

Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas

por Alejandro Kelly Hopfenblatt*

Resumen: En el marco de un fuerte proceso de transformación en la sociedad argentina surgió a principios de los años '40 el cine de ingenuas, un modelo de representación que buscaba dar cuenta de las tensiones generadas por este proceso. Generalmente tomado como relatos sobre niñas inocentes, estos films proponían modos para enfrentar y asimilar los aires de cambio que amenazaban a las estructuras tradicionales. A partir de una clara delimitación de las esferas privadas y públicas, el cine de ingenuas no rechazó la modernidad sino que buscó adaptarla a los valores tradicionales, tomando sus elementos positivos, neutralizándolos y asimilándolos. Exaltando la familia como último reducto de resistencia frente a las amenazas desequilibrantes del exterior, se proponía un mundo donde el amor y el honor sirvieran como filtro para asegurar que, si la sociedad debía cambiar, al menos los valores fundamentales de los sectores en retirada aseguraran su pervivencia.

Palabras clave: Cine de ingenuas, imaginario social, familia, burguesía, cine clásico.

Abstract: In the early 1940s, while Argentine society was going through great changes, a new mode of representation emerged. Ingenue films were created to account for the tensions inherent in this social transformation. Usually considered simple tales about naïve girls, these films presented different ways of facing the adjustments that threatened traditional institutions. By clearly separating the public and private environments, ingenue films did not reject modernity but rather attempted to adapt it to traditional values, incorporating, neutralizing, and assimilating its positive elements. Elevating family to a shrine of resistance against exterior menaces, they created a world where love and honor served as filters that ensured that, if society was to change, at least the fundamental values of the outgoing society would live on.

Key words: Ingenue films, social imaginary, family, bourgeoisie, classical film.

Introducción



Así es la vida - Elías Alippi - Felisa Mary - Sabina Olmos - Alimedes Nelson - Nini Gambier

Hacia fines de los años 30 el cine argentino comenzó un proceso de ampliación de su universo de representación que se suele caracterizar como de aburguesamiento. Si la producción anterior se había distinguido por un dominio por parte de los sectores populares, el tango y el mundo del sainete y el género chico criollo, en estos años comenzaron a aparecer más argumentos originales que desplazaron y ampliaron el universo de representación. Este proceso no fue simple ni unidireccional sino que implicó idas y vueltas dentro de la industria y pujas entre los distintos actores de la misma. Se discutían ideas relacionadas con la 'argentinidad' y como ésta era representada, poniéndose en pugna distintas ideas acerca de la identidad nacional. Mientras que desde algunos sectores se impugnaba al cine popular, cuyo mayor exponente eran las

películas de Manuel Romero, por agravar las bases mismas del ser nacional, no había un acuerdo sobre qué cine se debía realizar, proponiéndose desde grandes producciones que mostraran los vastos paisajes del país a argumentos originales que se centraran en la vida cosmopolita de la sociedad moderna.

Esta segunda línea encontró un rumbo a partir del estreno en primer lugar de *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939) y luego de *Los martes, orquídeas* (Francisco Múgica, 1941) donde se proponía un nuevo camino hacia un cine protagonizado por sectores sociales como la burguesía, que antes no ocupaban lugares centrales en los relatos. Comenzó así una transición que repercutió en las dinámicas internas de la industria, como lo demuestran las políticas del estudio Lumiton, donde, si en la primera década su director estrella en quien se confiaba para garantizar éxitos de público había sido Manuel Romero, estas películas le presentaban competencia en la figura de Francisco Múgica, quien se especializaría en llevar a la pantalla al mundo de los sectores medios y altos de la sociedad.

De la mano de Múgica irrumpió hacia principio de los años 40 un nuevo universo social dentro de los relatos fílmicos, que se caracterizó en los primeros años por un modelo pocas veces estudiado en la historiografía nacional: el cine de ingenuas. Este modelo fue fuertemente fructífero, llegando a ser un 20% de la producción cinematográfica en 1942 (Campodónico, 2005: 158). Si bien Romero siguió filmando y actores populares como Niní Marshall y Luis Sandrini siguieron protagonizando éxitos, su mundo de exaltación de lo popular se vio conviviendo en estos años con nuevas figuras como María Duval o las mellizas Legrand, que traían consigo una mirada positiva y exaltadora de la burguesía, alejada de la glorificación de los pobres. Para ello, el cine nacional se apropió de un modelo extranjero que circulaba en las pantallas locales en los films hollywoodenses de Deanna Durbin o Mickey Rooney.¹ Las

¹ Estas figuras tenían tal trascendencia dentro de la exhibición cinematográfica en Argentina que incluso desde las revistas se promocionaban a algunas estrellas como sus contrapartes

películas de Durbin ofrecían los rasgos fundamentales de la configuración de las jovencitas de estas películas, mientras que la serie de Andy Hardy que protagonizaba Rooney proporcionaba un modelo representacional de integración familiar a imitar.

Este cine suele ser citado en los estudios del cine clásico en función de sus protagonistas, niñas inocentes y virginales, pero no se profundiza en el cambio más profundo que significó en la concepción del mundo representado en el cine nacional.² Estos films propusieron una alteración radical en la conformación de los espacios y la relación entre lo público y lo privado, en el lugar de las tradiciones en la sociedad, en la configuración de la estructura familiar y sexual y en los valores que se defendían en sus relatos. Su surgimiento y consolidación debe pensarse en el marco de una sociedad en transición donde la modernidad avanzaba raudamente. Las elites tradicionales que habían detentado no solamente el poder político y económico, sino un lugar de faro cultural a ser imitado por los sectores ascendentes, estaban viendo su trascendencia social disminuir y junto con ello un trastoque en las pautas culturales y morales que promulgaban para la sociedad (Losada, 2009).

Es así que proponemos pensar al cine de ingenuas como formulador de un universo que idealiza las tradiciones de los sectores altos de la sociedad, mostrando los principales ejes que deben ser asumidos por quienes pasen a ocupar espacios dirigentes. El mundo que se representa aquí es en gran medida una actualización a la década de 1940 de las principales costumbres y normas de sociabilidad que había desarrollado la elite desde principios de siglo, tensionado por los avances de la modernidad en materia sexual, familiar, laboral y moral.

nacionales: la Deanna Durbin argentina (es el caso de María Duval) o el Mickey Rooney argentino (Semillita).

² La definición clásica que se suele proponer del mismo es como la que plantea Diana Paladino: “jovencitas soñadoras, que despiertan al amor, adolescentes de voz aguda y sonrisa pudorosa, se entronizan en la pantalla y cautivan al público femenino” (1995: 206).

Esta tensión entre modernidad y tradición no fue un elemento nuevo para el cine nacional, ya que se encontraba presente desde la década anterior. Como señala Matthew Karush, una de las posibilidades para resolverla había sido un cine que propusiera una unidad nacional a partir de una construcción mítica del ser argentino como en el caso de las películas de Mario Soffici. Éstas, sin embargo, no habrían logrado vencer la división social entre clases opresoras, que representaban lo moderno, y clases oprimidas, en quienes se encarnaba la tradición. El autor profundiza este análisis a partir de *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938), donde propone cuestionar la conciliación de clases de los finales de los films de Romero, encontrando en ellos la demostración de la imposibilidad de tal unión, ya que la redención de los personajes de clase alta es solamente cuando renuncian a su identidad y se incorporan al pueblo. En este sentido, la búsqueda de una idea fundante en la que confluyera la argentinidad resultaba inútil ya que la sociedad argentina estaba claramente dividida en dos mitades irreconciliables (2012: 151-175).

El análisis de Karush no incluye sin embargo la irrupción del cine de ingenuas a principios de la década de 1940. Aquí se proponía nuevamente la posibilidad de una conciliación de los distintos sectores de la realidad nacional y en este caso era posible a partir de la construcción de una identidad nacional que los agrupara y asimilara. Ya fueran las elites en retirada, la burguesía en ascenso o los sectores medios y populares con aspiraciones de movilidad social, los films de ingenuas proponían un universo donde lo tradicional y lo moderno se unieran rescatando lo mejor de cada uno, creando un imaginario de sociedad armónica y homogénea.³

³ La apelación a la formación de imaginarios es fundamental a partir de su carácter como fuerza reguladora de la vida colectiva. Como plantea Baczkó, “los imaginarios sociales no indican solamente a los individuos su pertenencia a una misma sociedad, sino que también definen, más o menos precisamente, los medios inteligibles de sus relaciones con ésta, con sus divisiones internas, con sus instituciones, etcétera” (1991: 28). Su potencia está dada por unir elementos de la realidad con elementos normativos que “provoca la adhesión a un sistema de valores e interviene eficazmente en el proceso de su interiorización por los individuos, moldea las conductas, cautiva las energías y, llegado el caso, conduce a los individuos en una acción común” (1991: 30). Propone asimismo que los imaginarios sociales organizan el tiempo

El imaginario del cine de ingenuas proponía un universo coherente y homogéneo que atravesaba a todas las películas, donde se planteaba una serie de constantes que permiten unificarlas para considerarlo como un modelo de representación. Este mundo que habitan las ingenuas es construido alrededor de la estructura familiar, donde lo doméstico es el terreno del amor, entendido como un sentimiento puro que excede lo romántico y anula lo sexual para definir todas las relaciones intrafamiliares. Este paraíso interno a la familia significa un modelo a imitar dentro mismo de estos films para aquellos que, provenientes de otros sectores de la sociedad, quieran mantener un tejido social donde el esfuerzo, el trabajo, el honor, la honradez y el buen corazón sigan siendo los principios fundamentales para toda acción. Ciertas pautas de la sociedad tradicional como la endogamia de las elites, la tradición del patriarcado y la imagen de la familia que se proyecta hacia los demás se pueden discutir y repensar, siempre y cuando esos preceptos permanezcan impolutos.

Mundo público - Mundo privado

La escena comienza con la imagen de un cuadro colgando en la pared que retrata una familia con el padre, la madre, las tres hijas y el hijo varón. De fondo suena una música tradicional. Lentamente la cámara se aleja de la pared para mostrar a dos muchachas jóvenes que bailan mientras una tercera toca el piano. El salón en que se encuentran está atiborrado de muebles y adornos, entre los cuales se destacan un arpa, sillones, pequeñas esculturas y espejos en las paredes. Cuando termina el tema musical, las jóvenes se aprestan a descansar conversando sobre sus novios y sus futuros casamientos. Esta rutina es interrumpida cuando perciben desde la ventana la presencia de un organillero en la calle, presentado desde un plano subjetivo de la mirada de las jóvenes, con la ventana y las cortinas de por medio. La menor de las hermanas

en la memoria colectiva, tomando más valor las representaciones imaginarias de los acontecimientos que los hechos mismos.

toma una moneda y se asoma al balcón desde donde llama al organillero y le paga para escuchar un tema. Es recién aquí que aparece en imagen el mundo exterior, donde el organillero toca *El choclo* frente al balcón de las jóvenes. Mientras el hombre es rodeado por niños escolares y hombres de todas las edades, las hermanas bailan en el mismo salón en que antes practicaban el vals, hasta que son interrumpidas por el tío, un político que se presenta como 'hombre del pueblo', que propone enseñarles cómo se baila correctamente. Este nuevo baile es interrumpido por la madre de la familia, quien, engalanada para salir a la calle, reprende el accionar de sus hijas lamentando '¡Ay, si las ve su padre!' mientras censura esta 'música de perdición'.

Con esta escena se presenta en *Así es la vida* (1939) a las tres jóvenes Salazar, hijas de una familia burguesa porteña a principios de siglo. En ella se condensan los elementos fundamentales que definirán al mundo que habitarán las ingenuas: un fuero íntimo con elementos relacionados con una cultura sofisticada y la dominación de una estructura patriarcal familiar, un claro límite real y simbólico con el mundo exterior que habita del otro lado de las paredes y ventanas, y un afuera tentador asociado con el pecado y la inmoralidad.

A comienzos del siglo XX, los sectores altos de la sociedad habían comenzado a replegarse al ámbito privado de la vida para salvaguardar su distinción y su posición como modelo a imitar frente a un mundo en cambio. Aseguraban así, al mismo tiempo, las fronteras de las familias tradicionales frente al advenimiento de nuevos sectores a posiciones destacadas dentro de la sociedad. (Losada, 2009: 186-190) Esta línea divisoria estructuró una clara demarcación entre lo privado y lo público que sirvió como matriz para definir los espacios del cine de ingenuas, limitando el accionar de las jóvenes a los

espacios permitidos por los padres, donde podían asegurarse evitar las contaminaciones que traían los nuevos actores sociales.⁴

De entre los ámbitos privados, el espacio de la casa familiar es el que primó en estas películas, donde la mayoría de la acción transcurría en su interior y los momentos en que la narración se posicionaba fuera de sus muros eran instantes que llamaban la atención y solían desequilibrar la tranquilidad doméstica. El hogar planteaba una lógica interna a nivel espacial que reflejaba las dinámicas e interrelaciones de sus habitantes, al mismo tiempo que proponía límites establecidos claramente frente a la intervención de lo extraño. Si el cine de los años 30 había presentado fundamentalmente relatos que transcurrían en conventillos o departamentos, según su nivel social y su relación con la modernidad, podemos retomar las ideas de Claudio España, quien planteaba que con *Así es la vida* se había producido un traslado en el foco de la acción del cine argentino del patio del conventillo a la mesa del comedor (2000: 128). Esta transición llevó no solo a comedores con mesas amplias para toda la familia sino también a casas de dos plantas y multiplicidad de ambientes, cada uno con una utilización específica. De entre las distintas formas que tomaron estas viviendas en el cine de ingenuas se destacó la gran mansión tradicional, como la que sirve de escenario para *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942). Al detenernos en ella podemos observar cómo se configuraba su organización espacial y su relación con el exterior, donde se evidenciaba esta retracción hacia lo privado de la vida de los sectores tradicionales.

