujer a la que se presenta como seductora y oportunista (él le echa en cara que se fue con su último peso y no se quedó a acompañarlo en la desgracia). Si bien se trata de una trama menor, Cándida intervendrá posteriormente en la reconciliación de la pareja, al hablarle a la mujer sobre la desdicha del “*niño Gorge*” (“*cuando no sabe qué hacer, llora sobre su retrato... Y como nunca sabe qué hacer, llora siempre*”), con lo que ella se conmovió, irá a ver a Jorge y le revelará que ha participado en un engaño para quedarse con la casa pidiéndole perdón. La acción de ambos será fundamental para desencadenar los sucesos finales del film.

Tras la reaparición del marido y las disculpas que esgrime –un sorpresivo ataque de amnesia le habría impedido concretar la boda religiosa-, Cándida lo perdona y vuelve a ilusionarse. Juntos, y en compañía de Ramón, asisten al día siguiente a la empresa de capitalización FEBO, donde los estafadores buscan interesar a Cándida para que participe con su imagen en la promoción de un proyecto, “*Villa Ideal de los Novios*”, a través del cual muchas parejas podrían concretar el sueño de tener la casa propia, que como vimos en el capítulo 3, entre las décadas de 1930 y 1940 se convirtió en una de las máximas aspiraciones de las clases medias. El marido de Cándida es rápidamente convencido,

mientras que Ramón mantiene su desconfianza. Cuando se van, los delincuentes se muestran satisfechos con la pareja porque, según manifiestan, “él es vulnerable a los halagos, y ella cree en él a ciegas”.

La imagen de Cándida vestida de novia aparece magnificada en enormes carteles publicitarios que publicitan la Primera Cadena Argentina de Matrimonios. Las poses de las fotografías son cómicas, y en una de ellas, inclusive, Cándida, con su velo y sus brazos abiertos, parece parodiar las representaciones de la Asunción de la Virgen María en la iconografía católica (véase imágenes 45 y 46). La ‘mujer del año’ recibe a las parejas que visitan la empresa y actúa de cicerone, anunciándoles que, además de ayudarles a conseguir la casa propia, el proyecto les brindará a los futuros vecinos del complejo lecciones de sociabilidad (“es decir, a dar la mano”, explica), un ensayo de la boda (“así no hacen papelones y la boda no se convierte en una función de circo”), así como exámenes médicos, preparación para la maternidad y el cuidado de los hijos. “Y así se logra que los novios FEBO sean padres ejemplares, maridos conscientes y esposas abnegadas”, agrega Constante, el esposo de Cándida, un personaje que aparece caracterizado en el film como pedante y charlatán, al citar continuamente a filósofos y pensadores, y utilizar un lenguaje florido.



**Imágenes 45 y 46: A la izquierda, Cándida vestida de novia en los carteles publicitarios. A la derecha, representación de la Asunción de la Virgen María en la iconografía católica**

Alentada por los estafadores, que se ofrecen a pagar la boda, Cándida se dispone nuevamente a celebrar el casamiento religioso, pero una vez más el relato introduce un obstáculo. Esta vez, la ceremonia es interrumpida por un grupo de enfermeros que intentan llevarse al novio, revelándose que es un paciente escapado de un hospital

psiquiátrico. La secuencia culminará con la huída del personaje al grito de “*¡Nunca me tendrán!*” y la caída de Cándida atropellada por la persecución, que vuelve a acusar a Ramón de “*Jettatore*”.

Una oportuna anulación del matrimonio civil permite a Cándida ser nuevamente soltera, pero los estafadores la convencen de que, para seguir promocionando el proyecto, debe casarse con Ramón, que reemplaza al fallido marido en la difusión de la iniciativa. Ambos dictan los talleres para padres y esposos, generando una serie de situaciones risueñas, como la del baño del muñeco descrita en el capítulo 3. En una de las clases, Cándida enseña a una joven a pegarle cachetadas al novio, haciendo la demostración correspondiente:

*-No, ¿por qué pega con la mano doblada? Así (y le pega una estruendosa cachetada al novio). A ver...*

La joven repite el gesto débilmente.

*-Pero no, con todos los dedos. Así (le pega una nueva cachetada).*

Nuevamente la joven le pega al novio.

*-Usted se afirma con este pie, y le da con esta mano. Así (otra cachetada)*

El hombre reacciona tomando a Cándida del cuello, que comienza a gritarle hasta que la suelta.

*-Lo siento pero usted reacciona, no sirve. ¡Largo de aquí! No pueden formar parte de la cadena de matrimonios. ¡Quedan despididos!*

Un primer plano de las hojas de un almanaque pasando aceleradamente es utilizado como recurso narrativo para dar cuenta del paso del tiempo. Cándida y Ramón han logrado reunir a las 200 parejas requeridas para iniciar la construcción de la villa, y Cándida los traslada en colectivo desde los barrios en los que viven al centro de la ciudad para firmar el contrato. En forma paralela, el ex patrón de Cándida, el ‘niño’ Jorge, ha concurrido con su novia Beba a la justicia para denunciar la estafa que se intentó perpetrar con el remate de su casa y se revela que los responsables son también los dueños de FEBO. A partir de este momento, el ritmo narrativo se agiliza, hilvanándose una serie de secuencias breves que llevan a la revelación del engaño, la acusación contra Cándida por estafadora y un desenlace en el que Ramón logra quitarles el dinero del proyecto a los delincuentes, lo lleva a la comisaría y salva a su novia del linchamiento popular. El cierre narrativo restituirá el orden alterado, al concretarse finalmente el casamiento de Cándida con Ramón.

Una de las particularidades del film de Discépolo es que, desde la propia enunciación fílmica, son satirizados los valores, las instituciones y las políticas asociadas a las clases medias (el sueño de la casa propia, la puericultura, el casamiento religioso), aún cuando en el cierre narrativo se restituya la ‘normalidad’. La presencia de referencias contextuales es mucho más marcada que en otros films de la serie y se hace explícita no sólo en la mención de los cambios sociales y económicos del período, sino también en la frase de

Cándida cuando le dicen que una de las novias del proyecto quiere dejar a su pareja: *“Por mí que lo haga, pero dígale que no juegue, que ahora con la guerra no hay repuejtos”*.

Presa de su buena fe, el personaje ha caído una vez más en el ‘cuento del tío’, que en esta ocasión no es una treta sencilla perpetrada contra los inmigrantes recién llegados, como se vio en *Cándida*, sino una sofisticada estafa que se vale de los nuevos instrumentos del sistema financiero de los años cuarenta (planes de ahorro, hipotecas, dividendos, pagarés, colocación de bonos) para engañar por igual a argentinos y extranjeros. Si las víctimas son las 200 parejas que creen en el proyecto de viviendas, Cándida desempeña, aunque desde su desconocimiento, un rol cómplice en la estafa, al convencer ella misma a los ahorristas y trasladarlos para que firmen y entreguen su dinero. En una de las últimas secuencias del film, cuando se ve acorralada por las personas estafadas, en lugar de afrontar la situación se parapeta en la oficina de FEBO armando una barricada de muebles contra la puerta (véase imagen 47). En ese momento el montaje intercala un plano del exterior, donde Jesús acaba de llegar en un camión y detiene a la muchedumbre anunciándoles que el dinero ha sido recuperado y les será devuelto. Le dicen que es un héroe, pero él rechaza los honores y les contesta: *“Yo no, Cándida, ella es la héroa”*. Empujan las puertas y Cándida sale corriendo hacia el primer piso, resbalándose en el apuro. La escena adquiere tono de parodia cuando ella, en tono melodramático y con exagerada declamación, se muestra dispuesta a sacrificar su vida para pagar la falta. Se para sobre un tapial y anuncia que se tirará a la calle, mientras Ramón trata de detenerla (véase imagen 48):

Cándida: *-¡Basta! Me tiro de cuerpo entero (...) antes de morir...*

Ramón: *-¡Oye!*

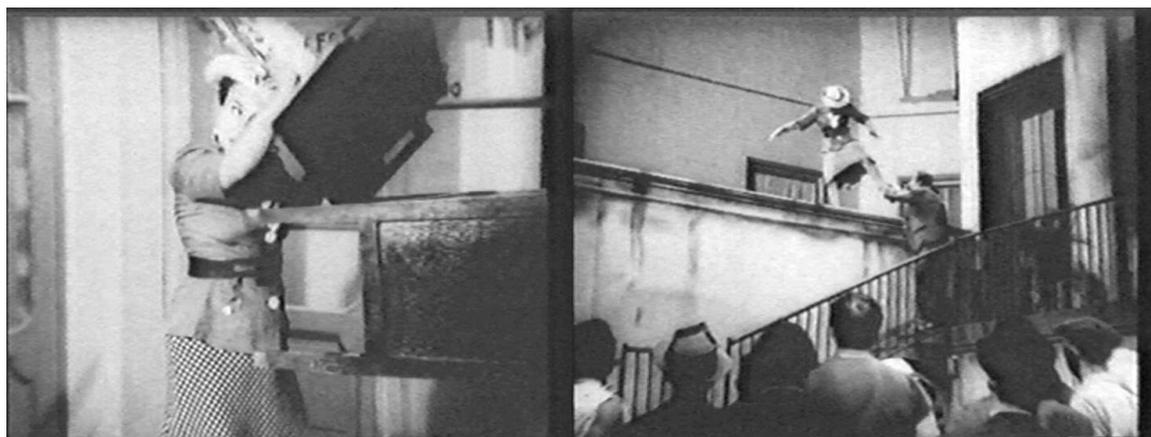
Cándida: *-¡No, sola, no se acerquen! Yo los llevé al matadero, pero yo no tuve la culpa... Cocinaría cien años por devolverles esa plata, pero sé que no alcanza. Voy a suicidarme alante de ustedes, y a darles mi vida y a ver si hacen algún dinero...*

Jesús: *-Pero ya se lo llevé a la policía, yo lo salvé...*

Cándida: *-¡No, me mientes! Voy a tirarme a mí misma...*

Ramón: *-¡Te juro que está todo salvado!* (la toma de una pierna para que no se tire)

Cándida: *-¿Qué?* (sacude la pierna para zafarse) *Ahh...* (se resbala y queda colgando del tapial)



**Imágenes 47 y 48: A la izquierda, Cándida construye una barricada junto a la puerta. A la derecha, Ramón trata de impedir que se tire al vacío**

La escena, que culmina con un fundido encadenado con un plano general de la boda donde Cándida y Ramón van a casarse, remite indudablemente el sacrificio característico del melodrama, donde la enfermedad, el escarnio o la muerte constituyen el destino final de aquellas mujeres que transgreden el orden social. Sin embargo, la agilidad del montaje, los diálogos ingeniosos, la persecución y la caída de Cándida, sus exagerados gestos y ampulosas declaraciones y el forcejeo final con Ramón, le imprimen un ritmo alocado y disparatado, que la ubica en el terreno de la comedia y hacen que su amenaza de suicidio no resulte verosímil en ese marco (máxime teniendo en cuenta que pretende tirarse de un primer piso, con lo que escasamente conseguiría algunas fracturas, pero no la muerte). De la misma forma, en la secuencia en que Cándida acaba de ser plantada en la iglesia por segunda vez y se encuentra recuperándose en las oficinas de FEBO, con los pies remojándose en un fuentón con agua caliente y un pañuelo atado en la frente, su imagen resulta más graciosa que dramática (véase imagen 49). “*¡Ay, por los siete dolores! –exclama- (...) Ay, esto es horrible*”. “*Bueno, pero no lo piense*”, le dice uno de los estafadores. “*¡Pero usted no sabe como pela!*”, contesta Cándida, refiriéndose en realidad a la temperatura del agua. En la misma secuencia, como vimos, Cándida es convencida de casarse con Ramón, lo que lleva a una reflexión poco ‘ortodoxa’ de su parte: “*Y yo lo quiero, pero es que llegó tarde, Costante se me declaró primero... Fíjese, yo soy una mujer leal, era una cuestión de turnos...*”. Finalmente accede, y aclara: “*Dígale que sí, que voy a casarme con él, el traje de novia tengo que aprovecharlo...*”. Lejos de cualquier ensoñación romántica, el espíritu de Cándida en este film es pragmático al extremo, con sus consecuentes efectos disruptivos al interior del relato.



**Imagen 49: Cándida se lamenta de su suerte tras la frustración de su segundo casamiento**

En el último film de la serie, dirigido por Luis César Amadori, una nueva transformación se opera en el personaje, que adquiere características hasta aquí no evidenciadas. Veámoslo.

#### 6.2.6. De enfermera a estanciera

En *Santa Cándida*, la gallega ha concurrido a una agencia de empleos a buscar trabajo y es entrevistada por un extraño personaje –luego sabremos que se llama Martín (Francisco Álvarez)- y su secretario, que le hacen unas preguntas desconcertantes, a las que Cándida responde con respuestas aún más estafalarias:

Martín: (dirigiéndose al secretario) -¿Lee?

Secretario: -*No sabe.*

Martín: -¿*Aritmética?*

Secretario: -*Tampoco.*

Martín: -¿*Novelas policiales?*

Secretario: -*No lee.*

Martín: (dirigiéndose a Cándida) –*Una pregunta más (...) ¿Alguna vez ha cuidado enfermos?*

Cándida: (comienza a hablar con vos débil, pero luego se afirma con convicción) –*Yo, la verdá en su punto, más que nada entiendo de cuestiones de campo, pero con buena voluntad... El que se apaña pra cuidar una vaca, se apaña pra cuidar una persona...*

Martín se convence y asegura que Cándida es la mujer que les hace falta. “*Bueno, ahora hace falta ver si ustedes son los patrones que me convienen a mí*”, dice ella, sacando un anotador de su cartera y anunciando que les hará unas cuantas preguntas a

ver si las contestan como es debido. La irreverencia del personaje lo configura también en este film como una figura transgresora, cuestión que será remarcada a lo largo del relato desde el discurso y la enunciación fílmica.

El trabajo para el que ha sido contratada es el de cuidar a una anciana moribunda, y pronto se advierte que el interés de Martín, que es primo de la mujer, y de los dos sobrinos de ésta, radica en acelerar el trámite de su muerte a fin de cobrar la herencia. Esperan que el analfabetismo de Cándida y su escasa experiencia en la ciudad, les permitan utilizarla para sus fines. Sin embargo, desde el primer día queda en claro que Cándida no será presa fácil de sus manejos. En la secuencia de su llegada a la casa, la gallega entre a la habitación de la enferma y se presenta con el saludo característico del personaje en la radio: *“Cándida Loureiro Ramallada, pra servirla con mucho gusto y fina voluntad”*. Se acerca a la enferma, le acomoda a la almohada y le dice que está muy grave *“pero a lo mejor se cura”*, y levantándola con rudeza, agrega enérgicamente: *“Ríase usted de los doctores”*. La cosa no queda allí, y todo el desparpajo de Cándida emerge cuando descubre que su patrona lleva el mismo nombre que ella:

Cándida: *-¡Así que se llama Cándida también! Pues no es muy casual, a mí me pusieron Cándida porque nació el día de la santa, que es el 4 de septiembre.*

La enferma: *-A mí también.*

Cándida: *-¡Nos dio por Santa Cándida, como yo! Entonces somos mellizas...*

-se ríe- *Ha de ser buena persona la señora, no hay Cándida que no lo sea...*

Martín: *-Lo siento, pero habrá que cambiarse el nombre. En una casa de buen tono la patrona y la fámula no se pueden llamar igual, ¿me entiende?, para no confundirse...*

Cándida: *- Ah, por mí no hay inconveniente, yo a la señora la llamaré Doña María y así no habrá confusión ninguna.*

Sobrino: *-¿Cómo se atreve?*

Cándida: *-¿De qué?*

Sobrino: *-La tiene que modificarse el nombre es usted.*

Cándida: *(comienza a juntar sus pertenencias, esparcidas por la habitación a su llegada) -¡No!*

Martín: *(en tono componedor) -Comprenda que a la señora podría molestarle...*

Cándida: *-Pues si a mí no me amolesta llamarme como ella, por qué habría de cambiármelo yo, que se lo cambie ella que es la amolestada... -carga sus cosas y se dirige hacia la puerta- Permiso...*

Martín sale por detrás de ella, dispuesto a arreglar cuentas. Al rato regresa y anuncia que la convenció: ya no la llamará Doña María, sino Doña Josefa, *“que es menos vulgar”*. La tozudez de la gallega, su irreductibilidad a asumir el rol que se espera de ella, su rebeldía dentro de la diégesis pero también con respecto a los moldes de la narrativa clásica vuelven a enunciarse en el plano del discurso.

Al ser alertada de las intenciones de los familiares de la otra Cándida –de aquí en más Doña Josefa- por los demás empleados de la casa, la gallega se toma a pecho su misión y comienza a alimentar a la enferma con suculentos guisos a la española que

rápidamente la fortalecen y le devuelven la energía. Finalmente, dictamina que lo que está matando a la mujer son en realidad “*los malos olores (...) de la nafta de los ómnibus, el humo de las chimeneas y de toda la peste de la ciudad*”, convenciéndola de llevarla al campo. La narración traza en forma dicotómica dos espacios diferenciados: la ciudad como fuente de enfermedad y corrupción, en contraposición al campo, caracterizado idílicamente a través de una serie de panorámicas bucólicas que enfatizan la tranquilidad, el ambiente de trabajo y la diversión saludable. La tía, los sobrinos y Cándida se trasladan entonces a la estancia de la mujer, llamada “Santa Cándida”, donde se desarrolla el resto de la historia. Allí Doña Josefa se reencuentra con Aurora, otra de sus sobrinas, a la que el relato caracteriza como una muchacha dulce y de buen corazón, que ha sido confinada a ese lugar por los otros parientes. Ya recuperada, la mujer anuncia su decisión de viajar a Europa, alentada por los sobrinos, que ven su partida como una oportunidad para deshacerse de ella.

Ante la ausencia de Doña Josefa, Martín y los sobrinos se hacen cargo de la estancia, dándoles órdenes al capataz y a los peones, así como a Aurora y Cándida, a quien obligan a incorporar normas de etiqueta en el servicio de la mesa, como el uso de guantes, y formas de tratamiento serviciales, como el apelativo “*niño*” o “*niña*” cuando se dirige a ellos. A estas alturas es obvio que el personaje tampoco se somete en esta ocasión y realiza una particular reinterpretación de las directivas. En una secuencia en la que Cándida se dispone a servir la comida, acomoda los alimentos en una fuente valiéndose de cubiertos, pero luego utiliza sus dos manos para dar forma a la ensalada de papa que ocupa el centro (véase imagen 50).

Finalmente, se pone los guantes para servir.



**Imagen 50: La peculiar interpretación de Cándida de las normas de etiqueta**

Una nueva transformación se produce en la narración cuando se anuncia la noticia de la muerte de Doña Josefa. Cándida está a punto de marcharse, debido a una discusión con sus patrones, pero el albacea de la mujer le pide que se quede a la lectura del testamento. Allí se descubre que Doña Josefa le ha legado a Aurora sus propiedades en la capital y a Cándida su estancia, dejando a los otros sobrinos y a Martín sin nada. A partir de ese momento Cándida se convertirá en estanciera, vistiéndose para la ocasión con bombachas, fusta, sombrero de explorador y botas, y su primera decisión será poner a trabajar a Martín y los sobrinos como peones, vengándose de las pillerías que le hicieron (véase imagen 51). Aurora se compromete en tanto con el capataz de la estancia, un hombre recio y autoritario, por el que la joven decide renunciar a su herencia 'para estar a su altura'. Ambos personajes son construidos en el relato en forma sumamente estereotipada, tanto desde la apariencia y el discurso, como desde los valores que les son asignados. Mientras Aurora representa el sacrificio, la resignación y la docilidad característicos de las 'buenas muchachas' en el cine clásico, el capataz encarna la voz del patriarcado que demanda el sometimiento y la protección de una figura femenina débil y sumisa.



**Imagen 51: Cándida enseña a plantar rabanitos en su nuevo rol de estanciera**

Durante la fiesta de compromiso, los peones comienzan a hablar junto al fogón de apariciones y almas en pena, con lo que Cándida se sugestionada. Esa noche escucha gritos y ruidos de ventanas que se golpean, y los atribuye al fantasma de la difunta, que la castiga por maltratar a sus familiares. Organiza entonces una sesión de espiritismo convocando como *medium* a un paisano del lugar y Martín le hace creer que el espíritu de Doña Josefa ha hablado a través del sobrino, disponiendo que devuelva la estancia. En la última secuencia del film, Doña Josefa reaparece en el cuarto de Cándida, que piensa que

se trata de su fantasma, y revela que en realidad no había muerto y que urdió el engaño para descubrir quién la quería por bondad y quién por interés. Cándida intercede por los sobrinos, asegurando que si los deja a su cargo ella 'los sacará buenos', y atribuye su maldad a la influencia de Martín. Éste entra al dormitorio, y al descubrir que Doña Josefa está viva, sale corriendo por el campo.

En el último film de la serie, el personaje de Cándida suma a su habitual irreverencia y espíritu contestatario, nuevas connotaciones que sugieren una mayor agresividad e inclusive un carácter vengativo. Si en la primera parte del film desempeña un rol protector, haciéndose cargo de la recuperación de Doña Josefa y neutralizando los intentos de los familiares por perjudicarla, al convertirse en estanciera verá la oportunidad de desquitarse de las humillaciones recibidas, devolviéndolas en su justa medida, como cuando le indica a la sobrina que para "*manosear*" los rabanitos debe usar ella también guantes. La textura del personaje se complejiza, y parece encarnar la voz de los oprimidos, permitiéndoles soñar con una reivindicación de clase que, en el contexto de 1945 en que se estrena el film, no parecía tan lejana. En el próximo apartado analizaremos justamente los modos en que las referencias al contexto histórico-social son construidas en los films, haciendo hincapié en la construcción de las subjetividades en la sociedad argentina entre las décadas de 1930 y 1940, período que comprende el análisis de la serie Cándida.

### **6.3. Textos y contextos: la construcción fílmica de los géneros**

Decíamos en el capítulo 1 que el análisis contextual de los films nos permite indagar cómo éstos reflejan, a la vez que reprimen, las contradicciones unidas a su momento histórico (Williams, 2003: 18), aportando sus propias significaciones en la construcción del pasado, que no es una forma fija y establecida sino una disputa en torno al significado de los hechos históricos (Rosenstone en Ranalletti, 1998: 103). En este sentido, el análisis de la serie Cándida nos permite escudriñar las elaboraciones imaginarias de los films acerca de los cambios de la sociedad argentina de la época, y fundamentalmente, en los modos en que los géneros sexuales son construidos en los textos fílmicos, en diálogo con otras tecnologías del género, como los discursos de la ciencia, la religión, el Estado y el naciente feminismo.

Como señalamos previamente, las subjetividades se construyen como parte de una red de formaciones de poder simultáneas, donde el género se entrelaza con otra multiplicidad de variables como la pertenencia étnica, la clase, la edad, el trabajo y la sexualidad, por lo que para entender cómo 'lo femenino' y 'lo masculino' son producidos performativamente en la discursividad social, es necesario poner el acento en las condiciones históricas, situadas, en las que estas distinciones se construyen en función de determinadas actividades, organizaciones sociales, instituciones y representaciones. En

las próximas páginas revisaremos cómo los films aportan a esa construcción y en qué aspectos plantean rupturas.

El primer elemento a analizar es la pertenencia étnica de Cándida, que como vimos fue un rasgo central en la modelación del personaje, y nos permite acceder a las representaciones en la pantalla sobre la experiencia de la inmigración masiva, y fundamentalmente, la de las mujeres migrantes.

### 6.3.1. *La experiencia de las mujeres migrantes*

Como vimos en el análisis textual, el proceso de inmigración masiva aparece especialmente tematizado en los films de Bayón Herrera, que no casualmente es también él mismo un migrante de origen español. La desolación y la sensación de otredad que provoca el desarraigo de la tierra de origen y la integración a un nuevo entorno cultural son puestos de manifiesto fundamentalmente en *Cándida*, donde además se delinean los contrastes entre la sensibilidad campesina y la experiencia de la vida de la gran ciudad. Tanto en este film como en *Cándida millonaria* y *Santa Cándida*, mientras Galicia aparece como el lugar idílico de los afectos, la tradición y los recuerdos, Buenos Aires se construye como un espacio hostil, con otros ritmos y peligros asociados a la modernidad (el tránsito, los engaños, la contaminación), aunque al mismo tiempo, como un entorno de posibilidades para quienes logren aclimatarse y prosperar. Esta visión se halla en sintonía con los datos consignados en el capítulo 3 sobre la inmigración gallega, y las posibilidades que muchos de ellos encontraban en el país para ascender socialmente, fundamentalmente en el pequeño comercio de la capital, aunque como ha señalado Moya (2001), condicionados frecuentemente por el nivel social que habían alcanzado en España antes de migrar y el éxito que habían tenido en Argentina aquellos que los habían precedido en la cadena migratoria. Poco revelan los films acerca de las razones que determinan la partida, apenas ofrecen algunos indicios acerca de las oportunidades que brinda la nueva tierra –“*ganar 40 pesos, casa y comida*”- y las amenazas que supone una coyuntura poco favorable en el continente europeo, inmerso en la Segunda Guerra Mundial (por lo que en *Cándida, la mujer del año*, el personaje advierte sobre las dificultades de hallar ‘hombres de repuesto’).

Pero lo que más nos interesa es el modo en que el personaje creado por Niní Marshall reconfigura el estereotipo de las mujeres inmigrantes y lo complejiza a través de una caricatura que, pese a sus rasgos exagerados y a ciertas connotaciones negativas, vuelve la identificación posible. Si el personaje es delineado a partir de elementos como el analfabetismo, su pasado como campesina, sus modales poco refinados y su candidez, también genera empatía a partir de su vulnerabilidad, su osadía frente a las dificultades, su irreverencia y su capacidad para intervenir en las situaciones conflictivas y modificarlas.

En un contexto legal y social que hacía comparativamente más difícil la experiencia de la inmigración para las mujeres que para los hombres, por las penurias del viaje y las normas que restringían la inmigración de mujeres solas, como ha señalado Cagiao Vila (2001), el éxito del personaje en cada uno de los films y sus posibilidades de insertarse en el nuevo entorno no parecen datos menores, al ofrecer una mirada esperanzadora sobre el proceso de aculturación de las extranjeras en el país. Si en el inicio de cada película, Cándida se emplea como mucama, cocinera o empleada en el servicio doméstico de la capital –la ocupación numéricamente preponderante entre las inmigrantes gallegas- a lo largo del relato deviene en propietaria, millonaria o estanciera, escalando rápidamente posiciones en una estructura social que, como se vio en el capítulo 3, no era efectivamente tan permeable, pero que en el relato fílmico al menos, se configura como un ascenso imaginariamente posible. Las críticas de la comunidad gallega hacia el personaje, si bien existieron, pueden ser interpretadas en relación al proceso de radicalización política producto de la Guerra Civil Española, tesis que es abonada por la forma tardía en la que emergieron, varios años después de la aparición de Cándida en la radio. Asimismo, otros sectores del colectivo gallego reivindicaron al personaje, como se vio al comienzo de este capítulo.

La estratificación social de la época y la relación entre clases sociales en el ámbito doméstico es otro de los aspectos que los films permiten iluminar, a partir de una construcción dicotómica que, al mismo tiempo que delinea diferencias radicales entre los sectores ubicados en ambos extremos de la estructura social, plantea la posibilidad de que existan alianzas y relaciones de colaboración.

### 6.3.2. Clases sociales y oportunidades laborales

Excepto en *Los celos de Cándida*, donde la acción transcurre en una casa de huéspedes, en el resto de los films el ámbito principal es la gran casa o mansión (o la estancia, en el caso de *Santa Cándida*), donde entre patrones y empleados se establecen diferencias bien marcadas y relaciones paternalistas y serviles. Sin embargo, no se trata de la mansión de alcurnia, vinculada a la alta sociedad criolla, sino de viviendas pertenecientes a sectores profesionales (como el abogado de *Cándida*) o industriales (como el empresario de *Cándida millonaria*), o inclusive a familias venidas a menos en el contexto de la crisis económica de 1930 (como en *Cándida, la mujer del año*).

Como analizamos en el caso de *Cándida millonaria*, el personaje de Ana María, hija de un inmigrante gallego que ha ascendido socialmente logrando instalar una fábrica de medias, mantiene rígidas distinciones entre patrones y criados. Estos últimos deben usar uniformes, comer en la cocina (donde también se reproduce cierta estratificación, pero esta vez de género: los empleados varones son servidos por las empleadas mujeres), respetar

las normas de etiqueta en el servicio de la mesa y hasta cambiarle el calzado al patrón. Según Míguez (1999: 26), para los inmigrantes exitosos la adopción de pautas señoriales, como la incorporación de servidumbre, era una forma de ratificar el éxito económico alcanzado, y la película se hace eco de ese aspecto. No obstante, aun cuando las películas satirizan la adopción de estas pautas señoriales por parte de los 'nuevos ricos' de la sociedad aluvial (piénsese, por ejemplo, en la escena descrita de *Santa Cándida* donde la mucama se pone los guantes para servir luego de que ha acomodado la comida con las manos), también presentan como loable el sacrificio de los criados para conservar el status de los patrones que los han tratado bien, siendo recompensados en el cierre narrativo (véase el análisis textual de *Cándida*, *Cándida, la mujer del año* y *Santa Cándida*).

Volviendo a *Cándida millonaria*, si bien el personaje de Ana María es una 'joven moderna' -al estilo de las que por esa época eran resaltadas como vimos por las revistas para la mujer como *Vosotras* y *Para Ti-*, que usa pantalones y acompaña al marido en salidas nocturnas, sus prejuicios de clase afloran cuando la mucama Cándida se compromete con su padre y ella termina calificándola de "*palurda*", preocupada por lo que pensarán sus amistades ante semejante unión. El padre le recuerda que su madre era igual (suponemos que gallega, analfabeta y, según el estereotipo, poco refinada) cuando llegó al país. Mariano Mestman (2005: 35-36) ha interpretado que en esta película se produce una tensión entre tradición y modernidad, que confronta por una parte las referencias a la identidad común de los gallegos -la 'morriña' por la tierra natal, los valores familiares y tradicionales- con las marcas de la ciudad moderna, que se evidencian en nuevas formas de hablar, vestirse y comportarse.

El proceso de ascenso social de los inmigrantes también es abordado en *Los celos de Cándida*, donde los protagonistas acaban de casarse y realizan su viaje de luna de miel a Mar del Plata. Los nuevos usos del tiempo libre y los viajes de turismo constituían prácticas con creciente difusión entre las clases medias urbanas -que tenían como destino principal el balneario bonaerense, otrora reducto exclusivo de la elite porteña<sup>146</sup>, como consecuencia de los procesos de modernización, urbanización y movilidad social que vivía el país por aquellos años, y a los que la película refiere. Cándida y Jesús, ambos de origen gallego, si bien visten a la moda y han adoptado algunas de las costumbres de las clases populares en ascenso, todavía no logran pasar desapercibidos y sufren una doble estigmatización: por gallegos y por campesinos. Sus dificultades de aclimatamiento al nuevo entorno cultural son subrayadas en la representación fílmica, por ejemplo cuando ambos comen en el vagón comedor del tren colocándose las servilletas a modo de babero, sin incorporar aún las normas de etiqueta de los sectores más acomodados; o cuando el anticuado traje de baño de Cándida provoca risas en la playa mientras el resto de las mujeres se pasea con 'osadas' mallas que dejan ver los muslos. En el casino, uno de los nuevos ámbitos de entretenimiento para las masas, un 'paisano' hará las veces de

traductor cultural. Si bien Don Juan Prolijo es madrileño, ayudará a la pareja con una sentencia clara: “*aquí somos todos gallegos*”. “*Y a mucha honra*”, contesta Cándida, reafirmando positivamente su identidad.

En cuanto al trabajo femenino, como se consignó en el capítulo 3, los procesos de industrialización y urbanización de los años treinta abrieron nuevas oportunidades laborales para las mujeres, especialmente en el comercio minorista, los servicios y en sectores no tradicionales de la industria. No obstante, en las películas de la serie Cándida las ocupaciones que son presentadas con mayor frecuencia son las tradicionalmente vinculadas al servicio doméstico. Además de Cándida, aparecen otras mucamas, así como cocineras, niñeras y amas de llaves. En *Los celos de Cándida*, sin embargo, la protagonista ha ascendido de mucama a dueña de pensión, mientras que varias de sus pensionistas son artistas de la radio y el teatro y luego, como vimos, ella misma lo será también. Asimismo, en *Santa Cándida* aparece una enfermera y en *Cándida* una secretaria, dos de las ocupaciones que eran consideradas como ‘típicamente femeninas’ en el imaginario de la época (Lobato, 2007). En tanto en *Cándida millonaria* son todas mujeres las obreras de la fábrica textil, una rama de la industria en la que, si bien para 1935 se había registrado una leve caída con respecto a 1914, la participación femenina continuaba siendo preponderante. Sin embargo, la relación entre las trabajadoras y su empleador tiene características paternalistas –ellas agradecen el pago del bono de Navidad como si se tratara de un regalo y no de un derecho- y no se percibe en el film una interiorización del vínculo laboral en términos modernos, a la luz de los cambios que se estaban produciendo en esos años y que, a partir de 1943, desembocarían en la sanción de una nueva legislación laboral como vimos en el capítulo 3.

La familia es otra de las instituciones sociales donde los géneros sexuales son modelados, y también los films analizados construyen sus propias representaciones al respecto.

### 6.3.3. Configuraciones familiares

Pese a la diversidad étnica y social de las familias que habitaban la Argentina a comienzos del siglo XX, en esas décadas empieza a construirse un modelo familiar unificado –al menos en el plano ideacional- que según Eduardo Míguez (1999: 22) corresponde al de la ‘clase media’ y es fruto de los procesos de urbanización, movilidad social, diversificación de los consumos, sincretismo étnico, escolarización, construcción de la identidad nacional y fijación de nuevos estándares de comportamiento. Si bien esta construcción es bastante moderna, su fuente de legitimación se ubica en el pasado, por lo cual los sectores medios (en los que confluyen los nuevos grupos sociales en ascenso, como los inmigrantes, y los sectores marginales de la vieja elite) se aferran a esta imagen idealizada de la familia tradicional frente a los cambios de moral y de conducta que

atraviesa la sociedad en el devenir del siglo XX. Esta cuestión está fuertemente inscripta en el imaginario de los años 30-40, como se advierte a lo largo de los films. En *Los celos de Cándida*, por ejemplo, la transformación de Cándida en artista radial altera la relación entre los esposos y Jesús le reclama por los horarios de llegada, que si bien parecían no molestarle cuando salía de noche con la pensionista italiana, se vuelven cosa seria cuando se trata de “su mujer”.

Las tensiones entre la familia tradicional y la moderna son abordadas en *Cándida millonaria*, donde Marcial se lamenta porque su hija Ana María, nacida en suelo argentino, prefiere pasar las fiestas con su esposo en un club social en lugar de hacerlo en la casa, que es la del padre pero en la que también vive el joven matrimonio. Asimismo, la unión entre Marcial y Cándida, aun cuando transgrede el orden social por pertenecer a estratos diferentes, sin embargo también se inscribe en las pautas de nupcialidad de los inmigrantes, asociadas a sus tradiciones de origen. Dice Míguez (1999: 26) que existió entre los migrantes una preferencia a contraer nupcias con personas del mismo origen étnico, y con frecuencia, del mismo pueblo o la misma región. Asimismo, mientras las uniones consensuales y los nacimientos ‘ilegítimos’ eran frecuentes entre las mujeres criollas, especialmente en el interior y la campaña, “para la mujer inmigrante, el matrimonio era su estado natural. Pautas de conducta más severas traídas desde su país de origen, un control social más firme por parte de la comunidad étnica y la escasez de mujeres dentro de estas comunidades tienden a que la nupcialidad sea altísima entre las inmigrantes, y la edad del matrimonio muy temprana” (Míguez, 1999: 26-27).

Tanto en *Cándida millonaria* como en *Cándida, la mujer del año* (1943) se advierte una gran preocupación por formalizar los vínculos, no sólo mediante el matrimonio civil, sino también el religioso, que en esa época había vuelto a tener incidencia en el marco de las aspiraciones sociales de los estratos medios<sup>147</sup>. En este último film, dirigido por Enrique Santos Discépolo, como vimos la cuestión es incluso satirizada de varias formas. Cándida concurre en tres ocasiones a la iglesia, las primeras dos para celebrar un matrimonio fallido en que el novio resulta ser un paciente escapado de un hospital psiquiátrico, y a los pocos días con su ‘primo’ Ramón, con quien se casa para publicitar un emprendimiento destinado a que parejas de novios puedan comprar la casa propia<sup>148</sup>, pero como vimos, termina siendo una estafa. El film está atravesado por múltiples miradas satíricas sobre el matrimonio y el modelo familiar de la clase media. Los cientos de parejas reclutadas en los barrios porteños para señalar las viviendas y a la vez recibir clases para ser “padres ejemplares, maridos conscientes y esposas abnegadas” son ejemplo de ello. Cómo bañar a un bebé o entrar caminando a una boda son algunos de los ‘contenidos’, diferenciados para mujeres y varones respectivamente, que Cándida y sus dos novios enseñan en los talleres, incorporándose además un consultorio médico para los exámenes prenupciales, que a partir de la sanción de la Ley de Profilaxis Social eran obligatorios para

los varones. La referencia a las nuevas políticas sanitarias, las prescripciones higienistas y el énfasis de la puericultura en el binomio madre-hijo son ineludibles. Si la maternidad continúa siendo un mandato, las funciones del 'maternar' ya no son un conocimiento innato o heredado, sino un aprendizaje en el que las mujeres deben ser asistidas y comenzar a prepararse con anticipación. Y la narración fílmica aprovecha para distanciarse y satirizarlo.

#### 6.3.4. *Madre no hay una sola*

Torrado afirma que hasta mediados de la década de 1940, las exigencias de la feminidad se resumían en un único mandato: "sólo se es mujer si se es madre". Y una 'buena madre' debía ser: "prolífica (cumplía su deber republicano de brindar hijos a la patria), nodriza (aseguraba la lactancia natural), higiénica (tenía la responsabilidad orgánica y sanitaria de la prole), [y] abnegada (sacrificaba todas sus aspiraciones personales por sus hijos)" (Torrado, 2003, 191-192).

Esta impronta promaternalista no está ausente en el cine de la época<sup>149</sup>, aunque en algunos casos aparezca satirizada. A diferencia de *Cándida, la mujer del año*, la cuestión de la maternidad no es tomada en broma en los argumentos de *Cándida* o *Cándida millonaria*. En estos dos films la gallega Cándida desempeña roles maternos de distinta índole. En el primero, se ocupa de tres niños huérfanos tras el fallecimiento de la madre en el parto del más pequeño (tenía problemas cardíacos pero aun así decidió dar a luz), y luego inicia un proceso de 'santificación' de la mujer muerta armando un altar con su retrato, al que le prende velas y le reza. Esta representación recuerda al mito decimonónico de la Difunta Correa, santa popular no canonizada que murió de sed a la vera de un camino rural y, aún después de muerta, su hijo lactante siguió alimentándose de sus pechos. La imagen de la madre mártir, según Donna Guy (1997), fue desplazada en el siglo XX por el modelo más satisfactorio de la madre republicana, aunque en la narrativa fílmica aún perviven en la década de 1940 las connotaciones de sacrificio y entrega de ese arquetipo primigenio. El diálogo intertextual con la matriz melodramática resulta innegable, pero también la presencia de elementos que pueden ser asociados a la religiosidad popular, de los que el discurso fílmico se hace eco. En tanto en *Cándida millonaria*, el personaje ayuda a la hija de su flamante marido "como lo hubiese hecho su madre si viviera" y sobre el final queda embarazada de un hijo propio.

Maternidad y feminidad se presentan unificadas en el deseo de Cándida, y al menos en este aspecto, los films no presentan demasiados cuestionamientos. El vínculo biológico no parece un condicionante para ejercitar la maternidad, esencializando la idea de un 'instinto maternal' que impulsaría a las mujeres a desempeñar roles maternos. Aun en *Los celos de Cándida*, donde la protagonista termina en la secuencia final del film mimando la mano de Jesús envuelta en un gorrito, lo que parece satirizarse es el embobamiento de los

futuros padres con respecto a la llegada de un hijo, pero no la maternidad como institución. Previamente, la protagonista ha tejido escarpines a escondidas alimentando su deseo de ser madre y ha ejercitado su 'instinto' haciéndose cargo del cuidado de una adolescente que vive en la pensión que administra. Aquellas mujeres que transgreden el mandato maternalista, como el personaje de Esther en *Cándida*, que no se muestra interesada en los niños (dice que sólo le gustan "envueltos", en referencia a la comida), o el de Ana María en *Cándida millonaria* ("vergüenza es que ustedes todavía no me hayan dado un nieto", le espeta Marcial en el primer aniversario de bodas de la joven), terminan siendo humilladas en el cierre narrativo.

Como ha sido observado para la narrativa clásica hollywoodense, también en el cine argentino de los años '40, la maternidad devino en un concepto fragmentado, disperso entre diferentes tipos cinematográficos, y el personaje de Cándida encarnó algunos de ellos. Fue la madre sustituta que venera a la madre sacrificada, la madre del corazón que se hace cargo de hijos ajenos y la mujer que sin ser madre enseña a serlo. Como se vio en el análisis textual, el personaje entrega destellos de rebeldía con respecto a esas funciones en los films menos solemnes, como *Cándida*, *la mujer del año* y *Santa Cándida*. Del primero, merece mencionarse la secuencia en que la gallega se dispone a enseñar a sus novias-alumnas cómo se baña a un bebé, tomando como modelo a un muñeco, y, mientras conversa distraída, mete de cabeza al 'niño' en la bañera ante la mirada de estupor de sus discípulas, en uno de los mejores gags del film. De *Santa Cándida*, son memorables los 'cuidados' que brinda a la mujer moribunda a quien se supone debe atender, sometiéndola a tratos poco delicados que sin embargo tienen el efecto de revitalizarla. Cándida trastoca así el paradigma de la mujer 'cuidadora' propagandizado por el higienismo y posteriormente por el peronismo, investido por la retórica maternalista, invirtiendo su sentido. La naturaleza de la comicidad se apoya aquí en la performance física más que en la verbal, en su gestualidad exagerada y sus modales bruscos, retomando el estereotipo de la 'gallega bruta' pero a la vez distanciándose de él al ocasionar interrupciones en los sentidos sociales que significan sus acciones. En el contraste con lo que 'no se debe hacer' –el niño ahogado en la bañera-, en el no 'poder ser' –la buena madre que cuida y protege- y en la consecución del fin por otros medios –la sanación de la enferma con métodos poco ortodoxos-, Cándida se revelará –aunque sea temporalmente- ante lo que se espera de los diferentes estereotipos que el personaje caricaturiza: los de la madre, la cuidadora y la gallega bruta, por ejemplo.

Pero donde quizás los films produzcan mayores distanciamientos con respecto al imaginario socio-sexual de la época es con respecto a los vínculos de pareja y las relaciones entre varones y mujeres en general.

### 6.3.5. Modelos de pareja para armar

En cuanto a la relación entre las parejas, es interesante cómo algunas películas presentan modelos alternativos a la visión tradicional de la familia burguesa<sup>150</sup>, aunque no necesariamente positivos. La cuestión de la violencia de género aparece en tono de sátira, al presentar a hombres golpeados, celados y perseguidos por sus esposas en *Los celos de Cándida* y *Cándida, la mujer del año*, mientras que en *Santa Cándida* ese componente está ausente en la estereotipadísima figura del capataz, que si bien no golpea a su novia, la manipula para que renuncie a una herencia y así poder ocuparse de su manutención.

Sin embargo, como vimos, en *Cándida millonaria* aparece un modelo de pareja diferente, integrado por Benito, el amigo gallego de Marcial, y Filomena, que es escritora y poetisa. Si bien desde lo discursivo Marcial manifiesta su descontento porque su mujer es “una intelectual” –palabra que pronunciará denotando ironía y sarcasmo- lo cierto es que en el transcurso del film se verá que ambos comparten el cuidado de sus tres hijos (él se quedará con ellos la noche de Navidad, mientras ella asiste con sus amigas a un ateneo) y que, más allá de lo que diga, Benito está orgulloso de lo que hace su pareja, cuestión que se evidencia cuando lleva uno de sus libros de poemas como regalo de aniversario.

Aunque como se analizó en el capítulo 3, en 1926 la sanción de la Ley 11.357 equiparó en algunos aspectos la situación de las mujeres, otorgándoles el derecho de disponer de sus bienes, elegir ocupación, celebrar contratos y contraer obligaciones; sin embargo todavía en el plano de las mentalidades se expresaban presiones y resistencias hacia la autonomía femenina, ya fuera en su desempeño en el mundo laboral como en la toma de las decisiones domésticas. La imagen fantasmática de una sexualidad femenina que podía desbordarse a través de las pasiones más allá del control paterno, resistía en el imaginario de todas las clases sociales, y fundamentalmente en el de las clases medias, que extendían sus modelos familiares y morales al resto de la sociedad.

Sin embargo, en el período de entreguerras, con el ingreso masivo de las mujeres al mundo laboral, la ampliación de derechos y los nuevos medios de comunicación masivos que poco a poco construían y difundían una imagen más accesible de la mujer moderna - aunque aún fuertemente contradictoria y ciertamente poco disruptiva-, nuevas costumbres y permisos comenzaron a aparecer en la vida de las jóvenes porteñas; aunque estas transformaciones fueran vistas no sin preocupación por los sectores más conservadores, como ha señalado Barrancos (1999). Esta situación se ejemplifica en el film *Cándida*, cuando la protagonista y su pretendiente Jesús tienen un encuentro romántico en una plaza y, en el instante en que están a punto de besarse, aparece un policía que se queda a vigilarlos para resguardar la ‘integridad moral’ de la joven.

En los films analizados el tema del sexo no es abordado nunca en forma explícita, aunque se da a entender que las mujeres llegan vírgenes al matrimonio (piénsese por ejemplo, en el nerviosismo que embarga a Jesús y Cándida en la escena final de *Los celos de Cándida*, ante el inminente primer encuentro sexual), mientras que los únicos vínculos

habilitados en el relato fílmico son los establecidos entre hombres y mujeres. El lazo entre matrimonio y maternidad también se presenta como indisoluble: no aparecen hijos extramatrimoniales ni se advierte que las parejas casadas eviten la concepción (de hecho, dos de los films terminan con embarazos que fortalecen la relación matrimonial amenazada por distintas circunstancias).

En cuanto a los roles femeninos configurados en la pantalla, adhieren en principio a la rígida estereotipación de la narrativa clásica, que opone a las 'buenas muchachas' (vírgenes, discretas, pasivas, dominadas) frente a las mujeres transgresoras que, a diferencia de los años iniciales del cine argentino, fuertemente permeados por la temática del tango (véase Gil Lozano y Campodónico, 2000), ya no aparecen caracterizadas como prostitutas sino como mujeres oportunistas, que utilizan a los hombres a su antojo valiéndose de la seducción y de acuerdo a intereses propios (obtención de favores, dinero, seguridad económica, etc.). Aun cuando a comienzos de la década del cuarenta la situación de las mujeres argentinas había comenzado a cambiar a partir de los nuevos hábitos sociales y culturales generados por los procesos de modernización y urbanización, así como el incremento de la participación femenina en el ámbito laboral y las crecientes modificaciones en la legislación; sin embargo, en el cine de la época continúa prevaleciendo un discurso patriarcal que ancla los roles femeninos en representaciones tradicionales que refuerzan las prescripciones morales, justamente, como una forma de resistir los cambios, y revela que los imaginarios se transformaban a un ritmo mucho más lento que las instituciones sociales.

No obstante, como se señaló en el análisis textual, la performance cómica de Niní Marshall interviene en la rígida estructura narrativa de los films y produce distorsiones, desplazamientos y distanciamientos con respecto a las configuraciones genéricas dominantes.

#### **6.4. La performance de Niní Marshall**

Volviendo a la distinción expuesta por Krutnik (1995) entre el rol que la narrativa clásica asigna a los comediantes en tanto personajes ficticiales y su actuación como *performers*, esta dualidad aparece claramente delineada en la serie *Cándida*. Resistiéndose a los roles y funciones que a lo largo de las tramas fílmicas le son asignados (como víctima, empleada sacrificada, inmigrante engañada, esposa celosa, madre sustituta, cuidadora, etc.), el personaje de *Cándida* se rebela a partir de su performance cómica introduciendo interrupciones y deformaciones en las convenciones narrativas.

La singularidad de la caricatura creada por Niní Marshall, como se ha dicho, radica en las formas de transgresión que, a través del lenguaje, la gestualidad y la expresión

corporal, produce al interior del texto fílmico, configurando un modelo femenino alternativo, el de 'mujer rebelde' (Rowe, 1995), que difiere tanto de las tipologías de la *femme fatale* como de las de la madonna, características del esquema dicotómico de la narrativa clásica. Expresa una sexualidad que no es amenazante del orden patriarcal, como en el caso de las diversas seductoras que presentan los films (Esther, en *Cándida*, la artista italiana en *Los celos de Cándida*, Beba en *Cándida*, *la mujer del año*), ni tampoco negada como en el caso de las 'buenas muchachas' (Aurora en *Santa Cándida*, la madre muerta en *Cándida*); sino que es contradictoria, debatiéndose entre la expresión de las fantasías y deseos que efectivamente se manifiestan en varias de las secuencias analizadas y los límites que impone la moral sexual de la época.

Al 'actuar los dilemas de la feminidad', parodiando y satirizando los estereotipos genericos del cine de la época, *Cándida* opera un desplazamiento en los textos fílmicos que crea nuevas posibilidades de representación y producción de las subjetividades en el cambiante contexto de las décadas de 1930 y 1940.

Como vimos a lo largo de este capítulo, en el personaje de *Cándida* confluyen múltiples discursos y representaciones en los que se conjugan mecanismos de proyección e introyección, estrategias metafóricas y metonímicas, desplazamientos, sobredeterminaciones y escisiones entre saberes oficiales y 'fantasmáticos' (Bhabha, 2002), que incorporan (y reformulan) los estereotipos asociados a los gallegos, pero también los existentes sobre las mujeres, las empleadas domésticas, los estratos medios, las clases altas, la maternidad, el matrimonio, la familia y las relaciones entre varones y mujeres. En medio y a través de estos procesos se erigen las posicionalidades y oposicionalidades que configuran la construcción de los géneros sexuales en la sociedad argentina de la época, atravesadas por múltiples relaciones de poder.

En el próximo capítulo, esa indagación será complejizada a partir de otro de los personajes creados por Niní Marshall, la irreverente Catita, expresión cabal de los nuevos sectores populares urbanos que pujaban por hacerse un lugar en el contexto de la sociedad aluvial.

## **CAPÍTULO 7: Catita, una chica de barrio**

Si el personaje de Cándida permitió abordar en las pantallas del cine argentino el fenómeno de la inmigración masiva desde la perspectiva de las mujeres migrantes, resignificando el estereotipo de la mucama gallega, la caricatura de Catita creada por Niní Marshall ofreció a su vez posibilidades de reconocimiento e identificación a otro nuevo actor social de la Argentina aluvial, los sectores populares urbanos; y en particular, a las jóvenes provenientes de esos estratos, que en el marco de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que vivía el país, comenzaban poco a poco a insertarse en nuevos ámbitos de trabajo y a disfrutar de mayores libertades y oportunidades que las que habían tenido sus madres.

En este capítulo se desarrollan en primer lugar las características estéticas, lingüísticas y físicas sobre las que Niní Marshall articuló la elaboración del personaje, pasando luego al análisis textual de los ocho films en los que la actriz trabajó bajo la dirección de Manuel Romero. El análisis, como en el caso de la serie Cándida, se centra también en el funcionamiento narrativo de los films y en las funciones que las tramas asignan al personaje, focalizando en aquellas secuencias que permiten visualizar las configuraciones genéricas en base a los ejes de análisis detallados en el capítulo 2 (maternidad, sexualidad, relaciones entre varones y mujeres, relaciones entre mujeres, clase social, etc.). Finalmente, estos aspectos son releídos a la luz de los datos de los contextos histórico- social y cultural consignados en los capítulos 3 y 4, en referencia a la construcción de los géneros sexuales en la sociedad argentina entre las décadas de 1930 y 1950.

### **7.1. Nuevos sectores en la pantalla**

A través del personaje de Catita, Niní Marshall elaboró una caricatura que permitió poner en escena las estrategias de inclusión social desarrolladas por los sectores populares porteños, que entre las décadas de 1930 y 1950 rápidamente adoptaban las pautas culturales y las expectativas de los estratos medios, al amparo de una mayor democratización de los usos, costumbres y consumos que traía aparejada la nueva cultura de masas; así como de la emergencia de nuevas prácticas y formas de identificación e interpelación, donde la ciudadanía política y la ciudadanía social tenderían a fusionarse, particularmente a partir del peronismo.

Como fue señalado en el capítulo 3, el concepto de sectores populares presenta cierta complejidad, ya que no se define sólo en términos de ocupación y nivel de ingresos, sino que remite a un nuevo sujeto social y político, que emerge en el marco de un proceso de movilidad social ascendente, producto del aumento de la riqueza que se registra

durante el período de entreguerras y de otros factores como la ampliación del sistema educativo y la demanda de personal calificado en la industria, cuya principal consecuencia fue la posibilidad de acceso a mejores condiciones de vida por parte de sectores más amplios de la población; pero que también se vinculó con el acceso masivo a bienes culturales, el surgimiento de nuevas formas de participación social y política, y de novedosas posibilidades de uso del tiempo libre (Gutiérrez y Romero, 2007).

A través de su difusión en la radio desde mediados de los años treinta, el personaje se instaló rápidamente en la vida cotidiana de esos sectores, que, como vimos, conformaban la porción mayoritaria del público al cual estaban dirigidas las comedias populares en las que se insertó Catita desde finales de la década. Pero la caricatura elaborada por Niní Marshall, además de construir representaciones sobre estas nuevas capas urbanas en general, lo hizo particularmente sobre las mujeres que las integraban. Así, el imaginario de la época se apoderó del término para designar como “catitas” a las miles de muchachas de barrio que viajaban al centro para trabajar como vendedoras, secretarias, manicuras, telefonistas o empleadas domésticas, entre otras ocupaciones; que opinaban de lo que no les incumbía y tenían modales poco refinados, que iban a la matinée de los sábados y paseaban con el novio los domingos, con sueños de vestido blanco, casa propia y niños correteando por el comedor; que esperaban a los artistas a la salida de la radio para pedirles autógrafos, se conmovían con los romances de las novelas por entregas y copiaban los figurines de las revistas con la modista del barrio.

Sin embargo, esos sectores a los que Catita remitía no se sintieron ofendidos o menospreciados por una caracterización que exageraba y subrayaba aquello que tan tenazmente se esforzaban por ocultar en el camino del ascenso social. Todo lo contrario, entre la galería de ‘monos’ de Niní Marshall, como la actriz solía llamar a sus personajes, el de Catalina Pizzafrola Langanuzzo (alias Catita) fue el que mayor éxito radial tuvo y mayor récord de espectadores concitó. Como sostiene Clara Kriger (2005), *“el público se ríe porque se reconoce, ya que detrás de esas frases y movimientos exagerados se esconde un sector de la sociedad que accede de ese modo a la pantalla”*. Como veremos en el análisis textual, este reconocimiento se expresa en las tramas fílmicas en términos de reivindicación: aun cuando las inadecuaciones del personaje provocan la risa, es en su rebeldía, en su desafío a los moldes narrativos y los lugares preestablecidos, en la enunciación de un discurso propio irreverente e indoblegable, que Catita habilita para estos sectores la posibilidad de ocupar nuevos espacios reivindicando sus formas particulares de apropiarse de ellos.

En un principio, la existencia de esta criatura fue estrictamente sonora y su creadora ideó para ella un modo singular de hablar, un tono de voz y una personalidad característica. También imaginó una historia personal y una determinada pertenencia social y étnica. Catita era hija de inmigrantes italianos –como lo atestiguan sus apellidos y ella

misma explica en la película *Divorcio en Montevideo*-, tenía 11 hermanos y vivía en uno de los numerosos barrios populares que por esa época se estaban conformando en la periferia de Buenos Aires. Hablaba mucho y de todo, era atropellada y pronunciaba mal las palabras, o bien les cambiaba el significado, pero sin avergonzarse jamás por ello. Abel Posadas (1993: 35) ha dicho que “*esta saludable guaranga (...) tipifica al ‘quiero, puedo, hago lo que se me antoja y no le tengo miedo al ridículo’ (...) Catita ejemplifica a la perfección la agresividad de la pequeña burguesía en una década que, en apariencia, no tenía cabida para quienes poseían aspiraciones pero no recursos*”.

Como explicamos en el capítulo 5, Niní Marshall dice en sus memorias (Marshall y D’Anna, 1985) que la idea del personaje surgió al observar a las muchachas que cada día esperaban a su compañero de trabajo Juan Carlos Thorry a la salida de la radio para pedirle autógrafos. Es decir, la caricatura tenía una inspiración ‘real’, aunque no había en ella ninguna pretensión de realismo por parte de su creadora. La comicidad del personaje se sustentó en una construcción que remarcó y exageró determinados rasgos estéticos, gestuales, corporales y discursivos, pero que a la vez dotó a su criatura de una complejidad psicológica y emocional que conectó con las necesidades de verosimilitud y reconocimiento de su público. No estuvo sola en esa tarea, también en la misma época otros dos actores cómicos, Mario Moreno ‘Cantinflas’ y Germán Valdés ‘Tin Tan’ –con quien Niní Marshall actuó en 1953 en *Dios los cría*-, desarrollaron en México idéntico vínculo con los sectores populares. Según la crítica argentino-norteamericana María Elena de las Carreras (2008), los tres pertenecen “*al panteón de los grandes cómicos latinoamericanos de los años cuarenta y cincuenta que plasmaron en el cine personajes irrepetibles, basándose en tipos populares, y combinando un sentido del humor esencialmente verbal con fuertes elementos de parodia y amable crítica social*”.

### 7.1.1. La subversión del lenguaje

Como también se señaló en el capítulo 5, a mediados de 1943 el gobierno militar encabezado por Farrell censuró al personaje de Catita en la radio por ‘deformar el lenguaje y tergiversar el correcto idioma’, en el marco de una cruzada nacionalista y moralista que propendía al tutelaje de los sectores populares. ¿Pero qué era exactamente lo que molestaba a los grupos conservadores que detentaban el poder?

En un minucioso análisis sobre las subversiones lingüísticas de Catita y su evolución a través de los años, Posadas (1993) ofrece algunas claves para comprenderlo. El autor identifica operatorias como el empleo de una articulación fonética sumamente compleja, que interrelaciona los fonos y alófonos vocálicos del castellano, así como las consonantes, con la fonética de otras lenguas (desde el italiano, el inglés y el portugués hasta el antiguo castellano manchego); las permutaciones, adiciones y sustracciones de fonemas, el uso

de neologismos y los errores de sintaxis. Si bien no es nuestra intención realizar un análisis de ese tipo, a modo de ejemplo pueden citarse dos extractos de diálogo del film *Navidad de los pobres* (1947), donde estas construcciones alcanzaron su máximo desarrollo. En el primero, Catita conversa con el personaje de Marta (Irma Córdoba), al que acaba de conocer:

-(...) Pero cuente algo de su vida, déale. Parece una mujer misteriosa desas que salen al cine, que les agarra la manesia al cerebro...

En tanto, en el segundo fragmento, el personaje, que se desempeña como vendedora de tienda, reflexiona sobre el tipo de regalos que los niños eligen ante la inminencia de la Navidad:

-(...) *Es que al día de hoy, los chicos nacen asesino' como quien dice. Lo que ma' se venden son ojepto' de guerra: escopeta', revólvers, tanque' (...)*

Si durante su existencia radial la comicidad de Catita se articuló exclusivamente sobre el uso del lenguaje, a partir de operatorias como las mencionadas pero también de su voz chillona y de los matices e inflexiones de la entonación, con su llegada al cine esa construcción se complejizó, al incluir el vestuario, la gestualidad y la corporalidad.

### *7.1.2. Una imagen para Catita*

En 1938 Catita –y con ella Niní Marshall- hizo el tránsito al cine de la mano del director Manuel Romero, que la integró al elenco y al argumento de su película *Mujeres que trabajan*. Era necesario desarrollar entonces una caracterización estética que se correspondiera con su personalidad radial y permitiera a la audiencia identificarlo –e identificarse- en la pantalla. Hasta ese momento, las únicas imágenes existentes de Catita habían sido difundidas a través de fotografías destinadas a publicitar la programación radial o los ‘números vivos’ que Niní Marshall presentaba junto a Thorry en los teatros y cines porteños; sin embargo, el vestuario y el maquillaje eran sencillos y bastante grotescos, más adecuados al ámbito teatral que al cine (véase imagen 23 en el capítulo 5).

La Catita que llegó a la pantalla grande parecía esforzarse por lograr cierto ‘refinamiento’ que se correspondiera con su nuevo status. Pieles, plumas, brillos, flores, volados y todo tipo de adornos sobrecargaban un atuendo llamativo (véase imagen 52), acompañado por estrafalarios sombreros que completaban el cuadro. Catita no pasaba desapercibida y sus diálogos –retocados personalmente por la actriz en los guiones-, mucho menos. Gesticulaba exageradamente, se vestía en forma que hoy llamaríamos

*kitsch* y, como ha señalado Kriger (2005: 86), siempre parecía estar fuera de lugar; “*fuera de un lugar donde no es totalmente aceptada por no lograr la adecuación necesaria. Y ese cuerpo que no encuentra su lugar e un cuerpo gracioso y distintivo*”. Esta autora atribuye la sobreabundancia de recursos del personaje (sus movimientos ampulosos de brazos y piernas, sus gritos, sus empujones cariñosos, su voz chillona, etc.) por un lado, a la forma tradicional de representar a los sectores populares y sus conductas, contrapuestas al orden hegemónico; pero también, a la necesidad del personaje de incorporar el canon, imponiéndose en Catita “*una tensión construida sobre el intento por conciliar en su interior prácticas culturales divergentes*” (Kriger, 2005: 88).



**Imagen 52: El vestuario de Catita en *Casamiento en Buenos Aires***

El éxito alcanzado por el personaje en la radio se reprodujo en la taquilla cinematográfica y poco a poco fue conquistando papeles cada vez más importantes. Entre 1938 y 1956, como vimos, Catita participó en nueve películas, las ocho primeras dirigidas por Manuel Romero (*Mujeres que trabajan, Divorcio en Montevideo, Casamiento en Buenos Aires, Luna de miel en Río, Yo quiero ser bataclana, Navidad de los pobres, Porteña de corazón y Mujeres que bailan*) y la última por Julio Saraceni (*Catita es una dama*). En el análisis textual, nos concentraremos solamente en los films de Romero, que corresponden al período histórico delimitado en nuestro estudio (véase capítulo 2).

### 7.1.3. El cine de Manuel Romero

Según lo describe el investigador Andrés Insaurralde (1994), Romero fue un hombre del espectáculo y un arquetipo del ‘porteñismo’ de los años ‘20. Desde el tango a las

carreras de caballo, desde el teatro de revistas al juego y el fútbol, las principales manifestaciones de la cultura porteña fueron incluidas en su cine. Nacido en Buenos Aires en 1891, ya se había hecho un lugar en el mundo del espectáculo antes de arribar a la dirección cinematográfica. Fue periodista cultural, escribió 177 títulos para teatro, entre sainetes, revistas y comedias -muchos de los cuales también dirigió-, y 146 letras de tango. Su vinculación con el medio cinematográfico comenzó en 1931, cuando junto a Luis Bayón Herrera escribió el guión de *Las luces de Buenos Aires*, protagonizada por Carlos Gardel y dirigida por Adelqui Millar. A partir de su film *Noches de Buenos Aires* (1934), Romero comenzó a trabajar con Lumiton, estudio en el que filmaría también las primeras películas de Catita.

A mediados de los años treinta, cuando el cine argentino se consolidaba como industria una vez superada la grave crisis económica de los primeros años de la década, y Buenos Aires comenzaba a constituirse en una gran urbe industrial, el cine de Romero ofrecía a los trabajadores recién llegados del interior *“costumbrismo porteño, a través de visiones retrospectivas de Buenos Aires, relacionadas con el nacimiento del tango o con el exilio en París (casi siempre en clave de melodrama). También producciones - cómicas o dramáticas- diseñadas a la medida de sus estrellas, donde sería una constante la lucha por el artista por imponerse, la música ciudadana, el mundo de las bambalinas, y otras pasiones porteñas. Y -en menor medida- el policial”* (Insaurralde, 1994: 11).

En resumen, en la vasta obra de Romero como director (hizo 50 largometrajes) se destacan distintas vertientes, entre ellas el melodrama tanguero, las comedias ‘de estrellas’ (a la medida no sólo de Niní Marshall, sino de otros actores emblemáticos del cine argentino, como Luis Sandrini y Paulina Singerman), el melodrama multiestelar y el policial (Insaurralde, 1994). Sin embargo, más allá del encuadramiento comercial con el que sus películas fueron promovidas para el reconocimiento del público, rasgos de cada uno de estos géneros impregnaron en gran medida a los demás, como se verá.

Asegura Insaurralde (1994: 30), que a Romero *“le resultó atractiva cierta característica muy porteña de Catita: su verbosidad suficiencia. Era imposible que no le interesara esa entrometida charlatana, que no se calla jamás, que tiene siempre la última palabra, que todo lo sabe (aunque no sepa nada) y que trata de sepultar a sus interlocutores con palabras”*. Los cinco primeros títulos de Romero y Catita fueron filmados entre 1938 y 1940, mientras que los tres últimos se realizaron durante el peronismo (entre 1947 y 1949), situación que será contemplada en el análisis filmico.

## **7.2. Análisis textual de la serie Catita**

En el recorrido analítico que se desarrolla en las próximas páginas no se sigue un orden cronológico estricto, sino que en primer término se indagan de manera comparativa

dos de las películas que construyeron representaciones divergentes sobre el trabajo femenino de la época: *Mujeres que trabajan* (1938) y *Yo quiero ser bataclana* (1941). Posteriormente se analiza en forma conjunta la trilogía compuesta por *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940), films que permiten escudriñar las visiones acerca de las relaciones de pareja y entre los géneros; y, finalmente, se aborda un último grupo compuesto por tres películas que brindan numerosos elementos para analizar las estrategias de inclusión social de los sectores populares en la pantalla durante el período peronista y los valores exaltados en las tramas fílmicas: *Navidad de los pobres* (1947), *Porteña de corazón* (1948) y *Mujeres que bailan* (1949).

### 7.2.1. El trabajo femenino en foco

La acción narrativa de *Mujeres que trabajan* se desarrolla fundamentalmente en dos espacios característicos de la filmografía de Romero: la pensión y la tienda porteña, donde el discurso gira sobre el enfrentamiento entre ricos y pobres y el trabajo femenino. Estos espacios son asociados a la solidaridad y al amparo de los seres a quienes la sociedad excluye, como una especie de 'limbos protectores' (Insaurralde, 1994) frente a las dificultades de un contexto social y económicamente hostil. La tienda es, además, un lugar de trabajo inminentemente femenino (todas las vendedoras son mujeres) donde se tejen relaciones de amistad y compañerismo (véase imagen 53). En contraposición, el cabaret y la mansión son configurados en la representación fílmica como ámbitos donde se establecen relaciones superficiales y excluyentes, y en los que quedan en evidencia los claroscuros de los personajes de alta sociedad. Estas diferencias y connotaciones contrapuestas son delineadas en especial a través de la puesta en escena: mientras la pensión se destaca por la austeridad de sus muebles y decorados, la homogeneidad de los cuartos de las pensionistas y la horizontalidad en las relaciones que promueve la amplia mesa del comedor, donde todos sus ocupantes ocupan posiciones iguales; la mansión se caracteriza por el lujo y la ostentación, con muebles recargados y altas rejas que la separan del mundo exterior, y espacios diferenciados entre los patrones y la servidumbre que remarcan las diferencias de clase.



**Imagen 53: Las vendedoras conversan en la tienda durante un alto en el trabajo**

La trama principal del film se centra en el personaje de Ana María del Solar (Mecha Ortiz), caracterizada como una joven rica a quien sólo interesa su propio bienestar y despilfarrar dinero en ropa y diversiones, mientras a su alrededor cientos de personas trabajan para hacerle la vida más confortable. Este aspecto es puntualizado en la primera secuencia, en la que Ana María camina por la calle de mañana, luego de pasar una noche de diversión junto a sus amigos, ataviada con un lujoso vestido y un abrigo de piel, y en un marcado estado de ebriedad que se evidencia en su andar torpe y en su modo de hablar. El grupo se burla de los empleados que barren la vereda y de los pequeños comerciantes que abren sus negocios, quitándoles distintos objetos (una gorra, una bicicleta, un balde) y manifestando su desprecio hacia quienes deben trabajar para vivir.

El contraste entre las distintas clases sociales y sus valores queda explicitado en el encuentro de Ana María con un grupo de empleadas de tienda, entre ellas Catita, que desayunan en un bar antes de ir a trabajar. Se trata de mujeres jóvenes, que visten en forma sencilla pero moderna, con trajes de dos piezas, melenas cortas y sombreros. El grupo de 'niños bien' irrumpe en el local cantando y exigiendo bebidas alcohólicas, hasta que Ana María repara en la presencia de las vendedoras y se dirige a ellas proponiendo un brindis con leche "*en honor de las mujeres que trabajan*". Su gesto es altanero, un plano medio la muestra tambaleante y desgreñada cuando agrega: "*Chicas, ustedes valen mucho más que nosotros, nosotros somos unos haraganes con plata y nada más. Y eso no es justo*". A continuación se empeña en regalarles su pulsera, generando la incomodidad de las otras mujeres. Una de ellas, Luisa (Pepita Serrador), se pone de pie y le espeta: "*señorita, no nos humille con su limosna*", advirtiéndole que cuide su dinero, "*porque nadie está libre del destino*". A lo que Ana María responde: "*debe ser interesante ser pobre y orgullosa como ustedes*". El personaje de Luisa, aun cuando aparece excesivamente estereotipado (es deliberadamente 'masculinizado' desde la

caracterización estética, usa corbata, boina y peinado a la *croquignol*), presenta un modelo femenino que no es habitual en el cine argentino de la época. Además de trabajar, estudia y lee las obras de Marx, lo que lleva al chofer Lorenzo –el novio de Catita, que también vive en la pensión- a llamarla “*joven comunista*”. En su discurso, Luisa encarna permanentemente la voz de los oprimidos y critica a la ‘oligarquía’ reclamando por la unión de las empleadas para defender sus derechos.

En un esquema que construye el enfrentamiento entre clases sociales como uno de los ejes fundamentales de la narración, la actitud de Ana María será castigada cuando pierda su status tras el suicidio del padre a causa de la ruina económica<sup>151</sup>. Sufrirá el rechazo de los de su propia clase y deberá humillarse una y otra vez para redimirse. Por intermediación de su antiguo chofer, Lorenzo, Ana María consigue alojamiento en la misma pensión en la que viven las vendedoras, donde Luisa primero la recibe con una declaración contundente: “*nosotras, todas las chicas de la tienda, y los millones de mujeres que trabajan en el país, todas son dignas del respeto y de la admiración de los inútiles como usted y los suyos*”, para después reconocerla como a una de ellas, al haber descendido en la escala social (véase imagen 54). En su juego de oposiciones, Romero se ocupa de señalar aquí que Ana María obtiene en la pensión y en la tienda –donde ingresa como vendedora- la solidaridad que no obtuvo entre los de su mismo estrato social.

Un dato llamativo es que, en el inicio de la narración, Ana María del Solar es nombrada también con su apellido, algo que no sucede en el caso de las vendedoras, pero pronto se comprobará que en realidad debe ese lugar al padre y a la posición social que ocupa por añadidura. Cuando desaparece el progenitor, todo se diluye, y Ana María trata de recuperar el lugar perdido aceptando las invitaciones de Stanley, el dueño de la tienda, lo que ocasiona un conflicto con otra de las vendedoras, Clara (Alicia Barrié), que es su secretaria y amante. Finalmente, el matrimonio con su antiguo novio Carlos le permitirá a la protagonista recuperar su posición social, aunque antes de la boda –en la que también se casan Catita y Lorenzo- le advierte a su esposo que seguirá siendo una mujer trabajadora.



**Imagen 54: Sus nuevas compañeras consuelan a Ana María**

Es interesante cómo en las dos últimas escenas del film se enuncia un discurso femenino que, segundos después, es rápidamente neutralizado por el cierre narrativo. En la primera, las vendedoras han irrumpido en tropel en la iglesia donde se celebra el matrimonio de Carlos con otra mujer, secuestrando al novio y llevándolo a la pensión donde se produce el reencuentro con Ana María (véase imagen 55). Él se disculpa por sus celos y le pide que lo vuelva a aceptar, mientras que ella le contesta: *“Quieres que cambie la vida por la de antes, ya no podría, ahora soy una mujer que trabaja”*. El foco se ha cerrado sobre el primer plano de sus rostros cuando él le anuncia: *“Mañana mismo te haré mi esposa, y yo también seré un hombre que trabaja”*. Pero en la secuencia siguiente, cuando las dos parejas de recién casados salen de la iglesia y se van en un auto, un primer plano enfoca a Luisa, que está llorando. Cuando le preguntan qué le sucede, responde: *“No, nada, pensaba en que... tal vez si yo hubiera encontrado un amor... no leería tanto... ¿Verdad?”* (y, reponiéndose, se dirige a sus compañeras) *¡A almorzar chicas! Que esta tarde tenemos que trabajar...”*. La tristeza de su entonación y el último plano que muestra a las vendedoras marchando cabizbajas y con una música melancólica de fondo (véase imagen 56), refuerza la clausura narrativa: la posibilidad de elección del propio destino es sólo para unas pocas.



**Imágenes 55 y 56: A la izquierda, las vendedoras le exigen a Carlos que le pida perdón a Ana María. A la derecha, el último plano las muestra cabizbajas de vuelta al trabajo**

Si bien en este film Catita no tiene un papel gravitacional sobre la acción narrativa – aunque como se vio en el capítulo 5 su nombre aparecía destacado en los afiches como estrategia promocional-, con su verborragia y su estrafalaria presencia introduce un elemento de mediación en la cerrada estructura de oposiciones binarias dispuesta por el guión de Romero (pobres/ricos, pensión/mansión, tienda/cabaret, solidaridad/individualidad, trabajo/ocio, etc.). Catita es una “*guaranga*” (como la define la dueña de la pensión) que nunca se calla, no cede terreno, defiende sus disparatadas convicciones y hace lo que quiere y cómo quiere. Cercana a la figura del Bobo descrita por Martín-Barbero (1998), que por un lado pone distensión y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión, pero que por otro remite al antihéroe torpe, plebeyo y grotesco, que con su lenguaje ‘antisublime y grosero’ se burla de la corrección y la retórica de los protagonistas, es en la performance de Niní Marshall donde pueden ser hallados los escasos elementos cómicos del film. Veamos algunos ejemplos.