El film comienza con un montaje de niños jugando con fuegos artificiales y gente festejando mientras las campanadas del reloj suenan las doce indicando el comienzo del año nuevo. Frente al clima celebratorio del exterior, el

⁴ Plantea en este sentido José Luis Moreno que a principios de siglo los espacios públicos pertenecían de modo casi exclusivo a los adultos, mientras que el espacio de niños y adolescentes se reducía a la escuela y el hogar (2004; 248).

mayordomo del hogar cierra las cortinas del hogar que es presentado entre sombras, recargado de adornos, destacándose la proliferación de candelabros y cortinados. En su interior se encuentran dos hermanas solteras y su anciano padre, enlutados por la muerte de una hermana menor. A este escenario llega una pobre huérfana, Blanquita (María Duval), que es presentada como hija de la difunta. Entre recelos y desconfianzas el abuelo decide recibirla mientras averigua su real procedencia. La trama seguirá la historia de la niña mientras descubre un mundo soñado y un amor ideal, al mismo tiempo que ayuda a la oscura mansión a recobrar la vida y el brillo de antaño.

En sus primeras escenas, Blanquita sirve como portadora de la mirada del espectador, pues es su óptica asombrada la que nos lleva a recorrer la vivienda, presentándose la amplitud y diversificación de sus ambientes. La niña lo describe como un 'palacio encantado', posicionándonos en el terreno de los cuentos de hadas, dotando al universo de las elites del candor y la magia de estos relatos infantiles. Cada uno de los ambientes tiene un uso específico y personas autorizadas para ingresar a él, marcándose así la propia dinámica interna.

De estos espacios, hay tres que pasan a tener una relevancia particular en la conformación del espacio idílico del interior del 'palacio'. En primer lugar, el frondoso y prolijo jardín, atendido meticulosamente por un jardinero. En el medio del mismo se encuentra una fuente y será junto a ella que florecerá el amor de la niña con el pintor Alfredo. Como analizaremos más adelante, la relación entre los amores juveniles y los imaginarios relacionados con flores y primaveras es un recurso frecuente en estos relatos.

Más mágico aún resulta el cuarto de los relojes del abuelo, al que la niña logra acceso una vez que ha comenzado a ganar el cariño del anciano. Con esta habitación la especialización de los ambientes cobra un nuevo significado,

pasando del mero status social a la posibilidad de configuraciones simbólicas de la tradición familiar. En el mismo, en una escena central del film por su impacto en la relación entre ambos personajes, éste le cuenta historias de cada uno de los relojes, mientras la cámara se va deteniendo en ellos. La música y la iluminación contribuyen a dotar a este momento de un clima de ensoñación, alternando los planos de los relojes con primeros planos de ambos personajes, quienes sonrientes se van acercando, haciendo crecer su afecto mutuo. La escena termina en un reloj al cual la cámara se acerca lentamente mientras Blanquita pregunta por su historia. Cuando se le responde que perteneció a su difunta madre, se rompe el hechizo mágico en que se encuentran y ambos personajes vuelven a situarse en la realidad, habiendo ya establecido un vínculo filial más estrecho.

El tercer espacio que transforma la mansión en el palacio encantado es el salón principal. Mientras que al principio del film es un símbolo de la reclusión y decadencia de la familia, con la llegada de la niña se vuelve a iluminar y se abre nuevamente al público a partir del baile que da título al film. Para prepararlo adecuadamente para volver a ser expuesto a la sociedad, la tía da indicaciones a los sirvientes sobre la ubicación de los arreglos florales, la preparación de las lámparas, la disposición de la comida. Con la exitosa recepción donde la niña es presentada en sociedad, la casa misma vuelve a brillar y llenarse de vida. Del mismo modo las viejas pautas de vivienda, ya prácticamente caídas en desuso y parte de un pasado de ensueño, vuelven a tener vigencia en un mundo que ya no las necesitaba.

Mansiones como la de *Su primer baile* no son sin embargo la norma dominante en las viviendas del cine de ingenuas, donde suelen primar grandes casas con jardines y dos plantas, pero con una disposición funcional más práctica, perteneciendo fundamentalmente a familias en proceso de ascenso social. Sin embargo las ideas centrales de su organización interna y su apariencia externa reproducen las de las elites, marcando nuevamente límites claros entre lo

público y lo privado. Es este el caso de la vivienda de los Méndez, los protagonistas de *Cada hogar, un mundo* (Carlos Borcosque, 1942). Las primeras escenas de la casa presentan a toda la familia preparándose para recibir a los futuros suegros de una de las hijas. Para situarnos a los espectadores en este espacio, la cámara sigue a los personajes mientras entran y salen de los distintos ámbitos de la vivienda en pequeños travellings que nos permiten tomar idea de la dimensión de los espacios. La hija mayor se traslada desde las escaleras al comedor donde junto con su madre y tía están preparando la recepción, permitiéndonos ir observando las decoraciones del hogar, con jarrones, cuadros y espejos y una araña colgando del techo. Por distintos rincones del salón hay sillas que circunscriben subespacios para la realización simultánea de actividades por los miembros de la familia en el mismo ambiente. En el comedor, lugar central para entender la dinámica interna de la familia, la mesa es encabezada por el retrato de un abuelo ya fallecido. Cuando entra en la escena otra de las hijas, lo hace desde un salón aún no presentado, que es filmado a través del marco de dos puertas, ampliando aún más el tamaño de la casa. Nuevamente la cámara la sigue en sus movimientos, permitiendo una cartografía más detallada del hogar. El salón que se comunica por un lado con el comedor lleva del otro lado al hall, y es ahora el hijo de la familia quien, mostrando la casa a los invitados, va indicando todas las ornamentaciones del hogar. De este modo el espectador es invitado a recorrer y conocer todo el ámbito público del hogar, el que se le muestra a los invitados y que implica una exhibición de status social frente a la sociedad.

En esta misma secuencia el film plantea a través de sus personajes las convenciones con las que, de modo consciente, está jugando en la disposición de los espacios públicos. Cuando la madre y la tía solterona discuten sobre la preparación de la mesa, la madre indica que “no podemos ser menos que los Saldías, si ellos comen así es porque así come la gente distinguida”. Del mismo modo, la presencia del retrato del abuelo resulta en una discusión donde se tensiona la necesidad de demostrar linaje con la falta de atributos estéticos del

difunto. Se deja explícito así que no estamos frente a una familia de alta alcurnia pero sí ante gente que está disfrutando de un buen vivir y busca imitar las pautas de conducta de la alta sociedad. Estos anhelos de aparentar status no son condenados, sino que son aspiraciones lógicas.

Será otra vez necesaria la presencia de una huérfana en búsqueda de familia - interpretada nuevamente por María Duval- para poder adentrar en los ámbitos privados del hogar. La niña es aquí Martita, la hija de una difunta amiga del padre de la familia que es albergada por los Méndez. Recién cuando la joven es aceptada en el hogar pasamos a tener acceso a los dormitorios, divididos entre hombres y mujeres en la planta alta. A diferencia de los ambientes públicos, éstos son sobrios y funcionales, solamente con camas y veladores, casi sin ningún tipo de ornamentación. Al contrario de los travellings que llevaban de uno a otro espacio en la planta baja, cada uno de los dormitorios es filmado independientemente sin permitir una configuración espacial de su distribución ni tamaños. No importa ello aquí sino que su carácter de privacidad e intimidad familiar es lo que prima. A lo largo del film esta diferencia en el modo de filmar la planta alta y la planta baja se mantiene estable, resaltando constantemente esta diferenciación de ámbitos de la vida de la familia.

La casa pasa aquí a ser un símbolo de la fuerza y cohesión de la familia, un refugio frente a las amenazas externas, donde se retoma lo mejor de la tradición de las elites, actualizándolo y problematizándolo cuando es necesario. Al mismo tiempo configura un espacio claramente definido habitado por gente común, que se distinguen por su bondad y por su buen pasar económico, para terminar cumpliendo una función metafórica de la aceptación de la riqueza de los ricos, fundamentada en su saneamiento moral (Berardi, 2006: 91).

Este carácter de amparo y bondad que se presenta en el espacio doméstico es replicado en el otro espacio que les es permitido a las niñas habitar: la escuela. Los films retoman la representación del ámbito escolar a partir del imaginario

tradicional que lo postula como el ‘segundo hogar’ y a las maestras como ‘segundas madres’, para replicar las pautas de organización y conductas del hogar. Los roles paternos y maternos son asumidos por los docentes y autoridades, mientras que las jóvenes encuentran en sus compañeras a ‘hermanas’ con las cuales compartir las vivencias diarias. Siendo hacia el interior de la escuela donde se imparte la formación y las buenas conductas, el carácter impoluto e incorruptible del mundo privado que acarrearaba el ámbito doméstico es aumentado aquí con el espíritu sagrado de la enseñanza y su lugar central en el imaginario social tradicional.

Esta extensión de lo doméstico hacia lo escolar se refuerza en los relatos centrados en torno a los internados y escuelas de huérfanas, donde el carácter de hogar de la institución educativa se vuelve literal. Este esquema se puede observar en *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavalía, 1943) donde María Duval interpreta nuevamente a una huérfana soñadora. En este caso su personaje es María, la hija del antiguo jardinero de la escuela. Como es usual en los personajes de la actriz, otra vez su historia será el encuentro con el amor juvenil, el ingreso a un mundo de fantasías y el consiguiente acceso a la felicidad que se le ha sido negada previamente.

El film comienza con la imagen de alumnas que marchan ordenadamente en fila mientras el guardián cierra con llave la puerta. Con esta imagen ya se limita el espacio de la acción al interior de la escuela y se advierte sobre el peligro que implicaría el ingreso de algún elemento extraño. El universo de la institución es rápidamente definido como mayoritariamente femenino, pleno de alumnas que leen novelas rosas y sueñan con el mundo que se encuentra del otro lado de los muros escolares. Sus espacios cumplen las mismas funciones que en el hogar, siendo la dirección el ámbito primordial de la autoridad y las aulas los lugares de interacción entre los mayores y las jóvenes. Los únicos hombres que transitan estos espacios son los profesores ya mayores, entre quienes se destaca un doctor que señala que las niñas sólo pueden tener dos

enfermedades, la melancolía y la imaginación, ambas generadas por su situación de encierro. El resto del claustro docente es compuesto por mujeres entre quienes destacan una joven profesora de música, que es la única que parece entender a las adolescentes, y la directora de la institución.⁵

La advertencia contra los peligros externos que inicia el film cobra cuerpo con el ingreso a la institución de un nuevo profesor, el joven Martín Sandoval (Ángel Magaña), quien despierta miradas azoradas y excitadas de las niñas y gestos de desconfianza de sus colegas docentes. Su presencia e interacción con las alumnas les hace conocer a éstas el mundo exterior que desequilibra la armonía establecida hacia el interior de las paredes de la escuela, más aún cuando consigue llevarlas de paseo en una visita escolar.

Como el profesor ha estado enseñando sobre la época colonial, las lleva a conocer un museo que permita completar su lección. Esta experiencia lleva a María a comenzar a soñar un romance con el profesor similar al amor prohibido de Mariquita Sánchez de Thompson con su primo Martín Thompson. Sus sueños se presentan en una secuencia onírica, ambientada en tiempos de la colonia, donde todos los miembros de la escuela aparecen encarnando a miembros de la familia de la niña. El rol de segunda familia de los docentes queda así claramente expresado, al mismo tiempo que el carácter prohibido de un amor de la joven con su docente es metaforizado en la conflictiva relación de Mariquita y Martín. El sueño termina con María/Mariquita siendo condenada a vivir en un convento, que se presenta como una réplica de su clase de lengua, incluidas sus compañeras vestidas todas como monjas de clausura. Se permite de este modo, a partir de situarlo en el terreno de lo onírico, problematizar la rigidez de la cerrazón de los muros al mundo y la necesidad de permitir la permeabilidad entre ambas esferas. Sus límites infranqueables son

⁵ La directora es interpretada por Felisa Mary, quien en la mayoría de los films de ingenuas suele interpretar a la madre de las niñas. Su presencia aquí refuerza el carácter de segundo hogar del film, ocupando el lugar de madre para las huérfanas alumnas.

aún más estrictos que los del hogar y por lo tanto más susceptibles de la crítica. La escuela es transformada de este modo en un terreno donde se suprime el espíritu vital, más parecido a la mansión de comienzos de *Su primer baile* que a la dinámica vivienda familiar de *Cada hogar, un mundo*.

Es tal la negación de lo vital y lo interesante que implican esas paredes que las alumnas comienzan a inventar historias internas para dotar de vida los lúgubres ambientes de la escuela. Una de ellas implica la presencia de fantasmas, que es develada eventualmente como la profesora de música que visita a escondidas a su hijo, al cual esconde por su condición de soltera. El mundo de la sexualidad es tan ajeno a estos ámbitos que es transformado en la imaginación de las alumnas en una historia sobrenatural, existente en las sombras del frondoso jardín escolar. Al ser descubierto el hijo, Sandoval lo asume como propio para defender a la profesora, siendo expulsado por ello. Sin embargo, logra de este modo que el niño sea educado en la institución. El film termina con María encontrándose con el profesor por fuera de los muros de la escuela para comenzar una relación.

La escuela presenta de este modo una dualidad en cuanto a su función social y su representación fílmica. Por un lado, al aceptar al hijo ilegítimo de la profesora, provee vías de inserción y ascenso social, adoptándolo e integrándolo al universo de la institución. Por otro lado, expulsa las pasiones y los impulsos vitales, garantizando la estabilidad de la tradición pero condenándose también a mantenerse como un espacio oscuro y reprimido frente a los aires de renovación que vienen de afuera.⁶

⁶ No resulta casual en este sentido que films que parodian y subvierten el cine de ingenuas como *La serpiente de cascabel* (Carlos Schlieper, 1948) se sitúen en escuelas y se ríen de las niñas inocentes y virginales. Son estos espacios los más cerrados y tradicionales del universo de las ingenuas, y por lo tanto los más proclives a ser ridiculizados a partir de sus convenciones arbitrarias.