En la primera aparición del personaje, las vendedoras se hallan reunidas en la pensión, aprestándose para ir a trabajar y protestando porque la dueña, Doña Petrona, ha quemado nuevamente el desayuno. Un fuerte cruce de palabras se ha producido anteriormente entre Luisa y Clara, cuando la primera ha criticado la relación amorosa que la otra mantiene con el dueño de la tienda, tratándola de ilusa al pensar que se casará con ella. En ese momento, el montaje intercala un plano fijo de la escalera que da a la calle, se escucha un taconeo y se produce el ingreso de Catita al cuadro, que viste un llamativo traje a cuadros y una estola de piel de mala calidad. La cámara la sigue

mientras se arregla el sombrero en un espejo y hasta que se encuentra con el chofer Lorenzo y tres de las vendedoras:

Catita: (desde la escalera) -*Güenos días...*  
Lorenzo: (dirigiéndose a las vendedoras) -*Ahí está Catita...*  
Elvira: -*Cómo le brillan los ojos, eh...*  
Lorenzo: -*Por favor, no me hagan chistes.*  
Catita: (llega junto al grupo) -*¿Qué tal, chicas?, ¿qué tal Lorenzo?... ¿Tomaron el café con leche? Y no me esperaron... cómo son, eh.*  
Sarita: -*Se quemó la leche.*  
Catita: -*¿Otra vez?... desgracia humana.*  
Chica III: -*Lo que es hoy, como no hayas tomado nada en tu casa...* Catita: -*Yo en casa no tomo nada porque, no es por decirlo ni porque lo haga mama, pero le sale de repunante el café con leche... bueno que también, pa' tantos que somo' en mi familia, no se puede hacer gran cosa con diez de leche, pa' qué lo viá negar.*  
Chica III: -*¡Qué lindo zorro, che!*  
Catita: -*Viste... y es de abrigado este animal... Dios lo guarde.*  
Elvira: -*Si salimos pronto, tenemos tiempo de tomar algo aquí en la esquina.*  
Chica III: -*Sí, en el bar lácteo.*  
Catita: -*¿Lo qué?*  
Elvira: -*En la lechería.*  
Catita: -*Ajá— se da vuelta hacia Lorenzo y un plano medio los encuadra a los dos -Seré curiosa, pero... ¿usted no viene Lorenzo?*  
Lorenzo: -*Lo siento pero no puedo, la niña sale a Palermo temprano. Pero esta tarde a la salida de la tienda, la espero para llevarla a su casa con el coche.*  
Catita: -*¿De veras? Oia, qué amable, diga.*  
Lorenzo: -*No hay de qué, cariño.*  
Catita: -*A mí me gusta que me lleve, más de todo pa' que rabeen las chusmas de las de al lado. Estaban de contentas porque rompí con el otro, con Odulio el coletivero... ¡Sinvergüenza!... y ahora, a lo que me aparezca con un novio de chofer particular...*  
Lorenzo: -*¿Nada más que por eso me atiende?*  
Catita: -*No, también hay un poco de simpatía, pa' qué lo viá negar.*  
Lorenzo: -*¿Ah sí?*  
Catita: -*¡Bueno, muchachas, vamos, déalen!*  
Chica III: -*Salgamos de una vez.*  
Catita: -*¡Adiós, Doña Petrona!*  
Doña Petrona: -*Adiós, hasta luego.*  
Catita: -*Y no se aflija cuando se le quema la leche, pacencia, qué le va a hacer, basta la salú... (y sigue hablando mientras se la llevan).*

En tanto en una de las secuencias más dramáticas del film, cuando Clara ha ido a la mansión de Stanley para confrontarlo por negarse a reconocer al hijo que ha nacido como producto de su romance <sup>152</sup>, sus compañeras irrumpen en la sala al escuchar un disparo (Clara ha llevado una pistola, pero no acierta en el blanco), se la llevan a la fuerza y Catita aprovecha para decir lo suyo también: *“Con todo el respeto que me debe como patrón, le diré que no son todo' lo' que son ni están todo' lo' que están”*. Y, cuando ya en el auto, le muestra a Lorenzo que se robó de la casa una estatuilla de la Venus de Milo

(véase imagen 57), mientras en el asiento de atrás Clara es consolada por sus compañeras, se desarrolla el siguiente diálogo, con los personajes cómicos en primer plano:

Catita: *-No es porque sea mi patrón, pero es un gran sinvergüenza. ¡Ja! A mí me tendría que afilar...*

Lorenzo: *-Si la afila a usted, se la tendría que ver conmigo...*

Catita: *-Sí, ya lo sé. Ah... pero lo que soy yo, lo embromé por canalla, mire lo que le saqué de una mesita... (muestra la estatua).*

Lorenzo: *-¡Eh! ¿Pero qué es eso?*

Catita: *-Lástima que estea rota, pero el cuerpo humano lo tiene entero...*

Lorenzo: *-¡Vaya a devolver eso inmediatamente!*

Catita: *-¿Lo qué?*

Lorenzo: *-¡Enseguida! O deja de ser mi novia...*

El primer plano de la pareja en el auto se funde con un plano general en el que Lorenzo y Catita vuelven a la mansión.

Lorenzo: *-Baje, eso es un robo.*

Catita: *-¿Así que él le puede robar l'onor a Clarita y nosotros a él nada, cierto?*

Lorenzo: *-Entréguesela al portero, enseguida.*

El chofer se va con el auto y Catita queda sola en la vereda, gritando.

Catita: *-¿Lo qué se cree, que yo me ensuceo con una porquería desta, que encima le faltan todo' lo' brazo'?*



**Imagen 57: Catita le muestra a Lorenzo la pieza que se robó**

Si en *Mujeres que trabajan* Romero comienza problematizar tímidamente los lugares tradicionales de las mujeres y sus posibilidades de inserción en nuevas ocupaciones laborales al calor de la ampliación del sector servicios característica de los años treinta, en *Yo quiero ser bataclana* lo que se pondrá en juego es la transgresión a las normas sociales que significa insertarse en ámbitos que todavía son connotados negativamente en el imaginario de la época, como el medio artístico, y en especial el teatro de revistas.

La narración se centra en el conflicto entre dos bataclanas<sup>153</sup>, Julia y Elena, que se disputan el puesto de primera vedette y el amor de un mismo hombre, Carlos (Juan Carlos Thorry), director de la compañía y cantante, al que la primera ha abandonado para obtener favores del empresario que financia la obra. Mientras Elena (Sabina Olmos) es caracterizada como una joven decente, que se resiste a los intentos de Jorge (Enrique Roldán), el empresario, por ponerle un departamento y convertirla en su amante a cambio del papel protagónico, llegando al punto de renunciar a su trabajo; Julia (Alicia Barrié) es construida como la típica mujer fatal de la narrativa clásica: seductora, fría y calculadora, encarnando una sexualidad agresiva y amenazante del orden patriarcal.

Las dificultades que presenta el trabajo de bataclana son puestas de manifiesto en la primera escena del film, donde Elena y Catita –que también desempeña la misma ocupación- viajan en tren junto al resto de los integrantes de la compañía teatral. Catita habla en sueños pidiendo platos de comida como si estuviera en un restaurante y su amiga la despierta diciéndole que no siga, que todavía faltan muchas horas para llegar a Buenos Aires, donde recién tendrán oportunidad de comer, por lo que le pide que tenga paciencia.

Catita: -Ah, pacencia, pacencia... *¿Y pa' esto lo convencí a mi apá de que quería ser bataclana yo? ¿Pa' morirme de hambre?*

El primer plano de Catita se empalma con un plano general en el que se ve a un grupo de mujeres sentadas enfrentadas en los bancos del tren.

Bataclana I: -*M'hijita, la vida de bataclana es esa: hoy gusta la revista y te llenan de flores y de regalos, pero en cuanto fracasa la gira, te echan de los hoteles.*

Bataclana II: -*Menos mal que si una es seria, encuentra quién la retire...*

Bataclana III: -*A mí un señor muy serio me ha prometido ponerme un departamento y retirarme del teatro, ¿sabés? Es lo mejor, che.*

Catita: -*Pero yo quiero vivir de mi trabajo, che. ¿Por qué no nos paga a lo menos la mitá el empresario?*

Elena: -*¿Pero no ves que nos ha ido mal en todos lados? Gracias que en la última plaza pudo pagarnos el hotel.*

Catita: -*Tamién, con esa vedé que llevamos...*-se intercala un plano de Julia durmiendo abrazada con Carlos, enfocado desde el punto de vista de Catita- *Yo no sé a lo qué le llaman vedé... –dirigiéndose a Elena- Si vos te pondrías a vedé no tendrías ni pa' empezar con esa...*

Elena: -*Algún día yo también seré vedette, Catita, y te prometo que existirá mi empresario que te retire del conjunto y te dé número de solista.*

Catita: -*¡Ay!, ¿sí? -une las manos y alza la vista al cielo- ¡Mi sueño dorado! Un número sola, Elenita, y no ser siempre una bataclana de lo último...*



**Imagen 58: Catita le confiesa a Elena su sueño de tener un número como solista**

Además de anticipar a los espectadores los principales ejes sobre los que discurrirá la narración, esta secuencia inicial permite inferir que la figura de la bataclana despierta fuertes asociaciones sexuales. En el imaginario de la época, son construidas como objetos hacia los que se dirige el deseo de los hombres, que buscan establecer con ellas un vínculo prostituyente, a través del cual favores y regalos son otorgados (o prometidos) a cambio de poseer sus cuerpos y los sentidos que sobre ellos se invisten. La bataclana expone su cuerpo en escena a la mirada masculina, despertando las fantasías del público y su placer voyeurístico, al igual que Mulvey (1975) ha señalado con respecto a la representación fílmica. Sin embargo, en el caso del teatro de revistas, la cercanía de la vedette es mayor que la de la estrella cinematográfica, que está mediada por el dispositivo, y por lo tanto la vuelve un fetiche al alcance de la mano. Tal situación se ve propiciada por las precarias condiciones laborales de las bataclanas, que también se evidencian en el diálogo transcripto. Pese a todo, Catita reivindica el deseo de vivir de su trabajo y, en esa acción, enuncia en el discurso fílmico una ‘voz’ femenina que, aunque será acallada por el discurso masculino que prepondera en la narrativa del cine clásico, reaparecerá también en otros momentos del film, aunque con distintos matices. Por ejemplo, cuando Catita revela a sus compañeras que Julia ha urdido una trampa para que Elena sea seducida por Jorge y Carlos los descubra, les dice: “*¿Ustedes creen que nosotras debemos trabajar juntas con esa vizcachuda malina? ¡No señor! Tenemos que levantarnos todas en huelga, como hicimos’ una ve’ en la fábrica, cua’ el gerente se quiso tirar un lance comigo*”. La frase de Catita pone en evidencia lo habitual que el acoso sexual era en el ámbito laboral, inclusive fuera del medio artístico, pero también propone una forma de resistencia desde una posición doble: como mujeres –en la enunciación de un ‘nosotras’ y de un ‘todas’ que promueve la identificación- y como

trabajadoras, al apelar a uno de los instrumentos centrales de la movilización obrera, la huelga.

Al mismo tiempo, su corporalidad 'inadecuada', alejada de la gracilidad, la esbeltez y la coordinación demandadas a las bailarinas, deviene en parodia cuando Catita logra finalmente su número solista en un cuadro de danzas clásicas, en el que baila "La muerte del cisne" dando aletazos y sacudiéndose con movimientos espasmódicos, como si se tratara de una gallina degollada en sus últimos estertores (véase imagen 59). A partir de su performance cómica, una vez más Niní Marshall resiste la objetivación del cuerpo femenino en la pantalla y su actuación se transforma en mascarada, proponiendo un modelo alternativo desde el cual las espectadoras son interpeladas.



**Imagen 59: Catita consigue finalmente su momento de gloria en el escenario**

La intervención de Catita es fundamental en el desenlace del film. Ella se ocupa de movilizar a sus compañeras para ayudar a Elena a obtener el papel como vedette principal y a reconciliarse con Carlos (quien la había despreciado al creer que mantenía una relación amorosa con el empresario). Sin embargo, esta unión de mujeres que colaboran entre sí excluye a la seductora Julia, cuya ambición es castigada cuando las bailarinas la arrinconan tras bambalinas y la despojan del vestido a la fuerza para dárselo a Elena, empujando a esta última hacia el escenario para el reencuentro con Carlos en un número musical final donde ambos cantan. La sexualidad amenazante de la vedette/mujer fatal queda así neutralizada en un cierre narrativo paradójico, porque la propia solidaridad entre las bataclanas sirve como instrumento de castigo hacia una de sus pares, con lo que la posibilidad de enunciación de un discurso femenino queda definitivamente clausurada.

### 7.2.2. Enredos matrimoniales

En la trilogía constituida por los films *Divorcio en Montevideo*, *Casamiento en Buenos Aires* y *Luna de miel en Río*, el relato presenta una continuidad diegética basada en la pareja cómica integrada por Catita y Goyena (Enrique Serrano), que si bien en los dos primeros films desempeñan roles periféricos en la trama central, en el último se convierten en protagonistas absolutos. Este aspecto va de la mano de la estructura narrativa, configurada a partir de una sintaxis con notables componentes melodramáticos en *Divorcio en Montevideo* y *Casamiento en Buenos Aires* y de una ilación basada en la sucesión de situaciones cómicas en *Luna de miel en Río*.

En el caso de *Divorcio en Montevideo* y *Casamiento en Buenos Aires*, la acción narrativa se pone en marcha a partir de la transgresión moral de la pareja protagónica, que también es la misma en ambos films, y del sufrimiento que esa transgresión conlleva. Claudio Aguirre (Roberto García Ramos) y Adriana (Sabina Olmos) pertenecen a diferentes estratos sociales. En *Divorcio en Montevideo* él es un rico heredero que sólo podrá recibir su fortuna si contrae matrimonio, y ella una joven que trabaja como manicura para sobrevivir. Una vez caracterizados los diferentes ambientes de origen a través de una red de rasgos oposicionales típicos del melodrama (ricos/pobres, cabaret/salón de belleza, mansión/hogar humilde, despilfarro/austeridad, diversión/trabajo, etc.), la trama se ocupa de propiciar un primer encuentro basado en la *necesidad*. Por una cláusula testamentaria Claudio *necesita* casarse para heredar la fortuna de su tío, pero al inicio del film ha roto su compromiso con Dora Martínez (Hilda Sour), distanciándose de su familia y refugiándose con su amigo Goyena en el hotel donde trabaja Adriana. En tanto, la joven manicura *necesita* una cuantiosa suma de dinero para operar a su padre enfermo, con lo cual ambos acuerdan realizar un matrimonio por conveniencia, previendo el posterior divorcio. La pareja transgrede el orden social por un lado casándose por interés, y por el otro eludiendo las leyes nacionales al consumar la unión en Uruguay, donde el divorcio era aceptado en esa época, a diferencia de Argentina. Pero además, cada uno de ellos incurre en transgresiones particulares también de índole moral: Claudio al casarse primero con una joven de distinta procedencia social sin el conocimiento de su familia, y luego al abandonar a su esposa por Dora, caracterizada en el film como una mujer transgresora, que si bien proviene de una familia acomodada, mantiene relaciones con varios hombres, sale de noche, bebe, fuma, se viste provocativamente y se define a sí misma como 'una mujer moderna' (véase imagen 60). Por su parte, Adriana lo hace primero al aceptar un matrimonio a cambio de dinero y divertirse luego en París junto a su amiga Catita y otros dos argentinos a los que acaban de conocer, tras el abandono de su esposo en plena luna de miel. Pero aun cuando se trata de un vínculo sólo de carácter formal, a su regreso Claudio le recrimina a Adriana sus salidas y le aclara que, mientras dure el compromiso, ella es su esposa ante todos y "*como tal debe comportarse*".

Un oportuno accidente automovilístico sufrido por Claudio y Dora en París, adonde ella ha ido siguiéndolo, permite que Adriana –que está secretamente enamorada de Claudio y sufre por su desdén- lo cuide y logre su aprecio. Sin embargo, apenas se recupera, él decide volver con la otra mujer, consumando el divorcio en Montevideo al que hace referencia el título del film. Finalmente, ya de regreso en Buenos Aires, Claudio se cansa de la conducta de Dora, que sigue coqueteando con otros hombres, y a la vez se entera que Adriana no ha cobrado el cheque con la suma pagada a cambio del arreglo matrimonial, lo que le permite descubrir los verdaderos sentimientos de la joven. Con ayuda de su amigo Goyena la busca por las distintas peluquerías de Buenos Aires, hasta que finalmente la encuentra y le propone nuevamente casamiento, esta vez por amor.



**Imagen 60: La actriz Hilda Sour en el papel de la seductora Dora Martínez**

En una estructura narrativa articulada en torno a lo melodramático, los elementos semánticos propios de la comedia ingresan al relato a través de la figura de la pareja cómica. Si bien, como dijimos, los personajes de Catita y Goyena son periféricos con respecto al conflicto principal (aunque, como también se dijo, los actores que los encarnan, Niní Marshall y Enrique Serrano, encabezaron los créditos en ambos films), cumplen sin embargo una doble función en la narración. Por un lado, como mediadores que impulsan y guían la acción de los protagonistas, y por el otro como *performers* que introducen elementos de distensión/distorsión en el relato.

Con respecto a la función de mediación, es Goyena quien advierte a Claudio que Dora ‘no le conviene’, aunque su juicio está teñido por una mirada negativa hacia las mujeres en general –“*me han hecho mucho mal*”, reconoce en un momento, aunque sin aclarar las razones- y por la posibilidad de que la personalidad de Dora perturbe su

relación con Claudio (*"te casarás, pero no con Dora que es demasiado autoritaria. Te casarás con una mujer a quien yo pueda gobernar"*, le dice al comienzo del film). Anabella Speziale (2008) ha señalado que el deseo posesivo de Goyena hacia Claudio tiene por momentos connotaciones homoeróticas (*"A vos no te arranca nadie de mi lado, yo te protejo"*, le dice Goyena cuando Claudio es echado de la casa por su madre por defender la amistad entre ambos); aunque aclara que en ningún momento se muestra que la relación fuese más allá del compañerismo y que este tipo de vínculos fuertes entre hombres es característico de las películas de Romero (piénsese, por ejemplo, en *La muchachada de a bordo*). Aunque en un primer momento Goyena puja por mantener la relación entre Claudio y Adriana en un plano estrictamente comercial, a partir del viaje a París y de la reaparición de Dora, comienza a operar para que su amigo descubra las cualidades de Adriana y termine con ella. De la misma forma, Catita convence a su amiga de aprovechar la propuesta económica de Claudio, y, tras la ruptura del matrimonio, contraviene su orden de devolver el anillo de compromiso, acto que es clave en el reencuentro final de la pareja (al no poder dar con Adriana, Claudio denuncia el robo de la joya a la policía, como una estrategia para encontrarla).

En cuanto a su función como *performers*, más allá de sus habilidades actorales particulares y de sus similitudes físicas y expresivas (los dos son petisos y enérgicos, y componen a sus personajes con gran despliegue de gestos y entonaciones de voz), la comicidad del dúo radica en el vínculo conflictivo que establecen, que a lo largo de la trama los lleva a protagonizar diversas situaciones en las que se contraponen la vergüenza y el enojo de Goyena ante el desparpajo, los modales y el lenguaje de Catita. Esta operatoria puede ser rastreada, por ejemplo, en la secuencia de la fiesta a bordo del barco que los traslada a Europa, donde ambos comparten la mesa con un grupo de turistas de distintas partes del mundo. Catita juega con un globo tirándolo al aire y no para de hacer comentarios. Goyena le dice a Claudio, que acaba de sentarse, *"está diciendo cada macana, esta bruta"*. Ella, imperturbable, sigue monopolizando la conversación:

Catita: *-'Toy de divertida con volar el globo... pero ahora no sé, 'toy muy cambiada, me siento tan lejo' de Buenaosaire'...*

Turista: (con acento extranjero) *-lo le comprende. Lo que siente la señorita e saudade...*

Catita: *-¿Lo qué?*

Turista: *-Añoranzas...*

Catita: *-Ahh, yaaa... ante' sentía deso, pero ahora 'toy tomando unas píldora' de buena'...*

Se intercala un plano medio de Goyena y Claudio en el que el primero se abanica desesperado.

Goyena: (a Claudio) *-Mi Dios... ¡qué animal!*

Poco después el grupo se levanta y Catita y Adriana deciden ir a cubierta a ver el mar. Mientras conversan en penumbras junto a la baranda del barco, y Adriana confiesa su ilusión por la amabilidad que le demostró Claudio en la cena, Goyena entra al cuadro caminando enérgicamente, se frena de golpe frente a Catita y la reprende por lo ocurrido anteriormente:

Goyena: *-Dígame señorita, ¿por qué dice esas macanas usted, eh?*

Catita: *-¡Avisé, diga! ¿Usted me va a enseñar a hablar a mí, inorante?, ¿no ve que 'tan todo' encatado' conmigo?*

La escena termina con un recurso habitual de la comedia: empiezan a hablar los dos al mismo tiempo a los gritos, de manera incomprensible y con grandes gesticulaciones (véase imagen 61), hasta que bruscamente dan por terminada la discusión, pegan media vuelta al unísono y salen caminando airadamente en direcciones opuestas.



**Imagen 61: El enojo de Goyena con Catita**

Pero quizás donde mejor brille la habilidad performativa de Niní Marshall es en la larga secuencia en la que Catita y Adriana recorren distintas locaciones de París con los dos argentinos que han conocido en el hotel. La locuacidad del personaje está desatada y en cada uno de los lugares visitados realiza comentarios cada vez más disparatados. El grupo pasea en lo alto de un autobús turístico. Un plano en profundidad (filmado con la cámara sobre el vehículo en movimiento) permite apreciar el paisaje que va cambiando en el fondo, mostrándose los principales edificios de la ciudad (véase imagen 62). Al pasar por la iglesia de la Magdalena, Catita asegura que se la copiaron de la catedral de Buenos Aires, y, cuando el guía le señala el obelisco de Luxor, en la Plaza de la Concordia, exclama: *“¡Pero no te dije, qué copione' son esto' francese!”* ¡Hasta

*l'obelisco nos han sacado!*". En el siguiente plano, los dos hombres y las dos mujeres se hallan en un típico café de París, tomando algo en una mesa de la vereda. Catita sigue con sus observaciones fuera de lugar:

Catita: *-Lo que soy yo, ni que me paguen grati' visito más a París...*

Adriana: *-¿Pero por qué no?*

Hombre I: *-A ver, ¡hable!*

Catita: *-Porque no me gusta...*

Hombre II: *-¡Pero qué sabe usted de París!*

Catita: *-¡Jojo! Pa' que vea, sé mucho meno' que usted... ¿Qué hay en París que llame la atención, a ver? –enumera con los dedos- la' calles son iguale', la' personas son iguale', la' enteligencias son iguale'... Bueno, eso sí, allá en Buenaosaire' no cualquiera le sabe el francés, en ve' aquí hasta la' creaturas se lo hablan se corrido...*

Hombre I: *-Bueno, vea, yo no hablo con burros...*

Catita: (se inclina hacia adelante, indignada) *-¡El que habla con burros es usted!*

Adriana: *-¡Callate, que hay gente!*

Catita: *-Se no entienden, son todo' extranjero'...*

La escena culmina con un fundido a negro del que a su vez emerge un plano en el que se ve al grupo de espaldas frente al Arco de Triunfo. La iluminación en penumbras sugiere que ya se ha hecho de noche, y Catita pregunta:

Catita: *-¿Esta e' la torre ifel?*

Adriana: *-¿Qué torre? No ves que es un arco...*

Catita: *-Ah, cierto, un arco... ¿De qué clú?*

Hombre I: *-El Arco de Triunfo.*

Catita: *-Ah, del de triunfo... ¡Pero qué brazo tienen que tener esto' francese' pa' atajar lo' goles!*

La serie de disparates se multiplica en un salón de baile y en un restaurante, donde Catita le pide al mozo "A mí déme esto que está acá arriba, 'menú', con un güevito encima..."; así como en un paseo por Montmartre y en una *boite*, donde quiere fumar pero se ahoga con el humo y dice: "toy aprendiendo, pa' que lo viá negar... el modernismo de la persona, que le dicen" (véase imagen 63).



**Imágenes 62 y 63: A la izquierda, el paseo por la Plaza de la Concordia. A la derecha, Catita prueba “*el modernismo de la persona*”**

A lo largo de esta sucesión de situaciones a la medida del desparpajo de Catita, el guión de Romero explota la comicidad del personaje y la multiplicidad de escenarios pintorescos que ofrece la Ciudad Luz. Pero también, al presentar el recorrido urbano desde el punto de vista y las interpretaciones de Catita, el film interpela a aquellos sectores que, como ella, desconocían los códigos de la cultura francesa y la modernidad europea, pero aún así, podían soñar con apropiarse a su manera de esos bienes simbólicos. La inadecuación de Catita, aunque es puesta de manifiesto reiteradamente, no desemboca en humillación, sino, por el contrario, en una espiral de goce para el espectador, que puede disfrutar de su estafalario desenfado al ocupar los espacios que no le pertenecen, resignificándolos a su modo.

El efecto de distensión provocado en la trama por sus graciosas intervenciones se advierte por contraste en la secuencia siguiente, en la que las dos amigas llegan riéndose a carcajadas al hotel (véase imagen 64). Es la primera ocasión en la que se la ve a Adriana totalmente relajada, sin preocupaciones ni sufrimiento, pero allí las esperan Claudio y Goyena para reprenderlas por sus indiscretas salidas y, nuevamente, la trama vira hacia lo melodramático.



**Imagen 64: La  
felicidad de Adriana y  
Catita al regresar al  
hotel**

Como vimos a lo largo del análisis, la formalidad de los vínculos propia del melodrama, la falta de espontaneidad de los personajes centrales, su rigidez y conservadurismo, son contrastados por las intervenciones humorísticas y los gags del dúo cómico, que si bien propenden hacia el restablecimiento del orden alterado por las transgresiones que conllevan desviaciones de las normas y son causantes de sufrimiento, gestionando una resolución que desemboca en el final feliz y la reconciliación de la pareja protagonista; al mismo tiempo, producen desplazamientos de sentido en torno a esas mismas normas. Sin embargo, esta posibilidad lúdica que permiten los elementos cómicos en la narración de *Divorcio en Montevideo* se ve mucho más acotada en *Casamiento en Buenos Aires*, donde se plantea un argumento con connotaciones morales más fuertes. En el film, Claudio y Adriana permanecen casados después de un año pero atraviesan una crisis matrimonial. El conflicto principal se articula en torno a la imposibilidad de la pareja de lograr un embarazo y la culpa que Claudio deposita en Adriana por tal situación. Las discusiones producen un distanciamiento entre ellos –al ser responsabilizada por las dificultades para concebir, Adriana reacciona negándose a compartir la cama con su esposo y luego amenaza con la separación-, mientras que una vez más reaparece la figura amenazante de Dora interponiéndose entre ellos. En pos de congraciarse con Goyena, Dora le presenta a una amiga norteamericana, Patricia White (June Marlowe), que intenta seducirlo convencida de que es un acaudalado estanciero, farsa que éste prolongará para seguir disfrutando de sus atenciones. Las salidas nocturnas de Goyena producen la ruptura de su compromiso con Catita, con quien había iniciado una relación en la escena final de *Divorcio en Montevideo*.

La figura del mayordomo Sebastián (Marcelo Ruggero) cumple una función de mediación fundamental en la narración, al aconsejar a Adriana y Catita que actúen en forma seductora para recuperar el interés de sus respectivas parejas, y luego al pergeñar la idea de que Adriana finja un embarazo para que Claudio vuelva al hogar. Este personaje, que aparece en los dos primeros films de la trilogía (véase imagen 65), encarna

la 'voz de la conciencia' a través de máximas y refranes graciosos<sup>154</sup>, que permiten poner en evidencia –y satirizar- las convenciones morales de una sociedad rígida, como ha analizado Anabella Speziale (2008), especialmente al tener en cuenta que su homosexualidad es sugerida a través de diversos indicios. Volveremos sobre este punto en el análisis sobre las construcciones genéricas de los films.



**Imagen 65: El  
mayordomo  
Sebastián es el  
instigador de la  
farsa**

Mientras Adriana se niega a aceptar la recomendación de Sebastián de actuar provocativamente para generar los celos de Claudio, Catita no lo duda y comienza a desplegar una estrategia que le permita aparecer bajo otra luz a los ojos de Goyena. Como vimos con respecto a Cándida en la escena del espejo del film *Cándida* (véase capítulo 6), Catita también es configurada en la enunciación fílmica como una 'mujer rebelde' que actúa 'los dilemas de la feminidad'. Para provocar la reacción de su novio, decide fingir que mantiene un romance con otro hombre y convoca a uno de los argentinos que conoció en París para que la lleve a bailar a una *boite* así la ve Goyena.

Una vez en el local nocturno, baila rozando su cara con la del hombre, luego se sienta apoyándose sobre su hombro y, quitándole el cigarrillo, da una pitada y exhala el humo con fruición mientras lo mira seductoramente a Goyena, en un gesto que recuerda a las vampiresas del cine clásico de Hollywood<sup>155</sup> (véase imagen 66). Más tarde, y queriendo competir con la artista norteamericana, que ha sido invitada a cantar, Catita se sube también al escenario, donde ante la risa del público y la vergüenza de Goyena, interpreta el tango "Mano a mano"<sup>156</sup> con su particular estilo, desentonando y alterando la pronunciación de las palabras, además de cambiar fragmentos de la letra para adecuarlos a su situación particular. Su actitud 'rea' y su forma de enfatizar las palabras, introduciendo frases habladas, recuerdan por momentos a Tita Merello, una de las máximas estrellas del melodrama tanguero donde Romero también la supo dirigir. La

parodia parece ser aquí el mecanismo textual utilizado en la mascarada de Catita, que además de producir con su performance desplazamientos de sentido en tono a otras representaciones femeninas en la pantalla, lo hace con respecto a los géneros canónicos de los comienzos del cine argentino industrial.



**Imagen 66: Catita fuma con gesto de vampiresa**

Por otra parte, Catita logra enunciar también en este film un discurso disidente con respecto a los mandatos que pesan sobre las mujeres. En una de las primeras secuencias, cuando Adriana le confiesa que Claudio se aleja cada día más de ella y teme que vuelva con Dora, Catita le explica su particular visión del asunto:

Catita: *-¿Sabé' lo que te pasa a vos con Claudio? Que vo' sos muy celosa...*

Adriana: *-¿Yo? ¿Le he hecho escenas alguna vez?*

Catita: (la acusa señalándola con el dedo) *-Pero le mostrás tus sentimiento', cuando él llega tarde o no viene a cenar. Le tendrías que escuenderlo', con la endiferencia, nada más.*

Adriana: *-No, puedo, Catita, te lo juro.*

Catita: *-¿Y cómo yo puedo? ¿Me ha' visto ponerme triste con Goyena cuando me hace alguna chanchada? ¡No señor! Lo más endefrente que pueda, ¡tomá! Es l'única manera de tenerlos agarrado' a los hombres.*

Adriana: *-Sí, ¿pero y cuando te cases?*

Catita: *-Cuando me case va ser pior... Esperá, si se quiere ir de farra que se vaya, lo que es por mí...*

Adriana: *-¿Y tu dignidad de esposa?*

Catita: *-Que se cuide él su dinidá. Yo no le viá hacer ninguna macana, pero si se porta mal, lo que soy yo, la primera fiesta de sociedad que vamo' le saco un preito, que le dicen.*

Adriana: (poniéndose de pie y tomándola de las manos) *-¡Pero Catita, tienes que comprenderme! Imagínate que lo quieres con toda tu alma y sabes que te traiciona con otra mujer, ¿no te pondrías celosa?*

Catita: (levanta el tono de voz, con entonación aguda) *-¿Yo? Jaja... cualquier día, más que quisiera él...*

Adriana: (desesperada) *-¿Pero qué harías? ¿Qué harías?*

Catita: *-Nada. Tranquilamente, agarro un revólver y lo mato a balazo'...*

Sin embargo, poco después, el personaje desarrolla un perfil que contrarresta este posicionamiento, cuando, loca de celos porque Goyena ha salido de noche con Claudio, le echa en cara a su amiga que si ella tuviera un hijo, los dos hombres se quedarían en la casa. El clima de la escena es dramático, y pese a las gesticulaciones exageradas de Catita, los cómicos bigudíes que lleva en el pelo y sus gritos y llantos (véase imagen 67), la posibilidad de cualquier interpretación cómica es anulada por la agresividad de sus palabras. A través de Catita se enuncia un discurso con fuertes connotaciones moralistas, que castiga la transgresión involuntaria de Adriana al mandato maternalista y rompe con la solidaridad femenina expresada en la escena anterior. La pelea termina con las disculpas del caso, pero el daño está hecho: desde la frase condenatoria de Catita, los espectadores son inducidos también a juzgar a Adriana.



**Imagen 67: Adriana consuela a Catita antes de su agresión**

A partir de ese momento, se encadenan en la trama diversos sucesos (la ruptura del compromiso entre Catita y Goyena cuando éste se presenta tarde y borracho en el Registro Civil, la constatación de que Claudio ha vuelto a entablar una relación con Dora y la inminencia de un viaje que los dos hombres se proponen emprender con Dora y la norteamericana) que llevan a las dos mujeres, incentivadas por Sebastián, a urdir un engaño para hacerle creer a Claudio que Adriana está embarazada, aunque finalmente ésta no puede sostener la farsa y confiesa la verdad. Claudio decide dejarla, pero cuando el barco está a punto de partir, llegan en tropel Catita, Adriana y Sebastián, llevando a la rastra a un prestigioso obstétrico para que confirme el embarazo, que en esta ocasión es real. Claudio desiste del viaje y deja plantada a Dora, quien se niega a partir sola. Adriana se acerca a ella y le dice: *“señora, yo podría invocar ante usted mi condición de*

*esposa, pero no lo hago. Si tiene algo de mujer en el alma, piense en todo lo que he sufrido por usted*". Dora baja los ojos, avergonzada, y vuelve a tomar los pasajes, mientras Goyena la felicita por su decisión. El mensaje moralizante del film es claro: la sacralidad de la maternidad tiene un valor tal que inclusive conmueve a las 'malas mujeres'.

Si el tono melodramático de esa escena es representativo de la sintaxis que ha estructurado buena parte de la narración, sin embargo Romero depara a los espectadores un final cómico. En la última secuencia, que continúa a la descrita anteriormente, Catita y Goyena se encuentran nuevamente en el Registro Civil acompañados por sus amigos y Sebastián. Apenas concretado el tan esperado casamiento, Catita exclama: "*Ahora que somos casados, 'toy tan feliz que se lo confieso de endeveras (...) ahora no me se importaría si me quedaría viuda mañana mismo, le juro*". Las risas de los presentes corean la broma, mientras la palabra "Fin" se sobreimprime sobre un plano general del grupo.

El ánimo festivo del final de *Casamiento en Buenos Aires* anticipa el rasgo que caracteriza al último film de la trilogía. En *Luna de miel en Río*, como el título lo indica, Catita y Goyena emprenden su viaje de luna de miel rumbo a la ciudad brasileña de Río de Janeiro. En esta ocasión, a diferencia del resto de las películas de la serie, la trama principal se centra en la pareja cómica, y en las distintas peripecias que el flamante matrimonio debe atravesar. Durante la travesía en barco, Goyena es seducido por una cantante brasileña, Mercedes Barboza (Zaira Calvacanti), que en realidad pretende timarlo junto a su cómplice Gorostiaga (Tito Lusiardo) y al estafador profesional Rosales (Enrique Roldán). El botín es una cuantiosa suma de dinero para comprar bonos del Banco de Brasil, que su amigo Claudio le ha confiado a Catita temeroso de que Goyena se la jugara en el casino. Sin embargo, los delincuentes lo tientan con una mesa de póquer y Goyena termina perdiendo todos sus ahorros y decidiéndose –influenciado por la artista- a convencer a Catita de que firme el cheque de Claudio para seguir jugando, diciéndole que si no lo hace, se suicidará. La misoginia expresada por Goyena en el primer film de la trilogía vuelve a emerger cuando, al reflexionar sobre la decisión de Claudio de darle los fondos a Catita, afirma: "*¡Estúpido! Un negocio tan importante confiado a una mujer...*". Sin embargo, será ella quien, sobre el final, engañe a su vez a los estafadores firmando el cheque con otro apellido y evitando que sea cobrado.

Una vez más el perfil 'donjuanesco' del personaje interpretado por Enrique Serrano provocará los celos de Catita, que buscará competir con la otra mujer desplegando toda clase de recursos en los que se sustentará buena parte de la comicidad del film, además de las peleas con Goyena que recordarán a las protagonizadas en *Divorcio en Montevideo* y *Casamiento en Buenos Aires*. Su ahora flamante marido volverá a avergonzarse de sus comentarios y modales, pero nuevamente ella le contestará con ocurrentes salidas que le permitirán superarse en irreverencia y desparpajo.