Tanto el hogar como la escuela se definieron en estos filmes de acuerdo a sus relaciones con el exterior y sus formas de asimilación de las novedades que provenían de afuera de sus muros. Ambos espacios eran los terrenos primordiales de sostenimiento de los valores y las formas tradicionales, pero al mismo tiempo se veían constantemente interpelados por una sociedad dinámica que promovía nuevos modos de interacción. En este marco, estos film señalaban la necesidad de supervivencia de las pautas de la vida pública dominantes y denunciaban las amenazas externas que se podían presentar.

Las amenazas externas

Si la esfera privada se centraba fundamentalmente alrededor de la escuela y el hogar, es necesario precisar las formas en que se presentaba el peligro proveniente de los espacios públicos. Como se puede percibir en la escena descripta previamente de *Así es la vida*, estos peligros tentaban y seducían a las niñas, y debían ser reprimidos lo más rápidamente posible. En ese tango que se filtraba por las ventanas podemos distinguir las dos formas fundamentales muchas veces interrelacionadas- que podía asumir este peligro: ser popular y ser inmoral. Ambas eran características que se le atribuían al cine de Romero, y no es casual que aparezcan como las dimensiones que podían poner en cuestión al orden tradicional.

El espacio de lo popular aparece en el cine de ingenuas generalmente en férrea oposición al mundo de las familias. Karush plantea que en el cine de la década de los 30 la pertenencia al pueblo era presentada como un activo en la definición de la identidad. Estrellas como Luis Sandrini o Libertad Lamarque construían su papeles en base al orgullo del vago o la morocha, en contraposición a los 'pitucos'. El cine de ingenuas, en cambio, presentó personajes que proviniendo de sectores humildes –e incluso trabajadores- soñaban con el ascenso social. Esto se encarnó claramente en las huérfanas que encarna María Duval, donde el ser parte de las familias acomodadas era

homologado con el ingreso al mundo maravilloso de los cuentos de hadas.⁷ Sin llegar a estos niveles, una mirada similar se proponía en *Soñar no cuesta nada* (Luis César Amadori, 1941), protagonizada por las mellizas Legrand. El film cuenta la historia paralela de ambas, siendo Silvia la hija de un matrimonio en trámites de divorcio y Mirtha una niña apodada Trencitas, ahijada de un ladrón, quien es enviada a un juzgado de menores. Los mundos de ambas se encuentran en el despacho de un abogado (Francisco Álvarez) quien, ante los reclamos del padre de Silvia por ver a su hija y las negativas de su madre, decide que Trencitas se haga pasar por ella. A lo largo del film, la niña irá encontrando un hogar nuevo con este 'padre' mientras que él irá reconciliándose con su lugar dentro de la familia a partir del amor de su 'hija'. El film concluye como puede esperarse con la recomposición de la familia y el abogado adoptando a Mirtha para garantizarle su inserción en la sociedad.

Si bien la estructura general de la trama responde al clásico argumento de recomposición de la familia, es interesante las interacciones que se proponen en distintos momentos con el mundo popular, el cual es presentado fundamentalmente en dos escenas que se articulan de modo diferente con la trama y con la realidad de los personajes. La primera instancia de aparición del universo popular es a partir del personaje de Trencitas, quien proviene de un mundo lleno de truhanes y bandidos. Cuando el abogado decide hacerla pasar por Silvia, debe pedir permiso a los tutores de la niña en el conventillo en que vivía. La escena comienza con un paneo que da cuenta de un espacio reducido abarrotado de gente, donde hay mujeres lavando, hombres trabajando, ropa colgada y una idea de desorden general. Mirtha está sentada en el centro del espacio, rodeada por un grupo de niños, entre los cuales se destaca uno de raza negra. Cuando ella les cuenta sus aventuras con el abogado, uno de los niños, para averiguar de dónde consigue el dinero, le pregunta dónde roba su

⁷ Un ejemplo de ello es el caso ya citado de *Su primer baile*, donde los escenarios y los diálogos refuerzan constantemente los paralelos con los majestuosos palacios y los relatos de princesas enamoradas.

benefactor. Siendo ésta la única realidad que ellos conocen, nadie le cree cuando ella explica que él trabaja para ganarse la vida. La escena termina en Trencitas empezando una pelea a golpes con uno de los niños, asumiendo un rol plenamente masculino, sin ninguna relación con las conductas esperadas socialmente de una señorita.⁸ Este mundo es presentado entonces como un ambiente nocivo para la formación de la niña, un lugar del cual es necesario poder escapar. Más adelante, en una conversación que ella mantendrá con el hermano de su 'padre', reafirma sus anhelos de salir de esos círculos sociales. Cuando su 'tío' se queja de sus problemas de dinero, le responde que lo único que vale algo en la vida es "ser libre y tener una casa, una familia que lo quiera a uno, una cama linda, un café con leche todas las mañanas." En su voz se legitima el sueño del ascenso social y se discute el orgullo de clase de los actores populares. Los personajes humildes ya no son pobres que disfrutaban y encuentran su razón de ser en la pobreza sino que es la posibilidad de salir de ésta donde encuentra su motivo de vivir.

La segunda aparición de lo popular en el film resulta más extraña, pues es un momento que no contribuye al avance de la narración y permite por lo tanto ser pensado como un comentario que excede a la realidad de la diégesis. En la primera noche que la niña debería pasar con su 'padre', éste sale con un grupo de turistas amigos a recorrer la noche porteña y terminan yendo a la Vuelta de Rocha, prometiéndole a los extranjeros que allí podrán ver la verdadera Argentina de gauchos y malevos. Sin embargo al llegar, viendo que ahora prima la ley allí, el abogado se ve forzado a contratar a unos hombres del lugar para que simulen atacarlos. Éstos aceptan la oferta, pero se retiran con el dinero sin cumplir con su actuación. La escena termina con los turistas retirándose decepcionados por no haber presenciado la verdadera argentinidad mientras el abogado es atacado por bandidos de verdad.

⁸ Esta conducta se repite a lo largo del film, principalmente en la interacción de la niña con el entorno social de su 'padre'. Allí pregunta a su novia por su edad, le remarca el exceso de maquillaje que tiene y se pelea con el servicio doméstico.

Estos hechos no repercuten luego de ninguna manera sobre la trama y parece estar fundamentalmente al servicio de los actos cómicos de Francisco Álvarez. Sin embargo, también se los puede leer como una referencia acerca del clásico universo que tantos reparos había provocado en la cinematografía nacional. Neutralizando a los hombres del arrabal, mostrándolos como hombres sometidos a la ley y exponiendo el aburrimiento que generan en los extranjeros, el film parece estar señalando su agotamiento y falta de verosimilitud. De este modo se propone una neutralización de elementos que antes podían ser pensados como nocivos para el orden social, subsumiéndolos a una nueva matriz dominante de representación.

Lo popular era mostrado como vestigio de un pasado que se estaba dejando atrás, y del cual sus mismos actores querían salir. De este modo se neutralizaba su peligro, despreciándolo y descartándolo como posibilidad de amenaza real al universo de las ingenuas. La alarma verdadera debía prenderse frente al otro elemento discordante para la armonía del hogar: la inmoralidad y la sexualidad.

El amor y las relaciones de las niñas eran dominados por un amor puro y virginal en el cual el deseo sexual es inexistente. Sin embargo, cuando éste aparecía, sus efectos podían ser demoleedores. Tan potente podía ser su fuerza subversiva, que significó eventualmente uno de los vértices destacados que marcaron el final del cine de ingenuas, de la mano fundamentalmente de Carlos Hugo Christensen y sus melodramas eróticos. En ellos las ingenuas se transformaron en mujeres sometidas a mundos de represión y extrañamiento de la sexualidad, siendo ésta la fuerza primordial que llevó adelante las tramas. Como detallaremos más adelante, esta sexualidad iba fuertemente asociada a las ideas en torno a la 'mujer moderna' y su relación con el mundo de las pasiones.

Sin ser aún uno de los melodramas en que Christensen se especializaría, *Dieciséis años* (Carlos Hugo Christensen, 1943) anticipó esta dimensión que tomaría el cine del director, insertándola en el universo propio de las ingenuas. Aquí la ingenua es nuevamente María Duval, esta vez en el rol de Lucía, quien, pronta a convertirse en señorita, ve a su vida entrar en crisis por el renacimiento sexual de su madre viuda. El mundo que habita en el filme se asemeja a un paraíso terrenal, en una casa con un frondoso bosque, donde la joven y su hermana, ambas vestidas de un blanco virginal, corren y juegan sin preocupaciones. Sin embargo, la amenaza de la irrupción de nubarrones oscuros en el paraíso en que vive se encuentra presente desde la primera aparición del personaje en el film: en una imagen recurrente del cine de ingenuas, Lucía se encuentra en clase en la escuela de señoritas a la que atiende, de pie en el aula, leyendo en voz alta una leyenda que ha escrito como tarea:

...viajaba por el mundo para alumbrar las almas temerosas, los pensamientos nobles. Ella creía que todas sus criaturas eran dulces y buenas y a todos repartía su luz. Hasta que una noche se sintió herida por la maldad y el egoísmo. Desde entonces, cada vez que un sentimiento oscuro (...) se oculta tras el blanco refugio de las piedras.

Su mundo es el clásico de las ingenuas, con una gran casa con jardín, sirvientes amorosos y la omnipresencia del recuerdo de un padre muerto a quien la joven idolatra, aún sin haberlo conocido. La figura del nuevo novio de la madre sin embargo pone esto en cuestión a partir de la entrada en juego del deseo erótico que le servirán como herramienta para desarmar la maqueta idealizada del mundo de Lucía. Las pasiones y la sexualidad no se correspondían con el virginal universo de la niña, ya fuera en su casa, donde la presencia del difunto padre anulaba la posibilidad de que su madre volviera a amar, o en la escuela, ya que, como plantea Dora Barrancos, la educación de la jóvenes implicaba el acatamiento de las normas patriarcales para aprender a

ser mujer, dentro de lo cual era fundamental no permitir ningún tipo de franquía sexual (2007: 149).



Dieciséis años - María Duval - Marianita Marti - Amalia Sánchez Ariño

Lo que la joven no sabe, pero nos es presentado a los espectadores, es que la imagen que tanto ha idealizado de su padre no se corresponde con la realidad. La madre le comenta a su amante que su esposo era un borracho que había muerto en un accidente de tránsito causado por su propia condición, pero ella, para no inquietar a sus hijas, nunca les había hecho saber la verdad. Describe así la infelicidad real de aquel mundo que Lucía había idealizado, planteando una imagen alternativa a la dicha matrimonial propia de la visión ingenua de la realidad, permitiéndose Christensen impugnar la falta de realismo de la perspectiva idílica de la vida en pareja, evidenciando los devenires posteriores de la felicidad del matrimonio.

Cuando la adolescente se entera del pronto casamiento de su madre, su mundo se sume en una crisis total, ocultándose en la oscuridad de su habitación. El estilo personal que Christensen desarrollaría a lo largo de su obra comienza a aparecer más notoriamente aquí sumergiéndose en la misma alteración que vive la protagonista. La iluminación del cuadro se va oscureciendo y rarificando al mismo tiempo que en un montaje onírico, veloz y descontrolado, se superponen el retrato del padre, el beso, el rostro de la joven con el gesto desencajado y nubes negras de tormenta. Como en la leyenda que leía al principio del filme, los sentimientos oscuros están mancillando los valores fundamentales de Lucía que creía en la nobleza y la pureza de los demás. El desequilibrio pasa así a primar en este mundo de orden y estabilidad. Los cielos despejados que alumbraban el frondoso jardín se ven poblados de nubes, y la amigable y cálida casa familiar se convierte gradualmente en un ámbito extrañado, frío y desprovisto de movimientos. Esta oscuridad se amplía en la mirada perdida de la joven que ya no corre animosamente sino que deambula por su jardín, creyendo ver a su padre por todos lados. El ámbito que hasta el momento significaba el resguardo de lo conocido se ha convertido en un espacio de traición y mentira en manos de aquella que significaba el mundo entero para ella: su madre.

Lucía comprende de este modo que el romance cristalino que siempre creyó que era eterno no existe, decidiendo que no le queda otro camino que el suicidio. En una conclusión veloz, Lucía se arroja a la laguna del jardín para ser rescatada por el jardinero.⁹ Reconciliándose con la madre, bendice su matrimonio, llevando todo a una conclusión que de tan feliz resulta forzada. Alterando las pautas propias del cine clásico, Christensen se permite reducir el desenlace que restaura la armonía a una simple coda que no borra de ningún

⁹ El lugar de los jardineros, choferes, mayordomos, mucamas y cocineras supone frecuentemente en este cine un desplazamiento de los roles paternos hacia ellos. Frente a familias con huérfanas y padres muertos, el servicio doméstico es incorporado como suplente de los espacios vacantes, negándosele su carácter de trabajador y estableciéndolos como integrantes del conjunto familiar.

modo la destrucción que ha hecho del universo cándido de la ingenua. El mundo idílico de padres amorosos y romances virginales ya no tiene lugar, pues la joven ha conocido la realidad del deseo erótico y las fuerzas desequilibrantes de la armonía familiar.

La irrupción de la sexualidad, a diferencia de la pervivencia de los sectores populares, presentaba una verdadera amenaza al compacto y cerrado universo de las ingenuas. Con ella venía aparejada, un nuevo modelo de mujer, cuya liberación significaba una de las amenazas más ciertas al orden tradicional que se buscaba mantener vigente. Con diferentes matices, lo popular y lo sexual significaban peligros para la fortaleza de las pautas de conducta socialmente aceptadas, pues presentaban propuestas y actitudes novedosas, disruptivas para la armonía social. Para asegurar su supervivencia, los films de ingenuas encontraron que la familia era la única institución que podía presentar las estructuras necesarias para brindar energías y contención a los hombres y mujeres de bien.