El lenguaje, los modales y la educación de Catita son aspectos que preocupan y

avergüenzan a Goyena, que antes de su primera comida a bordo le da una serie de recomendaciones y códigos de conducta que deberá respetar frente a sus compañeros de mesa:

Catita: (sonríe complacida, apoyando los codos sobre la mesa) *-¡Qué ambiente lindo! Así da gusto, me parece que estoy otra vez en París...* Goyena: (se acerca a ella y le apoya la mano sobre el brazo) *-Chiquita... quisiera recomendarte algo, no conocemos a los vecinos de mesa y...*

Catita: *-¿Y lo qué?*

Goyena: *-Te pediría un poco de cultura, al comer y al conversar.*

Catita: *-¡Avisé, diga! ¿Por si acaso va a decir que soy una maleducada, yo?*

Goyena: (en tono componedor) *-Eso no, querida, pero si pudieras no llevarte el cuchillo a la boca, ni hacer ruido al tomar la sopa...*

Catita: (se pone de pie de un salto y golpea la mesa con un puño) *-¡Basta, señor, usted me está ofendiendo!*

Goyena: (bajando el tono de voz) *-No grités, por favor...*

Catita: *-Yo tengo más cultura que usted, sabe, porque usted se llamará Goyena, pero yo...*

Goyena: (la interrumpe, haciéndole señas para que baje la voz) *-Sí, ya sé, vos te llamas Catalina Pizzafrola...*

Catita: (asiente con la cabeza, en primer plano) *-¡Y a mucha honra! Mi apá no nos dio apellido, pero nos dio mucha educación, señor.*

Goyena: *-Bueno, sentate, hacé de cuenta que no te he dicho nada...*

Catita: (se sienta, pero sigue gritando) *-Y pa' que vea, le viá demostrar cómo me porto delante de la gente cuando yo quiero.*

Goyena: (casi susurrando) *-Basta, basta...*

Catita: *-¡Maleducada yo! Jmm... Va a ver cómo viá estar toda llena yo de virulete' y cumplido' con lo' vecino' de mesa...*

Goyena: *-Es "llena de cumplidos"... ¿no vés? ¿No podrías cuidar un poquito la prosodia?*

Catita: *-¿Lo quéeee?*

Goyena: *-El lenguaje... y la pronunciación. ¿Por qué marcás tanto la i griega? "Yena", "yano", "cabayo"...*

Catita: (con gesto despectivo): *-¿Y cómo quiere que diga? ¿"Cabalio"?* Goyena: *-Lo prefiero, aunque te parezcas a algunos speakers de radio... "Cabalio"...*

Catita: *-Está bien, le haré el gusto, "señor Goiena"...*

Agotado, Goyena refunfuña y toma el menú, dando por terminada la conversación.

Por supuesto que Catita hará todo eso y mucho más, lo seguirá llamando "Goiena", comerá una rama de apio a mordiscones y masticando con la boca abierta, y tratará a sus compañeros de mesa con excesivos formalismos, aunque plagados de errores de sintaxis y pronunciación. "¡A mí me van a enseñar cultura! Jajaja... ¡cómo no!", termina exclamando al final de la escena, mientras Goyena se seca la frente abochornado (véase imagen 68).



**Imagen 68: El comportamiento de Catita provoca el bochorno de Goyena**

En este film Romero vuelve una vez más a satirizar cierto pensamiento pequeñoburgués, teñido de prejuicio y moralidad, que en las graciosas intervenciones de Catita, acompañadas por primeros planos de sus expresivos gestos, es puesto bajo la picota. Al advertir la atracción de Goyena por la artista brasileña, Catita dice frases del tenor de: *“Una señora casada no debe de cantar (...) y aunque no sea casada, si una*

*mujer es decente, no debe de ser artista”*. Y luego, al enterarse que Mercedes y Gorostiaga no están legalmente casados, apunta: *“mi han dicho que hay tanta mezcolanza de gente allá en Río... no sabe ni quiéne’ son casado’, ni quiéne’ no son nada...”*, para rematar la escena fingiendo que se olvida la libreta de matrimonio sobre la mesa para que los demás la vean.

A partir de un argumento centrado en el viaje de luna de miel, las connotaciones sexuales y los juegos de lenguaje en doble sentido son parte fundamental de los diálogos de la pareja, lo que se advierte ya en la primera secuencia del film. Mientras se despiden desde la cubierta del barco de Claudio y Adriana –a los que nunca se ve-, Catita y Goyena intercalan frases entre ellos que marcan el tono que tendrá el film:

Goyena: *-¡Pónganle mi nombre al heredero!*

Catita: (a Goyena) *-¡Salga! Siempre con esas cosas verdes usté... – dirigiéndose hacia el frente, donde supuestamente estaría su amiga- ¡Escribime cuando haiga novedá, Adriana!*

Goyena: *-¿Y eso no es verde?*

Catita: *-Entre mujere’ lo verde no existe...*

Los esposos tienen camarotes separados pero comunicados y cuando Goyena lleva

a Catita a mostrarle el suyo, ella parece preocupada por la inminente intimidad que tendrán, pero como queda claro a partir de sus palabras, su tono de voz y sus gestos, en realidad se trata de uno más de sus juegos:

Goyena: *-Este es tu cuarto, donde tu sueño estará acompañado por mi musa...*

Catita: (ella sonríe, con los ojos bajos, mirando hacia el piso) *-¿Cuale musa?*

Goyena: *-La musa griega.*

Catita: (levantando el tono de voz, tira los guantes y pone los brazos en jarra) *-¿Cómo? ¿Viá tener que viajar con una griega yo? ¿No me dijo que iba sola al camarote?*

Goyena: (con una sonrisa displicente) *-Sí, chiquita, sí... Es que todavía no me comprendes. No importa, yo te estoy educando poco a poco. Y entre tanto, ¿qué te parece si sellamos nuestra unión con el primer ósculo?*

Catita: *-¿Lo qué?*

Goyena: *-Con el primer beso, mi vida...*

Goyena le toma la cara intentando besarla, pero ella le saca las manos. Catita: *-¡No Goyena, por dió no me bese!, todavía no-* cruza las manos sobre el pecho cubriéndose.

Goyena: *-No seas salvaje, si no tiene nada de malo entre dos esposos...* Catita: *- No importa, pero a mí me da una calor que usted no sabe...*- se retuerce, con gesto pícaro.

Goyena: *-Bueno, está bien, dejemos eso... Y decime, ¿por qué no te acostumbrás a tutearme?*

Catita: *-¿Tutearlo? ¿Yo a usted?*

Goyena: *-Natural, somos marido y mujer.*

Catita: *-Sa, pero yo no podría, le juro, usted es mi marido, pero al fin del cabo es más superior que yo.*

Goyena: *-¡No digás tonterías!, nos queremos y debemos demostrarnos confianza.*

Catita: *-Además no sé, pero usted me enfunde un respeto...*- revolea cómicamente los ojos hacia arriba.

Goyena: (vuelve a reírse) *-Pobrecita...*

Catita: *-Tutearlo a usted es como si lo tuteara a mi abuelito, pasdescanse...*

Goyena: *-¿Eh? ¡Avisá che!*

Catita: (le acaricia el pecho, juguetona) *-Ay, dispense Goyena, no se lo tome tan a pecho...*

Goyena: *-¡Ja! abuelito...*



**Imagen 69: La mirada de Catita pone evidencia que juega con Goyena**

A lo largo del relato, la sexualidad de la pareja se constituye en un punto de tensión subyacente, que sin embargo, no se explicita abiertamente ni deviene en conflicto. La pasión de Goyena contrasta con el desinterés de Catita, que si en las escenas anteriores lo había acusado de 'verde' y lo había comparado con su 'abuelito', posteriormente elude por completo el tema, sin darse por aludida. En la primera noche a bordo, Catita y Goyena han ido a cubierta a tomar aire y contemplan el mar a la luz de la luna. Ella sigue hablando floridamente, en su empeño por demostrarle que tiene 'coltura':

Catita: *-¡Qué luna tan bella, y cuántas estrellas! Parece una joia del firmamento, como dice un pitorio de la radio...*

Goyena: *-Esas estrellas, han venido al conjuro de nuestro amor, chiquita...*

Catita: *-¿A con lo qué?*

Goyena: *-Al llamado de esta hora romántica... Él se le acerca, ella bosteza sin disimulo. Goyena: -Decime... ¿me vas a querer mucho?*

Catita: *-Seré curiosa, ¿por qué no se caen las estrellas, Goyena?*

Goyena: *-No se caen porque la ley de... porque... Pero contestame: ¿podré besar esta noche tu boquita por fin?*

Catita: *-¿No las tendrá colgadas de arriba pa' que no se caigan, Goyena?*

Goyena: *-No chiquita, no están colgadas, están... eh... Pero hablemos un poco de nosotros: ¿te imaginás la dicha que nos espera, princesita?*

Catita: *-Mire si se iegara a caer una estrella y pegaría arriba 'el buque, Goyena, dió libre y guarde. ¿Usté cree que no hay peligro?*

Goyena: *-No, hija, no puede haber peligro porque... porque... ¡Pero dejá un poco la astronomía tranquila y vamos al camarote!*

El deseo femenino es el significante ausente del film, siempre mediado, desplazado; sin poder ser puesto en palabras y mucho menos en actos, pero que sin embargo emerge en los bordes del discurso y toma en préstamo otros significantes para poder ser enunciado. Este desplazamiento de sentidos es puesto de manifiesto en la secuencia descrita, donde Catita recurre a los lugares comunes del romanticismo folletinesco, pero que en su performance cómica aparecen satirizados y terminan provocando la acción distorsionante de la risa.

Aún cuando en *Luna de miel en Río* es posible constatar la supervivencia de algunos elementos semánticos melodramáticos, a diferencia de los films anteriores de la trilogía éstos no son centrales en la estructuración de la trama sino referidos a historias periféricas, como el engaño sufrido por Susana, una joven aspirante a artista (Carmen del Moral) por parte del estafador Rosales, y el consiguiente 'rescate' de la muchacha a cargo de su pareja, Emilio (Juan Carlos Thorry), respondiendo al esquema víctima-protector característico de la narrativa clásica.

Una nueva sintaxis se estructura a partir de los enredos y malentendidos entre Catita

y Goyena. Sus graciosos intercambios verbales potencian los aspectos cómicos del relato, otorgándole un dinamismo hasta ese momento desconocido en el trabajo conjunto de Niní Marshall con el director Manuel Romero, y le permiten a la actriz lucirse a sus anchas, desplegando además su acostumbrada batería de recursos gestuales, físicos y vocales. Pero es en el cierre narrativo donde el ingenio de Catita, producto de ese saber popular que no proviene de los libros ni de la educación formal, sino de la propia experiencia vital, de 'la calle' y la supervivencia barrial, será reivindicado con creces por Romero. Un aspecto interesante es que en esta película, el nombre del personaje, y no el de la actriz, aparece encabezando los títulos, situación que luego se repetiría en *Yo quiero ser bataclana*.

Los tres últimos films de la serie filmada por Niní Marshall con Romero tienen la particularidad de haber sido filmados durante el primer gobierno peronista y, más allá de presentar referencias concretas a algunas de las políticas estatales del período, ponen en escena aspectos fundamentales del proceso de inclusión social de los sectores populares en esa época.

### 7.2.3. Inclusión social durante el peronismo

Al igual que en el caso de *Mujeres que trabajan*, el argumento de *Navidad de los pobres* también se desarrolla en el ámbito de una tienda por departamentos, donde un grupo de mujeres trabaja como vendedoras, compartiendo al mismo tiempo la convivencia en una pensión. Sin embargo, la visión sobre las relaciones laborales y el trabajo femenino, a lo largo de casi una década que media entre ambos films ha variado, a la luz de los cambios sociales que se estaban produciendo durante el peronismo. Como ha señalado Kriger (2009), en la película se confrontan en clave generacional una visión tradicional y una moderna acerca de las relaciones entre patrones y empleados que ponen en escena discursos sociales de amplia circulación en la época. La primera es encarnada por el propietario de los "Grandes Magazines Suárez", interpretado por el veterano actor Orestes Soriani, que desapruueba la sociabilidad de los patrones con los empleados y las nuevas políticas laborales, como el pago de aguinaldo y los aumentos salariales. En tanto la visión de la 'nueva Argentina' es enunciada por su hijo Alfredo (Osvaldo Miranda), que ha comenzado a dirigir la empresa poniendo en marcha una serie de modificaciones que buscan incorporar la legislación laboral de los años cuarenta, basada en el reconocimiento de derechos a los empleados considerados en tanto trabajadores, con la convicción de que ello redundará en un beneficio para la compañía y para la sociedad toda (Kriger, 2005: 89).

La narración se articula en torno a la relación que Alfredo establece con Marta (Irma Córdoba), una joven madre soltera que al inicio del film es sorprendida robando un

juguete en la tienda, para poder obsequiárselo a su hijo en Navidad. Al ser convocado por el detective Gorostiaga (Tito Lusiardo), el patrón se niega a denunciarla, al considerar que “*no es una profesional del hurto*”, y más tarde la emplea primero como vendedora y luego como su secretaria. Más allá de la oposición inicial de su padre y de la reaparición de Reyes, el padre del hijo de Marta, que intenta chantajearla, Alfredo inicia un noviazgo con la joven que, luego de diversos mecanismos de retardamiento introducidos en el relato, culminará con la unión de ambos en el final del film.

Con respecto al personaje de Catita, nuevamente vuelve a actuar como mediadora de la acción de los protagonistas, interviniendo activamente en la resolución de los conflictos que plantea la narración, pero también provocándolos (como cuando accidentalmente le revela al dueño de la tienda que su hijo ha contratado a Marta como vendedora y mantiene una relación con ella). Su papel es fundamental en el ingreso de Marta a la tienda y en el encuentro entre ella y Alfredo. En la escena en la que la mujer es increpada por Gorostiaga por el robo del juguete, la gente se ha agolpado ante el tumulto y comienza a hacer comentarios despectivos. Marta se marea y el detective sigue empeñado en llevársela a la comisaría, pero Catita interviene rápidamente para salvar la situación y ahorrarle la vergüenza: “*¡No lo acompaña nada! Ese juguete se lo regalé yo a la creatura, y yo lo iba a pagar a la caja, pa’ que sepa...*”. Dos de las empleadas se suman y agregan que lo iban a pagar entre las tres. Pero en ese momento se escucha una voz desde el fuera de cuadro que dice: “*Nadie paga nada*” y un primer plano enfoca a Alfredo, que agrega: “*la casa regala ese juguete a la señora*”. Conmovida por el gesto, Catita se acerca al patrón y exclama:

Catita: *-¡Ay, así me gustan los patrone!’ –le pega en el pecho- Si todo’ serían como usted, no habría tantas huelgas al país...*

Alfredo: *-Pero si no he hecho nada... Un juguete para un niño pobre...*

Catita: *-¡Ayyy, es que usted tiene tan buen corazón y es tan sencillo...! Mire, Don Alfredo, si no sería por la deferencia de clase entre lo’ dos, yo me casaría con usted, le juro...*

Alfredo: *-Bueno, ya se abolirán las clases alguna vez... Me voy a casa, que el viejo está solo, y a la una si queda algún gramo de sidra, me la guardan...*

Además de hacerse eco de los cambios en las relaciones laborales de la época, el film registra también otros discursos sociales en circulación, relacionados a la educación de la infancia y la difusión de la teoría del psicoanálisis en el país, que si bien recién se generalizaría como práctica terapéutica varias décadas más tarde, ya estaba inscripta en el imaginario de los años cuarenta, como se advierte en la primera secuencia del film. Allí Catita se encuentra trabajando en la sección de juguetería de la tienda y atiende a una madre (Pepita Muñoz) y su hijo. La comicidad de la escena radica en el gracioso intercambio verbal que se produce entre los tres, y en el hecho de que el ‘niño’ es en realidad el actor adulto Semillita, que a pesar de su pequeña estatura, está lejos de

representar la imagen del infante inocente, vulnerable y feliz consolidada en el mundo occidental a partir del siglo XIX<sup>157</sup> (véase imagen 70). Vestido con un traje de marinerito y con medias tres cuartos blancas, sostiene una gorra con las dos manos y contesta a las preguntas de Catita con voz grave:

Catita: *-Pero por dió, nene, a ver si te divedí, que ya va a ser hora de cerrá.  
¿No te gusta este  
mecano?*

Semillita: *-No me gusta. Odio los mecanos.*

Catita: *-Pero fijate que es un juguete muy distrutivo. Vos podés hacer un  
areoplano, la torre infiel, un elefante, lo que vos quieras.*

Semillita: *-No me gusta. Odio los elefantes.*

Catita: *-¿Te gustaría este traencito?*

Semillita: *-No me gusta. Odio los trenes.*

Madre: *-No insista, esta criatura es muy independiente, muéstrele otra cosa.*

Catita: *-¿No queré' una bicicleta con do' rueda'?*

Semillita: *-No me gusta. Odio las bicicletas.*

Catita: *-Pero, nene, vos odiás todo, ¿lo  
qué te pasa?- su rostro exaltado aparece  
en primer plano.*

Semillita: *-¿Pero no se da cuenta que tengo un complejo de odio? -  
dirigiéndose a la madre- Mama, yo quiero que me hagan el psicoanálisis. Madre: -  
Bueno, tranquilícese, mi churri. Te llevaré al psicópata.*

Catita: *-¿Lo qué dicen esto'?*

Madre: *Tenga en cuenta que es una criatura, son caprichos infantiles... Catita: -  
¡Oia! ¡Infantile! Yo también he sido muy infantil y no fastideaba tanto a la  
gente, señora.*

Madre: *-¿Cómo dice? – se pone de pie, y frente a su gran estatura, Catita se  
empequeñece- Usted al fin y al cabo no hace más que cumplir con su deber. Para  
eso es vendedora.*

Catita: *-Sienta, señora...- sube el tono de voz, pero después se arrepiente-*

Madre: *-¿Eh?*

Catita: (hablando consigo misma): *-Mejor que te lo tragués, Catita... –  
cambia el tono nuevamente- ¿No te gustaría un pesebre con el niño Jesús  
adentro?*

Semillita: *-No me gusta el pesebre.*

Catita: *-Sin embargo, e' lo que te vendría de medida a vo'. ¿Querés este  
laeoncito? Es el rey de la creación.*

Semillita: *-No me gusta ninguna de estas porquerías- dice golpeando el  
muñeco que le ofrece Catita.*

Catita: *-Déale. Lo que pasa e' que usté' lo malcría mucho, señora. Tendría que  
ser hijo mío éste.*

Semillita: *-¡Qué más quisiera usted que darse corte conmigo!*

Catita: *-¿Lo quéee?*

Madre: *-¿Qué es lo que quiso decir usted con eso, señorita?*

Catita: *-Que si sería hijo mío, le daba tanta' desas cachetada' a este  
grandulón...*

Semillita: *-¿A mí me va a pegar?*

Madre: *-¡Pegarle a mi hijo! ¡Pero esto es el colmo! A ver, me voy a quejar.  
¿Dónde está la jefa de la sección?*

Catita: *-¡Ay, la jefa! ¡Traiganselán a la jefa! – grita en tono irónico.*

Las otras vendedoras le advierten a Catita que pueden despedirla por el  
incidente, pero ella se defiende.

Catita: *-Es que no aguanto ma', m'hija. ¡Tenía que cantársela a 'sta tipa!*

Madre: -¿Eh? ¡Tipa! ¿Tipa a mí? ¡Pero esta mujer está loca!  
Catita: -¡Oiga! Con eso de mujer ma' depacio. Ma' mujer será usted, ¿sabe?



**Imagen 70: Semillita le pide a su madre que 'le hagan el psicoanálisis'**

La secuencia finaliza con la llegada de la jefa de sección, que le asegura a la mujer que informará sobre el problema a la dirección y luego le advierte a Catita que sabe lo que le espera. Lejos de sentirse intimidada, con total desparpajo el personaje le responde: *"Por mí, dea toda' las quejas que quiera. Si me echan, me van a tener que pagar el despido, el preaviso y qué sé yo qué sé cuánto... son como cinco mil peso"*.

El trabajo femenino también es problematizado a partir del discurso de Marta, que es invitada por Catita y las vendedoras a pasar con ellas la Navidad en la pensión, donde les cuenta su historia personal. Dice que es viuda –aunque más adelante se comprobará que es madre soltera y el padre del niño es un delincuente-, y que llegó cuatro años atrás a Buenos Aires, proveniente del 'campo'. *"He sido de todo: cocinera, sirvienta, institutriz, secretaria... Pero es difícil conseguir empleo cuando se tiene un hijo y cuando una es..."*. *"Decente -acota Catita- ¡Lárguelo, nomá! Me lo va a decir a mí, que se han tirado cada lance conmigo..."* y lo mira a Gorostiaga, que está sentado a su lado, para después pegarle en el brazo porque la toca con el codo.

El personaje de Marta encarna el estereotipo de la madre abnegada y sufriente, que debe pagar su 'mal paso' a costa de entrega y sacrificio. Esta posición queda enunciada cuando, acusada por el padre de Alfredo de ocultar la verdad acerca del padre del niño, Marta se lamenta: *"¿Qué puedo hacer yo ante los golpes de la vida? No soy más que una mujer, una pobre mujer... Tuve ilusiones como todas, un hombre me traicionó... Fui débil, como tantas... ¡Pero juro que nunca hice mal a nadie! Cuando vi el horror que me envolvía, escapé con mi hijo, como si alguien pudiera escapar a su destino..."*. De fondo se escucha una pieza musical melancólica, mientras que un primer plano captura los matices de las expresiones de Marta, subrayando el clima dramático de la escena

(véase imagen 71).



**Imagen 71: Primer plano del sufrimiento de Marta al relatar sus dificultades**

En un final que vira hacia el género policial, Marta tiene la oportunidad de expiar sus supuestas culpas, al evitar que Reyes le dispare a Alfredo en un intento por robar la tienda, y resultar a su vez herida. Si bien la mujer ha facilitado a los delincuentes la clave de la caja de seguridad, por estar amenazada la vida de su hijo; sin embargo, al arriesgar su propia vida y sacrificarse por el hombre que ama, sus errores quedarán en el pasado y será redimida por el cierre narrativo. La última escena transcurre un año después, según da cuenta un cartel en la puerta de la tienda, en el que se anuncia la fiesta de casamiento entre Marta y Alfredo, que éstos comparten con sus empleados. El padre de Alfredo propone un brindis por los novios, en el que destaca la actitud heroica de su flamante nuera y el valor de Gorostiaga al evitar la huida de los delincuentes. En su discurso se advierte que finalmente ha modernizado su visión sobre las relaciones entre patrones y empleados, triunfando el modelo empresarial impulsado por el peronismo. Pero la última acción del film estará destinada a Catita, que al descubrir que Gorostiaga estuvo espiando a Marta por órdenes del empresario, romperá su compromiso recién anunciado y terminará rompiéndole un botellazo en la cabeza (véase imagen 72).



**Imagen 72: Las vendedoras sujetan a Catita, mientras un hombre trata de reanimar al golpeado Gorostiaga**

Un año después, el personaje volverá a actuar bajo la dirección de Romero en *Porteña de corazón*, donde interpreta a la telefonista de un hospital que además estudia la carrera de enfermería (véase imagen 73). En este film la comicidad se estructura básicamente a partir de la comedia negra, aunque los elementos melodramáticos vuelven a impregnar la trama principal a partir de los obstáculos de clase, el sufrimiento de los enamorados, las configuraciones oposicionales y la premisa del ‘triumfo del amor’.

La narración se centra en la historia romántica entre el médico Carlos Álvarez (Ernesto Raquén), proveniente de una tradicional familia porteña, y la enfermera Angélica (Lilian Valmar), una joven humilde que vive junto a su amiga Catita en un pequeño departamento. Pero a la vez, el film plantea una confrontación entre dos visiones en torno a la profesión médica: por un lado, el afán de lucro y prestigio social, representado por el padre de Carlos (Juan Porta), que es propietario de una clínica privada; y por el otro, como vocación de servicio en un hospital público –“Hospital popular San Ignacio”-, una institución orientada hacia la atención de los más humildes donde el joven médico ha decidido trabajar contrariando los deseos del padre. Esta última visión es exaltada por el discurso fílmico, en sintonía con las políticas sanitarias del peronismo, en tanto la confrontación se expresa también en términos generacionales, como ocurría en *Navidad de los pobres* con las diferencias entre Alfredo y su padre. Mientras Carlos afirma “*tomo la medicina como un sacerdocio*”, el padre le reclama “*si no me respetas como cirujano, debes respetarme como padre*”, al intentar convencerlo de que trabaje en su sanatorio.



**Imagen 73: Catita en el rol de telefonista de un hospital**

El ambiente hospitalario es aprovechado por Romero para incorporar situaciones de humor negro en las que el personaje de Catita presenta una nueva faceta, demostrando las habilidades de Niní Marshall para esta variante de la comedia, que tres décadas más tarde retomaría en el café- concert con la obra “Se nos fue redemente”, como vimos en el capítulo 5. En una de las secuencias más graciosas del film, Catita recibe a un paciente al que han operado para sacarle unos cálculos, desarrollándose un diálogo de antología, donde el encuadre focaliza en el histrionismo del personaje, alternándose primeros planos de sus gestos dramáticos y planos medios de ambos en los que Catita aparece generalmente de frente y el paciente de perfil (véase imagen 74):

Paciente: *-Vengo a internarme de nuevo, hijita, parece que no quede bien de la operación.*

Catita: *-Vea, señor Jiménez, quiere que le diga una cosa: yo soy muy franca, y nues por darle un mal rato, pero de lo que usted tiene se salvan muy pocos...*

Paciente: *-¡Por Dios! No me diga eso...*

Catita: *-¡Si habré visto tantos caso' como el suyo al hospital! Y todo' salieron con lo' piezas pa' delante...*

Paciente: *-Pero los médicos me dicen...*

Catita: *-Lo' médicos, m'hijo, le dicen eso pa' darle ánimo, la condició' de humanidad' que tenemo' todo' al hospital, mentira' piadosas, que le dicen... Pero hágame caso a mí, que estudiado de enfermera. Yo a usted, no le doy ma' de do' semana'...*

Paciente: *-Me aterroriza, señorita, yo tenía esperanzas, y ahora...*

Catita: *-¿Y se va a aflegir por eso? Bah... total pa' semilla no vamo' a quedar ninguno...- le toca la corbata -¡Ay, qué lindo tipo de corbata que tiene! La querría pa' hacerme un anillo... Ya sabe, si le pasa algo, dígame al cabo enfermero que me lo prometió a mí. ¡No se olvide, eh!*

Paciente: *(se va gritando con las manos en los oídos) -¡Basta, basta, no quiero oírla, no quiero oírla!*

Catita: *-¿Ma' qué le pasa a éste? Es enútil... no se puede ser franca en la vida*

...



**Imagen 74: Catita le anuncia a un paciente su inminente deceso**

El padre de Carlos intentará separar a los enamorados ofreciéndole una cuantiosa suma de dinero a Angélica para que abandone a su hijo, asegurándole que éste le ha mentado y que mantiene un noviazgo con Lidia (Betty Lagos), una mujer de su misma clase social. Convencida de que le hace un bien a Carlos, la enfermera acepta el dinero, pero a condición de que sea donado al hospital público para comprar insumos. Posteriormente inicia una serie de salidas con Rivera, un ex paciente que intenta seducirla. Despechado, Carlos abandona el hospital y comienza a trabajar con su padre, anunciándose en las páginas de sociales de los diarios su compromiso con Lidia. Sin embargo, luego de participar en un espectáculo por el día de la primavera organizado por los empleados del hospital para recaudar fondos, descubre que 'esa es su gente' y le anuncia a su padre su decisión de volver a su antiguo empleo y retomar la relación con Angélica. Paralelamente, la joven enfermera y su amiga Catita han accedido a dar un paseo en auto con Rivera y su socio, que en realidad son dos contrabandistas que tratan de llevarlas al Tigre para aprovecharse sexualmente de ellas. Angélica se tira del vehículo en movimiento y es rescatada por Carlos, que las viene siguiendo junto a Juan, el novio de Catita, un estudiante de medicina cordobés interpretado por Augusto Codecá (el otrora Jesús de la serie Cándida, con quien Niní Marshall vuelve a formar pareja en este film).

El gesto de Angélica para salvar su 'honor' le permitirá lograr la aceptación del padre de Carlos en el final. Tras la caída, Carlos anuncia que Angélica ha sufrido una fractura de cráneo y que el único cirujano que puede salvarla es su propio padre, pero que luego de la pelea que tuvieron, éste se negará. Entonces Catita interviene en el asunto, desarrollando una vez más la acción decisiva que permite resolver el conflicto planteado en la narración. Recluta a las enfermeras del hospital y las lleva a la clínica privada, donde

secuestran al médico que se encuentra en el medio de una cirugía de apéndice (véase imagen 75). Finalmente, el padre de Carlos salva a Angélica y termina aceptándola como novia de su hijo, en tanto Catita y Juan operan al paciente, produciendo a su vez el último gag del film: cuando el padre de Carlos lo revisa, al apretarle el abdomen se escucha un acorde musical. Catita se da cuenta que le han dejado adentro la armónica de Juan y comienza a intentar pegarle mientras sobre la disparatada imagen se superpone la palabra “Fin” en un cierre característico de las comedias de Romero.



**Imagen 75: Catita y las enfermeras secuestran al médico**

En el último film que realiza con Niní Marshall, *Mujeres que bailan* (1949), el director Manuel Romero retoma algunas líneas argumentales anteriores, especialmente la de *Yo quiero ser bataclana*, aunque desde una nueva perspectiva. La historia comienza con el viaje en tren rumbo a Buenos Aires de una muchacha, Graciela Méndez (Fanny Navarro), que deja su pueblo natal siguiendo el sueño de convertirse en bailarina del teatro Colón. El temor que su madre le expresa antes de partir –“¿una chica sola, con los peligros de la gran ciudad?”- prefigura lo que será el conflicto central de la trama. Durante el viaje, Graciela conoce al empresario de espectáculos Ernesto Rivera (Enrique Roldán), que posteriormente le ofrecerá ayudarla en el camino a la fama. Tentada por la posibilidad de conjugar “el arte, el triunfo, la gloria”, Graciela rompe su reciente noviazgo con el abogado César Fuentes (Domingo Sapelli), cuando éste le hace una escena de celos por participar de una fiesta en la casa del empresario (véase imagen 76), y se dispone a estrenar el ballet “Las sílfides” (Chopin), con el que ha soñado desde niña. Pero la noche anterior al debut, Rivera le exige que le demuestre ‘su agradecimiento’ por la inversión que ha hecho, en una obvia alusión sexual que la joven rechaza. Graciela y su amiga Catita inician entonces un periplo por distintos trabajos temporales en espectáculos de bataclán, varieté, e inclusive como extras de cine, pero invariablemente las terminarán echando por los excesivos reclamos y quejas de Catita.



**Imagen 76:  
Graciela y Catita  
en la fiesta  
organizada por el  
empresario teatral**

En este film en particular la mayoría de las intervenciones de Catita, lejos de resolver los conflictos que plantea la narración, complican aún más las cosas. Ella es la responsable de la pelea entre Graciela y César, al ocultarle a su amiga que su novio la esperaba a la salida del teatro, convenciéndola en cambio de asistir a la fiesta en la casa de Rivera. Asimismo, sus habituales desplantes y salidas ocurrentes no le permiten esta vez salirse con la suya, sino que la llevan a perder sucesivos trabajos y a descender cada vez más en la escala social.

Preocupadas por no poder afrontar el pago de la pensión (véase imagen 77), Graciela y Catita deciden concurrir a una agencia de artistas, donde logran firmar un contrato de actuación. Sin embargo, la agencia pertenece en realidad al empresario Rivera, que ve la oportunidad de vengarse de Graciela obligándola a bailar en un decadente cabaret de La Boca llamado "El león marino". Cada noche es acosada por marineros borrachos que intentan manosearla y llega a pensar inclusive en el suicidio. Finalmente, Catita tiene la oportunidad de reparar los embrollos que ha causado y vuelve a intervenir en el curso de la acción, pero esta vez en forma positiva. Le pide a Domínguez (Fidel Pintos), el secretario de César y a la sazón su ex novio, que vaya a buscar a los padres de Graciela a su pueblo, con la intención de ayudarla. Mientras tanto, el abogado se entera de lo que ha pasado con la joven y logra que Rivera la libere del contrato, organizando una noche de gala para que ella pueda lucirse frente a sus padres. Mediante la contratación de extras, bailarines y el montaje de una sofisticada puesta en escena, César y Catita transforman al cabaret "El león marino" en una suntuosa *boite* en la que la Graciela puede por fin cumplir su sueño de bailar "Las sílfides". Sin embargo, en el final, anuncia su decisión de abandonar su vocación por el ballet para casarse con el abogado.



**Imagen 77: Del lujo del hotel, a la austeridad de la pensión**

Si en un principio el film instala en la pantalla una visión romántica sobre la experiencia de los migrantes del interior en la capital, a través del sueño infantil de Graciela y la candidez con que lo expresa ante sus compañeras de la escuela de ballet, provocando sus burlas; no obstante, el desarrollo del relato termina expresando una serie de valores que sintonizan con lo que Valeria Manzano (2000: 289-290) ha caracterizado como la 'moralidad peronista'. La subordinación económica y afectiva de

las mujeres, así como su dependencia, se configuran como metas a alcanzar, en oposición a la mujer ambiciosa, que es firmemente castigada en las tramas fílmicas. En este sentido, cuando Graciela rompe su compromiso con César y expresa su deseo de "*ser célebre, gloriosa*" antes de pensar en casarse, el relato desencadena su caída en desgracia, profundizando progresivamente su humillación y decadencia. En cada nuevo empleo sus aptitudes artísticas son menos valoradas y su vestimenta más descubierta, hasta terminar con traje de corista y bailando el can-can en el cabaret, levantando las polleras y debiendo soportar los avances sexuales de los clientes.

Ante una estructura semántico-sintáctica tan cerrada en torno a lo melodramático (la transgresión de las normas sociales, el castigo y la posterior redención se articulan a partir de los arquetipos de la víctima y el protector), los elementos propios de la comedia quedarán eclipsados y limitados apenas a algunas destrezas físicas de Catita en el salón de baile y a sus habituales latiguillos verbales, que no alcanzarán la gracia ni el dinamismo de los films anteriores. La pareja que conforma Niní Marshall con Fidel Pintos no consigue igualar el ritmo y la complementariedad desarrollada anteriormente con Codecá, Serrano o Lusiardo y sus escasos destellos de comicidad serán preferentemente en soledad (por ejemplo, en la escena en que Catita discute

con la profesora de baile porque la ha puesto en la clase de las “*menoras*” y luego termina peleándose con una de las niñas). Sin embargo, desde el punto de vista discursivo, el personaje contribuye a enunciar las contradicciones que los imaginarios sociales elaboran sobre las mujeres, a partir de frases como: “*En cuanti me case largo todo, che. A mi marido no le podría gustar que yo seguiría enseñando mis encanto’ femeninos arriba de un esenario*”, mientras que apenas vislumbra la primera posibilidad de éxito aclara “*yo si triunfo, no me caso*”. Posteriormente volverá a aconsejar a Graciela “*en cuanti fracasés o te rompa’ una pierna al baile, mejor que te agarre casada*” y más tarde le dirá que “*a los hombres hay que hacerlos sufrir un poco m’hija, si no ánde está la superioridá del seso femenino de las mujeres*”.

Si bien a lo largo del análisis textual de esta serie hemos puntualizado también en algunos aspectos del contexto que emergen en los films, en el próximo apartado puntualizaremos específicamente en el modo en que éstos participan en la construcción performativa de los géneros sexuales.

### **7.3. Textos y contextos: la construcción fílmica de los géneros**

A través de las películas de Catita, es posible advertir las transformaciones que se están operando en el modo en que los imaginarios sociales conciben las relaciones entre los géneros y, al mismo tiempo, los nuevos significados que los films aportan a esa construcción. Veamos algunos de los aspectos en los que estas operaciones se expresan en los textos fílmicos, en relación al contexto histórico-social de la época.

#### *7.3.1. Posiciones y oposiciones*

En el rígido esquema narrativo del cine clásico y su despliegue de estereotipadas posiciones y oposiciones entre ambientes, personajes y acciones que promueven valores dicotómicos, a través del personaje de Catita se introducen distorsiones en las tramas que permiten horadar las construcciones genéricas, pero también los modos en que éstas se entrelazan con otros elementos como la clase social. En este sentido, la caricatura de Niní Marshall revela la tensión entre la inadecuación de Catita en un ambiente social y cultural que le es ajeno y su reconocimiento de los valores y signos de status requeridos para el ascenso social. No obstante, a través de su rebeldía y de su resistencia discursiva a ser definida por lo que otros esperan de ella (como las recomendaciones de Goyena en *Luna de miel en Río*), como vimos el personaje habilita nuevas posibilidades de inclusión social para los sectores populares de la época y, fundamentalmente, para las mujeres pertenecientes a esos sectores.

Aun cuando en los films no aparecen referencias explícitas al contexto político, la configuración de posiciones y oposiciones en términos de clases sociales dan cuenta de los nuevos modos de entender la política que estaban emergiendo con el correr de los años cuarenta, donde sujetos sociales y sujetos políticos tendían a coincidir. La movilización colectiva de vendedoras, enfermeras y bataclanas permiten vislumbrar algunas de las estrategias desarrolladas por los sectores populares para ejercer sus derechos y lograr reconocimiento social, modalidad de acción política que, como se vio en el capítulo 3, ganaría la calle el 17 de octubre de 1945 y se constituiría en una de las bases de poder del peronismo.

La diferencia de clases entre los enamorados ha sido un *leitmotiv* paradigmático del melodrama y un elemento que, como vimos, los films dirigidos por Romero retoman ineludiblemente. No obstante, al poner en escena los cambios sociales y culturales que estaba viviendo la sociedad argentina por aquellos años, las películas analizadas operan reconfiguraciones en ese esquema y desarrollan cierres narrativos que permiten cierta reconciliación de clases a partir de las transformaciones operadas en algunos personajes, como es el caso de los respectivos padres de Alfredo en *Navidad de los pobres* y de Carlos en *Porteña de corazón*, que no sólo terminan aceptando las relaciones de sus hijos con mujeres que pertenecen a otro estrato social, sino que también aceptan los nuevos discursos y políticas sociales impulsadas por el peronismo: los cambios en el rol del empresario de la 'nueva Argentina', que humaniza sus relaciones con los trabajadores, reconociéndoles derechos e incorporando el cumplimiento de la legislación laboral, y la nueva visión sobre la función social que cumple el hospital público en el marco de las políticas sanitarias del período.