La familia

Un barrio de Buenos Aires, uno de esos barrios con grandes arboledas y clásicos jardines. Aquí la vida es sencilla, los días transcurren lentamente y al caer la tarde todo el barrio se perfuma del olor de los jardines recién regados. Barrio tranquilo, con chicas en los balcones, muchachos que hacen la pasada y novias que tocan el piano. Es gente buena. (...) El padre como todos los padres vive preocupado de sus negocios, la madre, como todas las madres, vive preocupada del arreglo de la casa. La chica, como todas las chicas, se preocupa de su arreglo (...) el hijo menor es un adolescente. Conocerán ahora la aventura de este muchacho, uno de los tantos muchachos porteños.

Con esta presentación de ambiente y personajes por parte del narrador comienza *Adolescencia* (Francisco Múgica, 1942) pero bien podría ser

extensivo a la mayoría de los films de ingenuas que trabajamos. En estas breves líneas se plantean los ejes fundamentales sobre los cuales se organiza la estructura familiar tradicional que se quiere plantear, con hombre ocupados de la cosa pública y mujeres de lo privado, hombres atendiendo lo importante, mujeres lo superficial.

Como hemos planteado, la organización interna de este mundo se encontraba fuertemente unida a una concepción de la estructura familiar donde las niñas – y todo lo doméstico- debían ser resguardado de lo extraño y amenazante. Los films de ingenuas pensaban y configuraban sus sistemas de personajes siguiendo esta misma línea, poniendo siempre a la familia como centro de la narración. La construcción que se proponía aquí respondía a lo que Eduardo Míguez denomina el modelo de ‘familia de clase media’, un esquema de conducta de la burguesía que lentamente se fue asemejando a las propuestas de las elites y que cumplía el rol de ser un “polo de resistencia frente a cambios de moral y conducta destinados a socavar sus cimientos y, con ellos, los de la sociedad toda” (1999: 22). Frente a los distintos peligros que el cambiante mundo moderno presentaba, la familia era la última fortaleza inexpugnable.

La estructura familiar pasó a ser entonces el núcleo duro de estos films, siendo resaltada y exaltada. Es así como se la presentaba en *Cada hogar un mundo* (Carlos Borcosque, 1942), donde se explicitaba su carácter de resguardo total frente a cualquier amenaza externa, sin importar su dimensión. La película comienza con Martita que luego de quedar huérfana se acerca a un antiguo novio de su madre. Este la aloja en su casa haciéndola pasar por la sobrina de su asistente y su presencia va alterando las vidas de toda la familia: los dos hijos mayores la cortejan; las hijas, la incorporan como una hermana más; la tía solterona desconfía de ella; la madre, la rechaza por ser el producto de una relación ilegítima; el padre busca alojarla y ayudarla. La presencia de la joven dispara peleas internamente en la familia entre padre y madre y entre los dos hermanos mayores que se disputan su amor.



Cada hogar un mundo - María Duval - Oscar Valicelli - Semillita - Felisa Mary - Alba Castellanos - Rufino Cordoba

Si bien la primera mitad del film se desarrolla en un tono costumbrista que presenta a los distintos miembros de la familia y sus reacciones frente a la joven, la irrupción de la Segunda Guerra Mundial altera las circunstancias y relativiza la pregnancia de los conflictos intrafamiliares frente a un mundo en peligro. El anuncio del comienzo del conflicto bélico se da en el contexto idílico de una jornada que la familia disfruta en el Tigre donde, en el ambiente reducido de una isla, se condensan narrativamente todas sus relaciones internas. Este paisaje, el único exterior del film, es presentado como un paraíso terrenal de pleno sol, donde cada uno de los integrantes de la familia vive el amor de su pareja. Cuando están todos festejando la posibilidad de que se consiga por fin la casa propia y la concreción de los sueños de ascenso social, la radio anuncia la invasión de Alemania a Polonia y el inicio de la guerra en Europa. El optimismo que ha permeado la primera parte del film se ve

trastornado y altera las pautas establecidas con respecto a cada uno de los personajes. El yerno que contaba con un buen pasar ve en crisis su economía doméstica, pero encuentra un camino a partir de sustituir sus importaciones por la producción propia; la hija mayor da a luz a un hijo que sirve como nuevo punto de comunión de toda la familia; Raúl, el hijo mayor, abandona el hogar para probarse como hombre. Cuando éste escribe contando que volverá al hogar dentro de dos años la madre expresa: “en dos años volverá Raúl, habrá calma en casa... y en el mundo, quizás”.

El film termina en una cena de año nuevo, donde la familia se encuentra alrededor de la mesa con la radio como centro de atención, esperando noticias de la guerra. Cada uno de los miembros de la familia va cerrando sus historias desarrolladas a lo largo del film, incluyendo el regreso de Raúl al hogar familiar. Sus actividades son interrumpidas cuando la radio anuncia el mensaje de año nuevo. La familia, que hasta el momento ha sido filmada distribuida en distintos planos, fragmentándose el espacio, es aquí reunida en un solo plano que los incluye a todos, en atenta escucha de las palabras de la radio. Éstas son una interpelación que excede a la diégesis y, rompiendo la cuarta pared, habla de forma directa a los espectadores:

Este mensaje de año nuevo es para usted, usted y usted, jefes de hogares argentinos, para sus esposas, para sus hijos. Nunca como hoy tiene valor esta fiesta secular para todos los argentinos y todos los habitantes de esta tierra que se sientan también argentinos. Usted, jefe de una familia que formó un hogar, que lo hizo grande, que tuvo una compañera y le dio hijos, que hizo suyos los problemas de los seres a quienes engendró, olvide sus propios problemas. Manténganse unidos y en calma, y aunque el panorama del mundo sea sombrío recuerde que seguimos trabajando, creyendo en nuestras industrias, confiando en nuestras propias fuerzas. Cada fábrica que se levanta es un eslabón en nuestro progreso; cada hogar que se forma son hombres nuestros que nacen para el mañana. Vayamos en busca de nuestro futuro, sigamos adelante.

La exaltación evidente de la familia como centro esencial de defensa de lo nacional frente a la amenaza global se expresa frente a la imagen de todos los personajes escuchando el mensaje radial. Su fortaleza excede la defensa frente a problemas de la esfera social y es propuesta aquí como capaz de hacer frente a los desequilibrios causados por la beligerancia en Europa. Como plantea Mario Berardi en este modelo de 'representación optimista de la integración de la familia' "el matrimonio y la familia son la panacea que resuelve y ordena todos los conflictos" (2006: 89).

Este modelo retoma el lugar central que debía tener la familia y que miembros de la elite como Alejandro Bunge estaban planteando en esos mismos años como en peligro de extinción. En *Una nueva Argentina* (1940), Bunge alertaba sobre la denatalidad, es decir, la baja en las tasas de natalidad y sus posibles consecuencias de desaceleración del crecimiento poblacional y su consecuente envejecimiento. Este problema, aducía, era creado por las costumbres modernas, entre ellas, la salida de la mujer al ámbito laboral. Su preocupación fundamental era con respecto a la descendencia que estaban dejando las elites, pues era fundamental para asegurar su pervivencia en un lugar destacado dentro de la sociedad (1940: 45). En este esquema, el concepto de 'patriciado' tenía un lugar fundamental en los imaginarios que el autor proponía, entendiéndolo como una identidad de los sectores altos de la sociedad que se basaba en el rol histórico de las familias en la lucha por la construcción de la Nación. Si bien a principios de siglo estas familias habían ocupado un lugar de distinción dentro de la sociedad, para estos años su legitimidad estaba en crisis frente a las nuevas formas de pertenecer al mundo de las elites que habían surgido de la mano de la burguesía y los nuevos ricos (Losada, 2009: 190-195).

Las ideas que propugnaba Bunge fueron uno de los puntos fundamentales que el cine de ingenuas se permitió discutir, para plantear una adaptación del mundo de las elites a los nuevos tiempos. Los lugares destacados de la sociedad ya no podían basarse en una estirpe destacada que permitiera a

partir de la portación de apellido reclamar ciertos niveles de status. En su lugar, un conjunto de valores y principios sociales como la solidaridad, la honradez, el esfuerzo, debían cobrar mayor relevancia para la organización general y la inserción de los nuevos actores sociales. Sabina, la dueña de hogar de *Casi un sueño* (Tito Davison, 1943) representa estos cambios que se estaban produciendo en la sociedad. El relato comienza con esta mujer, una solterona con anhelos de superioridad, despidiendo a su empleada doméstica a los gritos. Inmediatamente después, comenta a un allegado que se encuentra en medio de trámites burocráticos para cobrar la pensión que le corresponde por su tatarabuelo patricio, muerto en combate en las guerras de independencia, cuyo retrato ocupa un lugar destacado en las paredes de la casa.

Para mejorar su imagen social a través de la caridad, y solucionar a su vez el problema de no tener criada, decide adoptar a una joven para que trabaje en su hogar. Es así que entra a su hogar Negrita (nuevamente María Duval), otra huérfana soñadora y embelesada con la vida de los ricos. La niña será la contraparte de Sabina, pues en lugar de tener que andar proclamando sus virtudes, las demuestra a diario. Ayuda a niños desafortunados, cuida de un pobre anciano solitario, y se enamora del sobrino de su patrona, un pianista romántico que rechaza los aires de superioridad de su familia.

Las historias de la niña y su patrona se cruzan y desenlazan al mismo tiempo en una escena que presenta a ambas enfrentando el destino que sus respectivas acciones le han legado. Doña Sabina se entera que el prócer familiar fue en realidad un ayudante de cocina cobarde que había abandonado el ejército, al mismo tiempo que Negrita es informada de que se ha convertido en la heredera de las fortunas de Don Ramiro, su amigo anciano al que ha cuidado cuando nadie quiso ayudarlo. El film se permite así discutir la mirada que proponía Bunge de la pureza de las elites, mostrando la ficción sobre la que estaba construida. Al mismo tiempo, con la súbita riqueza de la niña, el ascenso social era asociado a las virtudes, la solidaridad, el trabajo esforzado y

la pureza de intenciones. La familia ya no tenía un valor otorgado naturalmente por sus raíces de alcurnia, sino que primaba el trabajo diario de construcción y mantenimiento de los lazos afectivos hacia su interior.

Esta noción se tornaba fundamental para su devenir social, pero también lo era para la conformación hacia su interior de los roles de autoridad. El lugar de los padres ya no era dado por esencia a partir de ser los progenitores, sino que la paternidad implicaba un trabajo diario de amor, contención y cuidado de los hijos. Sin estas cualidades, la autoridad no tenía bases reales sobre las cuales cimentarse. Nuevamente debemos enfatizar que estos relatos no apuntaban solamente a la construcción de un imaginario con respecto a las adolescentes, sino también con respecto a las conductas requeridas a todos los hombres y mujeres de los sectores altos de la sociedad. Conjugando su férrea disciplina y honor en el ámbito público con el afecto y contención de su vida hogareña se creaba la imagen de hombres honrados y admirables, que mantenían una coherencia total en los distintos espacios de sus vidas.

Siendo los padres de familia los proveedores del hogar, el ámbito laboral se transformaba en ellos en el espacio por excelencia donde se debía reflejar la coherencia con su personalidad hacia el interior del hogar. Es aquí nuevamente donde se presentaban tensiones con la dinámica social de la época, como es el hecho de la presencia del mundo del trabajo y la coexistencia de una elite tradicionalmente agro-ganadera con una industrial y sectores profesionales. Estos hombres no provenían necesariamente de uno solo de estos espacios, sino que en cada film variaba su área de trabajo. Lo que sí unía a todos en su cariz público era compartir los rasgos de una figura que comenzó a poblar el cine argentino del momento, 'el buen patrón'. Éste representaba la posibilidad de una mirada positiva hacia las clases dominantes, donde quien tomaba las decisiones y marcaba el rumbo no eran pitucos egoístas e hipócritas como los que presentaba Romero en sus films, sino hombres de bien que se habían formado y habían crecido por su propio esfuerzo y que buscaban garantizar el

mayor bienestar para todos sus trabajadores.¹⁰ A ello se sumaba el hecho de que los comenzaran a encarnar actores cómicos como Enrique Serrano o Francisco Álvarez, que apelaban a una mayor simpatía e identificación por parte del espectador.

Si en el fuero público el padre de familia se caracterizaba por ser el buen patrón, en el ámbito del hogar significaba una presencia fundamental, el guía de las acciones de todas las mujeres que lo rodeaban. Hemos planteado previamente cómo muchos de estos films se centraban en huérfanas que buscaban pertenecer a una familia, y dentro de ello los padres solían ser figuras fundamentales. Si a partir de la necesidad de reconstruir una familia se explicitaban sus virtudes fundamentales, con los padres se presentaba un juego similar. La búsqueda de padres por muchas de las niñas permitían a los relatos presentar las características que hacían a un buen padre, Primaba así un discurso donde la familia no es necesariamente la formada por la sangre sino por el afecto, poniendo en discusión tradiciones mismas de la elite como la idea de un núcleo endogámico a partir de la filiación sanguínea. Este es el caso de *Los chicos crecen* (Carlos Hugo Christensen, 1942) donde el padre biológico es desplazado por alguien que entiende mejor como vivir el rol de benefactor y guardián de sus hijos. La historia gira en torno de Cazenave, un hombre sin éxito en lo laboral o lo amoroso, que simula ser el padre de los hijos que su amigo Zapiola ha tenido por fuera de su matrimonio cuando éste comienza a ser asediado por las sospechas de infidelidad de su esposa. Ambos hombres son presentados como totales opuestos, pues mientras el primero es un hombre triste pero de gran corazón el segundo es exitoso y próspero, pero frío para las relaciones humanas. Desde las primeras escenas

¹⁰ Este cambio en la representación de los ricos ya había comenzado a aparecer también en el propio cine de Romero, donde la figura del 'buen patrón' pasaría a ser la contraparte honrada de algunos ricos envilecidos. La denuncia de la hipocresía y el destrato de las clases dirigentes se reduciría ahora en algunos individuos puntuales, como es el caso de *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (Manuel Romero, 1942), donde los gerentes de las grandes tiendas Durand abusan de sus empleados a espaldas del honorable pero distraído dueño del establecimiento.

del film se plantean sus diferentes aspiraciones y visiones de la vida, pues Cazenave expresa sus deseos por una casa feliz e hijos que lo quieran mientras que su amigo, teniendo todo eso, lo desprecia y minimiza.