Las novedosas formas de ocupación de la ciudad por nuevos actores sociales – migrantes del interior, inmigrantes de segunda generación en el caso de Catita- también aparecen permeadas en los films a partir de la representación de espacios de habitar como la pensión y el 'departamentito', la dicotomía entre el centro y el barrio, y el uso del transporte público. Sin embargo, mientras el centro es configurado como el lugar del espectáculo, las luces y la modernidad, las referencias al barrio aparecen soslayadas y asociadas todavía a la tradición y el atraso, sin registrar la enorme expansión de la ciudad hacia la periferia ni las nuevas modalidades de relación y participación que este proceso traía aparejadas, como se analizó en los capítulos 3 y 4. En *Mujeres que trabajan*, por ejemplo, cuando el chofer Lorenzo va a buscar a Catita al barrio popular donde vive con el auto de lujo de su patrona causa un tumulto entre los vecinos. “*Es inútil, no pueden ver que uno se salga de su ser*”, dice Catita. En el mismo sentido, el interior del país aparece representado en forma estereotipada, como el lugar del que hay que escapar para poder obtener oportunidades de educación y trabajo, aun a costa de enfrentar los

peligros que depara la gran ciudad (la partida de Graciela en *Mujeres que bailan*). Pero a la vez, Buenos Aires es confrontada en la representación fílmica con ciudades extranjeras como París, Montevideo o Río de Janeiro en la trilogía inicial de Romero y Catita. Mientras París es idealizada como un modelo cultural, Montevideo se asocia con los avances en la legislación y Río de Janeiro es construida como un espacio que habilita mayores permisibilidades morales.

Uno de los aspectos en que los films analizados introducen mayores referencias al contexto histórico-social es en el del mundo laboral, y particularmente, en la representación del trabajo femenino.

### 7.3.2. Trabajo y espacio público

En todos los films de la dupla Romero-Marshall el trabajo femenino es presentado como una práctica habitual. Sus películas son pioneras en mostrar la cotidianeidad del trabajo de las mujeres, en espacios como la tienda (las vendedoras y secretarias de *Mujeres que trabajan* y *Navidad de los pobres*), el salón de belleza (las manicuras de *Divorcio en Montevideo*), el hospital (las enfermeras y la telefonista de *Porteña de corazón*) o el mundo del espectáculo (las bailarinas de *Yo quiero ser bataclana* y *Mujeres que bailan*). Estas trabajadoras no aparecen como dato anecdótico, sino que también se muestran los procedimientos y las prácticas habituales de su trabajo, dentro de las posibilidades que ofrece la ficción.

Los trabajos femeninos representados se corresponden con los datos laborales del período, que como se vio en el capítulo 3, demostraban una fuerte participación de las mujeres en los servicios, especialmente en los de carácter público, así como en el comercio. Asimismo, es posible observar en la representación fílmica transformaciones en cuanto al trayecto vital de las mujeres, en relación al ingreso, la permanencia y la salida del mundo laboral. En las películas de fines de la década del '30 y principios de la del '40 son sólo las mujeres solteras las que trabajan y su intención es 'conseguir un buen partido' para casarse y dejar el empleo, aunque como vimos en *Mujeres que trabajan* (1938) el personaje de Ana María reivindica su deseo de seguir trabajando una vez casada, si bien se trata de una excepción. El discurso fílmico reivindica la dignidad y decencia de aquellas que salen a trabajar fuera del hogar pero plantea diferencias entre las que desempeñan un oficio por necesidad, como las manicuras o vendedoras, y las que son artistas, que sueñan con el éxito y con vivir de su arte, aunque para lograrlo deban soportar –y a veces acceder– a las presiones sexuales de sus empleadores. Si bien en *Mujeres que trabajan* estas presiones parecían extenderse también a las vendedoras de la tienda (como se advierte en las relaciones de Stanley con Clara y Ana María); sin embargo, ya en *Navidad de los pobres* (1947), como ha

observado Lobato (2007:302), “se borra la figura del patrón como acosador sexual porque las trabajadoras puede ser trabajadoras dignas. Además, esas mujeres pueden planear un paseo, vestir con elegancia y maquillarse, de algún modo se deja traslucir la idea de que trabajan porque les gusta”.

Asimismo, en *Porteña de corazón*, Catita es telefonista en un hospital pero estudia para ser enfermera, lo que da cuenta de que para 1948 la idea de progresar y ascender en el empleo comienza a instalarse, desplazando poco a poco la aspiración de dejar el trabajo por un casamiento ventajoso. “Yo si triunfo no me caso”, declara el personaje en *Mujeres que bailan*, aunque poco antes había asegurado “en cuantí me caso largo todo, a mi marido no le podría gustar que seguiría enseñando mis encantos femeninos arriba de un escenario”. Más allá del efectivo incremento de la participación femenina en el mundo del trabajo, las configuraciones ideacionales contradictorias acerca del trabajo femenino permanecen en los imaginarios de la época, aunque en los films no se registra una de las preocupaciones centrales en la que coincidían los sectores reformistas y conservadores: la protección del cuerpo de la mujer trabajadora y su capacidad de procrear, probablemente porque esta cuestión tenía mayor incidencia en el caso de las mujeres obreras, que no aparecen representadas en las películas analizadas. Lo que sí se advierte es la tensión que emerge con respecto a la compatibilización del trabajo con los deberes que se entendía les competían a las mujeres como esposas y madres, fundamentalmente en el film *Mujeres que bailan*, donde César le pide a Graciela que deje el ballet para casarse con él.

Una de las cuestiones que aparecen abordadas en detalle en los films es cómo la participación en el espacio público a través de la actividad laboral habilitaba a las mujeres a ser parte de una red más extensa de relaciones y a experimentar nuevas prácticas sociales y culturales (Barrancos, 1999). En *Mujeres que trabajan* las vendedoras comparten el desayuno previo al ingreso al trabajo y conversan, en *Porteña de corazón* las empleadas y los empleados del hospital organizan un festival a beneficio, en *Yo quiero ser bataclana* las bailarinas concurren a fiestas y salen de noche en grupo, mientras que en *Divorcio en Montevideo* las manicuras conocen a dos clientes y acuerdan una salida con ellos. Los films también muestran implícitamente las posibilidades de mayor independencia que el trabajo les brinda a estas mujeres: viven en una pensión o en un ‘departamentito’ (Catita y Angélica en *Porteña de corazón*) sin sus familiares, manejan dinero, estudian, viajan solas en colectivo o en tren, salen a comer afuera o a bailar y se relacionan con hombres que no necesariamente son sus novios o prometidos.

Otro de los aspectos que los films permiten indagar son las constelaciones familiares de la época, y fundamentalmente las representaciones acerca de la maternidad, un aspecto ideológico clave en la producción de las subjetividades femeninas.

### 7.3.3. La familia en clave jocosa

Al referirse al cine de Romero, Berardi (2006: 34) lo caracteriza como un “*modelo festivo o liberal*”, porque “*se ríe de las obligaciones familiares, y comenta jocosamente las contradicciones y excesos sentimentales*”. En sus films son frecuentes los triángulos amorosos y las relaciones extramatrimoniales, como en el caso de *Luna de miel en Río*, en el que Goyena escapa con una cantante pocas horas después de su matrimonio religioso con Catita. La posibilidad de divorcio que la legislación uruguaya ofrece en los años '30<sup>158</sup> también es reivindicada por el director a través del tratamiento iconográfico del film *Divorcio en Montevideo*: la llegada de los protagonistas a esa ciudad es precedida por panorámicas que remarcan su industrialización y la modernidad de sus edificios.

El tema de la maternidad aparece con fuerza en las primeras películas de Romero-Marshall, pero con el avance de la década del '40 perderá presencia en la pantalla. En *Mujeres que trabajan* (1938) se presenta a una madre soltera como víctima del engaño de su jefe, que le prometió casamiento y no cumplió. A diferencia de sus amigas, que le remarcan la felicidad que debe sentir por la llegada de un niño e inclusive le ofrecen ayuda para criarlo, Clara no desea a ese hijo. Por un lado transgrede el mandato maternalista característico de la época, pero por otro tiene una mirada realista acerca de la condena social de los años '30: ser madre soltera aún es un estigma, como ha señalado Cosse (2006). Finalmente, Clara terminará volviendo con sus padres al pueblo, asegurándoles que se ha casado para que la acepten a ella y al niño en el hogar familiar. En *Navidad de los pobres* (1947), en cambio, si bien Marta también es una madre soltera capaz de robar y mentir por su hijo, el desenlace narrativo le deparará la posibilidad de rehacer su vida, aunque para ello primero deba arriesgarla recibiendo un disparo para proteger al hombre que ama. Este cambio en el tratamiento del tema sintoniza con las nuevas políticas sociales del peronismo, que como vimos ponían el acento en la protección de madres e hijos y en 1954 desembocarían en un cambio en la legislación que suprimiría las discriminaciones públicas entre hijos matrimoniales y extramatrimoniales, aunque todavía sin equiparar los derechos de sucesión.

En las películas *Divorcio en Montevideo* y *Casamiento en Buenos Aires* el discurso natalista, que como dijimos anteriormente comenzó a plantearse como problema a partir de la transición demográfica del país, se encarna en el mayordomo Sebastián, que trata de estimular la intimidad entre las parejas de la casa con el fin de que procreen. Si en el primer film el tema es abordado de manera risueña (el mucamo pone la llave del camarote de Adriana en la almohada de Claudio para que éste ‘la visite’), en el segundo la falta de descendencia se convierte en un problema sumamente serio, que puede incluso hacer peligrar el matrimonio. Frente a la demora de la pareja en lograr un embarazo, Claudio culpa a su esposa y se dispone a abandonarla, hecho que sin dudas trasunta un

imaginario que veía en la maternidad “*un destino único, necesario y natural*” para las mujeres (Nari, 2004: 269). Si su esposa no podía ser madre, entonces tampoco podía ser la mujer adecuada para él. La trama recurre a un recurso narrativo típico del melodrama para resolver la situación: Adriana finge un embarazo para que su marido regrese, pero cuando él descubre el engaño sólo la verificación médica de la concepción -esta vez real- logrará que retorne finalmente al hogar. La aparición de un profesional de la obstetricia en este film también da cuenta de la difusión que las prácticas higienistas habían alcanzado en la época, focalizadas en gran medida en el cuidado y el fortalecimiento del binomio madre-hijo.

Un dato significativo es que Catita, aún casada, no es madre ni se plantea serlo. De hecho, una de las escenas más desopilantes de la película *Navidad de los pobres* se desarrolla cuando ella, en su papel de vendedora de tienda, discute con un chico y su madre que buscan un juguete para Navidad. El ‘niño’, como vimos, es en realidad el actor adulto Semillita, vestido con pantalones cortos, que saca de quicio a Catita con sus observaciones. Atrás quedan todas las recomendaciones de cuidado y protección de la infancia y Catita arremete a los gritos contra madre e hijo, fuera de toda corrección política.

#### 7.3.4. La moral en cuestión

En los films de la serie Catita la sexualidad emerge en el discurso fílmico por un lado en tono lúdico y apelando al doble sentido – especialmente en *Luna de miel en Río-* y por el otro como una forma de presión que implica una relación de poder, pero siempre está planteada desde el punto de vista masculino: son los hombres los que expresan su deseo y las mujeres las que resisten a sus avances o bien acceden a ellos para obtener algún tipo de beneficio a cambio (como en el caso de las bataclanas y las bailarinas de *Yo quiero ser bataclana* y *Mujeres que bailan*, respectivamente); aunque en ambos casos el deseo femenino aparece negado.

A través del personaje de Catita, en los films entran en tensión las dos tendencias que Barrancos (1999) identifica con respecto a las pautas morales de los sectores populares: por un lado una mayor permisividad que la que evidenciaban las reglas que regían para los sectores medios, y por el otro, la adopción de cánones más estrictos a partir de sus aspiraciones de ascenso social. En *Porteña de corazón* (1948), Catita postula la viabilidad de “*tener un novio de repuesto mientras una es joven y libre*” y se enfrenta al médico Carlos para que deje salir a su novia con ella: “*hago lo que quiero dentro de la decencia, lo mismo que Angélica*”, le espeta. Sin embargo, cuando su pretendiente de turno se pone cariñoso en el asiento trasero del auto le aclara: “*a mí pa’ darme un beso hay que pasar primero por el Registro Cevil (...) el hombro es mío y a mi cuerpo humano no lo toca ningún entruso*”. En *Mujeres que bailan* (1949), como

analizamos, el tono moralizante se hace más marcado en consonancia con el ideal femenino del peronismo, según el cual la 'decencia' es un valor fundamental. En el film aparece un caso de acoso sexual en el que un empresario teatral condiciona el debut de la protagonista como primera bailarina a que ella acceda a sus demandas sexuales. La muchacha lo rechaza y termina bailando en un cabaret del puerto, donde debe soportar los avances de los clientes borrachos hasta que es rescatada por su ex novio. El mensaje es claro: honestidad y decencia son dos características primordiales del modelo femenino peronista, aún cuando a costa de ello se deban soportar pruebas difíciles.

Dora Barrancos (1999: 220-221) ha señalado la importancia que tuvieron el folletín, y especialmente el cine, para las mujeres de los años treinta y cuarenta, al ofrecerles “*un vehículo de descanso, de esparcimiento, de proyección de deseos y erotización, y también modelos para “ser”*”. En las películas analizadas podemos hallar varios ejemplos de cómo la propia industria fílmica registraba el efecto que tenía en sus espectadoras. En *Mujeres que trabajan*, una de las vendedoras confiesa que sueña con casarse con un actor de cine, mientras que en *Divorcio en Montevideo* Adriana dice que ya no cree en las novelas, y en *Porteña de corazón*, cuando el padre de Carlos le ofrece dinero a Angélica para que abandone a su hijo, Catita afirma: “*esto es propiamente una película de Armando y Margarita Gotiere*” en alusión a los personajes de la novela de Alejandro Dumas “La dama de las camelias”, un clásico folletín llevado en varias oportunidades a la pantalla grande.

Un párrafo aparte merece la figura del mayordomo en los dos primeros films de la trilogía dirigida por Romero, en los que Anabella Speziale (2008) ha analizado los modos en que es connotada la homosexualidad del personaje:

*Si bien en ningún momento se menciona algún rastro de su sexualidad, desde la interpretación que Marcelo Ruggero realiza del personaje, reconocemos en él su elección (...) Sebastián es el único personaje del grupo de los protagónicos que no tiene una pareja. Se lo muestra solo, al servicio de su patrón, aunque ayudando a las mujeres a cumplir sus objetivos. Su caracterización lo pone en contigüidad con el universo femenino. Su tono agudo en la voz, el meneo del cuerpo, su llorisqueo, manifestaciones abiertas de alegría bailando, sus caras de sorpresa y entusiasmo, que hacen previsible sus comentarios, actitudes y acciones (Speziale: 2008: 165-166).*

Tanto en *Divorcio en Montevideo* como en *Casamiento en Buenos Aires* el personaje encarna como vimos 'la voz de la conciencia'. A través de máximas y refranes, marca la buena conducta que deben seguir los demás integrantes del elenco, aunque según Speziale (2008: 166), “*la gracia que despliega el actor al mencionar estas máximas –y las caras con las que las expresa- le permite a Romero desde su ‘modelo festivo’ ser irónico y burlarse de las convenciones morales de una sociedad rígida*”.

En el mismo sentido, el personaje de Catita también introduce elementos de

distorsión que tienen un efecto lúdico al interior de las tramas fílmicas y permiten matizar los valores dicotómicos con los que los personajes centrales son en general caracterizados.

#### **7.4. La performance de Niní Marshall**

A lo largo de este capítulo, fuimos escudriñando los modos en los que el cine participó en la configuración de los géneros sexuales durante el período analizado, a partir de una doble perspectiva que permitió focalizar, por un lado, en el funcionamiento narrativo-discursivo de las películas del director Manuel Romero protagonizadas por el personaje Catita; y por el otro, en la interpretación de las construcciones genéricas producidas por los textos fílmicos a la luz del contexto social y cultural de la época.

El cine de Romero no estuvo ajeno al estereotipado entramado de posiciones y oposiciones con que el modelo de representación clásico caracterizó a las mujeres y a la sociedad en general. Sus películas contribuyeron a delinear un mundo de luces, sombras y contradicciones, heredero de las formas narrativas del melodrama latinoamericano, pero al que también incorporó fuertes dosis de costumbrismo porteño y elementos cómicos que le permitieron ironizar sobre algunos aspectos de las relaciones familiares y entre los géneros. En ese marco, el personaje de Catita actúa como una especie de 'válvula de escape' para las tensiones y los rígidos estereotipos planteados por los esquemas narrativos. Pero al mismo tiempo, con su discurso irreverente e 'incorrecto', su corporalidad inadecuada y su gesticulación exagerada, Catita habilita desde la enunciación fílmica la posibilidad de ocupar nuevos lugares sociales y simbólicos para los sectores populares urbanos, reivindicando sus formas de acceder a esos espacios.

Fluctuando entre el rol que le asigna la ficción fílmica y sus performances como comediente, Niní Marshall opera a través de Catita, su caricatura de la 'chica porteña de barrio', un efecto disruptivo que satiriza cierto pensamiento pequeñoburgués, teñido de prejuicio y moralidad, que en las graciosas intervenciones del personaje es puesto en cuestión. A lo largo de los films Catita 'actúa' como novia o esposa celosa (*Casamiento en Buenos Aires*, *Luna de miel en Río*), vampiresa (*Casamiento en Buenos Aires*) o amiga confidente (*Divorcio en Montevideo*, *Casamiento en Buenos Aires*, *Yo quiero ser bataclana*, *Porteña de corazón*, *Mujeres que bailan*), pero en cada caso produciendo deformaciones sobre el verosímil que la narración clásica y el cine argentino construyeron en relación a esos roles y los valores asociados a ellos. Esta performance le permite configurar un modelo femenino alternativo, el de la 'mujer rebelde', que a través de los mecanismos de la sátira, la parodia y la comedia se rebela a los moldes narrativos y a las funciones asignadas por las tramas fílmicas a las mujeres en el cine de la época. Como vendedora, manicura, telefonista, enfermera, bataclana o bailarina, en los distintos films el

personaje de Catita reivindica la participación femenina en el mundo del trabajo y la posibilidad de ascender por mérito propio, que en su caso adereza con enormes dosis de ingenio, una actitud contestataria y la capacidad de intervención para torcer las cosas a su antojo. La maternidad no aparece nunca en su horizonte de deseo y la relación con los hombres es siempre conflictiva, pasando muchas a veces a un segundo plano frente a la amistad y la solidaridad femeninas, como ocurre en el final de *Navidad de los pobres*, cuando Catita rompe su compromiso al enterarse que su novio traicionó la confianza de su amiga Marta.

En este sentido, al mediar, deformar o reconfigurar los roles femeninos de la narración clásica por un lado, y ofrecer un modelo alternativo por el otro, el personaje produce nuevas significaciones que aportan al modo en el que los géneros sexuales son construidos performativamente entre las décadas de 1930 y 1950, en un contexto de profundos cambios sociales, políticos y culturales que afectan a la sociedad argentina en su conjunto, pero fundamentalmente a los dos sujetos sociales a los que remite Catita: los sectores populares urbanos y las mujeres.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo nos situamos en el sinuoso terreno de los imaginarios sociales, centrando la indagación en un período de la historia argentina de particular dinamismo, caracterizado por la emergencia de nuevas agencias, pero a la vez atravesado por una multiplicidad de tensiones producto de la reconfiguración del entramado político, social y cultural del país. En ese marco, el análisis de dos de los personajes creados por la actriz cómica Niní Marshall constituyó un punto de entrada para reflexionar, de manera más amplia, sobre los modos en que los géneros sexuales fueron producidos en la discursividad social durante las décadas de 1930 a 1950, y el papel que el cine en general, y la filmografía seleccionada en particular, cumplieron en ese proceso.

El análisis fílmico se emprendió bajo la premisa de que el cine es una tecnología del género; es decir, uno de los dispositivos a través de los cuales las subjetividades y las identidades de género son producidas y normalizadas. Sin embargo, este proceso no se da en forma atemporal ni universal, sino en el marco de determinadas condiciones concretas, situadas, por lo que fue necesario incorporar al análisis la mirada sobre el contexto.

Desde esta doble perspectiva fue posible abordar las subjetividades femeninas como redes de formaciones de poder simultáneas, en las que el género se entrelazaba de manera inescindible con posicionamientos de clase, edad, pertenencia étnica y sexualidad, entre otros, y frente a los cuales la representación fílmica aparecía como un modo privilegiado de puesta en escena y construcción de los imaginarios socio- sexuales del período.

Asimismo, al situar al cine argentino en su vinculación con la cultura de masas y con las culturas populares latinoamericanas, el análisis de las tipologías femeninas y de los estereotipos y arquetipos de género pudo ser comprendido desde una perspectiva multideterminada, que permitió registrar la construcción histórica de modos de representación institucionales y su redefinición a la luz de las transformaciones sociales y culturales del momento. En el período analizado, los esquemas narrativos y representacionales desplegados en las películas argentinas, y particularmente en las comedias cinematográficas, recuperan la compleja trama de manifestaciones culturales previas (como el sainete, el tango, el melodrama, la radio y la novela por entregas) y configuran un mapa de inteligibilidad cultural y referencia para los nuevos habitantes de las ciudades, en especial de Buenos Aires, que al amparo de los procesos de inmigración, urbanización e industrialización estaba experimentando una transformación radical.

Si bien los personajes y la trayectoria de Niní Marshall han sido abordados tanto en estudios académicos como en trabajos de índole biográfica; sin embargo, el tipo de análisis que planteamos a lo largo de estas páginas puntualiza en un aspecto hasta el

momento no explorado: la reinterpretación de su performance actoral y de sus criaturas en clave de género. Como se analizó, la historia personal de Niní Marshall presenta características singulares, que son a la vez emergentes de una época de grandes cambios sociales y culturales, con mayores oportunidades de inserción laboral y de socialización para las mujeres, pero también profundamente rupturistas. Como humorista que escribe sus propios guiones y crea sus propios personajes, como actriz cómica que encabeza elencos y atrae multitudes, como madre que cría sola a su hija, como estrella de cine divorciada y vuelta a casar varias veces, como artista prohibida y exiliada, Niní Marshall se aparta una y otra vez de los espacios y comportamientos admitidos en la época, y recorre un camino diferente. Pero al mismo tiempo, la enorme aceptación popular de sus criaturas, particularmente de Cándida y Catita, las dos que se analizan en este trabajo, se relaciona con su capacidad para convertirse en intérprete de nuevas prácticas sociales y culturales que pugnaban por lograr reconocimiento y promover la identificación de los sectores a los que aludían sus personajes.

A lo largo del análisis constatamos que las criaturas imaginadas por Niní Marshall ofrecen, a veces en forma oblicua y subrepticia, en otras de manera irreverente y disruptiva, nuevas significaciones sobre el modo en que los géneros, pero también las clases sociales y las pertenencias étnicas, podían ser vividos en el contexto de los años treinta a cincuenta, contribuyendo a modelar los imaginarios del período. Aun en el marco de estructuras narrativas fuertemente codificadas y cerradas, Cándida y Catita encuentran intersticios para deslizarse otras versiones performativas de la subjetividad que interpelan desde múltiples posicionamientos a múltiples agencias.

A partir de la distinción analítica entre el rol que la narrativa clásica asigna a los comediantes en tanto personajes ficticiales y su actuación como *performers* (Krutnik, 1995), se pudo observar en ambas series fílmicas que los personajes de Niní Marshall realizaban ese desdoblamiento desempeñando, por un lado, las funciones necesarias para el avance de la acción, la distensión en los momentos álgidos y la resolución del conflicto central, pero al mismo tiempo, tenían un efecto disruptivo al interior de las tramas, al distorsionar, invertir, mediar o rebelarse con respecto a los roles y valores dicotómicos expresados por el esquema de la narración clásica.

En el caso de Cándida, se delineó su dependencia intertextual con respecto a otras representaciones sobre los gallegos en general y sobre las mujeres gallegas en particular; aunque sin perder de vista que la construcción fílmica involucraba procesos de producción de sentidos históricamente situados, y tomaba elementos de los imaginarios sociales del período en aras de lograr una mayor verosimilitud, a la vez que realizaba sus propios aportes y modificaciones a esos imaginarios. La singularidad de la caricatura creada por Niní Marshall, como se dijo, radica en las formas de transgresión que, a través del lenguaje, la gestualidad y la expresión corporal, produce al interior del texto fílmico,

configurando un modelo femenino alternativo, el de 'mujer rebelde' (Rowe, 1995), que difiere tanto de las tipologías de la *femme fatale* como de las de la madonna, características del esquema dicotómico de la narrativa clásica. Expresa una sexualidad que no es amenazante del orden patriarcal, como en el caso de las diversas seductoras que presentan los films, ni tampoco negada como en el caso de las 'buenas muchachas'; sino que es contradictoria, debatiéndose entre la expresión de las fantasías y deseos que efectivamente se manifiestan en varias de las secuencias analizadas y los límites que impone la moral sexual de la época. Resistiéndose a los roles y funciones que a lo largo de las tramas fílmicas le son asignados (como víctima, empleada sacrificada, inmigrante engañada, esposa celosa, madre sustituta, cuidadora, etc.), Cándida se rebela a partir de su performance cómica al 'actuar los dilemas de la feminidad', parodiando y satirizando los estereotipos genéricos del cine de la época, y operando un desplazamiento en los textos fílmicos que crea nuevas posibilidades de representación y producción de las subjetividades en el cambiante contexto de las décadas de 1930 y 1940.

El análisis del personaje de Catita se vinculó en tanto al modo en que permitió abordar en la pantalla los procesos de inclusión social que se estaban produciendo en el período y cómo a partir de su rebeldía, de su desafío a los moldes narrativos y los lugares preestablecidos, en la enunciación de un discurso propio irreverente e indoblegable, habilitó para estos nuevos sectores la posibilidad de ocupar a su vez nuevos espacios, reivindicando sus formas particulares de apropiarse de ellos. Los films incluidos en la serie Catita fueron dirigidos en su totalidad por el director Manuel Romero, cuyo cine no se alejó del estereotipado entramado de posiciones y oposiciones con que el modelo de representación clásico caracterizó a las mujeres y a la sociedad en general. En ese marco, como vimos, el personaje de Catita actúa como un elemento de mediación y distensión para las tensiones y los rígidos estereotipos planteados por los esquemas narrativos. Como vendedora, manicura, telefonista, enfermera, bataclana o bailarina, en los distintos films el personaje de Catita reivindica la participación femenina en el mundo del trabajo y la posibilidad de ascender por mérito propio, que en su caso adereza con enormes dosis de ingenio, una actitud contestaria y la capacidad de intervención para torcer las cosas a su antojo. La maternidad no aparece nunca en su horizonte de deseo y la relación con los hombres es siempre conflictiva, pasando muchas a veces a un segundo plano frente a la amistad y la solidaridad femeninas. Al igual que en el caso de Cándida, a través de este personaje la comediante también contribuye a configurar un modelo femenino alternativo, el de la 'mujer rebelde', que a través de los mecanismos de la sátira, la parodia y la comedia se rebela a los moldes narrativos y a las funciones asignadas por las tramas fílmicas a las mujeres en el cine de la época.

A partir de los cruces interpretativos entre textos y contextos se entendió que, fluctuando entre el rol que le asignaba la ficción fílmica y sus performances como

comediante, Niní Marshall operó un efecto disruptivo que puso en evidencia las fisuras y contradicciones que presentaban los valores dominantes en el contexto político, social y cultural de las décadas de 1930 y 1950, entre los que se incluyen aspectos relacionados con la construcción de los géneros sexuales, como las disímiles visiones sobre la maternidad, las relaciones entre varones y mujeres y la participación en el mundo del trabajo y el espacio público, entramados con otros como la pertenencia étnica y de clase.

Sin embargo, a la vez se constató que tanto Cándida como Catita fueron capaces de permitir el reconocimiento y la identificación de los sectores a los que remitían, operando en una zona de inflexión en la que se articulaba el devenir de nuevas subjetividades –los sectores populares urbanos, los inmigrantes de primera y segunda generación, pero también las mujeres trabajadoras, las ‘jóvenes modernas’, etc.-, que en algunos casos ya habían dejado de ‘ser’ aquello que la pantalla les devolvía –o, en rigor, nunca lo habían sido-, pero a quienes esas configuraciones imaginarias les resultaban reconfortantemente familiares.

## Notas

1 En relación al concepto de campo de Pierre Bourdieu, quien lo define como un sistema de relaciones entre posiciones, en el que cada agente posee determinado capital (simbólico, en este caso) y trata de legitimar su posición de acuerdo a las reglas diferenciadas de ese campo. Si bien las disciplinas mencionadas forman parte del campo académico/intelectual, poseen mecanismos de diferenciación, especialización y validación propios. Sobre el concepto de campo intelectual véase Bourdieu (2000) y Altamirano (2002).

2 En referencia a la categoría de rizoma elaborada por Deleuze y Guattari (1997), quienes rechazan interpretaciones de tipo ‘arborístico’ basadas en un modelo dicotómico centrado en una única ‘raíz’ para la construcción del conocimiento (lógica dominante en corrientes de pensamiento como el psicoanálisis, la lingüística y el estructuralismo), y proponen una multiplicidad de intensidades no centradas, que amplíen las posibilidades de agenciamiento (el aumento de las dimensiones de lo múltiple, que cambia de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones), las líneas de fuga y las desterritorializaciones.

3 Si bien pueden reconocerse actitudes precursoras del feminismo en figuras como Sor Juana Inés de la Cruz, Mary Wollstonecraft y Olympe de Gouges en los siglos XVII y XVIII, tanto en Europa como en América, el término en el sentido que hoy le conocemos fue acuñado en Francia a fines del siglo XIX para designar “*las posiciones gnoseológicas, ideológicas y políticas que reivindican la emancipación de las mujeres y el acceso a los derechos igualitarios con los varones*” (Barrancos, 2009: 151). El feminismo de la primera ola estuvo marcado por el reclamo de derechos civiles y laborales para las mujeres, destacándose el papel de las sufragistas desde finales del siglo XIX; mientras que el feminismo de la segunda ola surgió a partir de los años '60 motivado por diversas preocupaciones teóricas y políticas que se instalaron en un contexto de profundos cambios sociales y culturales (movilizaciones estudiantiles en Europa y Estados Unidos, reclamos de derechos civiles para la población negra en este último país, rechazo a la guerra de Vietnam, revolución sexual a partir del descubrimiento de la píldora anticonceptiva, entre otros factores). Tomando como bandera la máxima enunciada por la pensadora francesa Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* –“no se nace mujer, se llega a serlo”– el movimiento feminista se planteó paulatinamente el análisis de nuevas cuestiones relacionadas con la noción de patriarcado, el rol de la familia, la división sexual del trabajo, el poder, la identidad y la emergencia de la categoría de género como herramienta para la desnaturalización de la diferencia sexual. Para una contextualización general de este proceso, véase Gamba (2009b) y Barrancos (2009).

4 Una de sus líneas principales fue la de la 'filosofía de la diferencia sexual' desarrollada en los '80 por la teórica belga-francesa Luce Irigaray y las feministas italianas del grupo Diotima, quienes formularon una crítica al pensamiento masculino 'colonizador' que subsumía la experiencia femenina en un universal neutral (*falogocentrismo*) y propusieron su deconstrucción a partir de la autoconciencia como práctica política (Gargallo, 2009: 154-155).

5 Una de sus representantes fue Christine Delphy, quien afirmó: "*lo que se encuentra en la sociedad jerárquica actual no son machos o hembras, sino construcciones sociales que son los hombres y las mujeres*" (citada en Gamba, 2009b: 147). La igualdad ha sido proclamada tanto desde posiciones socialistas como liberales en función de disímiles proyectos políticos y en virtud de diferentes diagnósticos sobre el sistema capitalista y la estructura de clases. Algunos de esos posicionamientos teóricos sirvieron como insumos para las demandas concretas de numerosas organizaciones de mujeres en todo el mundo.

6 Para Stoller, el género era un concepto que tenía connotaciones psicológicas y culturales y lo diferenciaba del sexo biológico, tomando como dada la oposición entre naturaleza y cultura. En tanto Millet y Greer quisieron enfatizar mediante su utilización el carácter relacional y por lo tanto político de las definiciones normativas de la feminidad y masculinidad.

7 Cabe aclarar que el término inglés *gender* no tiene equivalencia exacta con sus traducciones en otras lenguas como el español (*género*), el francés (*genre*) o el alemán (*geschlecht*). Para un análisis más detallado de las particulares connotaciones en cada caso, véase Haraway (1995: 219-221).

8 Partiendo de una reinterpretación de las teorías de Engels, Lévi-Strauss y Freud a la luz de la perspectiva de género, Rubin puso de relieve el mandato heterosexual implícito en los sistemas de parentesco y el 'tráfico de mujeres' regido por hombres para regular los intercambios matrimoniales exogámicos.

9 Para una introducción al postestructuralismo, véase Culler (1992).

10 July Cháneton (2007: 69) considera que estas autoras, a las que denomina postestructuralistas, "*tienen en común el haber contribuido a reformular el problema del sujeto dentro del campo teórico feminista en términos que podemos llamar 'postfoucaultianos'*".

11 En el marco de la teoría de la performatividad, Butler (2001: 33-77) sostiene que el género es más algo que se hace que algo que se es, y llega incluso a proponer la abolición del género para "*subvertir el imperativo del cuerpo sexuado biológico*".

12 Butler (2001: 38) recupera las ideas de 'contrato heterosexual' de Monique Wittig y de 'heterosexualidad obligatoria' de Adrienne Rich, fusionándolas en la noción de 'matriz heterosexual', con la que caracteriza "*un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual supone que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad*".

13 Una de las principales críticas de Butler ha sido Nancy Fraser, con quien estableció un conocido debate en la década del '80 en la revista *New Left Review* acerca de la posibilidad o no de separar la esfera cultural de la estructura económica. Para profundizar sobre esta polémica, pueden consultarse los respectivos artículos de Fraser (2000) y Butler (2000).

14 La 'metafísica de la sustancia' hace referencia a una posición muy arraigada en la historia de la filosofía que considera a constructos artificiales como 'ser' y 'sustancia' como realidades ontológicas mediante las cuales se instituyen identidades. Butler (2001: 53-55) toma el término de Michel Haar para criticar afirmaciones como 'ser mujer' o 'ser heterosexual', que tienden a subordinar la noción de género a la de identidad y llevan a afirmar que una persona 'es' de determinado género en función de un determinado 'sexo' y de las expresiones de su yo psíquico (como el deseo), proponiendo en consecuencia una unidad metafísica entre sexo, género y deseo que es ilusoria y construida.

15 "*(...) dispersed constellations of unequal relationships, discursively constituted in social 'fields of force'*." (Scott, 1986: 1067). En inglés en el original. En todos los casos, las traducciones son nuestras.

16 En el original: "*(...) gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power. Changes in the organization of social relationships always correspond to changes in representations of power, but the direction of change is not necessarily one way*" (Scott, 1986: 1067).

17 En la interpretación de Jacques Lacan, el lenguaje es fundamental para el ingreso del niño al mundo simbólico y para la construcción de la identidad de género. El 'falo' es el significante

primario de la diferencia sexual y de toda posibilidad de significación (como incorporación simbólica de la Ley del Padre a partir de la prohibición del incesto y la separación del niño de la madre, y su ingreso al lenguaje y la cultura), pero este proceso se da en forma distinta entre niños y niñas (ellas están marcadas por la 'falta'), cuestión que es criticada por Scott, Irigaray y Butler. Scott (1986: 1064) le critica especialmente la tendencia a reificar la existencia de un antagonismo subjetivo original entre varones y mujeres, como un hecho central del género, y la universalización que realiza de lo femenino y lo masculino, sustrayéndolo de la experiencia cultural e histórica.

18 En el original: "*The construction of gender is both the product and the process of its representation*" (De Lauretis, 1987: 5).

19 Foucault (1998) pone en evidencia el carácter construido del dispositivo de la sexualidad, como resultado de una 'tecnología del sexo', es decir de un conjunto de técnicas desarrolladas por la burguesía a partir del siglo XVIII a fin de disciplinar cuerpos y mentalidades. Entre esas técnicas Foucault incluye los discursos de la psiquiatría, la medicina, la religión, la jurisprudencia, las normas legales, etc.

20 "(...) *with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and 'implant' representations of gender*" (De Lauretis, 1987:18).

21 Kaplan menciona como un texto pionero que influenció esta perspectiva el ya referido *Sexual Politics* (1970), de Kate Millett. En esa época de efervescencia a ambos lados del Atlántico, el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972) y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973) coinciden con la publicación de tres libros de crítica feminista en Norteamérica: *From reverence to rape*, de Molly Haskell (1975); *Popcorn Venus* (1973), de Marjorie Rosen; y *Women and their sexuality in the New Film* (1974), de Joan Mellen. Por esos años también comenzó a publicarse en Estados Unidos la revista *Women and Film*. Sobre estas

22 Dos hechos fundamentales marcan el acercamiento de las feministas británicas a los estudios sobre cine: la primera proyección de cine de mujeres en el Festival de Cine de Edimburgo de 1972 y la publicación en 1973 de *Notes on Women's Cinema*, editado por Claire Johnston. Véase Kuhn (1991).

23 *Amy!* (1975), *Penthesilea, Queen of the Amazons* (1974), *Riddles of Sphynx* (1977), *Cristal gazing* (1979) y *The bad sister* (1983), entre otros.

24 Mulvey (1975) trazó el perfil de un 'espectador masculino', al que atribuyó las características de voyeurismo y fetichismo a partir de la teoría psicoanalítica del cine desarrollada por teóricos como Raymond Bellour y Stephen Heath. Esta perspectiva ponía el eje en la figura del espectador como pivote de la acción ideológica del dispositivo cinematográfico, cuya textualidad se organizaba precisamente para la identificación. La herramienta central de estas operaciones era la mirada, que enlazaba además film y espectador.

25 Gaylyn Studlar se opuso a Mulvey al sostener que el aparato cinemático y la estética masoquista ofrecen posiciones identificatorias tanto para espectadores masculinos como femeninos al reintegrarlos a la bisexualidad psíquica y a su deseo por la madre pre-edípica. Posteriormente la misma Mulvey corrigió su postura en un ensayo sobre el film *Duelo al sol* (1946), al afirmar que en el cine dominante siempre existe una masculinización de la posición del espectador sin importar el sexo real de quien va al cine, y por lo tanto la posición femenina de mirada implica necesariamente la identificación con una mirada masculina ajena (Stam *et al*, 1999).

26 Definido por Joan Rivière como el reconocimiento de características 'femeninas' para disfrazar una preferencia masculina subyacente (o exagerar estas características para destacar el hecho de que son un constructo). Véase Stam *et al* (1999).

27 Sorlin se propuso indagar acerca de las representaciones de los soldados y la población civil con respecto al conflicto bélico. A partir de la observación secuencial del film y del análisis de los elementos narrativos, discursivos y estéticos, relacionándolos con el contexto en el que fue filmado, Sorlin afirmó que Rosellini presentaba una visión bastante pesimista sobre la resistencia italiana durante la Segunda Guerra Mundial, en contraste con la alegría que siguió a la liberación. Y atribuyó esa reacción al desengaño experimentado por el propio director y sus colaboradores con respecto al régimen fascista. Desde 1942, cuando realizó *Un pilota ritorna*, film en el que la guerra aparecía como un vehículo hacia la unidad nacional, la opinión de Rosellini habría ido cambiando, apartándose progresivamente de su postura belicista hasta llegar a *Roma, ciudad abierta*. Para Sorlin, el largometraje traducía la evolución en el pensamiento de ese equipo de filmación, que en un principio acordó con algunas ideas del régimen fascista y que luego debió enfrentarse a los excesos y abusos de la ocupación

alemana. Véase Aumont y Marie (1990: 275-276).

28 A comienzos de 1999 la revista publicó en la columna *Film and Media* un dossier especial sobre Historia y Cine, titulado "Reel History", en el que ofreció un panorama sobre las diferentes formas en que los investigadores estadounidenses estaban trabajando con los films: como invitados frente a cámara, incorporando las películas a la enseñanza, estudiando el uso del drama para comunicar ideas sobre la historia y revisando documentales que abordaban temas históricos significativos como la esclavitud y la Guerra Fría (Toplin, 1999b). En el siguiente número, el historiador Robert Rosenstone (1999) realizó una aguda crítica al dossier, al sostener que éste no tenía en cuenta los desarrollos teóricos ni las interpretaciones recientes sobre el tema desarrolladas en Estados Unidos y Europa, tanto por historiadores como por investigadores del cine, la sociología y la literatura, entre los que mencionaba a Pierre Sorlin, Marc Ferro, Robert Burgoyne, Natalie Davis y Vivian Sobchack. En su opinión, los artículos tampoco consideraban cómo habían cambiado en el último medio siglo las nociones sobre el pasado, la construcción histórica y la representación, especialmente a partir de las críticas a la narrativa histórica realizadas por teóricos y filósofos como Hayden White y Paul Ricoeur.

29 En el original: "*Film may look like a literal mirror, but it, as much as written history, is a construction that utilizes the events, moments, individuals, movements, and situations of the past to create arguments, critiques, and metaphors that let us make sense of and understand our historical experience*".

30 En el original: "*We need a dialogue, not a monologue, a respectful appreciation of perspectives, not a finger-waving exercise*".

31 Mientras que *Reds* recurre a los mecanismos de la ficción y coloca al protagonista en lugares y situaciones en los que nunca estuvo, *The Good Fight* es un documental basado en los testimonios de los veteranos de la guerra y no pone en cuestión los errores, olvidos o incluso mentiras en los que éstos incurren.

32 El historiador Jacques Revel (2005) constata un proceso de recuperación del relato histórico tras el quiebre de los grandes paradigmas en los años '70 y la fragmentación ocurrida al interior de la disciplina (con la consiguiente emergencia de la historia social, la historia intelectual, la historia de las mentalidades, entre otras variantes). A diferencia del tipo de relato aceptado en los comienzos de la historiografía occidental, esta nueva versión no pretende ser exhaustiva y se limita a ofrecer un *modelo de inteligibilidad* particular a través de la selección de una determinada organización narrativa y una intriga, desechando por lo tanto otras posibilidades. Revel plantea la necesidad de recuperar el relato como recurso, "*como una de las maneras posibles de contribuir a edificar y experimentar una inteligibilidad de los objetos que se da al historiador, una vez más inseparable de la elaboración crítica de una interpretación*" (2005: 252).

33 El concepto de lo verosímil fue desarrollado originalmente por Aristóteles, quien lo identificaba con 'lo posible real', pero posteriormente fue relacionado en la tradición literaria francesa con el 'efecto de corpus', en relación a las convenciones de los géneros textuales.

Christian Metz reflexionó sobre lo verosímil cinematográfico, definiéndolo como 'cultural y arbitrario' y diferenciando entre un verosímil puro, que "*reside en la existencia misma de una línea de demarcación, en el acto mismo de restricción de los posibles*" y los contenidos que los verosímiles pueden adquirir en diversos contextos, su relatividad (Metz, 1970: 24-26).

34 Uno de ellos ha sido Raymond Williams (1980), quien ha criticado las interpretaciones basadas en la fórmula marxista base-superestructura que consideran al arte y al pensamiento como un reflejo de la realidad material, como un proceso mediado por ciertos dispositivos, o como una tipificación de la realidad mediante ejemplos, analogías o símbolos esenciales; porque en todos los casos subsiste la idea de que hay una realidad material concreta que se distorsiona, proyecta o mediatiza mediante (super)estructuras que se le superponen. En cambio, enfatiza la presencia del "*lenguaje y la significación como elementos indisolubles del proceso material involucrados permanentemente tanto en la producción como en la reproducción*" (Williams, 1980: 120) y propone el reemplazo del concepto de ideología por el de hegemonía, entendido como "*todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la totalidad de la vida (...) un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos- (...) [que dan] sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad*" (Williams, 1980: 131). Este concepto le permite comprender la tradición y la producción cultural no como expresiones superestructurales de una estructura social y económica configurada, sino como los procesos básicos de la propia formación social. Si la hegemonía, por definición, es siempre dominante, dice Williams, jamás lo será en forma total o exclusiva, y habrá lugar para la emergencia de elementos alternativos y de oposición.

35 Entre otras cuestiones, Žižek critica las visiones de corte iluminista (como la de Jürgen Habermas) que entienden a la ideología como una doctrina (conjunto de ideas, creencias, conceptos) al servicio de algún interés de poder inconsciente, como un texto cuyo significado 'oficial' se halla abruptamente separado de su intención real, y rescata los aportes del análisis del discurso (Barthes, Ducrot, Pêcheux) que entienden que la idea misma de un acceso a la realidad sin el sesgo de dispositivos discursivos o conjunciones con el poder es ideológica. Asimismo, rescata la noción elaborada por Louis Althusser con respecto a los Aparatos Ideológicos del Estado, que designan la realidad material de la ideología en prácticas ideológicas, rituales e institucionales, y afirma que es más efectiva para pensar el modo en que actúa el poder que la visión de Foucault sobre los microprocesos de poder, que en su opinión se hallan comprendidos también en las tesis de Althusser. Finalmente, designa un tercer eje sobre los fenómenos ideológicos (además de la doctrina explícita y la existencia material) referido a "la *elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos, casi 'espontáneos', que constituyen un momento irreductible de la reproducción de las prácticas 'no ideológicas' (económicas, legales, políticas, sexuales...)*" (Žižek, 2003:24). Este último aspecto es ejemplificado con el modo en que los medios de comunicación modelan la percepción de la realidad, por lo cual ésta se hace indistinguible de su 'imagen estetizada', relacionándolo con el concepto marxista de 'fetichismo de la mercancía'.

36 El film narra el ascenso y la posterior caída de Mildred Pierce (Joan Crawford), una esposa abandonada que rehace su vida, conoce el éxito profesional (de patrona de cantina deviene directora de una cadena de restaurantes) y seduce a un rico playboy del que se enamora, antes de perderlo todo. Es acusada por la muerte de su amante -que la había traicionado con su propia hija- pero al final resulta absuelta, aunque pierde el control de su empresa y vuelve con su primer marido.

37 Este discurso, que tiene por tema el amor de la protagonista por sus hijas, su lucha por el éxito y la traición final que sufre, según Cook es anulado por la estructura del relato, porque la organización con la que el film presenta los hechos "*arroja una sombra de descrédito sobre todo lo que ella dice*" (citada en Williams, 2003: 11) y el espectador es inducido a juzgarla severamente.

38 La teoría del autor, acuñada en los '60 por los críticos y cineastas que escribían en la revista *Cahiers du Cinéma* y filmaban en la corriente de la *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, André Bazin, Jacques Rivette y Éric Rohmer, entre otros), atribuye al director la autoría del film, especialmente si trabaja sobre guiones propios y al margen de los grandes estudios comerciales, con una mayor libertad para plasmar sus inquietudes en la pantalla y a lo largo de toda su obra (en la que pueden hallarse marcas personales de esa autoría). Es un término controversial, que no tiene en cuenta las relaciones de producción que implica la creación de un film, especialmente en el sistema de estudios.

39 Sobre esta cuestión, un texto de referencia es *Alice doesn't*, de Teresa de Lauretis (1984).

40 La crítica al logocentrismo occidental y al estructuralismo puede hallarse fundamentalmente en la obra de Derrida (*La escritura y la diferencia, De la gramatología, La filosofía como institución*), en tanto en *El Anti Edipo* Deleuze y Guattari emprenden una profunda crítica del psicoanálisis. Véase Derrida (1984 y 1998) y Deleuze y Guattari (2007).

41 Para Guattari y Rolnik (2005: 40), la producción de subjetividad es la producción más importante del capitalismo, donde se da de una manera 'industrial', basada en "*sistemas de conexión directa entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control social y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo*". Desechan la idea de identidad (individual o colectiva) y se refieren a 'agenciamientos de enunciación'. En tanto Deleuze y Guattari (2007) hablarán en términos de 'máquinas deseantes' con flujos diferenciados, que producen la subjetividad -y el universo- en forma binaria.

42 Derrida (1984) desarrolla esta idea de un sujeto anterior a la ley en relación al relato "Antes de la Ley" de Kafka.

43 Butler (2005a: 9) coincide con Foucault al entender que el poder regulatorio no actúa sobre un sujeto preexistente, sino que conforma y forma a ese sujeto, y que quedar sujeto a una regulación es también ser subjetivado por ella; esto es, ser creado como sujeto precisamente al ser regulado. Sin embargo, difiere en que el género sea una instancia más de una operación regulatoria de poder y afirma que el aparato que gobierna el género es específico de éste. "*El género es el aparato mediante el cual tienen lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino, junto con las formas intersticiales hormonal, cromosómica, psíquica y performativa que el género asume. Asumir que el género siempre y exclusivamente significa la matriz de lo 'masculino' y 'femenino' es precisamente no darse cuenta del punto crítico de que*

*la producción de ese binario coherente es contingente, de que tiene un costo y de que aquellas permutaciones del género que no se adaptan al binario son tan parte del binario como su instancia más normativa. Fusionar la definición de género con su expresión normativa es reconsolidar inadvertidamente el poder de la norma para restringir la definición del género*" (Butler, 2005a: 11).

44 El término performativo proviene de la teoría de los actos de habla de Austin y Searle con respecto a ciertos actos ilocutivos que permiten 'hacer cosas' en la medida en que son enunciadas. Un ejemplo clásico es decir "yo prometo", porque al mismo tiempo en que es dicho la acción se produce. Butler (1998) también retoma su aplicación en la teoría fenomenológica de los actos desarrollada por Husserl, Merleau-Ponty y George Mead, que intenta explicar el modo en que los agentes sociales construyen la realidad social por medio del lenguaje, los gestos y los actos simbólicos.

45 Aunque en un principio Butler hablará de 'actos performativos' del género, marcando su similitud con la performance teatral, posteriormente dejará de lado esta conceptualización, que parece sugerir la existencia de un sujeto que actúa, reemplazándola por una noción de performatividad como modo de producción social de las subjetividades. Véase Butler, 1998 y 2005b.

46 En el original: "*An emphasis on performativity, however, does not mean an assumption of fluid, forever changing identities. Indeed, taking the temporal performative nature of identities as a theoretical premise means that more than ever, one needs to question how identities continue to be produced, embodied and performed, effectively, passionately and with social and political consequence*".

47 El humor, la risa y lo cómico han sido abordados desde perspectivas filosóficas, sociológicas, psicológicas y críticas por reconocidos autores como Bergson (1953), Escarpit (1994), Freud (1997) y Baudelaire (1963), entre otros.

48 Tanto Sigmund Freud como Alfred Stern retomaron la obra de Bergson en sus propios planteos sobre la risa, aunque le plantearon algunas objeciones, en particular Stern, que le achacó el no referirse más que a la risa cómica (obviando otras situaciones que también producen risa, como el nerviosismo o la alegría) y, sobre todo, el ubicar a la risa en el ámbito de la inteligencia pura. Sobre este tema, véase Villegas Uribe (2003).

49 En el original: "*From romance to satire to the grotesque, these genres (the genres of laughter) are built on transgression and inversion, disguise and masquerade, sexual reversals, the deflation of ideals, and the leveling of hierarchies*".

50 En el original: "(...) *her sexuality is neither evil and uncontrollable like that of the femme fatale, nor sanctified and denied like that of the virgin/madonna. Associated with both beauty and monstrosity, the unruly woman dwells close to the grotesque*".

51 El concepto de liminalidad fue utilizado por el antropólogo cultural Victor Turner en su obra *El proceso ritual* (1969) en referencia a esos momentos "*dentro y fuera del tiempo*", en los que se deja de lado la normalidad y una sociedad afirma su identidad colectiva a través de diversos procesos simbólicos (fiestas, ritos de pasaje, carnavales, peregrinaciones). Lo liminal tiene que ver con lo contracultural, lo marginal y con lo que Turner llama la 'anti-estructura'.

52 En el original: "*But while mythology taints and dooms Medusa, the unruly woman often enjoys a reprieve from those fates that so often seem inevitable to women under patriarchy, because her home is comedy and carnivalesque, the real of inversion and fantasy where, for a time at least, the ordinary world can be stood on its head*" (Rowe, 1995: 11).

53 La hipertextualidad es una de las cinco relaciones de transtextualidad "*todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos*"- definidas por Genette (1989: 9-10). En ella un texto (hipertexto) se deriva a partir de otro

(hipotexto). Esta derivación puede darse de dos maneras: a) *por transformación*, que a su vez según su intención puede dar lugar al *travestimiento* (transformación lúdica que vulgariza el estilo del hipotexto pero conserva su acción y temática), la *transposición* (transformación seria con fines estético-ideológicos) o la *parodia* (transformación satírica con intención humorística); o b) *por imitación*, que puede producir el *pastiche* (imitación lúdica que calca el estilo y la forma de un hipotexto pero sin intención humorística), la *caricatura* (imita el estilo y la forma con intención satírica) o la *continuación* (imitación seria que prolonga la historia del hipotexto).

54 Mantenemos aquí el término original en inglés, por no encontrar un sustituto adecuado en español. Al mismo tiempo, el término nos permite ligarlo con la performatividad de los géneros sexuales.

55 Dos textos de referencia obligada son Aumont y Marie (1990) y Cassetti y Di Chio

(2007).

56 El término plano tiene distintas acepciones según nos refiramos al proceso de rodaje (hace referencia a un encuadre con una cierta duración) o montaje (remite a un fragmento de película comprendido entre dos cortes) de un film. En lo que hace al análisis teórico, remite tanto a la unidad mínima de montaje como al tipo de encuadre de un personaje en términos de tamaño (plano general, medio, americano, etc.), duración (plano breve o largo, plano-secuencia) o movilidad (plano fijo, panorámica, focalización, *travelling*). Para una explicación detallada sobre la polisemia del término, véase Aumont *et al* (2006: 37-43). En cuanto a la secuencia, Aumont y Marie (1990: 63) la definen como: “una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la ‘escena’ en el teatro o al *tableau del cine primitivo*”. Las secuencias se pueden detectar teniendo en cuenta los ‘signos de puntuación’ que frecuentemente las enmarcan, como el fundido encadenado, el fundido o la apertura en negro, la cortinilla, el iris y otros elementos de transición cinematográfica. Más allá de estos aspectos formales, la secuencia se distingue “*allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra*” (Casetti y Di Chio, 2007: 37).

57 Casetti y Di Chio (2007: 31-44) consideran que la etapa de descomposición comprende dos pasos fundamentales: segmentar las partes que componen el film y estratificar cada segmento aislado para indagarlo transversalmente (a partir de la diferenciación de los componentes internos de cada plano o secuencia, se busca detectar las recurrencias o isotopías). En tanto la recomposición implica cuatro pasos analíticos: la enumeración de los elementos identificados, su ordenamiento para descubrir el sistema de relaciones del film, el reagrupamiento de esos elementos en base a nuevas relaciones (equivalencia, generalización, inferencia, jerarquización) y, finalmente, la modelización, que permite una visión concentrada del objeto analizado descubriendo sus líneas de fuerza y sistemas recurrentes (Casetti y Di Chio, 2007: 45-53).

58 Ver Kuhn (1991: 90-92) y Kaplan (1998: 37-38).

59 Nos referimos aquí al cine producido por el sistema de estudios de Hollywood entre las décadas de 1910 y 1960 –que experimentó su auge entre los años ‘30 y ‘50-, cuyas formas de producción y estructuras de reconocimiento (especialización de tareas, géneros cinematográficos, *star system*) fueron emuladas en otros lugares del mundo, entre ellos Argentina, a partir de la industrialización del cine en la década de 1930. En el capítulo 4 se volverá sobre esta cuestión.

60 En referencia al formalismo ruso, escuela teórica de análisis literario cuyos desarrollos con respecto al texto fueron retomados por el estructuralismo francés. Algunos de sus representantes más conocidos son Tzvetan Todorov, Roman Jakobson y Mikhail Bakhtin. El estructuralismo (particularmente Barthes) también ha recuperado a través de los formalistas los análisis anteriores de Alexander Propp sobre el relato.

61 Mary Beth Haralovich realizó un estudio de este tipo sobre diez películas de los estudios Warner Brothers de los años ‘30 y ‘40 encontrando que parece haber una tendencia en la narrativa clásica a ‘devolver a la mujer a su sitio’. El amor romántico (mediante el enamoramiento, el matrimonio o la vuelta a la familia) cumpliría un papel normativo, al restituir el orden cuando la mujer asume un rol contrario a las normas en el mundo de la producción, mientras que si esto no ocurre la transgresión suele ser castigada con la exclusión, la marginalidad o la muerte (Kuhn, 1991: 42).

62 Basándose en las formas de interpelación que tienen los actos del habla según Benveniste, que distingue entre *discours* (interpelación personal, donde aparecen las marcas subjetivas del enunciador) e *histoire* (interpelación impersonal, característica de la narración de hechos pasados), Metz (1973) considera que en la narrativa fílmica tradicional prevalece la forma de la *histoire*, ya que el cine oculta las marcas de su enunciación y por ende su carácter discursivo. La ausencia de la fuente de enunciación es resuelta mediante un proceso de *sutura*, por el cual el espectador sustituye esa falta: por ejemplo, a través del mecanismo de contraplanos creado por el montaje cinematográfico, el espectador ocupa el lugar del personaje ausente en el plano, hacia quien va dirigida la mirada del personaje que efectivamente aparece en la pantalla, y es así interpelado por el discurso fílmico. Por su parte, Kuhn (1991: 66-67) aclara que la interpelación impersonal es una de las características del cine clásico y no del cine en general, por lo cual la *histoire* se constituye en un mecanismo ideológico. El relato fílmico establece un orden, un ritmo y una coherencia interna en función de una orientación de lectura que se propone al espectador (Aumont *et al*, 2006: 107). Sin embargo, como aclara Bettetini (1986: 108-109), el espectador no es un receptor pasivo en esa

relación comunicativa, sino que interactúa con el universo semántico que el discurso textual le propone.

63 En rigor participó en 38 películas, pero en una de ellas –*Reportaje*, de 1953, con dirección de Emilio Fernández- el personaje interpretado por Niní Marshall entre una galería de artistas latinoamericanos no quedó en la compaginación final. Véase el listado completo de los films en las referencias bibliográficas.

64 Solamente no pudieron visualizarse los films *Los enredos de una gallega* (México, 1951), *Una gallega en La Habana* (Cuba, 1955) y *Escándalo en la familia* (Argentina, 1967), por no tener acceso a copias disponibles en forma comercial o privada.

65 Analizamos estos films en el trabajo “Estudio sobre los personajes interpretados por Niní Marshall en su filmografía mexicana, desde una perspectiva de género”, desarrollado entre mayo y junio de 2008 en El Colegio de México, con financiación del gobierno mexicano. Resultados parciales de esa investigación fueron incluidos en el artículo “Las refugiadas españolas en el cine mexicano: género, exilio y vida cotidiana en *Una gallega en México*” (Laguarda, 2010).

66 *Carmen* es una parodia de la célebre ópera de Bizet, donde la acción se desarrolla en Sevilla a comienzos del siglo XIX, mientras que en *Madame Sans Gene*, Niní Marshall interpreta a una lavandera devenida en baronesa, en plena Revolución Francesa. En tanto *Mosquita muerta* parodia la opereta “Mam’zelle Nitouche”, de Henri Meilhac y Albert Millaud.

67 Los personajes de Niní Rodríguez y Niní Reboredo en las películas dirigidas por Luis César Amadori (*Hay que educar a Niní*, *Orquesta de señoritas*, *Una mujer sin cabeza*); así como los de Doña Sofocación (*Ya tiene comisario el pueblo*), Tía Carolina (*La novela de un joven pobre*), Ana (*Vamos a soñar con el amor*) y Rosita (*¡Qué linda es mi familia!*).

68 Véase la ficha técnica de ambas series en el Anexo.

69 En uno de los films realizados en México, por ejemplo, *Cándida* es una refugiada de la Guerra Civil Española. Hemos abordado este tema en un trabajo anterior (Laguarda, 2010).

70 La masiva movilización de la CGT, que había llamado a la huelga general, y de miles de trabajadores que espontáneamente colmaron las calles porteñas demandando la liberación de Perón, encarcelado en la isla Martín García tras la

toma del poder por un sector militar opositor, era un hecho inédito en la historia del país y definiría la identidad del peronismo como movimiento de masas, basado en nuevas formas de participación política. Para un análisis detallado de esta jornada y su significado en la ‘liturgia peronista’, véase Plotkin (2007).

71 El más sonado fue el pacto Roca-Runciman, firmado durante la presidencia de Justo, que garantizó a Gran Bretaña condiciones preferenciales para la exportación de productos argentinos –fundamentalmente carne- y la colocación de capitales y bienes manufacturados en el país. Estas medidas se tomaron sobre un trasfondo político convulsionado, donde emergieron denuncias por corrupción en relación a la exportación de carnes y a las presiones británicas para obtener el control del transporte urbano de la ciudad de Buenos Aires, entre otras.

72 Mariano Ben Plotkin (1994) ha analizado esta dimensión del discurso peronista, mientras que Marysa Navarro (2002) y Carolina Barry (2009), entre otros autores, han abordado la significación de la figura de Eva en la historia argentina y en el marco de ese movimiento social.

73 Para un abordaje detallado de la cuestión, véase Devoto (2009).

74 El concepto de transición demográfica alude al pasaje entre un régimen antiguo, caracterizado por una alta mortalidad y una alta natalidad, a uno moderno, en el que la mortalidad desciende primero a partir de factores médicos, sanitarios y alimentarios, mientras que el descenso de la natalidad sigue un ritmo más lento, condicionado por diversos factores culturales. Esto lleva a un aumento acelerado de la población mientras dura dicha transición. Para más datos, véase Otero (2007).

75 Con este concepto, Romero hacía referencia a la metamorfosis que había provocado en la sociedad argentina el fenómeno de la inmigración, sin el cual no podía pensarse ni la política ni la cultura de la Argentina moderna. Si bien el término ha devenido a través del uso en la denominación más común de ‘aluvional’, en este trabajo se respeta la versión original del autor, utilizada en sus libros *Breve historia de la Argentina*, de 1965, y *Las ideas políticas en la Argentina*, editado por primera vez en 1975 (Romero, 1992 y 2009). Para un análisis más profundo del concepto en la obra de Romero, véase también Altamirano (2005).

76 Una introducción a estas problemáticas puede hallarse en Armus (1990), mientras que Lila Caimari (2009) ha trabajado sobre los cambios en las modalidades y representaciones del delito para el caso de Buenos Aires, en el período 1880-1940. La cuestión de la pobreza y la

asistencia social puede ser consultada en Moreno (2000 y 2009).

77 Sobre el tema, véase los trabajos de Armus (2007) y Di Liscia (2002).

78 José Luis Moreno (2009) ha abordado el proceso de concentración de actividades de caridad y política social por parte de la Fundación Eva Perón y su absorción de las funciones y actividades desarrolladas por otras instituciones en forma precedente.

79 Sobre esta cuestión, véase el trabajo de Karina Ramaciotti (2009).

80 El concepto hace referencia a diversas consecuencias emanadas de los procesos de industrialización y urbanización nacientes, entre los que pueden ubicarse, a grandes rasgos, los problemas asociados a la vivienda, la pobreza y la salud; así como la situación laboral y social de diferentes grupos sociales, como las mujeres, los inmigrantes, la niñez, los obreros y la población indígena, entre otros. Sobre este tema véase Suriano (2000).

81 Para un detallado análisis de los tiempos iniciales del feminismo en la Argentina y el camino transitado en la obtención de derechos políticos, véase el minucioso trabajo de Barrancos (2001).

82 Estela dos Santos (1983) se ha referido a esta cuestión y a la relación de Eva Perón con las mujeres peronistas, mientras que Susana Bianchi y Norma Sanchís (1988), en un trabajo ya clásico, abordaron los pormenores de la constitución del Partido Peronista Femenino y su despliegue en todo el país con miras a las elecciones de 1952.

83 Para una visión general del trabajo femenino en Argentina desde 1869 a 1960, véase Lobato (2007).

84 Se trata en realidad de un bono de Navidad y no tiene que ver con el aguinaldo que comenzaría a pagarse a los trabajadores a partir de la modificación de la legislación laboral, unos años más tarde. El uso del término deriva de su acepción tradicional en la lengua castellana, según la Real Academia Española, como “1. *Regalo que se da en Navidad o en la Fiesta de la Epifanía*”, y la alusión a Pascuas es en referencia al “4. *Tiempo desde la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo hasta el día de Reyes inclusive*” ([www.rae.es](http://www.rae.es)).

85 Entre otras cuestiones, se fijó una jornada laboral de 8 horas para los menores de 18 años, descanso de 2 horas al mediodía, prohibición de trabajar en industrias peligrosas, descanso de 15 minutos cada 2 horas para amamantamiento y posibilidad de ausentarse hasta 30 días después del parto manteniendo la fuente de trabajo (Lobato, 2007: 228).

86 La eugenesia surgió a fines del siglo XIX de la mano de Francis Galton, quien, inspirándose en las ideas del naturalista Charles Darwin, sostenía la posibilidad de perfeccionar la especie a partir de favorecer los matrimonios entre los individuos ‘mejor dotados’ y evitar así la ‘degeneración’. En la Argentina, las ideas eugenésicas estuvieron en la base de numerosas políticas sanitarias y sociales, que apuntaban al nacimiento de niños sanos y al control de elementos socialmente ‘indeseables’ (delincuencia, alcoholismo, enfermedades). Su recepción se enmarcó, como señala Nari (2004: 36), en una perspectiva ‘transformista’ que confiaba en la posibilidad de los individuos y las ‘razas’ de ser transformados a partir de la adquisición de los caracteres del medio y luego transmitirlos mediante la herencia.

87 En 1935 se aprueba la Ley de Profilaxis Social que, además del control de la prostitución, dispuso la obligatoriedad del certificado prenupcial para descartar enfermedades que pudieran atentar contra la reproducción.

88 En los sesenta se afirman innovaciones que legitiman los vínculos más libres, el goce sexual, la proyección profesional de la mujer y una mayor participación del hombre en el cuidado de los hijos. Para un abordaje más detallado sobre estas transformaciones, véase Cosse (2010).

89 Sobre el tema véase Storey (1998) y Martín-Barbero (1998).

90 En términos generales, la expresión designa una serie de rasgos característicos de las sociedades industriales, en las que grandes masas de personas pertenecientes a los estratos medios y bajos, anteriormente excluidos, comienzan a participar tanto en la esfera política y social como en la actividad económica e industrial. Sin embargo, tanto desde la sociología como desde la crítica cultural (desde Max Weber y Wright Mills hasta la Escuela de Frankfurt y la teórica Hannah Arendt), el término ha sido utilizado en forma negativa, para hacer referencia a una sociedad en la que predomina la burocratización y las grandes organizaciones de carácter impersonal, se destruyen la iniciativa individual y las relaciones comunitarias, y se propende a la atomización y al posible desarrollo de regímenes autoritarios (Blanco, 2002b: 225). Sin embargo, a partir de los años ‘60 esta visión comenzó a ser revertida y surgieron voces ‘integradas’ para sustituir a los ‘apocalípticos’, en términos de Umberto Eco (2008). Al semiólogo italiano se le debe una de las defensas más lúcidas de la cultura de masas, al sostener, entre otras cuestiones, que no es típica del capitalismo, sino que “*nace en una*

sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones: nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial". Asimismo, rescata que la información –aún cuando sea excesiva– llega a personas que antes no tenían acceso a ella, y los medios de comunicación popularizan nuevas formas culturales que, sin embargo, se asemejan a formas tradicionales de la cultura popular (por ejemplo, las transmisiones de lucha por televisión sustituyen al antiguo circo de gladiadores).

91 Para estos autores, la industria cultural tenía que ver con la aplicación de una racionalidad económica y técnica al ámbito del arte y la cultura, a través de la producción seriada y estandarizada de bienes culturales que buscaba a la vez clasificar y segmentar el público en términos de consumidores. Sobre el cine, Adorno y Horkheimer (1969: 147) afirmaron que atrofiaba la imaginación y la espontaneidad de los espectadores y fueron lapidarios: "*Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos*".

92 En el sentido de una 'falsa conciencia', aunque como se vio en el capítulo 1, siguiendo a Zizek, los medios, al contribuir a definir los límites de lo visible, son intrínsecamente ideológicos.

93 Jorge Warley (1985: 8) ha considerado que el año 1930 marca el "*quiebre de una fuerte y original tradición cultural popular (que reúne expresiones como el tango, la literatura folletinesca, el sainete) y el surgimiento de nuevas formas o su masificación (el cine, los teatros independientes, etc.)*".

94 Con respecto a la circulación de las ideas ilustradas en el Río de la Plata, véase Terán (2008).

95 Un interesante acercamiento a cómo la dicotomía entre civilización y barbarie ha recorrido el pensamiento argentino en diferentes contextos políticos e históricos puede ser hallado en Svampa (2006).

96 Al respecto, véase Barrancos (1989) y Puiggrós (1984).

97 Estudios sobre esta variedad de la literatura popular han sido llevados a cabo para el caso argentino por Rivera (1982) y Prieto (1988), entre otros autores.

98 La Biblioteca de la Nación comenzó a editar desde 1901 un volumen por semana con clásicos literarios y cierto tipo de literatura francesa calificada por Romero (en Gutiérrez y Romero, 2007: 51) como "*entretenida e intrascendente*". La editorial valenciana Sampere ofrecía su colección *Biblioteca Blanca* al módico precio de 30 centavos por ejemplar, no sólo con obras literarias sino también con títulos del pensamiento político y social. En esta última línea también se ubicaron la *Biblioteca Argentina*, dirigida por Ricardo Rojas, *La Cultura Argentina*, a cargo de José Ingenieros, y la *Cooperativa de Buenos Aires*, bajo la conducción de Manuel Galvez; proyectos editoriales encaminados a difundir además la tradición literaria e intelectual nacional entre "*un público culto, o que aspira a serlo*" (Gutiérrez y Romero, 2007: 52). Sobre estos precedentes se consolidará a partir de los años '20 una empresa cultural que buscará llegar con libros baratos a nuevos sectores sociales, englobados bajo el término 'pueblo trabajador', aunque sin excluir a 'los intelectuales'. Estos eran vistos según Romero (en Gutiérrez y Romero, 2007: 53) como mediadores necesarios del proceso, porque no sólo debían poner ciertas obras escogidas al alcance del pueblo, sino convencerlo de su valor.

99 Un detallado estudio sobre la historia de esta publicación y la construcción de su público puede hallarse en Rogers (2008).

100 Beatriz Sarlo ha explorado los modos en que la divulgación de la ciencia y la técnica a través de publicaciones masivas (libros, diarios y revistas) contribuyó a compensar diferencias en la sociedad porteña de los años veinte y treinta, y a mediar en el proceso de modernización cultural para las capas medias y los sectores populares. Sobre el tema, véase Sarlo (1992).

101 Si bien, como aclara Sarlo (2004), cuando se dirigían a su público lo hacían en términos de 'lector' o 'lectores', los numerosos avisos publicitarios incluidos en las novelas semanales pertenecían a novedosos productos de uso femenino, como cremas, polvos y otros artículos de belleza, lo que permite suponer que sus compradoras eran en gran medida mujeres jóvenes.

102 En referencia a la que es considerada la transmisión inaugural de la radiofonía argentina, producida el 20 de agosto de 1920 desde el techo del teatro Coliseo de Buenos Aires por los radioaficionados Enrique Susini, César Guerrico y Luis Romero Carranza, conocidos a partir de entonces como 'los locos de la azotea'. Unas 50 personas poseedoras de radios a galena y sus familias escucharon aquella noche la ópera *Parsifal*, de Wagner, constituyéndose ellos también

en parte del hito inicial de la historia de la radio argentina. Para una historia social de la radiofonía en el país, véase Matallana (2006). También el trabajo de Ulanovsky *et al* (1995) incluye valiosos aportes sobre los personajes y programas radiales más destacados, adicionando además un archivo sonoro.

103 En la doble acepción del término, como apelación política al 'pueblo' y en su vinculación con la 'popularidad' en el consumo. Sobre la cuestión, véase García Canclini (1997: 241-242).

104 El cinematógrafo llegó al país en 1896, apenas unos meses después de que las célebres *vistas* de los hermanos Lumière fueran presentadas en Europa, y rápidamente diversos comerciantes y empresarios porteños incorporaron la novedad. Ese mismo año Federico Figner toma las primeras imágenes en movimiento de la Plaza de Mayo y los Bosques de Palermo y al año siguiente Eugenio Py filma el primero de sus cortometrajes patrióticos, *La bandera argentina*. En 1915 se estrena el primer gran éxito de público del cine nacional, *Nobleza gaucha*, un melodrama ambientado en el campo y las calles de Buenos Aires que inaugura el fenómeno del cine como entretenimiento para las masas y ya no como una mera curiosidad técnica. En el transcurso de las dos décadas siguientes, la cinematografía local iría fortaleciendo esa vinculación con el público a partir de temáticas caras al sentimiento popular como la historia nacional, el criollismo y el tango, basándose en modelos narrativos provenientes de otras manifestaciones como el sainete, el circo criollo, la crónica policial y el folletín. Uno de los directores más destacados de los años '20 fue José Agustín 'El Negro' Ferreyra, que alternó la temática gauchesca con la tanguera en clave melodramática, pero desarrollando una estética y un estilo propios. Para un abordaje más detallado de la etapa artesanal del cine argentino, véase: Caneto *et al* (1996), Barrios Barón (1995), Couselo (2001), y Couselo *et al* (1992).

105 *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth, es considerado el primer largometraje sonoro (sin discos) del cine nacional, al menos el que se estrenó primero. En su elenco participaron reconocidas voces del tango y de la radio, como Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Pepe Arias, Tita Merello y Luis Sandrini, entre otros.

106 Basado en la fuerte concentración monopólica en esa época de cinco grandes estudios o *majors*: Warner Bros, MGM, Paramount, RKO y 20th Century Fox.

107 Los cines de primera línea en la Capital Federal, con más de 2.500 localidades, exhibirían como mínimo una película argentina cada dos meses, durante siete días, incluyendo un sábado y un domingo; mientras que para los demás cines del radio céntrico de la ciudad esta indicación se reducía a una película por mes, en las mismas condiciones. Los demás, tanto de la Capital como del interior, pasarían dos semanas de cine argentino de cada cinco, como mínimo, comprendiendo dos sábados y dos domingos (Kriger, 2009: 37).

108 La crítica de Kriger (2009: 11-14) se centra particularmente en la obra del periodista Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, escrita entre 1959 y 1960, y en otros trabajos que la tomaron como referencia reproduciendo sus presupuestos y prejuicios. A la vez que lo reconoce como un relato fundador de la historiografía del cine nacional, Kriger le cuestiona a Di Núbila especialmente la asociación que realiza entre el peronismo y los regímenes totalitarios europeos en cuanto al uso del cine como un medio de propaganda, así como la responsabilidad que atribuye a sus políticas proteccionistas en el freno al desarrollo industrial y en la modelación de un cine 'anodino' y sin grandes aspiraciones estéticas.