Los chicos crecen - Arturo García Buhr - María Duval - Edgardo Morilla - Alfredo Moyano

Los hijos de Zapiola han crecido creyendo que su padre ha muerto, y en cuanto Cazenave aparece en el hogar para cumplir su función se arrojan sobre él, llenos de algarabía. Mientras que con su padre real tienen una relación afectuosa pero distante, la primera escena que comparten con su nuevo 'padre' los presenta a todos unidos en una imagen que responde a la clásica iconografía de la paternidad, sentados todos juntos en un sofá, compartiendo abrazados un momento. Desde este primer momento asume Cazenave su lugar de padre, llevando ese mismo día a sus 'hijos' a la cama y comenzando a visitarlos para jugar con ellos y comprarles obsequios.

Eventualmente la secuencia de eventos lleva a un enfrentamiento entre ambos 'padres' sobre quién debe ocupar el lugar real frente a sus hijos, y Cazenave, con nuevas energías a partir de haber asumido ese rol, junta las fuerzas para echar a Zapiola y asumir él el lugar que a fuerza de trabajo y afecto se ha ganado. El cariño y la atención diaria a los hijos terminan pesando más que la sangre, poniéndose nuevamente en evidencia las pautas necesarias para la construcción de una familia.¹¹

No es sólo en el afecto donde pesa más el lugar del nuevo 'padre' frente a sus hijos, sino en su rol de proveedor y sostén económico del hogar. Mientras que al principio del relato los niños viven junto a su madre en un pequeño chalet en Quilmes, con la entrada en su vida de Cazenave su situación económica y social comienza a mejorar a partir de que éste se hace cargo de los negocios de su padre. Luego de un breve montaje que presenta rápidamente el paso de los años la familia se muda a una residencia céntrica que se acerca más a las características de la vivienda que hemos descripto previamente en *Cada hogar, un mundo*. Del mismo modo, las ropas de los niños y la decoración de la casa demuestran un nuevo nivel económico, el cual es reforzado en la secuencia final que se sitúa en medio de un baile de gala que la familia ofrece en uno de sus grandes salones. El padre así se ha construido a sí mismo en base a cumplir los lugares que se le indican desde la sociedad, pero dotándolos de una real intención de trabajar por el bienestar de sus hijos. La imagen privada del 'buen patrón' se corresponde con su imagen pública, se demuestra la coherencia del hombre burgués en su deseo de un buen porvenir para la sociedad en su conjunto.

¹¹ Algo similar ocurre en *Soñar no cuesta nada*. Como hemos descripto anteriormente, el padre de familia en el film se encuentra en trámites de divorcio pero busca mantener la relación con su hija. Cuando la tiene en su hogar –aún sin saber que en realidad es una huérfana que se hace pasar por su hija verdadera- la llena de obsequios y le cede a todos sus caprichos. Es sólo con el transcurrir del tiempo y el lento acercamiento con su 'hija' que él va dándose cuenta de cómo hacer para ser un verdadero padre, afectuoso y figura de autoridad al mismo tiempo.

A diferencia de los hombres, las mujeres no debían poner en juego su imagen pública para su rol de madres. Integradas a la estructura patriarcal, su lugar se circunscribía al hogar donde cobraban gran importancia en su función de inculcar los valores y buenas costumbres a sus hijos (Losada, 2008: 105). Al igual que con los padres, la proliferación de huérfanas en estos films permitían la puesta en evidencia de sus características primordiales, como es el caso de Monona, interpretada por Felisa Mary¹² en *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, 1941). Es ella la novia del título, futura esposa de Benigno, padre de cinco muchachas jóvenes que viven en un pueblo de la provincia alejadas de la ciudad. Las hijas, al enterarse del futuro matrimonio de su padre, deciden hacer lo imposible para evitarlo, para lo cual contratan a una actriz de varieté, joven y provocativa, para que le compita a la más experimentada y recatada Monona. Sin embargo, ésta va ganándose lentamente a cada una de las niñas, ayudándolas en sus problemas del corazón, haciendo que la acepten en el lugar de su amada madre difunta.

Desde su aparición en el film la mujer es presentada en el lugar de madre, en relación con las niñas. Su primera escena la muestra en el tren que viene de Buenos Aires con su futuro marido, describiendo, aún sin conocerlas, a cada una de las jóvenes, en base a la información que le ha sido dada. Al llegar va encontrando desafíos y obstáculos que éstas le presentan, pero sin embargo sigue buscando las maneras de ayudarlas. Incluso cuando Benigno comienza a abandonarla, seducido por la corista que sus hijas le han contratado, Monona permanece en el hogar, al servicio de sus futuras hijas. Es así como en sucesivas secuencias cada una de ellas va presentando algún problema, siempre relacionados a las relaciones amorosas, frente a los cuales la mujer encuentra respuestas y consejos para guiarlas y confortarlas. El caso más extremo se da con Marta, la segunda hija, quien desesperada por su novio que

¹² Felisa Mary interpretó a la madre de la familia en la mayoría de los films que trabajamos, construyendo así un texto-estrella propio que lleva consigo a cada película, de una madre atenta, cariñosa, sumida al poder de su esposo pero ama y señora del hogar, desviándose por sus hijos y guareciéndolos de todo peligro.

se va del pueblo, lo persigue bajo una tormenta torrencial. La joven termina así en cama con una pulmonía con peligro de muerte. Mientras que las hermanas y el padre lloran desconsolados, es Monona quien día y noche se queda a su lado, asistiéndola y alimentándola. Una vez que la joven se ha curado y reconciliado con su novio, Monona amenaza con irse y abandonar a Benigno, pero son las hijas quienes la frenan, reclamándole que estarían perdidas sin ella y recordándole que necesitan una madre. El film termina con ambos entrando a la casa mientras las hijas les cantan la marcha nupcial, una familia que se ha reconstruido a partir de una nueva 'madre'.

Si el padre era configurado a partir de su rol de benefactor y su imagen pública de 'buen patrón', la idea dominante en el rol que debía asumir la madre era la del sacrificio incondicional y la dedicación total. Su campo de acción estaba limitado a los asuntos domésticos y del corazón, pero su amor hacia los hijos era requerido de igual modo que sucedía con el padre. Es este sentimiento el que unía a la familia entera y la transformaba en ese baluarte invencible frente al exterior y la modernidad. Si bien no se podía evitar la incorporación de nuevos actores sociales y nuevas conductas a la sociedad, el cine de ingenuas promovía un filtro a través de todo aquello que no significara una amenaza cierta para las bases de la estructura familiar.

La pareja romántica

Este amor que une y fortalece a las familias es la matriz dominante en estos films. Debemos así retomar la idea de amor que propone Irving Singer para pensarlo más que como un sentimiento como una actitud que excede a una relación particular para conformar una predisposición frente al mundo a actuar en beneficio del otro, e, ideal pero no primordialmente, en el propio (1992:12). Ello suponía un clima general de bondad y paz que permeaba en este caso a todas las películas, donde el amor se filtraba hacia los distintos espacios y

transformaba las influencias nocivas que puedan provenir del exterior, minimizándolas o frenándolas en su arremetida contra la estructura familiar.

Se apeló para ello a recursos clásicos de la narrativa con respecto a estos ambientes bucólicos, apelando en gran medida a la naturaleza y el arte – fundamentalmente la poesía y la música- como transmisores de esta visión. Las primeras escenas de de *La novia de primavera* (Carlos Hugo Christensen, 1942) nos sitúan directamente en un ámbito de esta naturaleza, en grandes espacios verdes de una casa quinta de Adrogué donde florecen los árboles y las ventanas abiertas invitan al ingreso al hogar de las frescas brisas y la luz solar. Mientras la cámara pasea por estos espacios, se oye la voz de un narrador que dice: “21 de septiembre, nace la primavera. Hoy cumplen años todas las muchachas del mundo. Al corazón de ellas está dedicada esta película porque todas han sido alguna vez novias de primavera.”

La familia entera responde a la llegada de la nueva estación, tomando en este renacer de las flores energías para rejuvenecer. Un espíritu similar es el que encontrará en este espacio Pablo Reyes, el escritor invitado por el dueño de hogar a recluirse en este paraíso terrenal para encontrar inspiración para terminar su novela. El argumento del film girará en torno al efecto que su visita provoca sobre las dos hijas de la familia: Cristina (María Duval), la ingenua, lo hace pasar como su novio frente a sus amigos para terminar enamorándose realmente de él; por su parte Mariana, la mayor, redescubre en él el amor luego de haber sido abandonada por su pareja.

Este amor que anda en el aire responde al propio ambiente del pueblo que es resaltado en la utilización permanente de exteriores en la locación de las escenas. El film se permite así una iluminación más nítida y pura con la luz solar, que resalta la blancura de las ropas y la juventud de los rostros de los protagonistas. El momento del picnic al que Pablo es invitado por Cristina es donde este espacio diáfano es presentado más claramente. La secuencia

comienza con un plano general, y la cámara haciendo un paneo sobre la gran pradera arbolada donde a lo lejos se divisa el auto en el que la pareja y sus amigos están viajando. El viento sopla las copas de los árboles y no se percibe ni una nube en el horizonte. Toda la secuencia es filmada en amplios planos generales mientras la cámara se mueve permanentemente para no perder nunca la dimensión de la naturaleza incorrupta y la pureza del aire del lugar. Es en esta secuencia donde la joven comienza a enamorarse del escritor, en medio del paraíso terrenal donde no hay nada que pueda disturbar la paz eterna.

Como comunicantes de las relaciones el film recurre a elementos sensoriales que permiten crear un clima de amor en el aire. Es así que Cristina intenta seducir al joven escritor con un perfume llamado *Sueño de amor* mientras que Mariana lo va atrayendo, sin darse cuenta, con la música que toca en el piano. Es esta última quien termina venciendo, pero es tal el cariño que el hombre ha desarrollado por ambas hermanas que busca que su amor no afecte a la ingenua Cristina. En la secuencia final la consuela, recordándole su juventud e inocencia mientras nuevamente por las ventanas entra la brisa reparadora de la primavera.

Este amor puro fue la matriz fundamental sobre la cual se construyeron los romances y las relaciones familiares de los films de ingenuas. De este modo se proponía una mirada clara sobre cómo pararse frente al principal peligro que acechaba a este mundo: la sexualidad. La irrupción de una mujer moderna en las décadas previas había significado una de las alertas principales para los sectores tradicionales, que veían en su nuevo perfil la posibilidad de una erosión del orden social. Cecilia Toussonian señala que la mujer moderna se basaba sobre dos ejes: el auge de las actividades del ocio y una nueva moralidad vinculada con la juventud. Ello había llevado a mujeres que discutían las ideas tradicionales de feminidad, adoptando posturas y conductas más ligadas a lo masculino, como la frivolidad, la ostentación, el egocentrismo y la

agresividad sexual. Su modernidad se proponía traspasar los roles convencionales de hijas y madres devotas, mostrando actitudes que desafiaban el lugar de la mujer en la sociedad (2013).

En contraposición a esta figura se plantearon entonces las ingenuas, recuperando alegremente su lugar de hijas pasivas y moderadas, al servicio de los designios paternos. No incurrían en el ocio sino que se formaban para servir a sus futuros maridos. No eran sexuales ni tenían el menor conocimiento del deseo, conocían solamente los amores que consumían en los relatos circundantes. Se debían formar para ser, como planteaba el pensador Juan Agustín García en esos años, “el depósito lento y fecundo de la raza; allí están simbolizados todos sus ideales, su religión, su culto, sus amores; todo ese conjunto de cosas buenas y sanas que constituye la moralidad de un pueblo”.¹³

Fue en función de este cambio en la representación de la mujer que se produjo, desde el punto de vista industrial, una de las principales innovaciones del cine de ingenuas, ya que las estrellas afianzadas en el cine popular no podían protagonizar estos films, siendo necesaria la búsqueda de jóvenes que quisieran hacer una carrera en el cine.¹⁴ Es de este modo que aparecieron y fueron consolidadas en el panteón de las estrellas nacionales figuras como María Duval o las mellizas Legrand –fundamentalmente Mirtha– creándose con ellas nuevos personajes acorde a este universo. Los argumentos y situaciones que encarnaban actrices como Libertad Lamarque o Paulina Singerman no eran adaptables para estas adolescentes que recién rozaban la pubertad, por lo cual se debió recurrir nuevos relatos que se orientaron hacia dos aspiraciones diferentes: por un lado, la melodramática, donde la huerfanita necesita de una familia que la cobije o de un padre con quien rearmar su vínculo; por otro lado, la variante más cómica, donde la niña burguesa vive los

¹³ Citado en Míguez, 1999: 41.

¹⁴ Señala Campodónico que el recambio de estrellas permitía también a los estudios alivianar sus complicadas situaciones económicas, al percibir las ingenuas honorarios ampliamente menores que las grandes estrellas como Libertad Lamarque y Niní Marshall (2005: 60).

avatares de su primer idilio romántico. En ambos casos, eran mujeres que garantizan la subsistencia de las enseñanzas y los principios del universo familiar.¹⁵

El primer modelo encuentra su relato paradigmático en la historia de Blanquita,¹⁶ el personaje de María Duval en *Su primer baile*, huérfana que es llevada a vivir con su abuelo y tías a una casa enlutada por la muerte de su madre. Su llegada es rechazada por una de sus tías y recibida con algarabía por la otra, ambas reaccionando frente al descubrimiento de la relación desconocida de su hermana. Su aparición en el film la presenta vestida humilde y correctamente, con un abrigo y un vestido, el pelo bien peinado y una sonrisa tímida y humilde, filmada siempre en primer plano, espiando sorprendida el mundo nuevo y soñado que se presenta frente a sus ojos. Su pobreza e inocencia la hacen una mirada pura e impoluta de la realidad, plena de alegría de estar viviendo en un palacio encantado. Se transforma así en un soplo de vida para su anciano abuelo quien desde el principio dice que su único objetivo en la vida es que ya nadie lo interrumpa en su rutina diaria. Frente a él, que dice que la felicidad no es más que una palabra, la niña le responde que es más que eso y que es algo con lo cual siempre ha soñado.

¹⁵ Una variante alternativa a los protagónicos de Duval o las Legrand fueron los films protagonizados por un conjunto de jóvenes, estrellas en formación pero sin personalidad propia definida aún, para presentar distintas historias a partir de un tronco compartido. Es este el caso de *Papá tiene novia*, donde las cinco hijas del padre del título presentan cada una características y personalidades distintas; lo que las une es el rechazo hacia su nueva madre. Elena mantiene una relación a distancia con su novio; Marta está en pareja con Eduardo, un ingeniero que sueña con grandes invenciones; Rosita coquetea con Ermenildo, un joven tímido; María Luisa es fanática de las novelas de amor; Cora, la mayor, es callada y temerosa. En sus distintos problemas se resumen varias de las cuestiones que hacen a estas ingenuas: historias de amor melodramáticas y juveniles, conocimiento del mundo a través de la ficción, timidez e incertidumbre frente a un mundo por conocer. Pero a diferencia de los films protagonizados por una estrella, la identidad de las niñas es aquí la de un sujeto colectivo, una suma de individualidades superficiales que proponen distintas posibilidades para futuros relatos.

¹⁶ Una característica que resalta la inocencia asexual de las huérfanas es el hecho de que sus nombres suelen ser proferidos en diminutivos (Martita, Blanquita, Negrita, Trencitas), resaltando su infantilidad.

La historia romántica que protagoniza con Eduardo, un pintor que hace los retratos para la familia, es puesta aquí al servicio de la línea argumental principal que es su aceptación en la familia y su inserción social. Esta relación tiene la función específica de ser el motor para la concreción de los sueños más inocentes de la niña. Tan reducida es la tensión y la pasión de su romance que cuando por fin se declaran su mutuo amor, ni siquiera se besan sino que juntan sus caras cerrando los ojos, soñando juntos.¹⁷

El film termina con el baile del título, en el cual se condensarán sus ideas fundamentales en torno a la integración social de la niña y la exaltación de su pureza como baluarte fundamental. Como hemos planteado, es este evento el que lleva a un renacimiento y reapertura de la mansión familiar frente a la sociedad. En el marco del mismo, la tía que la rechazaba la acepta en la familia y sus sueños de cuentos de hada se hacen realidad. La última escena la muestra vestida con el atuendo que su abuelo le ha conseguido especialmente para la situación, convertida ya en una señorita, con el pelo levantado y las mejores galas, bajando las escaleras, viviendo por fin su cuento maravilloso donde la princesa es admirada por todos. Como si fuera parte de la realeza, la joven baja las escaleras acompañada por su abuelo y sus tías, para ser recibida por Eduardo y comenzar su primer baile. Entre los pies bailarines que giran al compás del vals se hace realidad así su ingreso a la familia y a la sociedad.

¹⁷ El lugar de las fantasías como vertebradoras narrativas de las historias de las huérfanas se presenta también claramente en *Casi un sueño*. Cuando Eduardo, el pianista que vive un romance con Negrita, le pregunta si alguna vez viajó, ella indica que “Viajan los ricos, ¡Cómo voy a viajar yo!” Más adelante, cuando él la invita a un parque de atracciones, Negrita mira a cámara exultante exclamando “¡No puedo creerlo, lo he soñado siempre!”, interpelando al espectador en su alegría. Su sueño termina siendo realidad a partir de la herencia de Don Ramiro, donde ella comprende que el anciano le ha permitido que su vida sea más que casi un sueño. Hacia el final del film se revela que Negrita es un nombre que ella decidió tomar para nacer de nuevo en esta vida, en la que ella misma ha logrado formar un destino donde es aceptada por la sociedad y hace realidad todas sus fantasías.

Este romance puro e intrascendente que se planteaba para las huérfanas fue puesto en un primer plano en el otro modelo que hemos planteado, donde las niñas burguesas, sin preocupaciones por la familia o el bienestar económico, se entregaban a los sueños de romances idílicos. Es esta estructura la más asociada al cine de ingenuas, al ser la que vertebra su film paradigmático: *Los martes, orquídeas*. La protagonista, Elenita Acuña (Mirtha Legrand) es la menor de las cuatro hijas de un empresario industrial. Siendo ella tímida, introvertida y poco propensa a la interacción con el sexo opuesto el padre decide inventarle un pretendiente secreto que le envía semanalmente flores. Cuando el mantenerlo oculto comienza a atentar contra el éxito del plan, surge la necesidad de la existencia física de este admirador. Para ello el padre contrata a un joven pobre pero honrado (Juan Carlos Thorry) que le reclama insistentemente una posibilidad laboral para que pose como el encumbrado pretendiente de su hija, dándole el nombre de Efraín, el amante de María en la novela homónima de Jorge Isaacs que inspira los sueños de la joven. La comedia de engaños continúa al mismo tiempo que el amor crece entre Elenita y su falso pretendiente. Eventualmente, la comedia de errores culmina en el necesario desvelamiento de la verdad y el triunfo del amor por sobre toda diferencia social y económica.

La niña es presentada como una joven cuya vida consiste en soñar pasivamente con la llegada del hombre ideal. En un momento del film, interpelada por su padre sobre sus sueños ella le dice, mirando al cielo:

Cierro los ojos y pienso cosas maravillosas, me veo linda, admirada, entro a salones llenos de luces y de espejos, todo el mundo me mira y me corteja. A mi lado hay un joven de ojos soñadores que me toma las manos y me habla de amor, mientras a lo lejos se oye un canto. Así paso horas y horas.

Su sueño es nuevamente el de un príncipe, como las huérfanas, pero no para que la saque de la pobreza, sino para que le haga realidad el amor de los

cuentos. Las hermanas se ríen de ella por vivir en un terreno de sueños, y la madre le recrimina ir en camino a la soltería. A partir de la aparición de su amado, toda la familia señala que ha cambiado, que canta y se la ve feliz. Las escenas entre ellos son en balcones y jardines, hablando de la luna y las flores, otra vez un amor ligado a la naturaleza que dota de vida y alegría a quienes lo viven.



*Los martes orquídeas -
Mirtha Legrand - Juan
Carlos Thorry*

El film termina con la pareja enfrentando el desvelamiento de la verdad de su relación y decidiendo si su amor ha sido real o no. Ella decide que sí, que quiere casarse y vivir juntos, soñando con esperarlo todas las tardes a la vuelta de su trabajo. Cuando él, cuyo nombre real es Cipriano, le pregunta si quiere

estar con él o con Efraín ella le responde que con es con el verdadero con quien quiere vivir. Sin embargo, el film termina con un primer plano de Elenita, mientras lo abraza y suspira 'Efraín'. El amor sigue siendo así más del terreno de los sueños y las fantasías que de la realidad. Aunque la joven decida eventualmente quedarse con el hombre que le ha hecho ser feliz, en su mente sigue viviendo el idilio con el personaje ideal que ha construido.

A partir del lugar central que ocupa *María* de Jorge Isaacs en el relato, *Los martes, orquídeas* fue también el film responsable de que en las ideas que circulan en torno al cine de ingenuas se suela plantear su estrecha relación con las novelas románticas y los folletines populares que circulaban en las décadas previas.¹⁸ Al igual que los films, estos relatos centraban sus tramas en la búsqueda de la felicidad, unida a un cierto número de cualidades materiales, intelectuales o morales como la juventud, la belleza, el bienestar económico y la honestidad. Su presencia podía generar felicidad y su ausencia convertirse en causa de desdicha. La conjunción o no de estos elementos se organizaba, según Beatriz Sarlo, en función de tres órdenes, que son los que organizaban este 'imperio de los sentimientos': el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral (2011: 21).

El desequilibrio entre los tres ámbitos era el disparador de las historias de los folletines, y es justamente aquí donde podemos señalar la divergencia que plantea el cine de ingenuas con respecto a la literatura popular. Las ingenuas, como hemos planteado, tenían anulado el terreno de la sexualidad y las pasiones, por lo cual la moral no era un espacio que se visitara dentro de sus romances. No había en ellas historias de amores desmedidos ni acciones que atentaran contra el orden público. Sus historias entonces, situadas aún dentro del terreno de los sentimientos, proponían una tensión entre los otros dos

¹⁸ Los relatos de las publicaciones periódicas como inspiración para la acción de las jóvenes es un elemento narrativo presente también en *Papá tiene novia*, donde Cora, una de las hijas de la familia, se inspira en su novela semanal para proponer argucias y trucos para espantar a su futura 'madre'.

órdenes que propone Sarlo: la sociedad y los deseos. Éstos, sin embargo, no eran presentados como impulsos amorosos surgidos desde sus pulsiones internas sino que respondían en gran medida a encontrar las vías para cumplir con lo que socialmente se requería de ellas como mujeres: ser esposas y madres de hogares prósperos y felices.

La falta de inmoralidad era también un atributo de los hombres de estas relaciones, sobre quienes se construyó una identidad basada más en la sensibilidad la destreza física, ya que como plantea Eduardo Archetti en Argentina, a diferencia de países europeos como Inglaterra, la masculinidad se configuró más en torno a ideales de moralidad que de virilidad. No importaba tanto los rasgos físicos o los patrones recios y aguerridos, sino que la sociedad moderna argentina ponía el foco en problemáticas como el honor y la virtud. (2003) Los galanes de las ingenuas se desempeñaban como pintores, músicos, escritores, todos soñadores que deseaban a sus mujeres para compartir con ellas la vida y no para poseerlas. Estas profesiones los hacían a su vez estar desprendidos de cualquier anhelo material, no los motivaba el afán de lucro, sino el impulso interno de la creatividad y la belleza.

Al ser ajenos al mundo de las industrias y las empresas, estos hombres eran generalmente externos a los círculos sociales de las jóvenes, encontrando en estos romances móviles para el ascenso social. Como ya hemos planteado, la problemática de la movilidad social fue un tema troncal en estos films, pues no se buscaba frenarla sino establecer las maneras en que los hombres que entraban a las altas esferas de la sociedad se debían adaptar a éstas. La presencia de los cazafortunas había llevado a las elites de la época a cerrar las fronteras de sus matrimonios y recurrir cada vez más a la endogamia de clase. Así se garantizaba la pureza que reclamaba Alejandro Bunge, pero al mismo tiempo se condenaba a la extinción a la propia clase dirigente (Losada, 2009: 204). Frente a este peligro es que los films de ingenuas abrían las puertas a los novios de las niñas, facilitándolo a partir de plantearlos no como seres

impresionantes, sino hombres comunes, honestos, sin características extraordinarias. Como plantea Pascual Quinziano, no poseían dones ni virtudes sobresalientes, solamente la moral del trabajo y metas rigurosamente prefijadas (1992: 137). Ninguno de ellos era un arribista, por lo cual su ascenso social no era percibido como una avivada sino una recompensa a una vida de esfuerzo y dedicación.

Este es el caso de Efraín en *Los martes, orquídeas*, quien aparece en el film acercándose insistentemente a las oficinas del señor Acuña en busca de trabajo, un hombre honrado y trabajador que no comprende otra forma de vivir que no sea ganándose el pan como fruto de su esfuerzo. Su modo de vida lo acerca al hombre medio, no es un miembro de la burguesía industrial o las profesiones liberales, su universo remite más bien al cine de la década previa: vive en una pensión sin llegar a fin de mes, no tiene una familia directa que lo defina o contenga. Al mismo tiempo su simpleza dota al film de una ideología subyacente que refuerza la base moral de la sociedad que se busca reflejar y modelar: el hombre, si trabaja y se esmera, encontrará el amor y la familia, y a través de ello se garantizará una vida de felicidad y prosperidad. Mientras que es convencido con dinero de participar de la farsa que el padre de Elenita arma, una vez que descubre que la ama ya no le importa el rédito económico sino solamente el amor de la joven. Sin embargo, finalmente termina encontrando ambos, consiguiendo trabajo y mujer, reafirmando su rol de proveedor del hogar sin por ello renunciar a su amor.¹⁹

El amor era por lo tanto la fuerza general que dominaba a los hombres y mujeres jóvenes que protagonizaban el cine de ingenuas. Un amor limpio, sin

¹⁹ Para comprender más acabadamente el cambio que este tipo de hombre suponía con el del cine previo, podemos comparar a Efraín con Luciano, el personaje que Thorry interpretó un año antes en *Isabelita* (1940, Manuel Romero). Allí también compuso a un joven trabajador envuelto en un romance inter-clase. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en *Los martes, orquídeas*, Luciano desprecia a los ricos y rechaza a su novia al enterarse su origen burgués. Más allá del final feliz que los une, el conflicto del relato se centra en las diferencias entre ambos sectores sociales y no en la concreción de los sueños inocentes de un par de jóvenes.

sexualidad ni deseos de por medio, sino una actitud general de buenas intenciones y sueños puros que impulsaba las acciones de cada uno. Cualquier problema que surgiera en sus caminos podía ser superado gracias a esta fuerza y así reafirmar la vitalidad del mundo de la familia tradicional.

El mundo de los jovencitos

La primacía del amor como valor fundamental hizo del cine de ingenuas un modelo generalmente femenino, donde los personajes masculinos se veían relegados a lugares secundarios en la trama y las líneas argumentales principales corrían por el aprendizaje de las jóvenes y la consolidación del núcleo familiar. Sólo cuando los hombres mismos vivían el aprendizaje pasaban a ser protagonistas, en historias donde el amor que primaba en el mundo de las ingenuas pasaba a un segundo plano frente a temáticas relacionadas con el honor, la coherencia y la defensa de causas nobles.