109 Como la creación del Instituto Cinematográfico Argentino en 1933 (llamado Instituto Cinematográfico del Estado a partir de 1941), cuyo director técnico, el crítico Carlos Alberto Pessano, y su presidente, el senador Matías Sánchez Sorondo, compartieron una mirada moralizante y elitista del cine como 'instrumento de profilaxis social'. Sánchez Sorondo fue, asimismo, el autor del primer proyecto de Ley de Cine, presentado en 1938, que sin embargo no llegó a sancionarse. En 1944 el Instituto Cinematográfico del Estado pasó a la órbita de la nueva Dirección General de Espectáculos Públicos dependiente de la Subsecretaría de Información y Prensa de la Nación, que sería un instrumento clave durante el peronismo. Sobre el tema, véase Kriger (2009).

110 Uno de los ejemplos más claros del ejercicio de la censura en las naciones occidentales fue el Código Hays, que tomó su nombre de uno de los líderes del Partido Republicano que lo impulsaron, Williams H. Hays. Fue adoptado por la asociación de productores cinematográficos de los Estados Unidos (MPPA) entre 1934 y 1967 y se basó en una serie de prescripciones de orden moral, como la exclusión de escenas sexuales, blasfemias o insultos de los films; así como la divulgación de valores y ejemplos 'edificantes', que no promovieran el delito, el crimen o el pecado, y tampoco atentaran contra las instituciones 'sagradas' de la sociedad, como el matrimonio y la religión. Los productores argentinos también lo adoptaron, con el objetivo de

tener sus propias normas de autocensura, más allá de lo que dispusiera el Estado. Sobre el tema véase Kriger (2009: 54-55).

111 Lo que llevó a la quiebra de los estudios Lumiton, EFA, Emelco, San Miguel, Mapol e Interamericana.

112 Como explica Genette (1984), el término diégesis fue utilizado ya por Platón y Aristóteles para referirse al relato como una forma narrativa de ficción que se diferenciaba de la mimesis o descripción. Sin embargo, en la actualidad el sentido del término ha variado. En el caso del cine, la diégesis es responsable de instalar las condiciones de verosimilitud del relato o, en términos de Benveniste (1980), de transformar el discurso en historia, borrando los rastros de la enunciación. Aumont *et al* (2006: 114-115) explican que la diégesis es la historia entendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce. Toda historia particular crea su propia diégesis, pero a la vez, el universo diegético (creado y delimitado por todas las historias anteriores) ayuda a comprender la historia. Al mismo tiempo, la diégesis refiere a la dinámica de la lectura del relato, al modo en que los espectadores lo elaboran en el mismo devenir del film, en base a las pistas que van recibiendo, su propia imaginación y los datos que poseen de films anteriores.

113 Para mayor información sobre la cuestión, véase Morin (1957) y Dyer (2001).

114 En los primeros tiempos de la industria fílmica argentina muchas de las estrellas de la radio migraron al cine, como es el caso de Niní Marshall, y las publicaciones centradas en el medio radiofónico las siguieron también, ampliando sus horizontes temáticos para dar cabida a la actividad cinematográfica. Es el caso de la revista *Radiolandia*, que había nacido en 1928 como *La Canción Moderna* y en 1934 cambió su nombre con el objetivo de incluir todas las manifestaciones del espectáculo, en particular el medio radiofónico y el cinematográfico. Sobre este tema, véase Matallana (2006).

115 Desde fines de los años '50 el debate acerca de los géneros ha ocupado a teóricos y críticos de la literatura y el cine. Para Mijail Bajtin (1999: 248) los géneros discursivos son "*tipos relativamente estables de enunciados*", organizados sobre temáticas, estilos y formas de composición determinadas que instauran condiciones de previsibilidad. En tanto Gérard Genette (1988) distingue entre los géneros, a los que define como categorías propiamente estéticas, y los modos, considerados como categorías que dependen de la expresión verbal. Partiendo de las elaboraciones de Genette y Bajtin, Oscar Steimberg ha ampliado su alcance a todo tipo de lenguajes. "*Ha sido reiteradamente señalado el carácter de institución -relativamente estable- de los géneros, que pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social*" (Steimberg, 1998: 41). En el caso del cine, los géneros surgieron, como vimos, a partir de una necesidad de la industria de Hollywood de estandarizar y organizar la producción. La definición de 'tipos' de películas rápidamente reconocibles y diferenciables se vio también reforzada por la acción canónica de los críticos, en un intento por favorecer la comprensión de los films por parte del público.

116 En 1984 Altman publicó en *Cinema Journal* el artículo "A Semantic-Syntactic Approach to Film Genre", donde planteó una primera versión de este enfoque. La dimensión pragmática fue incorporada en el libro *Los géneros cinematográficos*, cuya primera edición data de 1999.

117 En referencia a la comparación realizada por Pascual Quinziano (1994) entre la comedia 'pura' de Hollywood (englobando la del período silente y la comedia sofisticada de los años '30) y la comedia 'impura' argentina, que integraría aditamentos provenientes tanto del melodrama como del costumbrismo social.

118 En el original: "*Genre notions –except the special case of arbitrary definition-are not critics' classifications made for special purposes; they are sets of cultural conventions. Genre is what we collectively believe it to be*".

119 El término pertenece al crítico literario Harry Levin (1987), quien, a partir de un estudio en el que analiza los orígenes de la comedia y su evolución histórica desde los clásicos de Aristófanes y Plauto hasta la comedia cinematográfica, ha señalado que este género se caracteriza por un interjuego dialéctico entre dos caracteres fundamentales: el lúdico e irreverente 'playboy', con el cual el espectador se ríe estableciendo una relación de complicidad, y el ridículo y torpe 'killjoy', del cual el espectador se ríe.

120 En el original: "*(...) the plot structures either are not specifically funny, not specific to*

*comedy in any sense of the word, or they are not in fact plot structures, but refer to the minimum unit of comic plot, the individual joke or gag*".

121 Para ello se basa tanto en las concepciones de Freud sobre el chiste y su relación con el inconsciente, como en las nociones de Ludwig Wittgenstein y Johan Huizinga sobre lo lúdico. Véase Horton (1991: 4-5).

122 Término desarrollado por John Huizinga para referirse a la disposición humana al juego.

123 En el original: "(...) *whereas tragic and melodramatic texts tend to hide their artifice in order to involve the audience emotionally, comic texts tend to acknowledge the presence of the reader/viewer (...) and therefore reveal the texts' artifice. This selfconsciousness of comedy helps establish the amount of 'distance' required for the unfolding characters and events to be taken as ludic than tragic*".

124 Para Lacan lo imaginario, lo simbólico y lo real constituyen los tres registros psíquicos, que se enlazan en un *nudo borromeo* (tres anillos entrelazados, el desanudamiento de cualquiera de ellos, lleva al desanudamiento de los otros dos) constituyendo una *tópica*. Lo imaginario es la dimensión no-lingüística de la psique, basada en imágenes, y se articula en el estadio del espejo, cuando es posible distinguir la 'imagen' de un 'yo' diferenciado de un 'otro', pero a la vez reflejado en él. Lo simbólico se funda a través del lenguaje y el ingreso al mundo de la cultura, a partir de la incorporación de la Ley del Padre y la posibilidad de materializar el deseo en discurso y de constituirse en sujeto. El orden de lo real es inaprensible; ni imaginario, ni simbólico, y no reductible a representación ni formalización, siempre mediado por lo imaginario y lo simbólico. En su relectura de Freud, Lacan relaciona al imaginario con el 'yo ideal', lo simbólico con el 'ideal del yo' y lo real con el

125 Aprea recupera las afirmaciones aristotélicas con respecto al *pathos* (sufrimiento), pero apunta que, a diferencia de las tragedias, donde el patetismo permite superar catárticamente las pasiones desatadas en la trama, *"en los melodramas la exhibición del sufrimiento es un objetivo en sí mismo"* (Aprea, 2003:2).

126 Algunos de los melodramas clásicos del cine nacional fueron los dirigidos por Luis Saslavsky (*La fuga*, 1937; *Puerta cerrada*, 1939; *Historia de una noche*, 1941; *Los ojos más lindos del mundo*, 1943), Lucas Demare (*Los isleros*, 1951; *Guacho*, 1954); Luis César Amadori (*El amor nunca muere*, 1955) y Mario Soffici (*Pasó en mi barrio*, 1951), entre otros.

127 Nótese que muchos de estos aspectos fueron señalados con respecto al modelo narrativo del cine clásico que, como se vio, se articula en un primer momento a partir de la narrativa de las películas de Griffith, las que han sido consideradas melodramas por la crítica feminista del cine.

128 Algunas de sus biografías consignan el apellido como Traverso, aquí se respeta la denominación que aparece en sus memorias (Marshall y D'Anna, 1985).

129 La costumbre de tomar bajo protección a niñas y jóvenes huérfanas, provenientes de asilos o las llamadas casas de niños expósitos, y explotarlas laboralmente en el servicio doméstico, estuvo muy extendida desde la época colonial y hasta entrado el siglo XX entre diferentes familias acomodadas, especialmente en el interior del país. Sobre el tema, véase Moreno (2000).

130 En uno de sus artículos, por ejemplo, aseguraba que mientras la mujer que trabajaba fuera del hogar contaba con un descanso semanal, la 'pobre ama de casa' estaba *"agobiada por el trabajo, preocupada u ocupada siempre, sin dinero para tener mucama –que generalmente hablan más de lo debido y hacen menos de lo que se les pide- ella ve marchitar su frescura y belleza, los sueños de novia convertidos ahora en obligaciones pesadas, abrumadoras, llenas de molestias... A menos que, tenga un aspirador eléctrico! ¡El sirviente ideal! Mecánico, limpio, prolijo y obediente, concienzudo, infatigable... y además ¡sordo y mudo!"* (Marshall y D'Anna, 1985: 59). Más allá de su obvio carácter humorístico, y a pesar de no tener en cuenta que las mujeres que trabajaban fuera del hogar tampoco lograban eludir las tareas domésticas, la nota refería a algo que Niní conocía en carne propia, en su pasado como ama de casa a tiempo completo, y revelaba asimismo que todavía no se percibía a sí misma como una mujer trabajadora.

131 Uno de sus 'alfilerazos' fue dirigido al ya reconocido músico Francisco Canaro, de quien afirmó: *"Canaro se parece a esas mujercitas hacendosas y económicas, que tienen la habilidad de reformar, dar vuelta, teñir y combinar sus trajes de un año para otro, consiguiendo con estos recursos ir a la moda y transformar con poco costo, vestidos viejos, dándoles apariencia de nuevos"* (Marshall y D'Anna, 1985:61).

132 Recorte periodístico conservado en el Museo Municipal del Cine, sin fechar. Se infiere que es del año 1973, porque en la nota se consigna que la actriz había comenzado a trabajar en el

café concert recientemente.

133 En el número inicial de la revista especializada *Cine Argentino*, publicado el 12 de mayo de 1938, se anticipaba que Cándida y Catita, "*las dos únicas siamesas de distinta nacionalidad que hay en el mundo*" tenían grandes probabilidades de ser llevadas al celuloide de la mano de Manuel Romero y los estudios Lumiton (*Cine Argentino*, N° 1, 12/5/1938). Un mes después, la publicación ofreció a sus lectores un fotorreportaje de la filmación de *Mujeres que trabajan*, en el que se incluyó una fotografía de Niní Marshall y Tito Lusiardo bajo el título "...*As noches prenda! –Lo qué?..*", en referencia a uno de los latiguillos más recordados del personaje de Catita. La imagen, en la que Catita posaba de pie en una escalera mientras el chofer Lorenzo que interpretaba Lusiardo la esperaba abajo en actitud de galanteo, fue acompañada por la transcripción de uno de los diálogos más graciosos de la película (*Cine Argentino*, N° 7, 23/6/1938).

134 En 1961 estrenó en México "Cosas de mamá y papá", aclamada por el público y la crítica. El debut de la obra en Buenos Aires fue en marzo de 1962, realizando luego una gira por Rosario, Córdoba y Mar del Plata. Otras obras protagonizadas por la actriz fueron "Buenos Aires de seda y percal" (1963), "La señora Barba Azul" (1963), "Escándalo en Mar del Plata" (1965), "¡Vos que lo tenés, cuidalo!" (1965), "Teatralerías de Niní Marshall" (1967), "Recuerdo del viejo Buenos Aires" (1969), "Coqueluche" (1971), "Una noche en la radio" (1977 y 1981) y "La broadcasting del 40. ¿Quién apagó la radio?" (1981). El 4 de enero de 1973, con 69 años, Niní Marshall debutó con sus personajes en el café concert, con el espectáculo de humor negro "Y se nos fue redemente", de la mano de los productores Lino Patalano y Elio Marchi y Asociados. El debut fue en El Gallo Cojo Kabarett de Mar del Plata, trasladándose luego a Buenos Aires y reponiéndose en 1976 y 1977 tanto en la capital como en el interior del país. A la televisión llegó en julio de 1957, a Philco Music Hall, por Canal 7. Un año después debutaría con programa propio en la misma emisora, hasta el '58, y volvería en el '60. En 1966 inició sus participaciones en el popular programa "Sábados circulares con Mancera", por Canal 13, un clásico de la TV argentina en el que estuvo durante varias temporadas (1966, 1967, 1968, 1969, 1971 y 1972). En 1978 siguió al conductor Nicolás "Pipo" Mancera al programa "Al estilo de Mancera", por Canal 11. En los últimos años de su vida realizaría participaciones especiales en varios programas televisivos. La última fue en "El mundo de Antonio Gasalla", el 16 de abril de 1988 por ATC. Para un abordaje más detallado de los trabajos de Niní Marshall en estos ámbitos, véase Etchelet (2005).

135 Según el semanario *Confirmado* (4/8/1966), Niní Marshall grabó a los personajes de Mónica Bedoya, Catita, Jovita y Belarmina, además de presentar una versión cómica de la tragedia griega de Edipo, protagonizada por Cándida.

136 Posteriormente, también los noticieros cinematográficos la considerarían como una de las luminarias del espectáculo vernáculo, dando cobertura a distintos aspectos de su vida personal, como su asistencia al estreno del film *El barro humano*, dirigido por su amigo Luis César Amadori (*Semanario Argentino*, N° 149, 5/1955), la firma de un nuevo contrato con Radio El Mundo (*Noticiero Panamericano*, N° 893, 8/1957) o su participación en las elecciones de constituyentes de 1957 (*Noticiero Panamericano*, N° 897, 8/1957 y *Sucesos Argentinos*, N° 974, 8/1957).

137 "Niní Marshall. La vigencia humana del personaje", programa de mano de la primera revisión de Niní Marshall, Museo Municipal Pablo Ducrós Hicken, Semana de Buenos Aires, noviembre de 1976.

138 Recorte periodístico, sin datos de edición, Buenos Aires, diciembre de 1989. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

139 Núñez Seixas (1999: 72) menciona como ejemplo una consigna publicada en un pasquín en 1865 que decía: "*Abajo los gallegos salvajes unitarios que quieren la perdición de la ciudad de Buenos Aires*".

140 En referencia a un conocido cabaret de aquella época, el Royal Pigall, que en numerosas letras de tango aparece descripto como un antro de perdición.

141 Los años que se consignan en este capítulo son en todos los casos los de la fecha de estreno de los films y no los de su filmación.

142 “No paró hasta que me disfrazó”, le había espetado Cándida a Esther en una secuencia anterior, argumentando que “la decencia no está en la ropa” frente a la pregunta de la otra sobre si así no estaba más decente.

143 Esta escena juega con un gag típico de las comedias de Charles Chaplin, que recuerda en particular a la secuencia de *In the park* (1914) en la que el genial comediante intenta seducir a una niñera y termina cayéndose del banco también.

144 Piénsese, por ejemplo, en las sufridas y abnegadas madres interpretadas por Libertad Lamarque y Tita Merello en películas como *Puerta cerrada* (1939, Aston y Saslavsky), donde el personaje de Lamarque recibe un tiro para salvar a su hijo y expiar la culpa por haberlo abandonado cuando era niño, y *Filomena Marturano* (1950, Mottura), donde la madre todopoderosa interpretada por Merello se finge moribunda para casarse y dar un apellido paterno a sus tres hijos.

145 Según la Real Academia Española, antiguamente, manjar o vianda. El término se utiliza en el lenguaje poético. Véase [www.rae.es](http://www.rae.es).

146 Ballent y Gorelik (2001: 166-167) señalan que a finales de los años treinta Mar del Plata se publicitaba como ‘la ciudad de todos’ y apuntaba a lograr la permanencia del turismo de elite a la par que fomentaba la concurrencia de los sectores medios. Entre 1930 y 1940 el balneario pasó de recibir 65.000 turistas a 380.000, registrando casi el 500% de aumento.

147 Tras el establecimiento del Matrimonio Civil en 1888, la unión religiosa pasó a ser un asunto privado. Según Torrado (2003: 280-282), entre 1905 y 1930 la cantidad de matrimonios realizados por la religión católica se redujo a la mitad, mientras que en el transcurso de esta última década volvió a ascender a 2/3 sobre el total.

148 Como señala Aboy (2005) el sueño de la casa propia es una de las aspiraciones más distintivas de los sectores medios desde los años treinta, tal como se observa, por ejemplo, en la publicidad de una empresa constructora incluida en las páginas de la revista *Radiofilm* a finales de los cuarenta, donde una pareja mira una casa nueva y exclama “‘Ya podemos casarnos’...!”, en tanto una leyenda debajo de la imagen gráfica señala: “LA CASA PROPIA, el venturoso nido que soñaron para ELLOS y para sus HIJOS, ya no es un sueño imposible y lejano... Ahora es FÁCILMENTE REALIZABLE!.. En el ‘GRAN BUENOS AIRES’, donde más le guste: en el OESTE, en el NORTE o en el SUD, en pueblos cercanos y progresistas, con todos los medios de locomoción y comodidades urbanas, construiremos la casita que tanto deseaba” (*Radiofilm*, 9/11/1949). Véase imagen 10.

149 La investigadora Valeria Manzano ha analizado la cuestión para el cine argentino de los años cuarenta. Véase Manzano (2000).

150 Caracterizada en su versión ideal por el confinamiento de las mujeres al ámbito del hogar y a su rol de esposas y madres, mientras el hombre debía desplegar su autoridad y protección (económica y moral) sobre la mujer y los hijos.

151 Según se revela a través de la inclusión de las tapas de los diarios informando la noticia, y del propio discurso de Ana María, se trataría de un financista que habría perdido su fortuna en la Bolsa. Si bien en Argentina también se sintieron los efectos de la crisis de los años treinta desencadenada por la caída de la Bolsa de Nueva York; sin embargo, como vimos en el capítulo 3, este fenómeno estuvo más vinculado en nuestro país a la baja de los precios internacionales de los productos primarios y la dificultad de obtener divisas para pagar las importaciones -llevando al aumento de la desocupación y a la depreciación de la moneda- que al desarrollo de una crisis derivada de la especulación como había ocurrido en Estados Unidos. En este sentido, la inclusión de ese aspecto en el film remite más a un giro dramático tomado en préstamo del cine de Hollywood que a un dato económico del período.

152 La cuestión del hijo ilegítimo aparece fuertemente dramatizada en este film, en sintonía con el estigma social que recaía en la época sobre las madres solteras. Volveremos sobre el tema en el análisis contextual.

153 Según Kriger (2005), el término designa a las coristas ligeras de ropa, a las que se relacionaba con una vida disipada, y comenzó a utilizarse en nuestro país a partir de 1922, tras la visita de la compañía francesa Ba-Ta-Clan. El “Bataclan” es también una tradicional sala de espectáculos de París, creada en 1864, cuyo nombre deriva de la opereta *Ba-Ta-Clan*, de Offenbach. Sin embargo, en el film la compañía es identificada con la revista porteña, que en la década de 1920 había fusionado los elementos provenientes de París con los de la revista criolla, género teatral surgido en el país hacia finales del siglo XIX que intercalaba breves cuadros musicales con sketches teatrales, generalmente con contenido criollista. Al menos en esa época, la versión local era menos osada que la francesa, las bailarinas aparecían un poco más cubiertas (aunque se incorporaron las plumas y los decorados elaborados) y los cuadros

musicales seguían manteniendo cierto contenido nacional. En la película esto se advierte con la inclusión de bailes folklóricos y cantantes de tango, aunque también aparecen números de ballet clásico y bailes de salón. Para un abordaje sobre la historia de la revista porteña, véase Dávila y Orozco (1999).

154 “*El baile es la antesala del infierno*”, comenta por ejemplo en *Divorcio en Montevideo*, y luego le advierte a Claudio que “*el alcohol es el vehículo de Satanás*”.

155 Marlene Dietrich, una de las grandes diosas sexuales de la pantalla hollywoodense, siempre aparecía exhalando largas bocanadas de humo con las que seducía a su galán de turno. El pedir fuego a un hombre y el fumar con avidez han sido interpretados como algunos de los símbolos mediante los cuales el deseo sexual podía ser expresado sorteando las restricciones morales que imponía el Código Hays.

156 Tango compuesto en 1923, con letra de Celedonio Flores y música de Carlos Gardel y José Razzano.

157 Como ha señalado Fernando Casas (2006), esa imagen positiva e idílica sobre la infancia se configura principalmente a partir de la obra de Rousseau, publicada en el siglo XVIII (especialmente en *Emilio*, donde aborda el tema de la educación infantil). En esa visión, la infancia se concibe como un mundo separado del mundo adulto, y el infante como un ser indefenso al que se debe proteger para que desarrolle su potencial.

158 Uruguay había sancionado su ley de divorcio en 1913 y se podía solicitar por la sola voluntad de la mujer

#### **Para citar este documento**

Paula Inés Laguarda. (2015). *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Nini Marshall* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina: Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto/UNQ. Disponible en:

## Referencias bibliográficas y fuentes

### Género y teoría

BARRANCOS, Dora (2009). "Feminismo (teorías y discusiones)", en: S. GAMBA (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 151-154.

BELL, Vikki (1999). "Performativity and Belonging. An Introduction", *Theory, Culture & Society*, Vol. 16 (2), pp. 1-10.

BRAIDOTTI, Rosi (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós [1994].

\_\_\_\_\_ (1999). "Diferencia sexual, incardinamiento y devenir", en: *Mora*, N° 5, pp. 8-32.

BUTLER, Judith (2005a). "Regulaciones de género", *La ventana*, N° 23, pp. 7-35.

\_\_\_\_\_ (2005b). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México / Paidós [1990].

\_\_\_\_\_ (2000). "El marxismo y lo meramente cultural", *New Left Review*, N° 2, pp. 109-121.

\_\_\_\_\_ (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate feminista*, Año 9, Vol. 18, pp. 296-314.

CHÁNETON, July (2007). *Género, poder y discursos sociales*. Buenos Aires, Eudeba.

CIXOUS, Hélène (1997). "The Laugh of the Medusa (1975)", en: R. R. WARHOL y D. P. HERNDL (eds.), *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 347-362 (<http://picard.montclair.edu/~lorenzj/unisinos/cixous-medusa.pdf>).

DE LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.

\_\_\_\_\_ (1984). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.

FRASER, Nancy (2000). "Heterosexismo, falta de reconocimiento y capitalismo: una respuesta a Judith Butler", *New Left Review*, N° 2, pp. 123-124.

GAMBA, Susana (2009a). "Estudios de la mujer / Estudios de las mujeres", en: S. GAMBA (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 124-126.

GAMBA, Susana (2009b). "Feminismo (historia y corrientes)", en: S. GAMBA (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 144-151.

GARGALLO, Francesca (2009). "Feminismo de la diferencia sexual", en: S. GAMBA (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 154-156.

HARAWAY, Donna (1995). "'Género' para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra", en: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, pp. 213-250.

SCOTT, Joan (1986). "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review*, 91:5, pp. 1053-1075 (URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0002-62%28198612%2991%3A5%3C1053%3AGAUCOH%3E2.0.CO%3B2-Z>, última consulta en mayo de 2009).

STOLKE, Verena (2004). "La mujer es puro cuento: la cultura del género", *Estudios feministas*, Vol. 12, N° 2/2004, pp. 77-105.

### **Teoría social y cultural**

ADORNO, Theodor y Max Horkheimer (1969). "La industria cultural", en: *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.

ALTAMIRANO, Carlos (2002). "Campo intelectual", en: C. ALTAMIRANO (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 1-10.

BAÑO, Rodrigo (2004). "Los sectores populares y la política: una reflexión socio-histórica", *Política*, N° 43, pp. 35-55.

BARRANCOS, Dora (1996). "Problemas de la 'historia cultural'. Triangulación y multimétodos", en: H. CUCUZZA (comp.), *Historia de la educación en debate*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores/IICE (Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación, UBA), pp. 147-165.

BENJAMIN, Walter (1987). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid [1936].

BENVENISTE, Émile (1980). *Problemas de lingüística general*, Tomos I y II. México, Siglo XXI [1972].

BHABHA, Homi (2002). "La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo", en: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Manantial [1994], pp. 91 a 110.

BLANCO, Alejandro (2002a). "Cultura de masas", en: C. ALTAMIRANO (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 42-44.

\_\_\_\_\_ (2002b) "Sociedad de masas", en: C. ALTAMIRANO (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, p. 225.

BOURDIEU, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires, Aurelia Rivera.

\_\_\_\_\_ (2000). "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase", en: *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, EUDEBA [1971], pp. 23 a 41.

CASAS, Ferrán (2006). "Infancia y representaciones sociales", *Política y Sociedad*, 2006, Vol. 43, N° 1, pp. 27-42.

CASTORIADIS, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets [1975].

CULLER, Jonathan (1992). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra [1982].

DE CERTEAU, Michel (1993). *La escritura de la historia*. México DF, Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2007). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós [1973].

\_\_\_\_\_ (1997). *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-Textos.

DERRIDA, Jacques (1998). *De la Gramatología*. México DF, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1984). "Kafka: Ante la Ley", en: *La filosofía como institución*, Barcelona, Granica, pp. 97 a 144.

ECO, Umberto (2008). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires, Tusquets [1965].

FOUCAULT, Michel (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México DF, Siglo XXI Editores [1976].

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana [1992].

GUATTARI, Félix y Suely ROLNIK (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.

JUNG, C. G. (1974). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires, Paidós.

LACAN, Jacques (2009), *Escritos 1*. México, Siglo XXI.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002). "Culturas populares", en: C. ALTAMIRANO (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 49-60.

\_\_\_\_\_ (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

MOUFFE, Chantal (1999). *El retorno de lo político*. Buenos Aires, Paidós.

REVEL, Jacques (2005). *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires, Manantial.

STOREY, John (1998). *An introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens, The University of Georgia Press [1993].

WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península [1977].

ZIZEK, Slavoj (2003). "Introducción: El espectro de la ideología", en: S. ZIZEK (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

## Teoría del cine y análisis fílmico

- AMADO, Ana (2000). "La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvey", *Entrepasados*, N° 18/19, Año IX, pp.173-181.
- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE y Marc VERNET (2006). *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós [1983].
- AUMONT, Jacques y Michel MARIE (1990). *Análisis del film*. Barcelona, Paidós [1988].
- BETTETINI, Gianfranco (1986). *La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva*. Madrid, Cátedra [1984].
- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- BURCH, Noël (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- CASSETTI, Francesco y Federico DI CHIO (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós [1990].
- COLAIZZI, Giulia (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia, Ediciones Episteme.
- DYER, Richard (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós.
- FERRO, Marc (1980). *Cine e Historia*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986). "El sistema de representación clásico y las escrituras manieristas", en: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia y Minneapolis, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literatures, pp. 27-36.
- GUBERN, Román (1994). "La herencia del *Star System*", *Archivos de la Filmoteca*, N° 18 (octubre 1994), pp. 12-33.
- IBARS FERNÁNDEZ, Ricardo e Idoya LÓPEZ SORIANO (2006). "La historia y el cine", *Clío* (revista electrónica), N° 32, Madrid, Proyecto Clío (<http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf>. Última consulta julio de 2010).
- KAPLAN, E. Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra [1983].
- KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.
- METZ, Christian (1974). "El cine: ¿lengua o lenguaje?", en: BARTHES, Roland, *La Semiología*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo (3° edición).
- \_\_\_\_\_ (1973). "Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)", en: *El significante imaginario* (2001), Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de cierto verosímil?", en: AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 17 a 30.

MORIN, Edgar (1957). *Les Stars*. París, Editions du Seuil.

MULVEY, Laura (1975). "Visual pleasure and narrative cinema", en *Screen*, 16.3, pp. 6-18. (<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>). Última consulta: julio de 2010).

RANALLETTI, Mario (1998). "El cine como fuente y reflexión para la investigación y la enseñanza de la historia (entrevistas a Marc Ferro y Robert Rosenstone)", *Entrepasados*, Año VIII, N° 15, pp. 91-125.

RICH, B. Ruby (2004). *Chick Flicks. Theories and memories of the feminist film movement*. Durham, Duke University Press [1998].

ROSENSTONE, Robert (2005). "La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla", *Istor*, N° 20, pp. 91-108 ([http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier5.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf)). Última consulta julio de 2010). Traducción de Leandro Sanz (texto original publicado en *The American Historical Review*, vol. 93, n° 5, diciembre 1988, pp. 1173-1185).

\_\_\_\_\_ (1999). "Reel History with Missing Reels?", *Perspectives on line*, N° 37: 8 (noviembre 1999), American Historical Association (<http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9911/9911fil1.cfm>). Última consulta julio de 2010).

SORLIN, Pierre (2005). "El cine, reto para el historiador", *Istor* (revista electrónica), N° 20, pp. 11-35 ([http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier1.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf)). Última consulta julio de 2010). Traducción de Arturo Vázquez Barrón y Roberto Rueda.

\_\_\_\_\_ (1985). *Sociología del cine*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999). "La teoría feminista del cine", en: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós/Comunicación.

TOPLIN, Robert (1999a). "Needed: an interdisciplinary dialogue", *Perspectives on line*, N° 37: 8 (noviembre 1999), American Historical Association (<http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9911/9911fil2.cfm>). Última consulta julio de 2010).

\_\_\_\_\_ (1999b). "Film and History: the state of the union. *Perspectives on line*, N° 37: 4 (abril 1999), American Historical Association (<http://www.historians.org/Perspectives/issues/1999/9904/9904FIL7.CFM>). Última consulta julio de 2010).

WILLIAMS, Linda (2003). "Mildred Pierce, la Segunda Guerra mundial y la teoría feminista del cine", ficha de la cátedra "Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas", Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Traducción de: "Mildred Pierce, la Seconde Guerre mondiale et la théorie féministe du cinéma", *Cinematiction*, 67 (Mar. 93), pp. 113-120).

## Géneros textuales

ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós. APREA, Gustavo (2003). "El melodrama negado", *XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas*, Universidad de Regensburg, Ratisbona, Alemania

(<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea04.pdf>. Última consulta: mayo 2010).

BAJTIN, Mijail (1999). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI [1982].

BAUDELAIRE, Charles (1963). "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas", en: *Obras*, México DF, Aguilar [1961], pp. 596-608.

BERGSON, Henry (1953). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada [1939].

CAVELL, Stanley (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós [1981].

ÉMELINA, Jean (1996). *Le comique. Essai d'interprétation générale*. París, Sedes.

ESCARPIT, Robert (1994). *L'humour*. París, Presses Universitaires de France [1960].

FREUD, Sigmund (1997). "El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)", en: *Obras completas*, Vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu [1960].

FRYE, Northrop (2000). *Anatomy of criticism*. Princeton, NJ, Princeton University Press [1957].

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus [1962].

\_\_\_\_\_ (1988). "Géneros, 'tipos', modos", en: M. A. GARRIDO GALLARDO (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, PP. 183-233.

\_\_\_\_\_ (1984). "Fronteras del relato", en R. BARTHES *et al*, *Análisis estructural del relato*, México, Premià [1982], pp. 1996-209.

HORTON, Andrew (1991). *Comedy/Theory/Cinema*. Berkeley y Los Angeles, California University Press.

KRUTNIK, Frank (1995). "A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian", en: K. B. KARNICK y H. JENKINS, *Classical Hollywood Comedy*, New York/London, Routledge, pp. 17-38.

LEVIN, Harry (1987). *Playboys & Killjoys. An Essay on the theory and practice of comedy*. New York, Oxford University Press.

OROZ, Silvia (1992). *Melodrama: O cinema de lagrimas da América Latina*. Río de Janeiro, Rio Fundo.

PALMER, Jerry (1988). *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. Londres, British Film Institute.

ROWE, Kathleen (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin, University of Texas Press.

STEIMBERG, Oscar (2001). "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", *Signo y Seña*, Nº 12 ([http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido\\_autores/Sobre%20el%20analisis%20del%20humos%20grafico.pdf](http://www.semioticasteimberg.com.ar/contenido_autores/Sobre%20el%20analisis%20del%20humos%20grafico.pdf). Última consulta julio de 2010).

\_\_\_\_\_ (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel [1993].

TUDOR, Andrew (2003). "Genre", en: B. K. GRANT, *Film genre reader III*, Austin, University of Texas Press [1986].

VILLEGAS URIBE, Carlos Alberto (2003). "Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, Vol. 3, N° 10 y 11 ([http://www.ediciona.com/portafolio/documentos/4/0/8/4/aportes\\_teoricos\\_a\\_la\\_caricatura%5B1%5D\\_4804.pdf](http://www.ediciona.com/portafolio/documentos/4/0/8/4/aportes_teoricos_a_la_caricatura%5B1%5D_4804.pdf)). Última consulta julio de 2010).

### **Historia de las mujeres en Argentina**

BARRANCOS, Dora (2007). "Contrapuntos entre sexualidad y reproducción", en: S. TORRADO (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*, Tomo I, Buenos Aires, Edhasa, pp. 475-499.

\_\_\_\_\_ (2003). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2001). *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1999). "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período entre guerras", en: F. DEVOTO y M. MADERO (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina*, Buenos Aires, Taurus, pp. 198-225.

BARRY, Carolina (2009). *Evita Capitana. Eva Perón y el Partido Peronista Femenino, 1949-1955*. Buenos Aires, EDUNTREF.

BIANCHI, Susana y Norma SANCHÍS (1988). *El Partido Peronista Femenino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BIERNAT, Carolina y RAMACIOTTI, Karina (2008). "Las madres y sus hijos en foco", en: C. BARRY, K. RAMACIOTTI y A. VALOBRA, *La Fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la inclusión*, Buenos Aires, Biblos.

CAGIAO VILA, Pilar (2001). "Género e emigración: las mujeres inmigrantes gallegas en la Argentina", en X. NUÑEZ SEIXAS, *La Galicia austral*, Buenos Aires, Biblos, pp. 107-136.

DOS SANTOS, Estela (1983). *Las mujeres peronistas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

FRANCO, Marcela e Irene MARRONE (2006). "El noticiario cinematográfico y el documental institucional en la segunda posguerra. Un caso: la representación de las políticas sociales y de género en España y Argentina", en: MARRONE, Irene y Mercedes MOYANO WALKER (comps.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Del Puerto, pp. 121-143.

GUY, Donna (1997). "Madres vivas y muertas. Los múltiples conceptos de la maternidad en Buenos Aires", en: D. BALDERSTON y D. GUY (comp.), *Sexo y sexualidades en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, pp. 231-256.

LOBATO, Mirta Zaida (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires, Edhasa.

NARI, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político*. Buenos Aires, Biblos.

NAVARRO, Marysa (2002). "Evita", en: J. C. TORRE (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 313-355.

RAMACIOTTI, Karina y Adriana VALOBRA (2004). "...*plasmear la raza fuerte...* Relaciones de género en la campaña sanitaria de la Secretaría de Salud Pública de la Argentina (1946-1949)", en: K. RAMACIOTTI y A. VALOBRA (comp.), *Generando el peronismo. Estudios de cultura, política y género (1946-1955)*, Buenos Aires, Proyecto Editorial, pp. 19-64.

WAINERMAN, Catalina (2007). "Mujeres que trabajan. Hechos e ideas", en: S. TORRADO (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Edhasa, pp. 325-352.

### **Contexto histórico y social**

ABOY, Rosa (2005). *Viviendas para el pueblo. Espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales. 1946-1955*. Buenos Aires, Universidad de San Andrés / Fondo de Cultura Económica.

ARMUS, Diego (2007). *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*. Buenos Aires, Edhasa.

\_\_\_\_\_ (comp.) (1990). *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires, Sudamericana.

ARMUS, Diego y Susana BELMARTINO (2001). "Enfermedades, médicos y cultura higiénica", en: A. CATTARUZZA (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 283-329.

BALLENT, Anahí (2007). "Políticas de vivienda, arquitectura doméstica y cultura del habitar", en: S. TORRADO (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Edhasa, pp. 413-438.

BALLENT, Anahí y Adrián GORELIK (2001). "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis", en: A. CATTARUZZA (dir.), "Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)", Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 143-200.

CAIMARI, Lila (2009). *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*. Buenos Aires, Sudamericana.

CATTARUZZA, Alejandro (2009). *Historia de la Argentina, 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI.

COSSE, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar, 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica – Universidad de San Andrés.

DI LISCIA, María Silvia (2002). *Saberes, terapias y prácticas médicas en Argentina (1750-*

1910). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DEVOTO, Fernando (2009). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana [2003].

JAMES, Daniel (1994). *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*. Buenos Aires, Sudamericana.

KOROL, Juan Carlos (2001). "La economía", en: A. CATTARUZZA (dir.), "Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)", Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 17-47.

MÍGUEZ, Eduardo (1999). "Familias de clase media: la formación de un modelo", en F. DEVOTO y M. MADERO, *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo II, Buenos Aires, Taurus, pp. 20-45.

MORENO, José Luis (2009). *Éramos tan pobres... De la caridad colonial a la Fundación Eva Perón*. Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2004). *Historia de la familia en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (dir.) (2000). *La política social antes de la política social. Caridad, beneficencia y política social en Buenos Aires, siglos XVII a XX*. Buenos Aires, Trama Editorial/Prometeo Libros.