Al mismo tiempo que Mirtha Legrand y María Duval alcanzaban el estrellato, se produjo un conjunto de films que repetían los mismos parámetros de sociabilidad y de conducta propuesta a los espectadores, pero centrando su atención en los requisitos de formación de los hombres. Estos films se entroncaban en la idea de *coming of age*, la transición de la infancia a la juventud, un modelo muy fructífero en las cinematografías industriales y ligado fuertemente a la *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. La importancia de estos relatos es que permitían exteriorizar y problematizar el lugar de los jóvenes en el orden social, como herederos de privilegios, agentes activos de las transferencias de poder y partícipes de la naturalización de las reglas que organizan la sociedad (Pomeranc, 2005: 2).

Al mismo tiempo, abordar estos films nos permite considerar la construcción que los mismos hacían del ideal de masculinidad al que se debía aspirar. A diferencia de los galanes de los films protagonizados por las ingenuas, que

encontraban en el contraste con la feminidad una definición de su identidad, aquí se presentaba una configuración más precisa y detenida sobre los rasgos fundamentales de los hombres, basada en el paso de jóvenes a adultos. Este proceso es central ya que en él, como señala Judith Kegan Gardiner, se forma el ideal de masculinidad a diferencia de la identidad más difusa de los sujetos en formación. Mientras que la infancia presenta un individuo en vías de conformarse como tal, la maduración lleva implícito el mandato de 'hacerse hombre', asociado a una serie de principios y conductas que son las que se resaltan en estos films (2002).

Juvenilia (Augusto César Vatteone, 1943) es el ejemplo paradigmático de estos relatos en el campo cultural argentino y, aunque el film fue posterior a otros de los que trabajamos, su iconografía y temáticas presentaron las bases para los relatos de muchachos que aprendían a ser hombres. Basado en el célebre texto de Miguel Cané cuenta las aventuras de un grupo de estudiantes formándose para ser los líderes del mañana en el Colegio Nacional de Buenos Aires, institución que es exaltada desde los créditos a través de un montaje por sus aulas, sus pasillos y sus patios que muestra su grandeza.

La historia se centra en un conjunto de alumnos liderados por Cané y sus aventuras diarias dentro de la institución. Sus formas de sociabilidad son claramente diferente de las mujeres que se podían observar en *Cuando florezca el naranjo*. Éstas centraban sus charlas y vivencias en sueños románticos con vidas ideales o en juegos alrededor de los misterios de la institución, asumiendo así roles pasivos o reactivos, pero nunca llevando adelante acciones propias. En *Juvenilia*, en cambio, los jóvenes viven el día a día en una sucesión de bromas y trampas para hacer más llevaderos los tiempos de su formación, buscando vencer permanentemente las barreras impuestas por el colegio. Su vida romántica no son simple sueños sino que ellos se encargan de hacerla realidad, superar los obstáculos que se les

presenten para estar con sus amores, llegando incluso a enfrentarse en duelos y sufrir humillaciones públicas.

Su formación también difiere de la femenina, pues son preparados para ser líderes del mañana. Esto queda claro en las escenas de lecciones con el profesor Amadeo Jacques, quien les imparte enseñanzas con proclamas como:

Son ustedes, futuros hombres de este lado del mundo, los que deben educarse en el culto a la libertad y en la austera grandeza de los deberes que obligan a defenderla. Ese es su patrimonio amigos argentinos, que han conocido la gloria de recibir la herencia de una patria libre, asilo de los perseguidos y última esperanza de los que soñamos con un mundo mejor.

Mientras pronuncia esta frase, la cámara se acerca rápidamente a su rostro de tal modo que la última oración es dicha en un primer plano donde mira directamente a la cuarta pared. El film además de recordar la extraordinaria formación de esta generación, interpela al espectador con esas mismas enseñanzas buscando su pervivencia en el presente.

Similar es el momento en que los estudiantes organizan una movilización política y una guerra entre bonaerenses y provincianos dentro de los muros de la institución. La puesta en escena de la misma remite a los films históricos del período, con tropas marchando ordenadas, y un caos generalizado al momento de chocar ambos grupos. Será nuevamente el profesor Jacques quien imponga las enseñanzas civilizatorias frente a los impulsos juveniles, en una rutina que se repite a lo largo del film. Cada uno de sus parlamentos son máximas orientadas hacia la formación de grandes hombres para la patria y llega a tal punto su impronta que la sola mención de su nombre hace a los jóvenes actuar correctamente.

Es su muerte al final del film el hito que marca el paso a la adultez de los jóvenes, aprendiendo a lidiar con la realidad. Si las niñas encontraban la concreción de sus sueños en su rol maternal, el hombre debe aprender a enfrentarse con los momentos duros. Con este golpe que les da la vida abandonan completamente la adolescencia, pudiendo ahora observar desde un lugar mayor a los niños que recién entran al colegio. Reconocen en ellos su pasado, viéndose a sí mismos como obra de Jacques, que ha logrado sacar buenos hombres de ellos. El film concluye con la imagen de dos de los jóvenes caminando, alejándose de la cámara por un pasillo, mientras a su lado corren niños, repitiendo el ciclo de los hombres que se formarán para garantizar el liderazgo honorable del país. Como dice uno de ellos, “son las nuevas generaciones que piden paso”.

Juvenilia recuperaba la idea de la formación de líderes, y en ella se percibía el sentido de la formación de los hombres para su lugar en la sociedad. Sin embargo, los tiempos modernos requerían de una actualización de estas tradiciones, y, al igual que el patriciado, la preparación de los líderes fue puesta en cuestión para renovarla y mejorarla, limpiándola de las falsedades y los defectos que arrastraba. Nuevamente ya no bastaba un nombre célebre o una tradición renombrada, sino que el accionar cotidiano y la puesta en acción de valores nobles debía primar como eje vertebral de la formación de los hombres. Las elites políticas y económicas habían vivido en esos años un fuerte descrédito a partir de las prácticas fraudulentas y reñidas con la moral tradicional que habían dominado la vida pública, por lo cual era necesario revisar y replantear las bases sobre las cuales se accedía a espacios dirigentes.

Sobre este conflicto entre las enseñanzas impartidas y las acciones concretas se estructura *El mejor papá del mundo* (Francisco Múgica, 1941), uno de los pocos films de este modelo que hace referencias concretas a situaciones de la actualidad política y social. En este caso la historia se centra en Marcelo (Ángel

Magaña), quien al principio del film está terminando su formación en el Colegio Argentino Incorporado, fundado en 1898. Las primeras imágenes remiten al universo de *Juvenilia*, pues presenta a los jóvenes pupilos del colegio en un clima festivo y lúdico similar al film de Vatteone. Estas escenas son, sin embargo, las únicas que tendrán lugar dentro de la institución escolar, pues los jóvenes pronto se gradúan y deben poner en práctica las enseñanzas que han recibido. De aquí en más el relato se centra directamente en la relación entre Marcelo y su padre, el doctor Aristóbulo Peña Olmedo (Elías Alippi), un reconocido historiador y abogado. El hijo lo admira y ve en él la encarnación de todas las enseñanzas que ha recibido, mientras que el padre lo va acompañando en su formación con consignas como “No es el brillo de la chapa lo que debe importarte; lo que importa es la tranquilidad de conciencia”.



El mejor papa del mundo - Elías Alippi - Ángel Magaña

Tras la fachada del honorable doctor se esconde un hombre más complejo y menos íntegro, y será el gradual revelamiento de esta faceta oculta por parte de Marcelo lo que llevará adelante el relato. Este encuentro con la verdad tiene un primer momento cuando descubre que su casto padre, viudo de su amada madre, sigue siendo un hombre con apetito sexual que disfruta de las mujeres y las fiestas. En la primera noche que el joven pasa en la ciudad, aún inexperto en el arte de la seducción, se encuentra persiguiendo a una señorita, cuando, al abrir una puerta se encuentra allí a su padre, quien le había dicho que debía ir a una reunión. Éste, quien hasta el momento ha sido presentado en el film como un hombre correcto y aburrido, está bailando una milonga con una joven. Detrás de él se pueden observar otros hombres también disfrutando de la fiesta. El muchacho queda petrificado y regresa al hogar. Cuando el padre lo confronta le explica que debe entender que él es un hombre y que Marcelo es aún demasiado joven para comprender que su padre también es de carne y hueso. Escudado en que su acción de esa noche no mancha sus conductas ni principios, el padre transforma este acontecimiento en un aprendizaje más para su hijo. La revelación de la sexualidad de un progenitor que había llevado a María Duval a la histeria y el suicidio en *Dieciséis años* es aquí relativizada y minimizada. El deseo carnal y su satisfacción no son manchas en la vida de los hombres, pues son parte de su vida privada. Si la mujer debe cuidar la coherencia de la pureza entre su privacidad y su vida en sociedad, en el hombre prima la integridad pública y la responsabilidad social de sus acciones.

Es la traición que el doctor Peña Olmedo hará en esta esfera la que significará el principal aprendizaje de Marcelo. Para resaltar esta afrenta el film refiere a un escenario más real, centrando sus acciones en el marco de la lucha por los intereses del país. En una escena similar a los parlamentos de Amadeo Jacques, el doctor insta a sus alumnos de la Facultad de Derecho –entre quienes se cuenta su hijo- a reaccionar y luchar imitando a sus mayores, impartiendo una clara impronta ideológica al explicarles que

Vivimos una época de crudo materialismo en la que el afán de lucro no respeta ni los más altos intereses. Son muchos los que hoy olvidan que el bienestar del país debe estar por encima de su propio bienestar. Asistimos a una puja de ambiciones y apetitos que amenazan nuestro porvenir y comprometen nuestra independencia económica.

Tras indicar a los alumnos que “el exceso de cosmopolitismo retrasa la formación de una verdadera conciencia nacional, explicitando nuevamente las tensiones con la modernidad extranjerizante” el honorable doctor asiste a una reunión en la Corporación Argentina de Finanzas e Industria con empresarios extranjeros. La escena comienza detenida sobre el cartel de la puerta, para acercarse a la palabra *Argentina* y detenerse sobre ella. Dentro de la oficina, se encuentran cuatro ejecutivos, claramente norteamericanos, intentando hablar español. Junto a ellos está el doctor, quien los asesora en cómo eliminar a la competencia argentina en la producción algodonera y preparar el lobby para otorgar el dominio de las tierras a las empresas extranjeras.

La figura del doctor es contrapuesta a lo largo del film con el padre de Elenita, la joven novia de Marcelo, quien es dueño de uno de los campos de algodón que el doctor Peña Olmedo quiere boicotear. A diferencia de las proclamas hipócritas del hombre público, este trabajador es presentado como un hombre que ha ganado con esfuerzo y sacrificio todo cuanto tiene en su vida. Su sufrimiento a manos de los extranjeros lleva a Marcelo a asumir como propia su causa, lo cual termina en su descubrimiento de la verdad de su padre. En este caso sin embargo, la hipocresía del padre no es aceptable para el hijo ni para el espectador. Mientras que la charla luego de ser descubierto con una mujer mostraba al padre en una posición de superioridad sobre su hijo, acá es éste quien increpa y lleva la voz cantante del enfrentamiento. El hijo rechaza a su padre y lo denuncia públicamente frente a sus compañeros, pero a su vez renuncia a liderar su lucha. Cuando le indican que no tiene nada que ver, él responde “Yo también me llamo Peña Olmedo”.

El lento despertar de Marcelo a la realidad se presenta en un montaje donde, con música ominosa de fondo, el joven camina perdido por la ciudad mientras se superponen en la imagen los momentos en que durante el film han mostrado su admiración hacia su padre. Resuenan a su vez los honorables discursos que éste había impartido, ahora evidenciados como vacíos y mentirosos. Si los jóvenes de *Juvenilia* habían dado el paso definitivo hacia la vida adulta con la muerte de su maestro, es la muerte simbólica de su padre la que lleva a Marcelo a abandonar su visión cándida de la realidad y entender el real funcionamiento del mundo. A pesar de que el film termina con el doctor recapacitando y enmendándose, su hipocresía ha sido ya expuesta, y con ella la de la formación tradicional. El aprendizaje masculino implica un contacto mayor con la realidad, pero, como se plantea aquí, sin dejar nunca de lado la sensibilidad para con la realidad social.

Se proponía en este sentido en los films de jovencitos un hombre cuyas fortalezas no residieran en la virilidad sino en el honor. Archetti sostiene que los tiempos de cambio y reordenamiento social suelen ir acompañados por una redefinición de los criterios que se asocian a la masculinidad, pues se abren las posibilidades a formulaciones renovadoras. En este sentido las preguntas de cómo un chico se hace hombre y qué significa ser 'hombre' en el marco de la sociedad toman una dimensión mayor, pues sobre ellas se estructuran los nuevos caminos (2003, 157-172).

Para resaltar esta indeterminación resultó de suma importancia la presencia de Ángel Magaña como protagonista de gran parte de estos films, pues así se permitían matizar elementos clásicamente emparentados con la idea de masculinidad como la destreza física y la fuerza.²⁰ Los roles interpretados por el actor presentaban un claro ejemplo de la masculinidad híbrida de la Buenos

²⁰ Esta construcción respondía también a su imagen pública: en Radiolandia se referían al actor como 'Magañita' y sus notas y entrevistas lo presentaban como un joven que estaba aún aprendiendo lo que implica ser hombre.

Aires cosmopolita que conjugaba elementos de la tradición con influencias de la modernidad, creando un modelo masculino nuevo. En sus personajes primaban las preocupaciones morales, que no renegaban de exponer públicamente su amor a una mujer o mostrarse afectivos con sus familias. Si la mujer moderna era rechazada por su amenaza al orden social al asumir conductas tradicionalmente ligadas a lo masculino, no era este el caso con los muchachos modernos que podían permitirse actitudes antes adjudicadas solamente a las mujeres.