OTERO, Hernán (2007). "El crecimiento de la población y la transición demográfica", en S. TORRADO (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario*, Tomo I, Buenos Aires, Edhasa, pp. 339-367.

PLOTKIN, Mariano Ben (2007). *El día que se inventó el peronismo: la construcción del 17 de octubre*. Buenos Aires, Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (1994). *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires, Ariel.

RAMACIOTTI, Karina (2009). *La política sanitaria del peronismo*. Buenos Aires, Biblos.

SURIANO, Juan (2000). *La cuestión social en Argentina, 1870-1943*. Buenos Aires, Editorial La Colmena.

TORRADO, Susana (2003). *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

TORRE, Juan Carlos (2002). "Introducción a los años peronistas", en: J. C. TORRE (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 11-77.

TORRE, Juan Carlos y PASTORIZA, Elisa (2002). "La democratización del bienestar", en: J. C. TORRE (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 257-312.

## Contexto cultural

ALTAMIRANO, Carlos (2005). "José Luis Romero y la idea de la Argentina aluvial", en C. ALTAMIRANO, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 77-104.

BARRANCOS, Dora (1989). *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires, Contrapunto.

DÁVILA, Valeria y Andrea OROZCO (1999). "Bataclanas y vedettes en la noche porteña", *Todo es Historia*, N° 384, Julio de 1999, pp. 8-36.

DE LAS CARRERAS, María Elena (2008). Sin título. Comentario sobre el film *El rey del barrio*, protagonizado por Germán Valdés 'Tin Tan', en el sitio web de la Cinemateca Latinoamericana de Los Ángeles (<http://www.lacla.org/history.2008.html>).

FARÍAS, Ruy (2008). "Galicia y los gallegos desde la mirada de Caras y Caretas", en M. R. LOJO (dir.), M. GUIDOTTI DE SÁNCHEZ y R. FARÍAS, *Los "gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, Colección Galicia Exterior Consello da Cultura Galega, Vigo/Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 201-269.

GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo (2001). "La nueva identidad de los sectores populares", en: A. CATTARUZZA (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 201-238.

GUIDOTTI DE SÁNCHEZ, Marina (2008), "Las obras de teatro: espejo de los estereotipos gallegos en el imaginario argentino", en: M. R. LOJO (dir.), M. GUIDOTTI DE SÁNCHEZ y R. FARÍAS, *Los "gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, Colección Galicia Exterior Consello da Cultura Galega, Vigo/Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 133-197.

GUTIÉRREZ, Leandro y Luis Alberto ROMERO (2007). *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Siglo XXI [1995].

LOJO, María Rosa (2008), "Los 'gallegos' en la literatura argentina", en M. R. LOJO (dir.), M. GUIDOTTI DE SÁNCHEZ y R. FARÍAS, *Los "gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, Colección Galicia Exterior Consello da Cultura Galega, Vigo/Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 45-130.

MATALLANA, Andrea (2006). "Locos por la radio". *Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires, Prometeo.

MONSIVÁIS, Carlos (2006). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en: *Historia general de México*. México DF, El Colegio de México [2000], pp. 957-1076.

\_\_\_\_\_ (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Editorial Anagrama.

\_\_\_\_\_ (1994). "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México", en: H. HERLINGHAUS y M. WALTER (eds.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag.

MONSIVÁIS, Carlos y Carlos BONFIL (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México DF, Ediciones El Milagro / Instituto Mexicano de Cinematografía.

MOYA, José Carlos (2001). "Los gallegos en Buenos Aires durante el siglo XIX: Inmigración,

adaptación ocupacional e imaginario sexual”, en X. NUÑEZ SEIXAS, *La Galicia austral*, Buenos Aires, Biblos, pp. 69-85.

NUÑEZ SEIXAS, Xosé M. (1999). “Algunas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina (1860-1940)”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Año 14, N° 42, agosto 1999, pp. 67-109.

PRIETO, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.

PUIGGRÓS, Adriana (1984). *La Educación Popular en América Latina*, México, Nueva Imagen.

RIVERA, Jorge (1982). “El folletín”, en: *Crónicas del Periodismo*, Buenos Aires, CEAL.

ROGERS, Geraldine (2008), *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

ROMERO, José Luis (2009). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [1965].

\_\_\_\_\_ (1992). *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica [1975].

SARLO, Beatriz (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.

\_\_\_\_\_ (2004). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma [1985].

SAÍTTA, Silvia (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana.

SVAMPA, Maristella (2006). *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, Taurus.

TERÁN, Oscar (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales (1810-1980)*, Buenos Aires, Siglo XXI.

TERRERO, Patricia (1982). “El radioteatro”, en: *Artistas y espectáculos*, Buenos Aires, CEAL.

ULANOVSKY, Carlos, Marta MERKIN, Juan José PANNO y Gabriela TIJMAN (1995). *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Buenos Aires, Espasa Calpe.

WARLEY, Jorge A. (1985), *Vida cultural e intelectuales en la década de 1930*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

### **Historia del cine argentino**

BARRIOS BARÓN, Carlos (1995). *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducrós Hicken*. Buenos Aires, edición del autor.

BERARDI, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

CAMPODÓNICO, Horacio y Araceli ARRECHE (2007). *El cine argentino y sus tiempos:*

*desarrollos paralelos, itinerarios cruzados*. Buenos Aires, Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica – Cefopro.

CANETO, Guillermo *et al* (1996), *Historia de los primeros años del cine en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina.

COUSELO, Miguel (2001). *El Negro Ferreyra: un cine por instinto*. Buenos Aires, Museo del Cine / Altamira.

COUSELO *et al* (1992), *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, CEAL.

ESPAÑA, Claudio (dir.) *et al* (2000). *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

ESPAÑA, Claudio y Ricardo MANETTI (1999). "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas", en: J. E. BURUCÚA (dir.), *Arte, Sociedad y Política*, Colección Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana.

GETINO, Octavio (1998). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ciccus.

INSAURRALDE, Andrés (1994). *Manuel Romero*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

KARUSH, Matthew B. (2007). "The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s", *Hispanic American Historical Review*, 87:2, pp. 293-326.

KRIGER, Clara (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2005). "Estrategias de inclusión social en el cine argentino", *Cuadernos de cine argentino*, N° 1, pp. 83-103.

MANETTI, Ricardo (2000a). "El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos", en: C. ESPAÑA (dir.) *et al*, *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 188-269.

\_\_\_\_\_ (2000b). "Carlos Schlieper" (recuadro), en: C. ESPAÑA (dir.) *et al*, *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 340-341.

MARANGHELLO, César (2005). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona, Laertes.

\_\_\_\_\_ (2000). "El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico", en: C. ESPAÑA (dir.) *et al*, *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 524-567.

MARANGHELLO, César y Andrés INSAURRALDE (1997). *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

MELO, Adrián (2008). *Otras historias de amor: gays, travestis y lesbianas en el cine argentino*. Buenos Aires, Lea, 2008.

QUINZIANO, Pascual (1994). "La comedia. Un género impuro", en: S. WOLF (ed.), *Cine argentino: la otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena.

VALDEZ, María (2000). "El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo", en: C.

ESPAÑA (dir.) *et al*, *Cine argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 270-345.

### **Tipologías femeninas en el cine**

FERNÁNDEZ PARMO, Guido (2006). "La mujer en los comienzos del cine argentino: entre el honor y el dinero", *VIII Jornadas de Historia de las Mujeres y III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Villa Giardino, Córdoba.

GIL LOZANO, Fernanda y Horacio CAMPODÓNICO (2000). "Milonguitas en cintas. La mujer, el tango y el cine", en: F. GIL LOZANO, V. PITA y M. G. INI, *Historia de las mujeres en la Argentina, Siglo XX*, tomo 2, Buenos Aires, Taurus, pp. 137-153.

HEIDENHAIN, Carolina (2006). "Mujeres de mala vida y ángeles del hogar. La construcción de imaginarios sobre la mujer a partir del cine clásico argentino y mexicano", *VIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Villa Giardino, Córdoba.

\_\_\_\_\_ (2005). "La mujer de mala vida", en: *Cuadernos de Cine Argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales.

LAGUARDA, Paula Inés (2010). "Las refugiadas españolas en el cine mexicano: género, exilio y vida cotidiana en *Una gallega en México*", en: *Arenal*, Vol. 16: 2 (en prensa).

MANZANO, Valeria (2001). "Trabajadoras en la pantalla plateada. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942", *La ventana*, Vol. II, N° 14, pp. 267-289.

\_\_\_\_\_ (2000). "Las mujeres y la *Mujer* en el cine del primer peronismo", en: O. ACHA y P. HALPERÍN (comp.), *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de Historia de género en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.

OROZ, Silvia (1995). "El discurso de la transgresión femenina en el cine latinoamericano de los años treinta y cuarenta", *Objeto Visual*, 2, pp. 7-19.

TUÑÓN, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México DF, El Colegio de México- Instituto Mexicano de Cinematografía.

\_\_\_\_\_ (2000). *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México DF, Editorial Arte e Imagen / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México / Instituto Mexicano de Cinematografía.

### **Estudios sobre Niní Marshall y biografías**

CONTRERAS, Marily (2003). *Niní Marshall: el humor como refugio*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

DEGOY, Susana (1997). *Niní Marshall. La máscara prodigiosa*. Buenos Aires, Manrique Zago.

DELGADO, Josefina (dir.) (2006). *Niní Marshall: todas las voces*. Buenos Aires, Aguilar.

ESPAÑA, Claudio (1985). "Niní Marshall, el maravilloso caso de la doctora Jekyll y la señora Hyde", en: N. MARSHALL y S. D'ANNA, *Mis Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Moreno.

ETCHELET, Raúl (2005). *Niní Marshall, la biografía*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

LAGUARDA, Paula (2007). "Comedia, el género imposible. Un problema de sintaxis en las películas de Niní Marshall - Manuel Romero", en: Í. GARCÍA DE MOLERO, A. MOSQUERA y J. E. FINOL (eds.), *Semióticas del Cine*, Colección de Semiótica Latinoamericana, N° 5. Maracaibo, Asociación Venezolana de Semiótica / Universidad del Zulia, 2007, pp.109-121.

MARSHALL, Niní y Salvador D'ANNA (1985). *Mis Memorias*. Buenos Aires, Ediciones Moreno.

MESTMAN, Mariano (2005). "Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo", *Secuencias*, 22, pp. 27-47.

NARVÁEZ, Patricia (2003). *¡Niní está viva!* Buenos Aires, Sudamericana. POSADAS, Abel (1993). *Niní Marshall. Desde un ayer lejano*. Buenos Aires, Colihue.

SANTOS, Laura; Alejandro PETRUCELLI y Diego RUSSO (1993). *Niní Marshall, artesana de la risa*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

SPEZIALE, Anabella (2008). "Guardando las Apariencias. Representaciones de homosexualidad masculina en la trilogía de Catita manicura", en: A. MELO (comp.), *Otras historias de amor: gays, travestis y lesbianas en el cine argentino*, Buenos Aires, Lea, pp. 153-170.

### **Publicaciones periódicas**

Diario *Crítica*: julio de 1938; junio y octubre de 1939; enero, junio, julio y octubre de 1940; abril, mayo y septiembre de 1941; febrero de 1943; mayo de 1945; agosto de 1947; abril de 1948; mayo de 1949; junio de 1956. Repositorio: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional (microfilmación).

Diario *El Mundo*: 8/10/1940, 10/10/1940. Repositorio: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Revista *Cine argentino*: mayo y junio de 1938; febrero de 1939. Repositorio: Biblioteca de la Escuela Nacional de Cine y Realización Cinematográfica (ENERC).

Revista *Cinema Reporter*: diciembre 1954. Hemeroteca UNAM (México DF).

Revista *El Hogar*: 1934, 1939, 1942. Repositorio: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Revista *Radiofilm*: 1949 y 1956. Repositorio: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Revista *Sintonía*: 1936. Hemeroteca Biblioteca Nacional.

## Recortes periodísticos (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken)

Diario *Ámbito Financiero*: 19/3/1996 ("Niní Marshall, una diosa tímida que revolucionó el humor"; "Niní, una revolución en el idioma").

Diario *Clarín*: 23/4/1978 ("Niní, su humor y los días"), 10/1/1988 (Jorge Aulicino, "Niní Marshall, la que le hizo el molde a todos los personajes porteños"), 19/3/1996 ("Como Chaplin, pero con faldas"), 20/3/1996 ("Última despedida a Niní Marshall").

Diario *Crónica*: 4/10/1970 ("La Fórmula de Niní"), 23/4/1972 ("Otra vez Catita, pero madura"), 10/9/1978 ("Catita: la radio en el teatro"), 10/12/1979 ("La otra Niní Marshall").

Diario *La Nación*: 6/7/1978 ("A 40 años del ingreso de Catita en la pantalla"), 10/7/1988 ("Niní Marshall, ajustada por una mudanza ante la mala calidad de algunas narices"), 30/5/1993 ("Niní Marshall: en los felices 90"), 20/3/1996 ("Una multitud despidió a Niní").

Diario *La Opinión*: 16/10/1977 (Claudio España, "Las cien voces de Niní Marshall").

Diario *La Prensa*: 22/8/1982 (Marcelo Intili, "En casa de Niní. Entre fantasmas y personajes").

Diario *La Razón*: 9/10/1986 (Blanca Rébori, "Charla exclusiva con Niní Marshall: 'No me enojo; y, si me enojo, callo'"), 18/3/1996 ("Niní. Talento y ternura").

Diario *Página 12*: 27/1/1988 (Claudia Selser, "Niní Marshall. 'No me gusta que me tomen el pelo'"), 19/3/1996 (Sergio Pujol, "La voz de las mil voces"; "Catita se fue para arriba"). "Niní Marshall revalidó el título de ilustre que le dio hace mucho tiempo su público". S/d, Buenos Aires, diciembre de 1989.

Periódico *Democracia*: 15/1/1954 ("Una gallega en Méjico' Tiene Momentos de Ingenua Comicidad").

Periódico *Última Hora*: 1/6/1975 ("Los jóvenes años de Niní Marshall").

Revista *Clarín*: 5/10/1986 (Zully Piato, "Niní Marshall se despide de sus personajes y define su humor: 'Mi forma de hacer reír es espiar las vidas ajenas con amor'"), 24/12/1977 ("La Cándida señora Niní Marshall").

Revista *Gente*: s/d (María Larreta).

Revista *Hechos de máscara*, Año 25, noviembre-diciembre 1993 y enero- febrero 1994 ("Historia de Grandes: Niní Marshall").

Revista *La Maga*: 20/3/1996 ("...Y de redepente nos quedamos solos"; "Niní Marshall, la actriz que inventaba sus películas").

Revista *La Nación*: 22/10/1978 ("Primer Plano, Niní Marshall"), 11/5/1997 ("Niní Marshall, la niña que oía voces").

Revista *Panorama*: 28/12/1972 (Jorge Couselo, "Niní: Esa estrella que nunca se extingue").

Revista *Para Ti*: 14/6/1938 (Celso Cruz, "Catita").

Revista *Semanario*: 16/10/1985 ("Niní Marshall cuenta todo en sus memorias").

Revista *Vosotras*: 20/11/1985 (Gloria López Lecube, "Niní Marshall").

Semanario *Actualidad*, 1938 (s/d) (R. J. L. Costa, "30 minutos con Niní Marshall").

Semanario *Confirmado*: 4/8/1966 ("Niní Marshall: también para intelectuales").

Semanario *Correo de la tarde*: 25/10/1960 ("Niní Marshall, ante un interrogatorio indiscreto").

Semanario *Flash*: 22/10/1985 ("Las memorias de Niní Marshall. Una actriz que hace décadas mostró el camino para hacer cultura popular").

Semanario *Pantalla chica*: 7/6/1966 ("Soy una mujer de su casa que se hace la graciosa").

### **Folletos y programas de mano**

Programa de mano "Cine de los ídolos", Grupo Vida, octubre de 1991. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Programa de mano "Primera revisión de Niní Marshall". Semana de Buenos Aires, Museo Municipal del Cine, noviembre de 1976. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Folleto con Programación del Cine Club Núcleo, 1/9/1983, Temporada XXX. Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

### **Sitios de internet consultados**

*Cine Nacional* (<http://www.cinenacional.com>).

*Real Academia Española* (<http://www.rae.es>).

*The Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com>).

*Todo tango* (<http://www.todotango.com>)

### **Noticieros cinematográficos y películas institucionales**

*La mujer puede y debe votar*, Noticiero Panamericano y Registro Nacional de las Personas dependiente del Ministerio del Interior. Cortometraje documental realizado para el operativo de empadronamiento de 1947, Ley 13.010. DVD en: MARRONE, Irene y Mercedes MOYANO WALKER (comps.) (2006), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Del Puerto.

*Noticiero Panamericano*, N° 893 (8/1957) y 897 (8/1957). Archivo General de la Nación.

*Semanario Argentino*, N° 149 (5/1955). Archivo General de la Nación.

*Sucesos Argentinos*, N° 974 (8/1957). Archivo General de la Nación.

*Su obra de amor* (1953), dirección Carlos Borcosque. Noticiero Panamericano. Cortometraje documental realizado a un año de la muerte de Eva Perón. DVD en: MARRONE, Irene y Mercedes MOYANO WALKER (comps.) (2006), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Del Puerto.

### **Filmografía completa de Niní Marshall**

*Mujeres que trabajan.* Argentina, 1938, dirección Manuel Romero. Estudios Lumiton.

*Divorcio en Montevideo.* Argentina, 1939, dirección Manuel Romero. Estudios Lumiton.

*Cándida.* Argentina, 1939, dirección Luis Bayón Herrera. Estudios EFA.

*Casamiento en Buenos Aires.* Argentina, 1940, dirección Manuel Romero. Estudios Lumiton.

*Los celos de Cándida.* Argentina, 1940, dirección Luis Bayón Herrera. Estudios EFA.

*Hay que educar a Niní.* Argentina, 1940, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Luna de miel en Río.* Argentina, 1940, dirección Manuel Romero. Estudios Lumiton.

*Yo quiero ser bataclana.* Argentina, 1941, dirección Manuel Romero. Estudios Lumiton.

*Orquesta de señoritas.* Argentina, 1941, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Cándida millonaria.* Argentina, 1941, dirección Luis Bayón Herrera. Estudios EFA.

*La mentirosa.* Argentina, 1942, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Cándida, la mujer del año.* Argentina, 1943, dirección Enrique Santos Discépolo. Argentina Sono Film.

*Carmen.* Argentina, 1943, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Madame Sans Gene.* Argentina, 1945, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Santa Cándida.* Argentina, 1945, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Mosquita muerta.* Argentina, 1945, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Una mujer sin cabeza.* Argentina, 1947, dirección Luis César Amadori. Argentina Sono Film.

*Buenos Aires canta.* Argentina, 1947. *Sucesos Argentinos*, distribuidora Star Film.

*Navidad de los pobres.* Argentina, 1947, dirección Manuel Romero. Argentina Sono Film.

*Porteña de corazón.* Argentina, 1948, dirección Manuel Romero. Argentina Sono Film.

*Mujeres que bailan.* Argentina, 1949, dirección Manuel Romero. Argentina Sono Film.

*Una gallega en México.* México, 1949, dirección Julián Soler. Gregorio Wallerstein/Filmex.

*Yo no soy la Mata Hari.* España, 1950, dirección Benito Perojo. Benito Perojo Producciones.

*Una gallega baila mambo.* México, 1951, dirección Emilio Gómez Muriel. Gregorio Wallerstein/Filmex.

*Los enredos de una gallega*. México, 1951, dirección Fernando Soler. Oscar

Dancigers/Ultramar Films.

*La alegre casada*. México, 1952, dirección Miguel Zacarías. Producciones Zacarías.

*Mi campeón*. México, 1952, dirección Chano Urueta. Gregorio Wallerstein/Filmex.

*Amor de locura*. México, 1953, dirección Rafael Baledón. Gregorio Wallerstein/Alfredo Ripstein/Filmex.

*Dios los cría*. México, 1953, dirección Gilberto Martínez Solares. Productores Rafael Valdés Castillo y Fernando de Fuentes Jr.

*Una gallega en La Habana*. Cuba, 1955, dirección René Cardona. Carmelo Santiago/PelimeX/Argentina Sono Film.

*Catita es una dama*. Argentina, 1956, dirección Julio Saraceni. Artistas Argentinos Asociados.

*Cleopatra era Cándida*. Argentina, 1964, dirección Julio Saraceni. Carmelo Santiago/Filmex Argentina.

*Escándalo en la familia*. Argentina, 1967, dirección Julio Porter. G51/Benito Perojo S.A.

*Ya tiene comisario el pueblo*. Argentina, 1967, dirección Enrique Carreras. Argentina Sono Film.

*La novela de un joven pobre*. Argentina, 1968, dirección Enrique Cahen Salaberry. Producciones Carlos García Nacson.

*Vamos a soñar con el amor*. Argentina, 1971, dirección Enrique Carreras. Argentina Sono Film.

*¡Qué linda es mi familia!* Argentina, 1980, dirección Palito Ortega. Chango Producciones y Argentina Sono Film.

### **Otros films citados**

*Adiós, pampa mía*. Argentina, 1946, dirección Manuel Romero. Argentina Sono Film.

*Apenas un delincuente*. Argentina, 1949, Mario Fregonese. Interamericana

Films.

*Arroz con leche*. Argentina, 1950, dirección Carlos Schlieper. Emelco. *Así es la vida*. Argentina, 1939, dirección Francisco Mugica. Lumiton. *Chingolo*. Argentina, 1940, dirección Lucas Demare. Pampa Film. *Cada hogar, un mundo*. Argentina, 1942, dirección Carlos Borcosque.

*Con el diablo en el cuerpo*. Argentina, 1947, dirección Carlos H. Christensen. Lumiton.

*De padre desconocido*. Argentina, 1949, dirección Alberto de Zavalía. Artistas Argentinos Asociados.

*El amor nunca muere*. Argentina, 1955, dirección Luis César Amadori. Artistas Argentinos Asociados.

*El conventillo de la Paloma*. Argentina, 1936, dirección Leopoldo Torres Río.

*El hijo de papá*. Argentina, 1933, dirección John Alton. Altonfilm.

*El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation)*. Estados Unidos, 1915, dirección David Griffith. David W. Griffith Corp.

*El retrato*. Argentina, 1947, dirección Carlos Schlieper. Emelco.

*Filomena Marturano*. Argentina, 1950, dirección Luis Mottura. Estudios Lumiton.

*Guacho*. Argentina, 1954, dirección Lucas Demare. Argentina Sono Film.

*Hay que casar a Ernesto*. Argentina, 1941, dirección Orestes Caviglia. Arancana.

*Historia de una noche*. Argentina, 1941, dirección Luis Saslavsky. Argentina Sono Film.

*Ídolos de la radio*. Argentina, 1934, dirección de Eduardo Morera. Compañía Argentina de Films Río de la Plata.

*In the Park*. Estados Unidos, 1915, dirección Charles Chaplin. Essanay Films.

*Juguetes modernos*. Argentina, 1947, dirección Alberto Arliss.

*La fuga*. Argentina, 1937, dirección Luis Saslavsky. Pampa Film.

*La maestría de los obreros*. Argentina, 1942, dirección Alberto de Zavalía. EFA.

*La muchachada de a bordo*. Argentina, 1936, dirección Manuel Romero. Lumiton.

*La pequeña señora de Pérez*. Argentina, 1943, dirección Carlos H. Christensen.

*La rubia en el camino*. Argentina, 1938, dirección Manuel Romero. Lumiton.

*Las luces de Buenos Aires*. Argentina, 1931, dirección Adelqui Millar. Les Studios Paramount.

*Loco lindo*. Argentina, 1936, dirección Arturo S. Mom. Argentina Sono Film.

*Lo que sucedió aquella noche (It Happened One Night)*. Estados Unidos, 1934, dirección Frank Capra. Columbia Pictures Corporation.

*Los isleros*. Argentina, 1951, dirección Lucas Demare. Estudios San Miguel.

*Los martes, orquídeas...* Argentina, 1941, dirección Francisco Mugica. Lumiton.

*Los ojos más lindos del mundo*. Argentina, 1943, dirección Luis Saslavsky. Argentina Sono Film.

*Los tres berretines*. Argentina, 1933, dirección Enrique Susini. Estudios Lumiton.

*Mañana me suicido*. Argentina, 1942, dirección Carlos Schlieper. EFA.

*Marihuana*. Argentina, 1950, dirección León Klimovsky. S.A.C.L.

*Noches de Buenos Aires*. Argentina, 1934, dirección Manuel Romero. Lumiton.

*Nosotros... los muchachos*. Argentina, 1940, Carlos Borcosque.

*Papá tiene novia*. Argentina, 1941, dirección Carlos Schlieper. EFA.

*Pasó en mi barrio*. Argentina, 1951, dirección Mario Soffici. Artistas

Argentinos Asociados.

*Puerta cerrada*. Argentina, 1950, dirección John Alton y Luis Saslavsky. Argentina Sono Film.

*Reds*. Estados Unidos, 1981, dirección Warren Beaty. Paramount Pictures.

*Roma, ciudad abierta*. Italia, 1945, dirección Roberto Rossellini. Excelsa Film.

*Suburbio*. Argentina, 1951, dirección León Klimovky.

*The Good Fight*. Estados Unidos, 1984, dirección Noel Buckner, Mary Dore y Sam Sills. Abraham Lincoln Brigade Film Project y The National Endowment for the Humanities.

*Un hombre solo no vale nada*. Argentina, 1949, dirección Mario C. Lugones.

#### **Otras fuentes**

*La travesuras de Niní. Los mejores libretos de Catita, Cándida y otras criaturas*, Buenos Aires, Planeta, 1994. Biblioteca Nacional.

"Rescatemos la risa". Colección de 6 CDs con grabaciones radiales de los personajes de Niní Marshall. Producciones Diamel, 2002.

*La película de Niní*. Argentina, 2005, dirección y guión Raúl Etchelet. Producción Martín Ganen.

## Anexo

### Fichas técnicas de la filmografía analizada

<b>SERIE CATITA</b>
<p><b><i>Mujeres que trabajan</i></b> Estudio: Lumiton Rodaje: mayo y junio de 1938 Estreno: 6 de julio de 1938 en el Cine Monumental (Bs. As.) Elenco: Mecha Ortiz, Tito Lusiardo, Niní Marshall (Catita), Alicia Barrié, Pepita Serrador, Sabina Olmos, Fernando Borel, Alita Román, Mary Parets, Enrique Roldán, Hilda Sour, Alimedes Nelson. Libro y dirección: Manuel Romero</p>
<p><b><i>Divorcio en Montevideo</i></b> Estudio: Lumiton Rodaje: abril y mayo de 1939 Estreno: 7 de junio de 1939 en el Cine Monumental (Bs. As.) Elenco: Niní Marshall (Catita), Sabina Olmos, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero, Roberto García Ramos, Hilda Sour. Libro y dirección: Manuel Romero</p>
<p><b><i>Casamiento en Buenos Aires</i></b> Estudio: Lumiton Rodaje: septiembre y octubre de 1939 Estreno: 1 de enero de 1940 en el Cine Monumental (Bs. As.) Elenco: Niní Marshall (Catita), Sabina Olmos, Enrique Serrano, Marcelo Ruggero, June Marlowe, Hilda Sour, Alberto Bello. Libro y dirección: Manuel Romero</p>
<p><b><i>Luna de miel en Río</i></b> Estudio: Lumiton Rodaje: agosto y septiembre de 1940 Estreno: 9 de octubre de 1940 en el Cine Monumental (Bs. As.) Elenco: Niní Marshall (Catita), Tito Lusiardo, Enrique Serrano, Alicia Barrié, Juan Carlos Thorry. Libro y dirección: Manuel Romero</p>

***Yo quiero ser bataclana***

Estudio: Lumiton

Rodaje: noviembre de 1940

Estreno: 30 de abril de 1941 en el Cine Broadway (Bs. As.)

Elenco: Niní Marshall (Catita), Alicia Barrié, Sabina Olmos, Juan Carlos Thorry, Segundo Pomar, Enrique Roldán. Libro y

dirección: Manuel Romero

***Navidad de los pobres*** Estudio:

Argentina Sono Film Rodaje: abril y mayo de 1947

Estreno: 12 de agosto de 1947 en el Cine Monumental (Bs. As.) Elenco: Niní Marshall (Catita), Irma Córdoba, Tito Lusiardo, Semillita, Fernando Lamas, Osvaldo Miranda.

Libro: Manuel Romero y Viola

Dirección: Manuel Romero

***Porteña de corazón***

Estudio: Argentina Sono Film

Rodaje: diciembre de de 1947 y enero de 1948

Estreno: 9 de abril de 1948 en el Cine Ocean (Bs. As.)

Elenco: Niní Marshall (Catita), Augusto Codecá, Ernesto Raquén, Lilian Valmar, Jorge Salcedo.

Libro y dirección: Manuel Romero

***Mujeres que bailan***

Elenco: Argentina Sono Film

Rodaje: diciembre de 1948 y enero de 1949

Estreno: 12 de mayo de 1949 en el Cine Monumental (Bs. As.)

Elenco: Niní Marshall (Catita), Fanny Navarro, Fidel Pintos, José María Gutiérrez, Víctor Ferrari.

Libro y dirección: Manuel Romero

**SERIE CÁNDIDA**

***Cándida***

Estudio: EFA

Rodaje: julio y agosto de 1939

Estreno: 4 de octubre de 1939 en el Cine Monumental (Bs. As.)

Elenco: Niní Marshall (Cándida), Juan Carlos Thorry, Augusto Codecá, Tulia Ciámpoli, César Fiaschi.

Libro: Niní Marshall y Hernán de Castro

Dirección: Luis Bayón Herrera

***Los celos de Cándida***

Estudio: EFA

Rodaje: febrero a marzo de 1940

Estreno: 5 de junio de 1940 en el Cine Normandie (Bs. As.)

Elenco: Niní Marshall (Cándida), Augusto Codecá, Héctor Quintanilla, Aída Luz, Elsa Marval.

Libro: Hernán de Castro

Dirección: Luis Bayón Herrera

***Cándida millonaria***

Estudio: EFA

Rodaje: mayo y junio de 1941

Estreno: 17 de septiembre de 1941 en el Cine Monumental (Bs. As.) Elenco: Niní Marshall (Cándida), Alberto Bello, Alejandro Maximino, Lucy Galián, Adrián Cúneo, Osvaldo Miranda, Pedro Vargas

Libro: Pedro E. Pico

Dirección: Luis Bayón Herrera

***Cándida, la mujer del año***

Estudio: Argentina Sono Film

Rodaje: enero de 1943

Estreno: 23 de febrero de 1943 en el Cine Ocean (Bs. As.)

Elenco: Niní Marshall (Cándida), Augusto Codecá, Carlos Morganti, Julio Renato, Alfredo Jordán.

Libro: Meañes, Menasché y Discépolo

Dirección: Enrique Santos Discépolo

***Santa Cándida***

Argentina Sono Film

Rodaje: noviembre y diciembre de 1944

Estreno: 10 de mayo de 1945 en el Cine Ópera (Bs. As.)

Elenco: Niní Marshall (Cándida), Francisco Álvarez, Semillita, Adrián Cúneo, Nelly Daren, Delfy de Ortega.

Libro: Antonio Botta

Dirección y adaptación: Luis César Amadori

**Fuente:** ETCHELET, Raúl (2005). *Niní Marshall, la biografía*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

## Índice de imágenes

1. *Roma, ciudad abierta* (1945)
2. *Mildred Pierce* (1945)
3. “Medusa”, pintura de Caravaggio
4. Charles Chaplin en *Tiempos Modernos* (1936)
5. El golpe militar de 1930
6. Foto emblemática del 17 de octubre de 1945
7. La apasionada oratoria de Eva Perón
8. “Manifestación” (1934), de Antonio Berni
9. Cándida en el examen médico
10. Aviso de 1949 promocionando proyecto de viviendas
11. Afiche del Congreso Femenino Internacional (1910)
12. *La mujer puede y debe votar* (1947)
13. Obreras en *Cándida millonaria* (1941)
14. Cándida da clases en un taller para padres
15. Imagen de Eva en *Su obra de amor* (1953)
16. Tapa y aviso de *La Novela Semanal*
17. Tapa del diario *Crítica* (16/1/1944)
18. Eva Duarte en la tapa de *Radiolandia* (4/6/1944)
19. Fotograma de *El nacimiento de una nación* (1915)
20. Catita y Goyena en *Divorcio en Montevideo* (1939)
21. Retrato del personaje de Cándida
22. La primera caracterización de Cándida
23. Primera fotografía de Catita
24. Niní Marshall en Ezeiza, en 1954
25. La Bella Loli
26. Retrato firmado por Annemarie Heinrich
27. Nota en *Radiofilm*, 1956
28. Anuncios en el diario *Crítica*
29. Manolito, el personaje creado por Quino
30. Ramona, la caricatura de Lino Palacios
31. La llegada de Cándida a la Argentina
32. El espanto de Cándida ante el transporte moderno

33. La desolación tras el engaño
34. Cándida y Esther frente al retrato de la madre muerta
35. Cándida 'actúa' su feminidad frente al espejo
36. La pasión de la pareja en el parque
37. La sonrisa cómplice a los espectadores en el final
38. La solemnidad de la maternidad es dislocada por la risa
39. Cándida se entrena como estrella radial
40. Cándida le cambia el calzado al patrón en actitud servil
41. Cándida y Marcial bailan una muñeira en la cocina
42. Primer plano de las piernas de Cándida
43. Cándida carga la escalera sobre su hombro
44. Cándida persigue enfurecida a una de las empleadas
45. Cándida vestida de novia en los carteles publicitarios
46. Representación de la Asunción de la Virgen María
47. Cándida construye una barricada junto a la puerta
48. Ramón trata de impedir que se tire al vacío
49. Cándida se lamenta de su suerte
50. La peculiar interpretación de Cándida de la etiqueta
51. Cándida enseña a plantar rabanitos como estanciera
52. El vestuario de Catita en *Casamiento en Buenos Aires*
53. Las vendedoras conversan en la tienda
54. Sus nuevas compañeras consuelan a Ana María
55. Las vendedoras le exigen a Carlos que pida perdón
56. El último plano las muestra cabizbajas, volviendo al trabajo
57. Catita le muestra a Lorenzo la pieza que se robó
58. Catita le confiesa a Elena su sueño de tener un número solista
59. Catita consigue finalmente su momento de gloria
60. La actriz Hilda Sour en el papel de la seductora Dora
61. El enojo de Goyena con Catita
62. El paseo por la Plaza de la Concordia
63. Catita se ahoga probando "*el modernismo de la persona*"
64. La felicidad de Adriana y Catita al regresar al hotel
65. El mayordomo Sebastián es el instigador de la farsa
66. Catita fuma con gesto de vampiresa
67. Adriana consuela a Catita antes de su agresión

- 68.** El comportamiento de Catita provoca el bochorno de Goyena
- 69.** La mirada de Catita pone en evidencia que juega con Goyena
- 70.** Semillita le pide a su madre que 'le hagan el psicoanálisis'
- 71.** Primer plano del sufrimiento de Marta al relatar sus dificultades
- 72.** Las vendedoras sujetan a Catita y Gorostiaga es reanimado
- 73.** Catita en el rol de telefonista de un hospital
- 74.** Catita le anuncia a un paciente su inminente deceso
- 75.** Catita y las enfermeras secuestran al médico
- 76.** Graciela y Catita en la fiesta del empresario teatral
- 77.** Del lujo del hotel, a la austeridad de la pensión

## Agradecimientos

Esta tesis no estaría completa sin la expresión de mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que recorrieron este camino conmigo:

A mi directora de tesis, Dora Barrancos, por su afectuoso acompañamiento y estímulo, tanto en la tarea intelectual como en las distintas instancias de la vida académica. A Ana Amado, por su tiempo, su ayuda y sus inteligentes observaciones, que me permitieron profundizar los planteos teóricos y metodológicos de la tesis. A Martín Becerra, por su disposición permanente ante todas mis consultas y su inestimable 'don de gentes'.

A mis compañeras del Instituto de Estudios Socio Históricos de la Universidad Nacional de La Pampa, por compartir conmigo tantas experiencias y ofrecerme un ámbito de trabajo estimulante, de contención y pertenencia. En especial a su directora, María Silvia Di Liscia, quien a través de los años me ha guiado en la tarea investigativa, obsequiándome al mismo tiempo su amistad. Pero además: a Claudia Salomón Tarquini, compañera y amiga, por sus palabras de aliento y valiosos aportes bibliográficos; a María José Billorou, atenta lectora y comentarista de esta tesis; y a Ana M. T. Rodríguez, por su confianza y apoyo.

También debo un agradecimiento especial a Julia Tuñón, investigadora del INAH (México DF), que me abrió su casa y su biblioteca sin conocerme, con enorme calidez y sorprendente generosidad, ofreciéndome además sus lúcidos comentarios.

A los numerosos colegas que aportaron lecturas, observaciones y acertadas críticas a los trabajos preliminares presentados en distintas reuniones científicas; así como a los trabajadores del Museo Municipal del Cine "Pablo Ducrós Hicken", la Biblioteca de la ENERC y la Biblioteca Nacional, entre otros archivos y repositorios, que respondieron pacientemente a mis reiteradas consultas.

Al Centro de Estudios Sociológicos del Colegio de México, el Instituto Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de la UNLPam y el Departamento de Ciencias Sociales de la UNQ, que en diferentes momentos de esta investigación me brindaron espacios de estudio e intercambio.

Finalmente, deseo agradecer a mis afectos más cercanos por su incondicional apoyo y cariño: a mis padres, mi familia, mis amigos; y en especial a Esteban, por tanto amor y contención, a prueba de tesis estresadas.

**Para citar este documento**

Paula Inés Laguarda. (2015). Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina: Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto. Disponible en: <http://ridaa.demo.unq.edu.ar>