Magaña es quien llevó esto adelante de forma más cabal en *Adolescencia*, que presentaba una visión más compleja del aprendizaje del joven, conjugando lo romántico, lo sexual, lo familiar y lo moral. Aquí interpreta a Alberto, el hijo adolescente de una familia moderna, quien está de novio con su vecina Elvira (Mirtha Legrand). Sus primeras apariciones lo muestran recitando poemas de amor y soñando con ser el hijo de Chopin, viviendo una vida de fantasía espiritual similar a la de las ingenuas. Sus amigos y su familia se ríen de él, pero Alberto defiende sus ideas alegando la superioridad moral de lo espiritual y despreciando cualquier idea relacionada con el dinero por considerarlas corruptoras de la belleza del mundo. Cuando Elvira comienza a ser cortejada por un joven ejecutivo recién llegado de los Estados Unidos, el muchacho busca distintos caminos para recuperarla, y es por medio de estas aventuras que irá aprendiendo a dejar de ser un adolescente irresponsable para ser un hombre. Su primera instancia de rompimiento con el mundo idílico en que vive es cuando, descorazonado, se emborracha e increpa a su novia, acusándola de 'mujer casquivana'. Para luego defenderse alega que grandes hombres de la historia como Baudelaire han exaltado la embriaguez, pero de todas formas pierde a su amada. La forma de comportarse de los hombres que le ha enseñado la literatura lo enfrentan a la realidad del amor, comenzando a resquebrajar su ensoñación.

Convencido de que va a perder a Elvira, decide buscar trabajo para poder competir con su rival de mejor posición económica. En un breve montaje de anuncios clasificados y entrevistas, comienza concurriendo a un llamado para ‘hombres serios de amplio conocimiento’, luego a uno para ‘empleado’ para terminar consiguiendo el puesto de ‘muchacho para mandados’, pero rechazándolo por mal pago. Otra vez la realidad se le presenta como un choque frente a sus aspiraciones de grandeza, mostrándole la verdad del mundo del trabajo y el dinero.

Despechado por la pérdida amorosa, Alberto recurre a su amigo Roberto que vive en una pensión en el centro de la ciudad, un espacio presentado con la clásica idea de perdición frente a la bucólica vida de los barrios residenciales. Allí conoce a un grupo de muchachas diferentes a su novia, que se visten provocativamente y usan maquillaje. La sorpresa de encontrarse con lo desconocido es resaltada en sucesivos planos subjetivos de la mirada del joven que recorren las piernas de una de ellas. Ésta, vestida en un escotado camión de gasa lo seduce lentamente hasta besarlo. La cámara se acerca aquí a un primer plano del joven, quien, luego del beso, abre los ojos con una mirada de excitación frente a algo nuevo y se abalanza sobre la mujer. La escena corta a un plano de Alberto caminando por su barrio con un andar más seguro, hasta encontrarse con Elvira a quien le dice “ahora, soy todo un hombre”. Sin embargo, cuando intenta besarla apasionadamente como lo hizo con la mujer del centro porteño, la joven lo rechaza. El muchacho ha vivido claramente su despertar sexual en la ciudad, pero no por ello ha aprendido aún sus reglas.

Todos estos hechos, donde alterna entre su realidad soñada, su ignorancia de las pautas de la sociedad y los inicios de la vida adulta, se condensan en el último tramo del film en el aprendizaje final con el que termina abandonando su vida irresponsable de adolescente. Convencido de que solamente podrá recuperar a Elvira si gana suficiente dinero para ser un digno pretendiente, finge escribir columnas editoriales sobre la situación económica del país

mientras va empeñando joyas y adornos de la familia. Esta farsa explota cuando el padre cae enfermo y Alberto debe reconocer que aún no está en condiciones de hacerse cargo de su casa si algo llegara a pasarle. A pesar de sus aprendizajes previos, todavía no se ha convertido verdaderamente un hombre. Como en *El mejor papá del mundo*, el joven pasea perdido por la casa, cayendo lentamente en la cuenta de la realidad, viviendo ahí un verdadero momento esclarecedor a partir del cual afrontará al mundo de un modo diferente. Decide así renunciar a su novia, conseguir un trabajo y crecer.

La escena final transcurre en la boda de Elvira, donde luego de mostrar las relaciones que se han afianzado a lo largo del film -Elvira con Raúl, la hermana de Alberto con su novio, Roberto con su padre-, se nos presenta a Alberto solo, recostado contra una pared, pensativo. En voz over reflexiona sobre el aprendizaje que ha vivido. La melancolía y reflexividad más asociada a las ingenuas, funciona aquí para enfatizar el doloroso pasaje a la adultez y matizar la sensibilidad masculina, mostrando nuevamente la tónica general de todo este cine: los buenos sentimientos, la humildad y la fuerte unión de las familias permitirán el sostenimiento de los valores tradicionales, mejorándolos y actualizándolos sin traicionar sus bases fundamentales.

Consideraciones finales

Esta forma de aceptar y asimilar los aires modernos replica la óptica que se presentaba en el final de *Así es la vida*. Luego de varios años de desventuras de los Salazar, nos encontramos con el padre de familia, ya viudo, viviendo con sus dos amigos inmigrantes y su hija Felicia. Esta se ha convertido en una solterona por la prohibición de sus padres de casarse por amor con un socialista, entregándose a una vida de desdicha y arrepentimientos. La calma rutina de sus vidas se ve interrumpida por la llegada de una nieta joven, Tota, quien llega sin previo aviso a la casa familiar. En su aparición en pantalla ya presenta ropas y peinados que la alejan de los vestidos arreglados de las

jóvenes del principio del film. El respeto por las formas es abandonado por una muchacha que se lleva el mundo por delante, y relata que se ha escapado de su casa en Rosario con su novio, frente a la oposición de sus padres a esa relación. Cuenta que planean casarse y para ello trabajar ambos, y cuando le señalan que la gente pensará mal de ella, indica que la mirada social no la afecta y que lo único que le importa es su felicidad. Finalmente Felicia, quien en una situación similar debió renunciar a sus deseos personales, defiende a su sobrina y su lucha, desplazando la mirada estrictamente patriarcal por una donde las niñas puedan decidir sobre su felicidad.

Con este personaje, *Así es la vida* permitía la entrada de la modernidad al mundo de la tradición, pero adaptándolo a ciertas pautas inamovibles del respeto a las buenas costumbres. Este mismo planteo es el que dominó en todo el cine de ingenuas: como la modernidad que avanzaba era ineludible, lo mejor que se podía hacer era adaptarla a las pautas fundamentales de la vida de las elites que estaban perdiendo su lugar dentro de la sociedad. Se presentaba de este modo un mundo con límites claramente establecidos, que no prohibía la exogamia ni el contacto con los sectores ascendentes, sino que los incluía, siempre y cuando fueran asimilables. Mientras que algunas tradiciones como el patriciado o las proclamas de ética pública eran revisitadas en su significado y su autenticidad, se declaraba la primacía de una moral basada en el honor y el buen corazón. Los sectores populares podían ser incluidos en este mundo si se adaptaban a estas normativas, pero lo único que no podía de ningún modo franquear la barrera de las buenas costumbres, y que, paradójicamente, fue un elemento dominante en el cine heredero del modelo de ingenuas, era la sexualidad, especialmente la de la mujer moderna, como motor de las acciones de los personajes.

Basado en este universo homogéneo que atravesaba varios films, el cine de ingenuas tuvo un momento de auge y dominación que se plasmó en 1942, pero su mundo resguardado de los problemas y con personajes de una pureza

extrema llegó rápidamente a un agotamiento en cuanto a argumentos y temáticas a tratar. Alejandro Berruti en la revista *Cine* N° 8 de 1943 planteaba que estos films ya comenzaban a resultar empalagosos y repetitivos, adjudicándole la responsabilidad mayor a los productores y guionistas que no permitían a sus actrices protagonizar historias donde dejaran de ser muñecas decorativas. Al mismo tiempo reclamaba por la falta de personajes femeninos con más carnadura y humanidad a diferencia de la trivialidad de las ingenuas.²¹

Junto con estos reclamos, tanto las estrellas como los directores de estas películas comenzaron a emprender nuevas producciones donde gradualmente se pudieron alejar de este universo para complejizar sus carreras. Fue así que María Duval a partir de *Dieciséis años* comenzó a alejarse de la pobre huérfana para incursionar en melodramas donde, aunque mantenía su propia pureza, el mundo que la rodeaba era más oscuro y debía alternar con esposas infieles y madres solteras. Su carrera culminó a finales de la década protagonizando comedias sofisticadas en las que pudo interpretar ella a jóvenes envueltas en farsas románticas. Del mismo modo, Mirtha Legrand se especializó, a partir de *La pequeña señora de Pérez* (Carlos Hugo Christensen, 1944), en interpretar a jóvenes burguesas caprichosas en las comedias sofisticadas de los años siguientes para luego consolidar su carrera de la mano de Daniel Tinayre.

La intención de renovar el panteón de estrellas del cine nacional que había sido uno de los motivos para impulsar el cine de ingenuas surtió efecto con estas dos actrices y con varias de las principales figuras femeninas que comandaron la cinematografía nacional en los años siguientes. Actrices como Zully Moreno, Olga Zubarry y Silvana Roth tuvieron algunos de sus primeros papeles en estos films para luego tener protagónicos en los años siguientes.

²¹ Citado en Di Núbila (1959:383).

Del mismo modo, dos de los géneros que tendrían un lugar destacado en el cine de la segunda mitad de los cuarenta pueden encontrar sus raíces en este modelo. Por un lado la comedia sofisticada, de la cual las películas de Carlos Schlieper son su mayor exponente, retomaron el universo sofisticado de mansiones y bienestar económico del mundo ingenuo para poblarlo de hombres y mujeres modernos. A diferencia de la exaltación de la familia y el amor como matriz fundamental, aquí se proponía las aventuras de parejas jóvenes sin hijos ni responsabilidades, preocupadas más por cumplir con sus antojos que con garantizar el orden y la moral de la sociedad.

Por otro lado, los melodramas eróticos de Carlos Christensen tomaron el mundo de las ingenuas para subvertirlo, como queda claro ya desde *Safo, historia de una pasión* (1943). Christensen, quien dirigió varios de los films que hemos trabajado, conocía profundamente las reglas de este universo y se permitió jugar con ellas al transformar a las ingenuas en seres intrascendentes frente a mujeres de una sexualidad más agresiva y a sus grandes caserones en lugares ambiguos y amenazantes. Permittiéndose una mayor sofisticación en la puesta en escena y la fotografía, hizo implosionar al mundo de las ingenuas y todos quienes los habitaban.

Este mundo puro y cristalino quedó así relegado por un tiempo en un cine que buscaba otras alternativas temáticas y narrativas, más acordes a un país en proceso de cambios. Las ingenuas volvieron a tomar más fuerza recién de la mano de figuras como Lolita Torres en la década siguiente. El personaje reapareció así en niñas que mantenían los mismos rasgos cándidos y hombres y mujeres castos que habitaban un mundo de sueños. Sin embargo, en films como *Más pobre que una laucha* (1955, Julio Saraceni) su mundo de acción ya no era dentro de las férreas paredes del hogar familiar, sino que su ingenuidad se ponía en contacto con el mundo moderno que tanto se había buscado evitar.

Bibliografía:

- Archetti, Eduardo P. (2003), *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires: Antropofagia.
- Baczko, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barrancos, Dora (2007), *Mujeres en la sociedad argentina*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero
- Bunge, Alejandro (1940), *Una nueva Argentina*, Buenos Aires: Kraft.
- Campodónico, Raúl Horacio (2005), *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid: Fundación Autor.
- Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del cine argentino. Tomo I*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- España, Claudio (2000), "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo I*, Buenos Aires: FNA.
- Karush, Matthew (2012), *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*, Durham: Duke U. Press.
- Kegan Gardiner, Judith (2002), "Theorizing Age with Gender: Bly's Boys, Feminism, and Maturity Masculinity", en Judith Kegan Gardiner (ed.), *Masculinity Studies and Feminist Theory. New Directions*, New York: Columbia University Press.
- Losada, Leandro (2008), *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Epoque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ____ (2009), *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Míguez, Eduardo J. (1999), "Familias de clase media: la formación de un modelo", en Fernando Devoto y Marta Madero (comp.), *Historia de la Vida privada en la Argentina. Tomo 2. La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires: Taurus.
- Moreno, José Luis (2004), *Historia de la Familia en el Río de La Plata*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Paladino, Diana (1995), "La comedia blanca" en *Cien años de cine*, Buenos Aires: La Nación.
- Pomerance, Murray (2005), "Introduction", en Murray Pomerance and Frances Gateward (eds.), *Where the Boys Are: Cinemas of Masculinity and Youth*, Detroit: Wayne State University Press.
- Quinziano, Pascual (1992), "La comedia. Un género impuro", en: Sergio Wolf (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

____ (2011), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Singer, Irving (1992), *La naturaleza del amor: el mundo moderno. Vol. 3*, México: Siglo XXI.

Toussonian, Cecilia (2013), "Figuring Modernity and National Identity: Representations of the Argentine Modern Girl (1918-1939)", en Cheryl Krasnick Warsh and Dan Malleck (eds.), *Consuming Modernity: Changing Gendered Behaviours and Consumerism, 1919-1940*, Vancouver: UBC Press.

Valdez, María (2000), "El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo II*, Buenos Aires: FNA.

Filmografía:

Así es la vida (Francisco Múgica, 1939)

El mejor papá del mundo (Francisco Múgica, 1941)

Los martes, orquídeas (Francisco Múgica, 1941)

Papá tiene novia (Carlos Schlieper, 1941)

Soñar no cuesta nada (Luis César Amadori, 1941)

Adolescencia (Francisco Múgica, 1942)

Cada hogar, un mundo (Carlos Borcosque, 1942)

La novia de primavera (Carlos Hugo Christensen, 1942)

Los chicos crecen (Carlos Hugo Christensen, 1942)

Su primer baile (Ernesto Arancibia, 1942)

Casi un sueño (Tito Davison, 1943)

Cuando florezca el naranjo (Alberto de Zavalía, 1943)

Dieciséis años (Carlos Hugo Christensen, 1943)

Juvenilia (Augusto César Vatteone, 1943)

* Alejandro Kelly Hopfenblatt es Licenciado en Artes y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctorando por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con un proyecto sobre la comedia en el cine clásico argentino. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA).