

Cinegrafías

Ensayos sobre cine argentino clásico y contemporáneo
 Ganadores del Concurso Domingo Di Núbila (2012-2016)



Cinegrafías

Autoridades Nacionales

PRESIDENTE DE LA NACIÓN
Ing. Mauricio Macri

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN
Lic. Marta Gabriela Michetti

JEFE DE GABINETE DE MINISTROS
Marcos Peña

MINISTERIO DE CULTURA
Lic. Pablo Avelluto

Autoridades INCAA

PRESIDENTE
Lic. Ralph D. Haiek

VICEPRESIDENTE
Dr. Fernando Enrique Juan Lima

JEFE DE GABINETE
Mariana Dell Elce

Autoridades Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

GERENCIA DE RELACIONES INSTITUCIONALES

SUBGERENTE
Rosendo Fraga

PRESIDENTE
Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO
Peter Scarlet

PRODUCTORA GENERAL
Rosa Martínez Rivero

Cinegrafías

EDICIÓN: Luis Ormaechea

COMPILACIÓN Y CORRECCIÓN: Carolina Soria

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Santiago Chalita

Cinegrafías

Ensayos sobre cine argentino clásico y contemporáneo
Ganadores del Concurso Domingo Di Núbila (2012-2016)

Prólogo

José A. Martínez Suárez

Desde el año 2012, en cada una de las ediciones del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, se viene realizando este particular concurso. Se trata de ensayos que abordan el cine argentino desde cualquier temática. Un acierto merecido: no se dudó cuando hubo que titular el certamen; se optó por un nombre que honrara la seriedad, calidad y conocimiento de una persona que trabajó toda su vida escribiendo sobre cine. Su nombre, Domingo Di Núbila, brillante crítico e historiador cinematográfico, autor de la biblia-libro "Historia del cine argentino", en dos tomos, de la cual se dice que es el texto más fotocopiado de la república. Tal vez no sea cierto, pero es hermoso creer que sí. De no ser así, merecería serlo.

Acá, lectora, lector, encontrará el ensayo ganador de cada uno de esos años. Disfrute de su lectura, enfréntese con sus propias tesis, dialogue con sus aciertos, discuta con su información. Este material permanecía inédito hasta la fecha en formato papel. Por eso nuestra decisión de extender su difusión, y el resultado es el volumen que Ud. tiene entre sus manos. Esperamos que, a pesar del tiempo transcurrido desde el inicio de esta serie, se mantengan aún vigentes los temas que cada uno de los autores seleccionó para presentar en sus escritos.

En eso confiamos.

Pensemos, escribamos y hablemos sobre las imágenes que producimos

Dra. Clara Kriger

Las tensiones permanentes entre críticos de cine y realizadores diseñaron una larga sucesión de relatos que se inscribieron en el sentido común de quienes poblamos esta área de actividades. Disputas, ofensas y enojos que se dieron desde los inicios del cine nacional impidieron, en muchas ocasiones, que se entendiera la complementariedad entre teoría y práctica.

El centro del problema radica en que la crítica periodística ha tenido, generalmente, el objetivo de recomendar películas al espectador y para ello se focaliza en juzgar, más que en analizar, la producción audiovisual. Parte de ese poder que se despliega en los diarios y revistas está dado por las calificaciones con estrellitas, deditos u otros íconos, casi siempre acompañados de un texto colmado de adjetivos calificativos.

Los trabajadores de la imagen acusan a la crítica por su arbitrariedad y los de la lapicera arguyen deberse a un público que espera sus recomendaciones personales.

Mientras tanto, los ensayos sobre cine argentino, desvinculados del “me gusta” o “no me gusta”, eran escasos hasta finales del siglo XX. Es por los años noventa cuando comienza a percibirse la existencia de otro actor en este escenario, se trata de investigadores que se dedican a escribir textos sobre cine. Ensayos que expresan lecturas sobre las películas haciendo hincapié en las temáticas y formas de abordaje elegidas para poner en escena los films.

La emergencia de estos profesionales no fue casual, fue la consecuencia del ingreso del cine a las aulas universitarias en los años ochenta, a partir de la recuperación de la democracia. Así las películas comienzan a ser estudiadas sistemáticamente como obras estéticas y también como objetos comunicacionales; como parte del patrimonio cultural y como productos comercializables por una industria de larga data.

La primera novedad que se gestó a partir de la generalización de ensayistas es que la bibliografía sobre cine argentino comenzó a crecer exponencialmente. Mientras en la década de los noventa se publicaron alrededor de veinte libros (tomemos nota que esa misma cantidad de libros sobre cine se habían publicado entre 1930 y 1990), en los años siguientes se trepa al centenar.

El despertar de los escritores también se explica por la posibilidad de trabajar con copias de películas de fácil acceso (en diversos soportes y también en internet) a las que se puede someter a un visionado repetido y pausado. Como resultado de estos cambios también se amplía el elenco de lectores a los que les interesan las hipótesis expresadas con claridad, la disminución de la adjetivación en pro de las descripciones de las bandas de imagen y sonido, de las estructuras narrativas, y de las resoluciones técnicas.

La segunda novedad es que estas formas de trabajo comenzaron a colarse en distintas publicaciones periódicas, en papel o digitales, de la mano de periodistas con formación en estas lides. En ese sentido, es muy interesante notar que la investigación y la necesidad de elaboraciones más complejas acompañaron a la pluma periodística en los momentos de ascenso del Nuevo Cine Argentino.

¿Qué es un ensayo sobre cine? ¿Qué cuentan sobre el cine argentino?

El ensayo es un género literario que se caracteriza por desarrollar un tema determinado de una manera libre y personal. Sin embargo, los ensayos de cine a los que aludimos responden a una cierta estructura que les permite exponer y argumentar.

Por lo general, el ensayo cuenta con una introducción en la que se explica el tema a tratar y los problemas que el autor descubrió en relación con ese tema. Esos problemas son las preguntas e inquietudes que le surgieron, y que en el momento de formularlas logra iluminar una nueva zona de trabajos o un nuevo punto de vista, original, desde donde mirar/pensar cuestionamientos conocidos. Quizá este sea uno de los logros principales del ensayo sobre cine, hacerle notar al lector que existen preguntas que nunca imaginó y perspectivas sobre las que no tenía conocimiento.

Luego el autor del ensayo debe proponer alguna o varias respuestas posibles a las preguntas que lanzó a rodar. Se trata de conjeturas que deberá probar de alguna manera en el desarrollo del texto para poder mantener la solidez de la argumentación.

Como es posible observar estos textos no abundan en juicios de valor, no están interesados en definir lo que está bien o lo que está mal, porque abordan

su tarea tratando de mostrar la vinculación de las películas con otros discursos sociales, o con hechos de la realidad, o con imaginarios, o con otros textos que pueden ser películas, libros, cuadros u obras en muy variados soportes.

Para que estos estudios sean plausibles es necesario que se apoyen en varios conceptos teóricos. En realidad el objeto de investigación que estos autores delimitan se constituye gracias a una teoría que le da sentido. Por ejemplo, solo es aceptable la existencia de preguntas sobre las representaciones de las mujeres en el cine a partir de la creación de los estudios de género, porque estos pusieron sobre el tapete a la mujer como constructo social en oposición a las definiciones que apelaban a características biológicas.

De esta manera los estudios sobre cine nos hablan de muchas cosas que podríamos englobar en dos conjuntos. Por un lado, nos enseñan a apreciar y discriminar los elementos formales de las películas (es decir las formas que adoptan), las características del lenguaje visual que utilizan, los usos de la banda sonora, las técnicas del montaje, las puestas en escena (lo que se ve y oye, pero también lo que está ausente), y tantos otros elementos que se encuentran en la materialidad del film.

Por otro lado, los ensayos de cine nos ofrecen interpretaciones, sobre la base de conceptos teóricos, intentando mostrar un abanico de sentidos que se desprende de cada obra. Justamente la diferencia entre las obras de arte y los objetos comunicacionales es que las primeras habilitan una cantidad innumerable de lecturas. Todas las interpretaciones son pertinentes en la medida que puedan anclar en el film, es decir en la medida en que la opinión del autor del ensayo tenga arraigo en las bandas de imagen y sonido.

De esta manera, los estudios sobre cine nacional alimentan a los realizadores al darle herramientas nuevas para ver y pensar las obras. En muchas ocasiones, resaltaron la existencia de películas que habían permanecido ocultas, o explicaron los caminos elegidos por nuestros realizadores para apropiarse de los géneros cinematográficos o modalizar historias tradicionales sobre relatos con sabor local. Los ensayos también se ocuparon de los públicos, tratando de imaginar las claves de lectura que hicieron triunfar o fracasar a los films.

Sin duda las reflexiones sobre cine nacional son imprescindibles a la hora de pensar en la creación de un público afín, así lo demostraron las sesiones de la Escuela de Espectadores que se desarrollaron en varias ediciones del Festival de Mar del Plata, en las que se ofrecieron debates respetuosos y horizontales entre quienes diseñan la práctica fílmica y quienes se especializan en interpretarla, obteniendo como resultado un material exquisito para el espectador.

¿Cómo llegan estos ensayos a tener un lugar en el Festival de Mar del Plata?

En 2012 el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, con el auspicio de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), decide convocar a investigadores, docentes, críticos, realizadores, estudiantes de cine y público en general a participar de un Concurso Internacional de Estudios Críticos sobre Cine Argentino. Así nace el concurso “Domingo Di Núbila” y el Festival consigue un logro más en su trayectoria, el de fomentar y reconocer la creación de conocimiento que generan las imágenes argentinas.

AsAECA se hizo eco de este emprendimiento porque es la institución que reúne a investigadores procedentes de distintos campos disciplinares (teoría del cine, estudios culturales, historia, sociología, antropología, educación, ciencias de la comunicación, realización, entre otros) que comparten una problemática común referida al cine y a los medios audiovisuales. Su creación estuvo motorizada por la necesidad de brindar visibilidad y legitimidad al creciente conjunto de artículos, libros y tesis sobre cine argentino que por esos años circulaban entre pocas personas. Inclusive en el mundo académico existían espacios reducidos para presentar ponencias o investigaciones sobre estos temas.

En ese sentido, celebramos el encuentro con el Festival de Mar del Plata que consideró oportuno prestar atención y fomentar la producción teórica sobre cine argentino, en el entendimiento de que textos y películas crean ideas, cuestionan y se alimentan retroactiva y dialécticamente. Todos pertenecemos al mismo campo de trabajo y aportamos nuestros saberes para que los públicos vean y lean en la búsqueda de sentidos diversos.

Domingo Di Núbila escribió la “Historia del cine argentino” (1959/1960), que fue también la primera historia del cine en Latinoamérica. La escribió en un momento plagado de incertidumbres para el cine local. Mientras se transitaban los últimos tramos de la época clásica, el futuro aún no se presentaba delineado. La década de los cincuenta fue sin dudas un período de transición entre las viejas estructuras y la modernización, e implicó una crisis conceptual que obligaba a pensar nuevamente cuáles eran los objetivos y las formas del futuro cine nacional. En 1959 Di Núbila entendió que pensar el futuro del cine implicaba necesariamente establecer un relato sobre su pasado. Con la misma audacia apostó a la renovación metodológica que más tarde propondrían las publicaciones de los años noventa. Es por ello que le rendimos homenaje.

El trabajo que emprendimos junto a las autoridades del Festival resultó fructífero inmediatamente. Es necesario destacar que encontramos en José Martínez Suarez un interlocutor interesado en leer, debatir, aprender y ense-

ñar; muy atento a la escritura de calidad y a las propuestas innovadoras. También es imprescindible agradecer la calidez y cuidado que puso Fernando Arca desde la gestión, durante los cinco años, para que el concurso tuviera un respaldo legal, y se cumpliera con los plazos y los cometidos de la propuesta.

En estos cinco años se han presentado al concurso trabajos de excelencia que expresan de manera acabada la labor de una masa crítica de estudiosos inquietos. Para ellos subir al escenario del Festival Internacional más importante de Latinoamérica a la hora de recibir el Premio “Domingo Di Núbila” es un signo de legitimación y orgullo. Para el cine en general es un signo de crecimiento en un clima inclusivo que se enriquece con los aportes que suscita la escritura.

§

El cine argentino a través del ensayo como escritura creativa: estudio preliminar

Carolina Soria

Esta publicación que reúne los primeros cinco textos ganadores del concurso de ensayos “Domingo Di Núbila” constituye un valioso aporte a los estudios del cine y a la historiografía en general como también, en particular, a los estudios sobre nuestra cinematografía nacional. El lector podrá encontrar el motivo de la afirmación anterior a medida que recorra las páginas de este libro, en las cuales los autores, a través de un género discursivo como el ensayo, congregan escritura, reflexión y pensamiento crítico sobre las representaciones, configuraciones narrativas y géneros fílmicos, actores, actrices y directores y formas de producción del cine argentino. El lugar de enunciación desde el cual parte cada uno de ellos propone un diálogo y una exploración por zonas poco frecuentadas (no solo por la escritura sino también por la historia) que inaugura un camino crítico de conocimiento y búsqueda de sentido que el concurso fomenta desde su primera edición realizada en el año 2012. Los temas y periodos abordados en cada ensayo contribuyen a elaborar un itinerario por la historia del cine argentino desde el periodo clásico-industrial en la década de los treinta y cuarenta, pasando por la modernidad cinematográfica de los sesenta hasta llegar al cine contemporáneo en los albores del siglo XXI. Un itinerario que privilegia el rol del actor como centro y fuente de los relatos y que ubica al film como productor de diversos significados.

Sin duda estos trabajos cumplen con la empresa iniciada hace casi sesenta años por Domingo Di Núbila, cuyo propósito tras crear el “primer estudio troncal del cine argentino” fue “abrir los caminos hacia futuros estudios más detallados” (1959: 8). La tarea emprendida por María Aimaretti, Julia Kratje, Alejandro Kelly Hopfenblatt, Jorge Sala y Carolina Azzi responde tanto a ese requisito de especialización a la vez que, al igual que lo hiciera el pionero, observa los films desde una perspectiva histórica.

El ensayo “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos” de Aimaretti se organiza en torno a la figura de las cancionistas representadas por Libertad Lamarque y Tita Merello en *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937) respectivamente y resalta la importancia que ambos films tuvieron en el sistema de entretenimiento masivo argentino de la década de los treinta. Yendo de lo general a lo particular, la autora establece inicialmente el contexto del modelo clásico-industrial del periodo poniendo especial atención en la contribución femenina de dicho entramado. Asimismo, el trabajo reconstruye las condiciones materiales de producción, distribución y exhibición de cada uno de los casos analizados que permitieron el lucimiento y consagración de las cancionistas como estrellas del cine nacional en su ingreso al sonoro, como así también las resonancias sociales de sus modos de figuración simbólica.

El tango, género musical hegemónico del periodo y “formula de venta” de la lógica comercial, se inscribe en los films de Ferreyra y Saslavsky según Aimaretti de un modo activo, ocupando un lugar fundamental en su progresión dramática: “el tango es, en este momento constitutivo del cine argentino, un modelo narrativo, una constelación fundante, una cantera de motivos y atmósferas”. Tras desarrollar los rasgos estilísticos de los directores de los films y describir comparativamente los estilos interpretativos de Lamarque y Merello, la autora se adentra en un examen minucioso centrado en determinar las similitudes y diferencias en la representación de las cancionistas a partir de dos modelos narrativos. En el caso de *Besos brujos* se trata de la “ópera tanguera”, término acuñado por Domingo Di Núbila, que alberga en su interior una matriz melodramática y canciones populares que exteriorizan los sentimientos de la protagonista; mientras que en *La fuga* se conjugan el policial, el melodrama y la comedia costumbrista para emplear a la canción como vehículo de información clave que hace avanzar la acción. “Deidades de la voz y de la imagen”, como las describe Aimaretti, las actrices interpretan canciones célebres que han permanecido en la memoria y trascendido generaciones, siendo versionadas en más de una ocasión. Acercándose a la dimensión estética y figurativa de los films, la autora los inscribe en la tradición del melodrama latinoamericano, haciendo foco en sus elementos constitutivos como la *pasión* y la *acción*.

En el seno de las transformaciones de la década del cuarenta que abren paso a la modernidad, Kelly Hopfenblatt sitúa y examina el cine de ingenuas en su ensayo titulado “Un modelo de representación para la burguesía: la reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas”. A diferencia de la década anterior en la que dominaba el tango y el mundo

del sainete, en esta etapa aparecen en escena argumentos originales que renuevan el universo de representación y, con el realizador Francisco Mugica como orquestador, surge el cine de ingenuas, el cual tuvo su momento de algidez en 1942 y trajo consigo nuevas figuras como María Duval y las mellizas Mirtha y Silvia Legrand. Los personajes que interpretaron estas actrices, “niñas inocentes y virginales” y el universo de las elites tradicionales, del cual forman parte, marcan un cambio profundo escasamente analizado por los estudios de cine clásico y que el autor propone reivindicar. Según él, los films que conforman el modelo formulan un universo que enaltece las tradiciones, costumbres y valores de los sectores altos de la sociedad, los cuales se ven amenazados “por los avances de la modernidad en materia sexual, familiar, laboral y moral”. Dicha tensión, que se trasluce en las tramas, el sistema de personajes y la construcción espacial de los films, es el foco del análisis y las lúcidas interpretaciones de Kelly Hopfenblatt, las cuales al tiempo que ofrecen y posibilitan nuevos niveles de abordaje de los films, recuperan y terminan de configurar, caracterizar y dar nombre al género que denomina “cine de ingenuas”. Frente a este género predominantemente femenino, el ensayo también le dedica una mirada al “mundo de los jovencitos” y a la construcción del ideal de masculinidad al que estos debían aspirar. El autor finalmente establece las derivaciones contrapuestas de este cine en la segunda década de los cuarenta y distingue, por un lado la comedia sofisticada de Carlos Schlieper; y por otro, los melodramas eróticos de Carlos Hugo Christensen, que “tomaron el mundo de las ingenuas para subvertirlo”.

También en los cuarenta y dentro del sistema de estudios se sitúa el ensayo de Azzi titulado “La comedia de enredo matrimonial y sus lazos con lo real”. Allí la autora indaga en una primera instancia el género de la comedia de enredos matrimonial y su relación con la *screwball comedy* de Estados Unidos para finalmente describir sus características específicas dentro del contexto histórico y social de la Argentina. Este género, según la autora, pone de manifiesto los cambios sociales y culturales que se estaban produciendo en el país contemporáneamente a la realización de los films: tópicos como el amor y el matrimonio, el divorcio, el trabajo femenino, los celos y la infidelidad, atraviesan el corpus escogido por la autora y organizan la estructura del ensayo. El abordaje que efectúa Azzi se centra en explorar las ficciones a partir de su vínculo y diálogo con “lo real”, con tal propósito considera los cambios en la vida cotidiana que atraviesa la sociedad y la cultura argentina (el lugar social de la mujer, las relaciones entre los géneros, el amor, el erotismo y el matrimonio) y concibe las textualidades filmicas como generadoras de modelos, promotoras de deseos y escuela sentimental.

Ya alejándonos del periodo en que se anclan estos tres primeros ensayos, nos trasladamos a la “larga década” de los sesenta en “Tentativas sobre el actor en el cine moderno argentino (1957-1976)” de Sala. Un periodo que se inicia con la creación del Instituto Nacional de cinematografía (INC) y el estreno del film *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) —obra emblemática de la modernidad según el autor— y que finaliza con la dictadura militar de 1976 interrumpiendo las producciones simbólicas y forzando al exilio a actores, directores y autores del campo artístico nacional. Sala se adentra en esos años para estudiar la emergencia, consolidación y legitimación de la figura del autor y de un nuevo conjunto de actores, “sujetos esenciales de las ficciones” sobre los cuales expresa especial interés por su rol dentro del proceso de renovación.

Sala se detiene en el examen de los gestos y cuerpos de los actores de la modernidad cinematográfica como vehículos de expresión y las diferentes modalidades interpretativas que cultivan en cada film. Un análisis de la labor actoral que, además de examinar el desempeño de los intérpretes en films particulares, indaga su impacto social. El recorrido propuesto en el ensayo parte de los debates en torno a la actuación que tuvieron como protagonistas a los realizadores del Nuevo Cine (Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Leonardo Favio) para llegar a la identificación del estilo y la trayectoria profesional de intérpretes como Elsa Daniel, María Aurelia Bisutti, Gilda Lousek, Graciela Borges, Marilina Ross, María Vaner, Luis Brandoni, Lautaro Murúa y Walter Vidarte. Además de estudiar la introducción de personajes arquetípicos poco frecuentados en el cine anterior, el autor dedica una sección especial a la nueva modalidad interpretativa que introdujeron en el terreno de la actuación. Allí examina la apropiación dentro del campo cinematográfico del “sistema Stanislavski”, impulsado por Lee Strasberg desde el Actor’s Studio, cuyo método fue crucial en la formación de los actores de la década de los sesenta; así como también en las formas experimentales ligadas al teatro de vanguardia.

A diferencia de lo que ocurría en décadas anteriores y en paralelo al contexto internacional con la construcción y lucimiento de estrellas individuales, en este periodo el autor destaca la aparición de la idea de *troupe*. Representada por la juventud de los sesenta, la expresión de lo colectivo tuvo como fundamento el teatro y sus desarrollos dramáticos que privilegiaban la construcción de lo grupal.

En “Saliendo de la caverna de Platón. Ficciones de viaje y nomadismo en el cine argentino contemporáneo” Kratje propone analizar las figuras vinculadas al viaje, la errancia y los desplazamientos en los films argenti-

nos *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003) y *Una novia errante* (Ana Katz, 2007) y problematizar “desde perspectivas de género los tópicos característicos del ‘nomadismo’ en la estética y la narrativa del cine argentino contemporáneo”. El “viaje” que propone la autora inicia su recorrido con la figura del viajero en la literatura: desde el Ulises homérico, pasando por Robinson Crusoe y el héroe romántico de Lord Byron hasta llegar a Don Quijote. Dentro del campo cultural argentino, extiende la travesía dentro del cine nacional desde la década de los cuarenta en los films de Lucas Demare y Moglia Barth hasta llegar al siglo XXI y las realizaciones de Julia Solomonoff, Paula Markovitch y Delfina Castagnino, entre otras. En todos los casos, Kratje destaca los diferentes motivos, imágenes y narrativas encarnadas en cada desplazamiento.

La autora se adentra en las estrategias discursivas y la configuración de los personajes de los films de Murga y Katz, y los analiza detalladamente desplegando un extenso andamiaje teórico que, además de enriquecerlos, le permite interrogarlos, y desarrollar novedosas e interminables capas de sentido. Kratje identifica el motivo del desplazamiento en diferentes niveles: en lo narrativo a partir de la figura del viaje, las voces y las canciones; en lo emocional mediante la “errancia afectiva”, la búsqueda de identidad y en las posibilidades de identificación.

Tras destacar los aportes individuales de cada ensayo resulta inevitable señalar el denominador común que todos ellos comparten: la construcción de la imagen femenina. Sin duda el lector encontrará como constante la representación de la mujer a través de diferentes enfoques e interpretaciones, pudiendo trazar un recorrido a partir de ellos por los diferentes periodos del cine nacional. Desde los prototipos representativos de mujer –*heroína doliente/heroína sensual*, “mujer casta”/“mujer del escándalo”– de la ópera tanguera y el melodrama, pasando por la “mujer moderna” en convivencia con las inocentes ingenuas que sueñan con el amor del periodo clásico industrial y que reaparecen –mediante una transformación figurativa– en la modernidad, hasta llegar a la mujer en la búsqueda de su identidad y superación, transgresora de “las reglas del decoro femenino” y distanciada de un orden patriarcal en el cine contemporáneo.

Los ensayos contribuyen y actualizan, por un lado, la discusión siempre presente sobre el realismo en el cine argentino, al tiempo que reconocen y examinan sus desvíos y actualizaciones. Por otro lado, todos ellos abordan los films y su relación con otras series culturales (literatura, teatro, música, cuento popular y mitología) y encuentran en el contexto histórico, social y cultural, respuestas a las transformaciones narrativas, discursivas e interpretativas en los diferentes periodos de la cinematografía nacional.

Merecen unas palabras los vínculos que el Festival Internacional Cine de Mar del Plata —espacio que acoge y fomenta la producción de este tipo de trabajos críticos— forjó con el cine nacional en cada una de sus ediciones. Ya sea a través del reconocimiento, el homenaje y los ciclos retrospectivos de los diferentes periodos del cine, el festival ha tenido un papel fundamental en la visibilización, legitimación y consagración de los protagonistas que son reivindicados por cada uno de los escritos ganadores que integran esta publicación. Si examinamos de cerca las actividades llevadas a cabo por el festival a lo largo de su historia —una historia que se remonta al año 1954—, podemos encontrar numerosos eventos que fomentaron el reconocimiento de intérpretes y realizadores (como también de directores de fotografía, productores y montajistas) confiriéndoles un lugar indiscutido en la historia del cine. Entre ellos se encuentran, en 1959, el ciclo retrospectivo “Momentos del cine argentino”, presentado por la Cinemateca Argentina, en el que en uno de sus programas titulado ‘Tonos de comedia’ se proyectaron *La fuga*, *Los martes orquídeas* (Francisco Mugica, 1941), *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper, 1950), *Ayer fue primavera* (Fernando Ayala, 1955) y la versión completa de *Así es la vida* (Mugica, 1939), y en el programa ‘Vinculación con la literatura’ se proyectaron fragmentos de *Juvenilia* (Augusto César Vatteone, 1943); en 1970 se realizó una “Muestra retrospectiva del cine argentino” en donde se proyectaron films de Saslavsky, Ayala, Vatteone, Daniel Tinayre, Mugica, Leopoldo Torre Nilsson, Enrique Carreras y Hugo del Carril; en 1996 se realizó en el Teatro Colón de Mar del Plata un homenaje a Libertad Lamarque, allí se proyectó *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938) y la actriz cantó una estrofa del tango homónimo; en 2001 además de proyectarse *El jefe* en homenaje a Ayala, se llevó a cabo un “Homenaje a las protagonistas del cine argentino” organizado por la sección “La mujer y el cine”, en el cual se reunió a actrices jóvenes con estrellas consagradas como Isabel Sarli, Graciela Borges, Elsa Daniel, María Duval, María Aurelia Bisutti, entre otras; en 2002 hubo una retrospectiva y homenaje a Torre Nilsson, en 2006 a José Martínez Suárez, en 2011 a Rodolfo Kuhn y en 2015 a Amadori; también se realizó una revisión del teatro en el cine en 2007 donde se proyectaron películas de Schlieper, Simón Feldman, Ayala, Tinayre, René Mugica y Torre Nilsson (a este último se le rindió homenaje a treinta años de su fallecimiento). Estas diferentes formas de reconocimiento del cine argentino se plasman, bajo la forma de ensayos en esta publicación que el Festival de Mar de Plata, junto a la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA), impulsa en su 32º edición.

En todos los escritos el lector podrá encontrar de manera palpable la rigurosidad del trabajo del historiador en la confrontación de fuentes diver-

sas: revistas de divulgación, artículos periodísticos, estudios teóricos e históricos interdisciplinarios, testimonios, declaraciones y entrevistas. Sobre ellos los ensayistas efectúan un ejercicio de apropiación, interpretación, puesta en diálogo y reflexión permanente que se despliega como una “poética del pensar” (Weinberg, 2014: 18) en esta prosa no ficcional que es el ensayo. Cada trabajo presenta un estilo personal y una organización particular en la que los autores inscriben sus puntos de vista, conocimientos y construcciones de sentido sobre sus objetos de estudio sin tener pautas formales establecidas de antemano. En este sentido los escritos reflejan la “curiosa tensión (...) del ensayo, que si bien no obedece a normas compositivas fijas o excesivas restricciones formales, logra sostener su configuración gracias a una implícita exigencia de organización que es posible rastrear en el propio despliegue del discurso” (Weinberg, 2014: 20).

Quiero agradecer especialmente al presidente de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, Pablo Piedras, por su colaboración, confianza y respaldo permanente en este emprendimiento. También mis palabras de reconocimiento a Clara Kriger, cuya gestión previa impulsó el Concurso de Ensayos sobre Cine y Audiovisual “Domingo Di Núbila” en el 2012, apoyó su organización, intervino como jurado y ofrece un prólogo en esta publicación. Por último quiero mencionar a quienes participaron en cada una de las ediciones del concurso en calidad de jurados y que supieron reconocer y poner en valor cada uno de los ensayos ganadores, destacando su originalidad, su abordaje y su contribución al campo de los estudios cinematográficos. En cierta medida son ellos, gracias a su lectura atenta y comprometida, los responsables de la selección y reunión de los ensayos en este libro. Ellos son: Ana Laura Lusnich, Gonzalo Aguilar, Elina Tranchini, Clara Kriger, María Elena Ferreyra, Beatriz Urraca, Natacha Mell, Gustavo Aprea, Pedro Klimovsky, Marina Mognillansky, Maximiliano de la Puente, Pedro Sorrentino, Mónica Acosta, Julia Kratje y Laura Utrera.

BIBLIOGRAFÍA

Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del Cine Argentino*. Tomo I. Buenos Aires, Cruz de Malta.

Gorojovsky, Micaela y Daniela Kozak (2015). “La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata” en Kozak, Daniela (ed.) *La imagen recobrada. La memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata*. 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Weinberg, Liliana (2014). *El ensayo en busca del sentido*. Madrid, Iberoamericana.



Tita Merello y Francisco Petrone en *La fuga*.

Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos*

María Aimaretti

*A mis abuelas Hebe, Maruca y Belé:
pájaros de amor y memoria*

“Intro”: el cine canta, la industria cultural goza

Fue una mujer, y más aún una cancionista, la que con su voz inauguró un nuevo período en la historia de la cinematografía argentina: *Tango!* (Moglia Barth, 1933) es la película-emblema que marca el punto de arranque del cine con sonido óptico y en ella Azucena Maizani entona, en forma de canción popular, señas de identidad urbana, metonimia de lo nacional. El detalle no resulta menor y evidencia el considerable peso simbólico y comercial que las cancionistas de tango ostentaban en esos años en el entramado de industrias culturales: un tupido tejido de interconexiones que el sonoro recapitalizaría y transformaría exponencialmente... Llegaba último para reír mejor.

En buena medida, la configuración del modelo clásico industrial —que se extiende entre 1933 y finales de la década— se desarrolla mediante la apropiación y refuncionalización de matrices discursivas, relatos, ideologemas, fórmulas de venta, constelaciones temáticas y estrellas que ya habían probado su eficacia —narrativa y económica— en otras series de consumo masivo como el teatro de revistas, la prensa gráfica popular (folletines y novelas por entregas), la radio y el disco. En efecto, en un dispositivo inter y trans-mediático de intereses comunes estas dos últimas industrias habían

* Este ensayo fue publicado en una versión abreviada en la Revista Imagofagia N° 15, 2017, ISSN 1852-9550.

contribuido, ya desde la primera mitad de la década de los veinte, a la formación y masificación de una “cultura auditiva” (D’Lugo, 2007): una masa de ecos y resonancias –metafóricas y reales– de carácter sonoro, musical y vocal que, a través de la letra de las canciones y los universos de sentido que se vehiculizan por su intermedio, supo codificar formas de sentir, pensar, actuar y percibir; es decir, producir subjetividad.

En esa experiencia o cultura auditiva mediatizada, que además se transnacionalizó, un género fue hegemónico: el tango, pieza clave en este primer período del cine sonoro ya en lo que tiene que ver con las estrategias comerciales —marca original de “modernidad alternativa” para el cine nacional en un mercado global (Karush, 2013)—, lo que refiere a las narrativas y motivos iconográficos, como también en el uso espectacularizado de la canción.¹ De ahí la pregnancia en nuestro primer cine sonoro del género musical hibridado con otras matrices aún sin estabilización precisa como el melodrama, el policial y la comedia: “(...) no es casual que las fórmulas para este cine musical reprodujeran los patrones para la ‘masificación de la cultura popular’ a base de ciertas fórmulas narrativas e incluso del ‘star system’ de la radio” (D’Lugo, 2007: 152). En ese epicentro donde convergían distintos medios y consumos; en esa usina simbólica y económica, productora y traductora de experiencia social que llamamos “tango”, las intérpretes tuvieron un lugar destacado: eran ellas quienes estrenaban canciones en los teatros, las difundían por la radio, las comercializaban en discos y les daban un rostro y un cuerpo también vendible (y fetichizable) en los medios gráficos... y en los films. En dicho contexto: ¿quiénes eran Lamarque y Merello?

A principios de la década de los treinta Libertad Lamarque (1908-2000) ya había debutado profesionalmente en todos los medios masivos con enorme éxito. Fue parte, primero en el coro y luego en roles pequeños, de sainetes, dramas costumbristas, teatro de variedades y zarzuelas en su Rosario natal y luego en Buenos Aires. Firmó contrato de exclusividad con RCA Víctor en 1926, integró la compañía del Teatro Nacional y fue figura central en el Teatro Maiipo desde 1930 hasta 1933 compartiendo escenario con Florencio Parravicini, Pepe Arias y Gloria Guzmán. Actuó en el cine mudo y fue artista exclusiva de Radio Belgrano por diez años consecutivos² y en 1931 ganó el concurso mu-

¹ Los ámbitos de desarrollo y consumo del tango eran múltiples y diversos, *in praesentia* o *in absentia* de los intérpretes: podían representarse en escena y como “fin de fiesta” en sainetes; ser escuchados gracias al disco en confiterías, salones y clubes barriales; interpretarse en casas familiares, sociedades de fomento y bibliotecas; oír a los músicos en vivo en bailes de locales céntricos, fiestas parroquiales y carnavales, funciones de cine y la radio, y, por supuesto, disfrutarlos en prostíbulos.

² Tal era su popularidad en el éter que en 1934 fue elegida “Miss Radio”, según una encuesta de la Revista *Sintonía*.

nicipal de cantantes en el Teatro Colón, lo que la consagró como intérprete.³ Su trayectoria profesional y el fervor popular que despertaba entre los públicos le aseguraron un sitio especial en la incipiente industria, y su nombre –por contrato– encabezó siempre los afiches y créditos de las películas que protagonizó. Llamativamente, uno de los primeros roles teatrales que más éxito le deparó pero que menos le complacía –presente en el sainete de Alberto Vacarezza “El conventillo de la paloma”– fue ocupado, tras su renuncia y pedido expreso, por Tita Merello. Hacia el final de su vida, la actriz escribió: “Recuerdo que no fui feliz cuando me asignaron «la Doce Pesos», me daba vergüenza hablar y comportarme en forma burda, arrabalera, pero a mi pesar, mi personaje dio que hablar (...)” (Lamarque, 1986: 135).

Por su parte, Laura Ana “Tita” Merello (1904-2002), nacida y criada en una familia muy pobre, inició su carrera como corista y bataclana en espectáculos con cierto contenido erótico que tenían lugar en locales, teatros y confiterías de baja categoría. Hacia 1923 se integró al Teatro Maipo como “vedette rea” compartiendo escenario con Pepe Arias y Luis Arata, y años después con Sofía Bozán y Elías Alippi. En 1927 grabó sus primeras canciones para el sello Odeón y luego para RCA pero casi inmediatamente cesó su actividad discográfica hasta los cincuenta, mientras que en 1931 fue cronista de la Revista “Voces” y en 1933 se incorporó a la radio. Actuó en diferentes teatros y compañías como la de Francisco Canaro alternando en revistas, sainetes y participaciones en cine sin demasiado vuelo dramático en calidad de comediente tanguera –como en *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934) y *Así es el tango* (Morera, 1937)– donde siguió ganando popularidad.

Teatro, prensa gráfica, radio, disco, partituras y cine sonoro: como puede notarse, las carreras de ambas cancionistas-actrices *se insertaban en*, y eran posibles *gracias a*, la sinergia del “marketing de policonsumo” (Gil Mariño, 2015), cuya eficacia reside en el aprovechamiento de la “convergencia de medios”. Es decir, la fertilización cruzada entre distintas industrias seriadas que en los treinta crecieron sustantivamente consolidando “un círculo virtuoso de consumo de masas que buscaba formar un espectador y consumidor ideal, en el marco de un proceso de modernización de las formas culturales nacionales” (Gil Mariño, 2015: 15). En ese sentido, el tango fue una “fórmula de venta” in-

³ Lamarque recordó en su autobiografía: “(...) Fui invitada por la Municipalidad de Buenos Aires a tomar parte, con fines benéficos, en dos importantes espectáculos, y en días consecutivos, en nuestro Teatro Colón. La gran atracción, “El Tango”, y con él, varias famosas orquestas. En competencia de valores, todas (se dijo) las cancionistas de tangos del momento. El premio para la ganadora sería el título de “Reina del tango”, más \$500 m/n. La decisión no sería tomada por jurado alguno, sino por el mismo público asistente (...) Lamenté la ausencia de Azucena Maizani y Mercedes Simone; a Tania no le interesó competir (...) al faltar ellas, tal vez recordé en ese momento un dicho popular... «que en el país de los ciegos, el tuerto es rey»” (Lamarque, 1986: 149-150).

dispensable, un vehículo excepcional que dinamizó ese círculo virtuoso en el que el sujeto—espectador-oyente-lector— compra, se entretiene, sueña, desea y vuelve a comprar. Como es obvio, la rentabilidad de, por ejemplo, una película con tangos e intérpretes femeninas estaba en que en ella se anudaran distintas prácticas de consumo.

Teniendo en cuenta la importancia de las cancionistas en el sistema de entretenimiento masivo argentino del período, llama la atención la escasez de trabajos que problematicen tanto su inserción en la lógica comercial, así como las resonancias sociales de sus modos de figuración simbólica. Según Estela Dos Santos—la hasta ahora única historiadora de las cancionistas y, vale decirlo, primera historiadora mujer del cine argentino—habría una suerte de menoscabo respecto del histórico y constante trabajo creativo de las mujeres en y para el género, con la consecuente invisibilización de sus aportes y disminución de la atención analítica respecto de sus formas de representación: “Como exponente típico de la sociedad machista, el tango—creado, manejado y dominado por los varones—tuvo (tiene) a su costado, en su centro, una zona que podemos llamar marginal, algo así como una “casa de tolerancia” (...) ocupada por mujeres que lo cantaron, lo bailaron, lo compusieron y lo tocaron (...) en un constante amago de avanzar al frente, atreviéndose, abriéndole picadas a la zona marginal donde los varones del tango las quieren tener confinadas (...)” (1994: 2225).

En continuidad con el empeño de Dos Santos por realzar el trabajo de las intérpretes e inspirados en la minuciosa labor cronista e interpretativa de Domingo Di Núbila, procuraremos hacer una lectura que nos permita rastrear y comprender la importancia de la contribución femenina al entramado de industrias del espectáculo, advirtiendo además la clave simbólica e ideológica que articula sus formas de figuración en el cine nacional. Para ello, este trabajo ensaya una reflexión sobre las formas de representación de la cancionista a propósito de los films *Besos brujos* (José Agustín “el Negro” Ferreyra, 1937) y *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937) que, protagonizados por Libertad Lamarque y Tita Merello respectivamente, fueron un parteaguas en las carreras de ambas actrices y acaso su consagración profesional como grandes estrellas femeninas en los primeros tiempos del sonoro.

En estas películas, estrenadas con apenas un mes de diferencia en la “Catedral” del cine—la sala Monumental, disputada por todos los estudios para hacer sus lanzamientos—, nuestras heroínas de “melodrama con cancionista tanguera”—subvariante local del melodrama prostibulario—, no se limitan a poner en escena su profesión o espectacularizar la canción. Hacen algo más que emular sus espectáculos extra-cinematográficos dentro de la diégesis: los tangos que interpretan constituyen una originalísima forma de inscripción en el mundo de forma activa, generando acciones y reacciones en el sis-

tema de personajes y siendo motores centrales de progresión dramática. En coexistencia con sentidos que ratifican el sistema patriarcal y circunscriben de forma esencialista lo femenino a la pasividad, el ámbito doméstico y la obediencia dependiente de lo masculino, una astuta inteligencia impregna el uso de la voz en pos de *la pasión amorosa*. De esa convivencia tensa de *fragilidad y potencia* femenina emana la riqueza simbólica y política de la representación de las cancionistas Marga Lucena y Cora Moreno. A fin de establecer una perspectiva de examen integral, el análisis figurativo será precedido por la descripción comparada de los perfiles interpretativos de ambas cantantes y la historización de las condiciones que hicieron posible las producciones fílmicas, destacando la interacción y convergencia de medios y sistemas de producción seriados.

I. “Primera estrofa”: ellas... deidades de la voz y la imagen

Figuras de enorme repercusión pública y artística, Libertad Lamarque y Tita Merello habían co-protagonizado la ya nombrada *Tango!* consolidando los estilos que como cancionistas venían forjando y delineando los elementos fundamentales de los textos-estrella que las acompañarían a lo largo de sus respectivas carreras cinematográficas: dos estilos y textos que condensaban prototipos representativos de mujer.

Suave y dulce al hablar, virtuosa al cantar, Libertad encarnó a la “heroína doliente” por antonomasia, capaz de renunciar a lo máspreciado e incluso humillarse o preferir el silencio a herir los sentimientos de quienes ama. Aunque inaccesible —como toda estrella— su figura permanecía cálidamente cercana a los públicos populares-masivos justamente gracias a su modestia y generoso altruismo. Epítome del “amor romántico”, Lamarque es una santa laica, sin mácula, síntesis de belleza, abnegación y castidad. El abandono la engrandece y el tango “Noviecita”,⁴ escrito para el desenlace de su personaje —Elena—, sintetiza de modo ejemplar los núcleos de su texto-estrella a la vez que resalta su adscripción a la canción sentimental, privilegiando la elegancia y la delicadeza interpretativa y el uso eficaz de un excepcional registro vocal que la acercaba a la música culta (en calidad de soprano). Pero, además, ese tango “prefigura la *mise en scène* de la «ópera tanguera» que Lamarque explotará en los años venideros bajo la dirección de Agustín Ferreyra (...) la angustia de un *monólogo interior devenido en canto dolien-*

⁴ Música de Sebastián Lombardo, letra de Luis Bates, 1933.



Tita Merello y Alberto Bello en *Tango!*

te” (Manetti, 2014: 37).⁵ El estribillo reza: *Cual rosal que agostó, glacial, la tormenta de nieve/ y lentamente muere/ sin brotar./ ¡Ella!/ la que fuera en su pureza/ todo un canto de belleza,/ nada sabe, nada quiere,/ es un himno a la tristeza:/ nada es ya/ y está sin rosas su rosal.*

Rea y temperamental aunque sin perder femineidad, de timbre rústico, tesitura vocal acotada y un modo de interpretación más dicho que cantado, Tita le puso cuerpo y voz a la mujer frontal, luchadora y audaz: una “heroína sensual” que se equivoca, cae y vuelve a ponerse de pie a fuerza de carácter y determinación. Desplegó con humor y picardía la vena crítica y trasgresora de la canción popular, cargando las tintas sobre “la «tilinguería» del «medio pelo» porteño del veinte y tantos (...) No tenía voz suficiente, pero sabía cómo recurrir al matiz irónico, prepotente o hiriente (...) con cierta natural propensión para «morder» las palabras y hacer de cada una de ellas, una intención, una verdad” (Cabrera, 2006: 27-28).⁶ Abrevando en el tango lunfardo⁷

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ El subrayado es nuestro.

⁷ En reiteradas oportunidades, Tita ratificó que su “escuela” fue la calle: “Yo soy un producto de esa Corrientes angosta”, le dijo a Claudio España en una entrevista personal (audio cedido por gentileza de Ricardo Manetti). En esa oportunidad también destacó que, en buena medida, su trabajo gestual y vocal así como su decir lunfa y canyengue se deben a que durante muchos años hizo teatro de sainete, recibiendo las mejores lecciones de maestros como Francisco Chiarmello y Marcelo Ruggero. Justamente, en relación a su estilo interpretativo: “En el caso de Tita Merello, descollaba el decir y el recitado musical deliberado, el armado cromático de cada palabra, llevados con una intencionalidad perfectamente estudiada, que remataba con gestos y repliegues inesperados en la expresión de su rostro sin perder jamás el dominio de la dicción, ni los pasos de comedia, tan graciosamente logrados en el cine y el teatro” (Vargas Vera, 2012: 114).

y enfatizando el ritmo de un estilo canyengue—semejante al de Sofía Bozán—, el cariz desprejuiciado de Tita “(...) incluye el desenfado, el dejo arrabalero, la admonición. Sólo que las vueltas de la vida le han sumado la experiencia y la necesidad, a veces premiosa, a veces exagerada, de *extrovertirla en la advertencia o el consejo*” (Couselo en Cabrera, 2006: 20).⁸ El estribillo de la primera canción que Tita interpreta en *Tango!* dice: *Yo quiero un hombre/ y no un muñeco de vidriera, / me desespera/ no ver un taita de mi flor, / pero qué vachaché, / paciencia y aguantar/ porque si no lo encuentro/ yo prefiero reventar.*⁹

Las siguientes películas de ambas actrices, *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) y *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935), no hacen sino confirmar los caracteres planteados en el debut sonoro. Si bien las dos encarnan a cancionistas, en el primer caso se trata de una en vías de ascenso al éxito que deberá atravesar numerosas pruebas morales y duros aprendizajes, aferrada fielmente a su esposo a pesar del dolor (incluso perdiendo un hijo); mientras que en el segundo vemos a una experimentada artista, independiente, que trabaja y gana dinero, pero cuyo afecto no es correspondido por el galán al que sin embargo trata constantemente, y con probada inteligencia, de allanarle el camino para que sea feliz. Aunque lo desarrollaremos más adelante, apuntemos que estos perfiles de heroína-canora estuvieron atravesados, como buena parte de las representaciones de género en el cine de los treinta, por hibridaciones y ambigüedades:

El pasaje de las milonguitas a las cancionistas de radio implicó la consideración de una dimensión trabajadora de estas mujeres que las puso en una situación de más igualdad frente a los hombres. Ya no se trataba de una marca estigmatizante, sino de un trabajo honrado para hombres y mujeres de los sectores populares, teñido de una aureola de prestigio para las clases medias y bajas, así como de cierta relevancia nacional al percibirse como parte de las redes de sentido de la identidad cultural argentina (Gil Mariño, 2015: 155).

Pues bien: ¿cómo se capitalizaron y renovaron los caracteres doblemente estelares—en tanto que actrices y en tanto que cancionistas—de Libertad y

⁸ El subrayado es nuestro. Añadamos que: “Una de las características más interesantes para señalar de la Tita Merello de los años ‘30 es que su aspecto difería bastante del que presentaban las cancionistas de entonces. El estereotipo era la mujer regordeta, que interpretaba temas dedicados al amor, a la madre, al sufrimiento. Las letras de las canciones de Tita, en cambio, hacían sonrojar a las señoras púdicas y, por otro lado, hacían sonreír a los hombres con picardía” (Romano, 2001: 30-31). Al respecto véase en el análisis fílmico la representación del trato diferencial que el personaje de Cora dispensa en la *boite* donde trabaja al público masculino y femenino respectivamente.

⁹ “Yo soy así pa’l amor”: música de Lalo Etchegoncelay y Juan Antonio Collazo, letra de Luis Rubinstein.



Libertad Lamarque.

Tita en las películas que nos ocupan, teniendo como marco de referencia el entramado de industrias del espectáculo?

II. “Segunda estrofa”: de embrujos y fugas maceradas en tango

A cuatro años de *Tango!*, y en plena expansión industrial y creativa, 1937 ofrece importantes estrenos donde varios títulos coinciden en la apelación al universo porteño y tanguero: *Los muchachos de antes no usaban gomina*, *Fuera de la ley*, *La vuelta de rocha* (las tres dirigidas por Romero), *Palermo* (Arturo S. Mom), *Mateo* (Daniel Tinayre) y los casos que nos ocupan son algunos ejemplos. Como se dijo, el tango es, en este momento constitutivo del cine argentino, un modelo narrativo, una constelación fundante, una cantera de motivos y atmósferas: “La mística tanguera, la poética realista como sedimento originario en la puesta en escena, los efluvios de un romanticismo tardío y el cosmopolitismo como marca de un tiempo moderno encuentran en este primer cine sonoro su punto de anclaje” (Manetti, 2014: 24).

Besos brujos y *La fuga* tienen como núcleo central de la narración el derrotero de una cantante de tangos. En el primer caso, Marga Lucena (Libertad Lamarque) —exitosa intérprete— está felizmente comprometida con Alberto (Floren Delbene) —hijo de terratenientes. Pero la tradicional familia del novio desprecia a la mujer por su profesión y le tiende un engaño para alejarla diciéndole que Alberto ha embarazado a su prima. Decepcionada, Marga huye de la ciudad y recalca en un *café concert* del litoral misionero donde trabaja cantando: allí es comprada-raptada por Don Sebastián, un estanciero que por el encanto de la voz femenina y la obsesión provocada por sus besos —rifados contra su voluntad—, se enamora de ella. Alberto va en búsqueda de la mujer y en medio de la selva es picado por una víbora. Para que sea curado por Sebastián, Marga decide sacrificar su libertad y finge querer a su captor, quien finalmente deja ir libre a la pareja. En el segundo caso, Cora Moreno (Tita Merello) es la amante de Daniel Benítez (Santiago Arrieta), un contrabandista de diamantes que tras un tiroteo debe huir pues es perseguido por el policía Robles (Francisco Petrone), quien también tiene una relación afectiva con la protagonista. Cada noche, la mujer canta en una *boite* y su presentación es difundida por medio de la radio: a través de ese canal ayuda a Daniel transmitiéndole en clave información útil para que no lo atrapen, mientras él se hace pasar por maestro y se enamora de una joven docente rural (Niní Gambier). Pero Robles advierte la cooperación de Cora, la engaña y ella es asesinada por los cómplices de Daniel, creyéndola una traidora.

Ahora bien: ¿cuáles fueron las condiciones materiales de existencia de estos films? ¿Qué intereses comerciales y artísticos, empresariales y expresivos, al converger y asociarse explican la producción de *Besos brujos* y *La fuga*?

Besos brujos se produjo en los Estudios Cinematográficos SIDE fundados por Alfredo Murúa, quien desde mediados de los veinte se venía dedicando a la fabricación de vicirolas y al sonido en la industria discográfica. Trabajó en sociedad junto a Alfredo Ciavarra entre 1929 y 1934 en la empresa SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos). Pioneros en sonido óptico para películas y propietarios de la marca Sidetón, habían ayudado a Don Ángel Mentasti—dueño de Argentina Sono Film (ASF)— con la sincronización de su primera película, sonorizando luego producciones de ese y otros sellos, período en el que reunieron un buen capital. A mediados de los treinta Ciavarra se desvinculó de SIDE y su ex-socio fundó la productora trasladándose desde Barracas, donde tenía su taller, hacia Parque Centenario. Entre 1933 y 1936 Murúa había ofrecido sus servicios, pero sobre todo había aprendido el “juego” del medio: “El lugar central que SIDE ocupó en la producción de los primeros años del cine sonoro prestigió a los estudios a la vez que le otorgó a Murúa los conocimientos necesarios para seleccionar a los técnicos de la imagen que se sumarían a los especialistas del sonido” (Kohen, 2000: 266).

Murúa tenía claro que los espectadores esperaban del cine local parámetros de calidad estética y técnica—visual y sonora— semejante a la de los musicales hollywoodenses. Pero además SIDE, como estudio, aspiraba a llevar adelante un proceso de modernización cosmopolita sin perder su “acento” local, proyecto que, como señala Héctor Kohen:

(...) tiene una relación profunda con el variado, dinámico y contradictorio campo de la modernidad de entreguerras, que reúne a una burguesía urbana fascinada por la velocidad, la radio, el cine, el tango, el jazz y los *objets uniques* del *art déco*. Los personajes protagónicos (...) son representantes de esa burguesía urbana que adopta los ademanes de los nuevos tiempos intentando separarse de la tradición conservadora de los propietarios de la tierra. Por otra parte, también se diferencian nítidamente de los tipos populares que pueblan algunas zonas del imaginario tanguero (...) (2000: 268).

Tras varias giras por el interior del país y Chile, y la difícil separación de su primer esposo y representante —padre de su pequeña hija—, hacia 1936 Lamarque se propuso reimpulsar su carrera enfocándose en el cine, cons-

ciente de la potencia del nuevo medio en términos publicitarios, comerciales y artísticos, y las posibilidades de proyección internacional que podría brindarle. Así llega a SIDE y, en buena medida, de la mano de Ferreyra hace posible la etapa más productiva y rentable de la empresa con su trilogía tanguera compuesta por *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* y *La ley que olvidaron* (1938): “Si bien la idea de hacer un melodrama con tangos según el patrón de las películas de Gardel parece haber sido propuesta por Alfredo Murúa (...) Libertad lo impulsó, invirtió dinero en él y estuvo pendiente de cada detalle (...)” (Paladino, 1999: 66).¹⁰ Tras el éxito de *Ayúdame a vivir*, de la cual la actriz fue además su argumentista y co-productora, por sobre otros proyectos se privilegió la inversión en una segunda película con una fórmula semejante y así *Besos brujos* comenzó a rodarse en la primera quincena de marzo de 1937 y el 30 de junio fue estrenada en el codiciado cine Monumental. Aunque Enrique García Velloso, autor del cuento homónimo en el que se basaba el guión (incluido en su obra de novelas cortas “El falsificador de ilusiones”, 1922), se manifestó públicamente en desacuerdo con las variaciones respecto de su texto original, el éxito del film fue abrumador y acalló cualquier voz detractora.¹¹ Incluso la de algunos críticos que la describieron como “sin pretensiones”, “simpática”, “discreta”, “magra” y que incluso amonestaron al director por “romper una situación dramática buena para intercalar con toda inoportunidad una canción” (nota sin firma, *La Prensa*, 1 de julio 1937).¹²

Esta producción —como las otras dos que Lamarque rodó para SIDE— tuvo una excelente distribución en América Latina lo que redundó no sólo en un espaldarazo comercial para la carrera y el texto-estrella de la cantante-actriz, sino para el cine sonoro argentino en los mercados hispano-parlantes (entre otros el chileno, uruguayo, venezolano y cubano). Según expresara Libertad, las películas de la trilogía: “Son las que abrieron las puertas de las películas cantadas. Dicen que la música *doma a las fieras*; en este caso *las fieras serían los pueblos*. La música, el canto, entra por los oídos y después la imagen por los ojos: se nos hizo fácil imponer nuestro cine argentino con canciones en el extranjero (...)” (Lamarque en Calistro et al,

¹⁰ Acabada la bonanza, habiendo sido Lamarque “re-capturada” por ASF, sin poder generar ingresos significativos y con un ritmo lento de producción, SIDE comenzó su caída y hacia 1939 fue absorbida por Estudios San Miguel, que adquirió el empleo de sus estudios y los derechos de las películas.

¹¹ Según cita Estela Dos Santos, García Velloso habría mandado una carta a la prensa repudiando al film en estos términos: “desvirtúa artísticamente y literariamente en el nexo de la acción y en su idioma el argumento y los diálogos que escribí” (García Velloso en Dos Santos, 1971: 38).

¹² Otros críticos, sin embargo, la alabaron: “Todavía no habíamos encontrado una película en que las canciones fueran intercaladas con tanta naturalidad, formando sin esfuerzo parte de la trama” (*Sintonía*, N° 220, p. 224, citado en Paladino, 1999: 67).

1978: 93).¹³ Justamente, el éxito comercial nacional y transnacional de *Besos brujos* “despertó de su siesta” (Lamarque, 1986: 182) a los Mentasti (ASF). Tras una maniobra persuasiva Atilio consiguió, por intermedio del músico Alfredo Malerba, un contrato de exclusividad con la actriz quien filmó en ASF dos de sus grandes éxitos: *Madreselva* (1938) de la mano de Luis César Amadori—a quien ya conocía por haber sido su jefe, en calidad de director artístico del Maipo—y *Puerta cerrada* (1939) de Luis Saslavsky.¹⁴

Por su parte Ferreyra recalca en SIDE con una amplia experiencia de trabajo artesanal durante el período mudo—abrevando en la vena popular, urbana y barrial—, nutrido de la poesía y las atmósferas arrabaleras de Evaristo Carriego y con una nada desdeñable capacidad de composición visual debida a su labor como escenógrafo: primero en el Teatro Colón entre 1907 y 1910, y luego en su taller propio en tándem con el pintor Atilio Malinverno, trabajando para el Teatro Apolo de los Podestá. Constructor de “imágenes-pinturas”, se destaca en él la búsqueda de originalidad personal—una marca Ferreyra—que muchas veces se ha homologado a “instinto”, “anarquía bohemia” o “intuición”, debido a su resistencia a la planificación (presencia de guión) y avencencia al desarrollo del proyecto mientras se filma.¹⁵ Pero para improvisar y que los resultados sean como los que consigue Ferreyra—aunque no siempre sean parejos—, es necesario echar mano a un peculiar maridaje de sensibilidad, ingenio, audacia, claridad conceptual e inteligencia que está lejos del repentismo espontaneísta. Estela Dos Santos (1971) señala que en el período mudo “el Negro” supo instalar dos ideas fuerza respecto de la producción cinematográfica: que los actores teatrales, en sus accesos temperamentales, eran nocivos en el cine donde debía primar la elegancia; y que con pequeños presupuestos podía rodarse una película.¹⁶ Por eso fue frecuente, en análisis posteriores, insistir en la contradicción o traición a sí mismo que habría experimentado filmando con Libertad cambiando la lealtad a sus intereses, por la observancia a los requerimientos de la estrella. Sin embargo, proponemos matizar este enfoque advirtiendo una serie de elementos que hablan más de continuidades que de rupturas entre el Ferreyra “mudo” y el Ferreyra “sonoro”.

¹³ El subrayado es nuestro.

¹⁴ Se rumoreaba que Libertad se casaría con uno de los hermanos Murúa y, temiendo perder para siempre la oportunidad de tener a esta “estrella cadenera” a través de la cual se podían ubicar en el exterior paquetes de películas, Atilio Mentasti urdió una maniobra para convencer a Malerba quien, él lo sabía, estaba interesado sentimentalmente en la cancionista.

¹⁵ Una suerte de *work in progress avant la lettre*.

¹⁶ Con agudeza Jorge Miguel Couselo advierte: “Desechó a intérpretes teatrales, impuso a varias actrices y en una de ellas, María Turgenova, modeló una primera estrella, anticipo de la star-cancionista” (Couselo, 1992: 30). La siguiente figura de semejantes características con la que Ferreyra decide trabajar es Libertad Lamarque.

Si bien es palpable un cambio en el tipo de producción que llevaba adelante que, de independiente, autogestiva y sin cálculo de continuidad rentable, pasó a desarrollarse en el marco de un estudio; cabe recordar que se concretó en un sello con características muy peculiares. Estudios Cinematográficos SIDE estaba dirigido por quien ya en esa época era un querido amigo de Ferreyra, Alfredo Murúa, quien con confianza y complicidad había planteado para la primera película con Libertad un régimen de co-producción “cooperativa” (Kohen, 2000). Es decir, una alianza estratégica de intereses económicos y profesionales entre productor, estrella y director, en la cual todos tenían cuotas semejantes a la hora de decidir sobre el film y salían equitativamente beneficiados respecto de la taquilla. Además este estudio garantizaba mejor calidad de sonido a cambio de presupuestos más modestos (que sin embargo eran mayores a los que hasta ese momento se había acostumbrado el director), y fue un espacio que durante la transición al sonoro y hasta su cierre, recibió a realizadores independientes que alquilaban sus galerías.

El entusiasmo de Ferreyra no era ingenuidad respecto del medio. A fuerza de habilidad y constancia, como ningún otro de sus contemporáneos, había logrado una importante continuidad laboral desde principios del veinte atravesando las etapas muda, de transición y sonora (caso excepcional junto a Moglia Barth y Torres Ríos): sabía producir con poco capital optimizando recursos y exigiéndose el máximo de calidad, y contaba con el favor del público en plena competencia con las producciones extranjeras. Fue uno de los pocos hombres que, ya en el período silente, era consciente de la necesidad de romper con el cerco del Río de la Plata que limitaba nuestra cinematografía artesanal, por lo que se animó a recorrer varios países de América Latina y de Europa exhibiendo sus materiales —con fin de fiesta tanguero incluido—, aunque sin el éxito esperado.

El realizador no se mantuvo igual a sí mismo: su destreza e improvisación fueron de la mano de un creciente cuidado visual confiando en el poder expresivo y narrativo de imágenes bien compuestas. Insistió con tenacidad en la sonorización de películas que desde fines del veinte exploraba a través de discos, incluso ayudado por los ya nombrados Murúa y Ciavarra y sorprendido luego por el sistema *Movietone*.¹⁷ Hay que notar la presencia constante y sonante de canciones de tango dentro de las estructuras

¹⁷En un artículo de 1943, luego republicado, dijo Mario Soffici de quien fuera uno de sus maestros: “La voz de la pantalla fue como una revelación para Ferreyra. La palabra cinematográfica permitía el nacimiento de un cine con acento argentino. Eso, por lo que había estado luchando años y años, aprovechando la generosa luz de la calle porteña (...)” (Soffici, 1962: 7).

dramáticas y narrativas en buena parte de la filmografía del director: “En algunos casos era un tango pre-existente que inspiraba un argumento; en otros, sobre la película se creaba una canción alusiva. Esa veta abriría para el cine argentino el camino de acceso hacia los mercados extranjeros, especialmente americanos, después del arribo del sonoro” (Dos Santos, 1971: 30). Las letras de tango eran para él la fuente literaria de la cual nutrirse e inspirarse: más aún, el código desde el cual interpretar/traducir la experiencia vital, o en palabras de Jorge Miguel Couselo “una manera gráfica y emocional de asirse a la realidad” (2001: 101).

Dicho esto cabe preguntarse: ¿por qué rechazar una propuesta en la que parecían condensarse las búsquedas de tantos años? ¿Por qué leer docilidad frente a la estrella lo que pudo haber sido —también— una oportunidad táctica que posibilitaría, a futuro, la concreción de otros proyectos? Tras la negativa de Mario Soffici a utilizar un tango para rematar una situación dramática, el proyecto de la primera película con Libertad pasó a Ferreyra que, intuitivo y apasionado, habilidoso y capaz, tal vez entrevió que buena parte de sus aspiraciones podrían ser colmadas: cosa que se cumplió con la primera producción de la trilogía y, más aún, con la segunda, el caso que nos ocupa. Así, fue capaz de crear un melodrama menos arrabalero o barrial de clara circunscripción localista —como el desarrollado en su etapa muda y que limitaba su proyección en el extranjero—, para pasar a otro de corte más cosmopolita, generando un producto original, exportable, modernamente nacional y, aunque a muchos les pese, “muy suyo”: “(...) Ferreyra era un reconcentrado, un contemplativo (...) Había un mundo Ferreyra... seguramente de códigos intransferibles... (...) No discutía pero en el set nadie hubiera osado contradecirlo o ni siquiera insinuar el asomo de una discrepancia. Sus películas eran muy suyas —aun las más comerciales— y nadie iba a interferirlas” (Ber Ciani en Couselo 2001: 128).¹⁸

Con un rodaje que comenzó el 11 de enero y culminó el 19 del mes siguiente, y estrenada el 28 de julio de 1937 en el gran cine Monumental, *La fuga* es un título iniciático, una cifra de pasaje: tanto para el estudio que la produce, como para su director y la estrella principal. Con esta película hace su debut Pampa Film, una productora sin galerías propias aún (de hecho fue filmada en los estudios Lumiton) pero cuyas aspiraciones artísticas y comerciales eran ambiciosas. Su dueño Ole-

¹⁸ Ber Ciani fue amigo y estrecho colaborador de Ferreyra desde *El cantar de mi ciudad* (1930) y *Muñequitas porteñas* (1931) en las que se desempeñó como actor, hasta *Besos brujos* y *Muchachos de la ciudad* (1937) donde fue asistente de dirección.

gario Ferrando –hijo de una familia de estancieros– procuró cincelar el perfil de la empresa combinando el cuidado artístico y técnico de las cintas con contenidos que hicieran foco en la identidad nacional sin escatimar gastos de inversión en maquinaria e infraestructura. El escritor y periodista Alfredo Volpe era uno de sus principales colaboradores, y fue guionista de este primer título.

Por su parte, tras el fracaso de su opera prima dos años antes, Luis Saslavsky se consagra como un director que sin renunciar a sus búsquedas plásticas procura el favor popular.¹⁹ En efecto, es consciente de los parámetros de calidad hollywoodenses a los que estaba acostumbrada la platea argentina –y que él conocía personalmente por haber sido asesor en algunas producciones en EE.UU.–²⁰ y ha seguido de cerca la trayectoria de Manuel Romero, quien reelaborando en clave local matrices genéricas transnacionales conquistaba a los espectadores –aunque, vale remarcarlo, el joven Luis calificaba “lamentable” a ese cine. En síntesis: adecuando sus aspiraciones autorales a la “lógica popular”, Saslavsky logra el éxito comercial y recupera seguridad en sí mismo. Dijo sobre el film que nos ocupa: “Lo más raro de *La fuga*, es que su argumento ya lo había escrito en Hollywood. Cuando vuelvo a Buenos Aires lo readapto y transformo en una historia más argentina, a pesar que hoy, cuando la veo, la encuentro muy poco argentina” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 2).²¹

El director supo rodearse de hombres que, además de amigos, aunque aún no tenían carrera profesional en cine, se desempeñaron como muy buenos técnicos y mantuvieron con él una poderosa afinidad co-

¹⁹ Sin actores conocidos, *Crimen a las tres* (1935) se filmó para la productora SIFAL en los estudios Lumiton, tal como el segundo largometraje de Saslavsky. Enrique Cahen Salaberry, Ernesto Arancibia, Alberto de Zavallía, Carlos Schlieper y Saslavsky formaron la productora SIFAL, sello fugaz que hizo posible los debuts de nuestro director y de “Polo” Zavallía.

²⁰ En distintas entrevistas Saslavsky subrayó que en su etapa en Hollywood no aprendió nada nuevo a lo que, por intuición y afición al cine, ya sabía. Su estada le sirvió para entender mejor la tarea de dirección de actores y conocer a estrellas como Marlene Dietrich y directores como Josef von Sternberg. Había llegado, hacia 1933, como crítico de cine y cronista enviado por *La Nación*, diario para el cual trabajaba desde hacía año y medio. A su regreso, agotado el dinero y las posibilidades de ingresar de forma estable en la meca del cine: “(...) me transformo en «el hombre que había trabajado en Hollywood». Entonces todos creyeron que mi primera película tendría una serie de conocimientos que en realidad no existían (...) Y además yo tenía un total desconocimiento del público” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 1).

²¹ Borges publicó una crítica al film en la revista *Sur* donde advertía la semejanza con el film de Charles Chaplin *The pilgrim* (1923), conocido como *El reverendo caradura* o *El peregrino*, en el que un prisionero se fuga y en su huida se hace pasar por pastor. “Es un caso de memoria inconsciente. Cuando Borges lo dijo en esa crítica, yo me quedé extrañadísimo, pues ni recordaba esa película de Chaplin. Evidentemente tenía razón, hay un parecido. Después he visto muchas veces repetido ese tema. He visto películas americanas inspiradas directamente en *La fuga* (...)” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 2).

municativa, una búsqueda artística semejante resumida en estos términos: “La realización es saber valorizar lo plástico. Para mí, primero el cine es narrar, contar una historia. Saber expresarla de una manera que los ojos queden apresados por la belleza plástica que está en la imagen, aunque lo que se muestra no sea estéticamente bello (...)” (Saslavsky en Barney Finn, 1977: 3). Allí están Enrique Cahen Salaberry como asistente, y Ernesto Arancibia como encargado de la escenografía, en su debut en la industria. Atento observador, con una sensibilidad auditiva y plástica de enorme fineza, y la delicadeza justa a la hora de hacer un comentario crítico, Arancibia fue un colaborador más que eficaz. Con exigente sentido de elaboración visual, cuidado en los ambientes, objetos y el vestuario, y proclive a las atmósferas de claroscuro, Saslavsky aprovecha además un “cuadro” de excelencia que estaba contratado temporalmente por Lumiton, contando con la memorable fotografía del alemán Gerardo Húttula, cuyas sombras duras instalaron una corriente expresionista entre nuestros profesionales.²²

El joven director se valió además de actores y actrices preparados. Santiago Arrieta, con buena experiencia en teatro y cine; Francisco Petrone, quien viene fundamentalmente de la escena y que desde su debut en 1935 en *Monte criollo* (Arturo S. Mom) encarna un modelo masculino de virilidad recia; y Tita Merello que había hecho participaciones de corte reo y humorístico en *Noches de Buenos Aires*, *Ídolos de la radio* y *Así es el tango*, pero que en teatro ya se había probado en roles dramáticos en la compañía de Luis Arata. La actriz señaló que Petrone la ayudó a componer su personaje y que el director “(...) fue el primero en marcarme ciertas pautas y diferencias fundamentales entre la actuación teatral y cinematográfica (...) «Tita recordá que en el cine lo más importante es la mirada del actor, la verosimilitud y carácter de un personaje lo transmiten siempre tus ojos». Y eso me quedó muy presente (...)” (Merello en Cabrera, 2006: 189).²³

Vemos entonces que productor, director y estrella se aprovecharon mutuamente: para Ferrando fue un laureado debut empresarial con excelentes dividendos; para Saslavsky, la llave de la conquista del público popular y su afirmación en calidad de director; y para Merello, el papel de Cora

²² Nótese que, justamente, Húttula se había encargado de la iluminación de *Fuera de la ley*, *La vuelta de Rocha* (Romero) y *Mateo*, todas de 1937 y con una estética propia del cine negro.

²³ Sobre la elección de Merello, Saslavsky señaló: “Es una cuestión de gusto personal. Yo la vi actuar en teatro, entonces tuve la impresión de que ese personaje era para ella. Y además, como era actriz de teatro, sabía que lo iba a decir bien. Repitió los mismos diálogos que había dicho un personaje en la otra película [se refiere a *Crimen a las tres*] y nadie se rió cuando los dijo Tita Merello [como sí lo hicieron con los intérpretes aficionados de su primer film]” (Saslavsky en Russo e Insaurralde I, 2013: 262).

Moreno significó su primer protagonista dramático y la confirmación de su capacidad como actriz cinematográfica.²⁴ En efecto, la película de Pampa Film fue un éxito comercial tan importante que será distribuida en el exterior por la Warner Bros. y años más tarde, en la otra macro-industria cinematográfica latinoamericana —la mexicana—, tendrá su *remake* con *Medianoche* (1949) dirigida por el chileno Tito Davison y protagonizada por Arturo de Córdova, Elsa Aguirre, Marga López y Carlos López Moctezuma.²⁵

Descritos los condicionamientos —limitaciones y posibilidades— que hicieron al desarrollo y estreno de los proyectos filmicos, por su valía dramática y comercial merecen un comentario específico las canciones que Libertad y Tita estrenaron en las películas que nos ocupan, que muestran además la retroalimentación de distintas —aunque convergentes— series de producción masiva. Ante todo cabe preguntarse: ¿qué es una canción? ¿qué se cifra en ella? La canción es una de las mediaciones masivas más potentes del imaginario popular y sin duda un artefacto de memorias, puesto que a través de su enorme poder de evocación se inscribe en prácticas, sensibilidades y sentidos compartidos sobre el pasado y el presente, a nivel colectivo, grupal y subjetivo. Ramillete de imágenes y sonoridades, propone un viaje o una “vida” en tres minutos, a caballo de la Historia y la imaginación. Sin embargo, la canción es algo más que un dispositivo bifronte de letra y melodía: en efecto, es muda si no consigue que un/una intérprete la haga vivir. La sinergia eficaz que hace de una “letra-con-música” una *canción*, se logra, por tanto, con la voz humana: voz que es personalidad y emana de un cuerpo. En síntesis: *la canción viva* es, simultáneamente, una maquinaria que cataliza cierto rendimiento económico-comercial y un vehículo moral e ideológico para la configuración normativa de identidades.

Yendo a los casos de análisis, recordemos que el primer tema que interpreta Lamarque en *Besos...* es “Quiéreme”, un bolero rítmico y ligero; luego la canción “Ansias”, también conocida bajo el título “Como el pajarito”; en el clímax dramático el famosísimo tango “Besos brujos”, y para resolver el conflicto y clausurar la trama “Tu vida es mi vida”, todas

²⁴ Luego de *La fuga* Saslavsky hará *Nace un amor* (1938) una comedia musical que no tuvo repercusión en boletería, pasando entonces de los Estudios Pampa Film a ASF. Por su parte, aunque fue bien ponderada su actuación pasarán varios años hasta que Tita vuelva a filmar y lo hará, nuevamente de la mano de Saslavsky, en *Ceniza al viento* (1942).

²⁵ Por años perdida, *La fuga* fue rescatada de la filmoteca de la UNAM (México) en 1995 por el cineasta brasileño Nelson Pereira Dos Santos, quien preparaba un film sobre cine clásico latinoamericano en el marco de los festejos por el centenario del cine, respaldado por el British Film Institute (Londres).

especialmente compuestas y escritas por la dupla Alfredo Malerba-Rodolfo Sciammarella, quienes ya habían trabajado juntos en la primera entrega de la trilogía. El primero, pianista y compositor de tango de sobria línea melódica, venía de hacer giras con la cancionista junto a sus compañeros Antonio Rodio y Héctor Álvarez –reemplazado luego por Héctor María Artola (trío Rodio-Malerba-Artola)–, y comenzaba a mantener una relación sentimental secreta con ella, quien tardaría casi diez años en divorciarse legalmente de su primer esposo. Malerba se convertiría en ese tiempo en el asesor y manager de Lamarque y en muchas de las películas que ella protagonizó se estrenarían sus composiciones, contando entonces con una formidable plataforma de difusión. El prolífico Sciammarella, también pianista y compositor además de letrista, musicalizó numerosos films durante el período clásico-industrial, trabajó para teatro e incluso se dedicó a realizar *jingles* publicitarios y de propaganda política. En suma: una dupla con experiencia, oficio y oído aguzado que supo combinar el buen gusto que exigía Libertad para las composiciones que interpretara, y el sabor popular que hiciera de las canciones productos rentables y masivos.

Aunque más adelante en nuestro análisis formal abordaremos la potencia expresiva y performativa que adquieren estos temas a partir de la voz de Lamarque, subrayemos que el formato elegido para incluirlas en el film –luego denominado “ópera tanguera”, sobre el que hablaremos enseguida– responde a una estrategia comercial que tiene su primer exponente en Carlos Gardel. Como bien lo advierte Diana Paladino, hasta ese momento las tendencias dominantes al valerse de tangos en las películas respondían al mero lucimiento del/la cantante (aprovechamiento del sonido), o la utilización simple de arquetipos, atmósferas y tópicos del arrabal:

Sin embargo hubo un tercer tipo de películas con tangos, las que había interpretado entre 1931 y 1935 Gardel en el extranjero. Films que tenían una fórmula probada, exitosa y sencilla (...) [que a Libertad] le permitiría inscribir su imagen (...) fuera del abanico iconográfico arrabalero sin sacrificar sus dotes de cancionista de tangos (...) Por otra parte, proponiéndoselo o no en ese momento, el hecho de continuar con el modelo gardeliano le posibilitaba a Lamarque heredar parte del legado cinematográfico dejado unos meses antes por el “zorzal criollo” (Paladino, 1999: 67-68).

A comienzos de junio de 1937 se registró legalmente el tema principal de la película, que Libertad Lamarque grabó para RCA Víctor en un disco en cuyo

lado B se oía “Como el pajarito” (38209).²⁶ Su registro como “Ansias” tiene fecha de febrero 1941, mientras que “Quiéreme” y “Tu vida es mi vida” figuran con el mismo día de registro legal que “Besos Brujos”, el 2 de junio de 1937.²⁷ Por supuesto, de las cuatro composiciones la más recordada, cantada y consumida fue la que da título al film. Su partitura fue editada en papel el 10 de julio de 1937 por Ediciones Musicales Julio Korn: en la tapa figura el rostro doliente pero elegante de la heroína, ataviada con el sombrero que luce apenas abre la cinta; los nombres de la dupla compositiva y la referencia a la película homónima; y en la contratapa se anuncia la publicación de “Los grandes sucesos de Libertad Lamarque”, tanto del film que nos ocupa como de *Ayúdame a vivir*—a 40 centavos cada partitura.

La interpretación del tango “Besos brujos” que hiciera Libertad fue tan paradigmática que no tuvo parangón alguno posteriormente: se adhirió con tal pregnancia al texto-estrella de la actriz que se convirtió en un clásico absoluto de su repertorio, hasta llegar incluso a emularse a sí misma e incluirla en otras películas durante su exitosa carrera en México, tal como se ve en *Cuatro copas* (Tulio Demichelis, 1958).

En el caso de *La fuga* el tango principal es “Niebla del Riachuelo”, creado especialmente para la película a pedido de Saslavsky por la dupla de amigos Juan Carlos Cobián, compositor y pianista, y Enrique Cadícamo, músico y letrista. Su registro legal data de comienzos de septiembre de 1937. Al respecto recordaba el poeta: “En entregarlo demoramos veinticuatro horas, que era un plazo común en aquella época (...) [Saslavsky] estipuló las características que debía tener el tango (...) en función del clima de la película, un asunto de intriga policial. Aunque, como suele ocurrir con este tipo de encargos, la elección del motivo de la letra no fue mía, la verdad es que el tema me atraía mucho. Siempre me gustó lo relacionado con barcos y puertos” (Cadícamo en Del Priore y Amuchástegui, 1998: 194-195). Cobián, a quien su compañero recordaba como un “bohémio de sangre azul” (Cadícamo, 1972: 75), es considerado junto a Enrique Delfino el creador del tango-romanza, pero también cultivó el tango cantable. Su audacia compositiva, sobre todo en la década de los veinte cuando forjó su estilo, radicaba en el privilegio del refinamiento melódico (con abundancia de adornos), las cadencias y la elaboración armónica en función de dotar de mayor riqueza y elegancia orquestal al tango. Cadícamo, prolífico, multifacético y de extensa trayectoria, fue uno de los autores que Gardel más grabó durante su carrera (23 letras suyas interpretadas por el Zorzal). En su lírica se percibe “el depurador in-

²⁶ Como fecha de grabación de “Besos brujos” figura el 28 de mayo de 1937.

²⁷ “Tu vida es mi vida” fue grabado en versión instrumental por la orquesta Típica Víctor en 1937, dirigida por Osvaldo Fresedo, en un disco en cuyo lado B figura “Arrabalero”.

flujo de la promoción literaria del Boedo de Olivari, de González Tuñón, de De la Púa (...), propio del veinte; que en la década siguiente “enriqueció y concedió inesperadas dimensiones personales (...) con su nuevo preciosismo metafórico (...) cultivó con igual acierto todas las tesituras de paisaje, de tipos humanos, de situaciones que Buenos Aires involucra (...) Manejó también idénticamente los diversos géneros temperamentales” (Ferrer, 1980: 147), con versatilidad de registros que van de lo descriptivo a lo evocativo; lo cómico a lo lírico; haciendo uso de giros lunfardos o sutilizando el habla.

La partitura de “Niebla...” fue editada el 20 de noviembre de 1937 por Ediciones Internacionales Fermata, cuyo director general era Enrique Lebendiger. En la portada se lee: “De la película *La fuga* por Santiago Arrieta, Tita Merello, Francisco Petrone y Niní Gambier”, los nombres de la dupla compositiva, el sello productor y la distribuidora cinematográfica. Todo ello enmarcado por una fotografía fija de Merello y Petrone: la pareja trágica de la trama. Mientras que en la contratapa se nomina una lista de tangos, fox-trots, valeses, canciones y “rumbas-marchas-pasodobles” ya editados, con sus respectivos precios—50 centavos.

En una nota sin fecha Héctor Enrié explica el carácter peculiarmente competitivo del tango principal del film que nos ocupa:

(...) sucedió algo insólito: el citado tango entró a competir con el gran suceso de la temporada “Nostalgias”, colocándose a la par en las preferencias populares. Había ocurrido un fenómeno que suele suceder muy pocas veces en la vida de los autores de composiciones: tener dos éxitos al mismo tiempo y, lo que es más difícil, de igual calidad musical y poética. La obra también fue editada por la novel editorial Fermata—la misma de “Nostalgias”—por lo que a poco de comenzar sus actividades comerciales se vieron al frente de las demás, merced a la nobleza de las páginas editadas.

Pero hay más “coincidencias”. El director Eduardo Morera explicó que en su película *Así es el tango* iba a ser Tita quien cantara “Nostalgias”, pero tras haberlo ensayado el director prefirió, por el perfil dramático de la composición, que fuera Luisa Vehil quien lo interpretara, pese a no ser cantante profesional. Eso provocó el enojo de Merello, que jamás habría cantado ese tango (Romano, 2001; Cabrera, 2006).²⁸

²⁸ Tras ser rechazada su inclusión en una obra que semejava la biografía del recientemente desaparecido Carlos Gardel titulada “El cantor de Buenos Aires” (1936) en el teatro Smart a cargo del empresario Alberto Ballerini, “Nostalgias” se había estrenado en una *boite* muy importante llamada Charleston de la mano de Cobián y su orquesta. El cantor Carlos José Pérez, conocido como “Charlo”, amigo de la dupla, había sacado ese éxito fuera del club nocturno llevándolo a Radio Belgrano consolidando su popularidad. Como recordó Cadícamo, curiosamente aquel tango que primero había sido impugnado por su complejidad melódica “(...) nos transformó en autores de moda” (Cadícamo, 1983: 152).

De la exitosa dupla Cobián-Cadícamo es también otra de las canciones interpretadas de forma completa por Tita en la película: se trata del tango “El campeón”, grabado un mes antes del estreno por la Orquesta Argentina Odeón dirigida por Julio Rosemberg con la voz de Alberto Vila, y aparecido más tarde en un disco editado por RCA Víctor (38282), donde lo ejecuta la orquesta típica de Osvaldo Fresedo contando con la voz del estribillista Roberto Ray (Del Priore y Amuchástegui, 1998: 194-195). Este tango tuvo también su edición en partitura por el mismo sello, Fermata, manteniendo idéntico diseño y textos de portada del tango principal de la película pero variando sus colores: azules y verdes para “Niebla...”; estridentes naranjas, violetas y celestes para “El Campeón”. Merello entona además de forma incompleta dos composiciones que serían apócrifas, pues no hay registro alguno de ellas. De la primera ni siquiera se menciona el título y la actriz sólo entona algunos versos; la segunda se anuncia como “La promesa”.²⁹

Según el diario de filmación del director, las canciones fueron grabadas por Tita entre el 25 y 27 de enero de 1937 (España, 1995: 5): como sabemos, el tema principal es un clásico de la letrística de tango y ha sido versionado en numerosas oportunidades por cantantes rioplatenses y de otras nacionalidades. Sin embargo, pocos recuerdan que fue “la Merello” en *La fuga* quien la hizo pública.

Teniendo en cuenta los apartados anteriores donde dimos cuenta de los rasgos generales del entramado de industrias culturales y su marketing de policonsumo; las peculiaridades interpretativas de las estrellas; las condiciones materiales de existencia de los films, los rasgos estilísticos de sus directores y los caracteres de las canciones estrenadas allí; la próxima sección explora la dimensión estética y figurativa de los textos audiovisuales. Nos interesa describir, analizar y comparar las formas de representación advirtiendo no sólo similitudes y diferencias; sino también fisuras en el prototipo de mujer y de cancionista que encarnaran, respectivamente, Libertad Lamarque y Tita Merello.

III. “Estribillo”: melodía y melodrama para dos estrellas canoras

Con hibridaciones en otras matrices genéricas las películas que nos ocupan responden fundamentalmente a las características del melodrama latinoamericano. Retomando “mitos” que ya estaban presentes de modo productivo en la música popular, y aportando a la configuración de un uni-

²⁹ En comunicación personal con la autora, el especialista Oscar Del Priore coincide con nuestra hipótesis.

verso icónico de masas en la región, según Silvia Oroz el melodrama cinematográfico fue el discurso amoroso de varias generaciones, dispositivo de educación sentimental y metáfora de un continente y sus procesos histórico-culturales, trabajando alrededor de campos semánticos fuertes como el amor, la pasión y la mujer (2012: 55).

La autora detecta en el melodrama dos tipos o formas del *amor*: la primera, de carácter hetero-normativo y cuyo fin es el matrimonio, “refleja las relaciones de producción de la sociedad y del patriarcado, y revitaliza la productividad (...) El otro tipo de amor abarca la renuncia y el sacrificio (...) [y] recaía más en los personajes femeninos (...) Las pocas opciones que la mujer tenía fuera de la esfera doméstica, le otorgaban más valor como ser humano cuando era capaz de aceptar la abnegación y la renuncia” (56-57). Ambas formas del amor son complementarias y el patrón modélico femenino que se desprende de su conjunción es el de la “mujer casta” que, tal como hemos dicho al comienzo de este trabajo, paradigmáticamente encarnó—dentro y fuera de la pantalla grande—Libertad Lamarque: *heroína doliente* del amor romántico, de cuyo cuerpo físico queda desplazado u obturado cualquier signo o marca de goce o deseo... no así de tormento.³⁰ Por otro lado, retomando el planteo de Oroz, la pasión “(...) está relacionada con el sufrimiento, ya que, para que ella exista y se desarrolle, son necesarios obstáculos infranqueables. Al contrario del amor, que lleva al matrimonio, la pasión es improductiva y, por lo tanto, rechazada socialmente” (56-57). En este caso el patrón genérico “anti-modélico” sería el de la “mujer del escándalo”, aquella que vive su pasión: una *heroína sensual* cuya sexualidad es manifiesta y activa. Tanto la persona pública como los personajes que Tita Merello representaba podrían asociarse a este prototipo.³¹

A primera vista nuestros melodramas argentinos pondrían en escena esa dicotomía amor—deseo de la cual habla Oroz y que plantea la división tajante e irreconciliable entre el “buen amor”, personificado por la *heroína*

³⁰ Como muestra de la percepción que los públicos y la crítica tenían de Libertad, adviértanse las palabras con que en una nota de la revista *Cine Argentino* firmada bajo el seudónimo de “Viejucho”, a propósito del éxito de *Puerta cerrada* en Italia y retomando la semblanza del diario *Il Mattino D'Italia*, el cronista se refiere a la actriz: “(...) Su tipo y su belleza nos da la sensación que es corriente en la mujer argentina. La mujer de condición modesta, pero de aspiraciones ejemplares. El tipo de mujer destinada a ser esposa y madre. Se concibe su vida solamente en el calor de un hogar, santificado por la pureza y el candor eminentemente familiar” (artículo reproducido en Lamarque, 1986: 191).

³¹ Véase en contraposición a la cita anterior: “Anticipa Borges [dice Paraná Sendrós]: ‘Es cierto que una de las protagonistas da la vida por su hombre, pero también es cierto que no le guarda la fidelidad corporal que un director norteamericano le exigiría. La ayuda un empleado de investigaciones (...) mucho más compadre que los malevos acosados por él’. Eso es ‘romeriano’, así como el resto de los personajes creíbles del relato (...)” (Paraná Sendrós S/D: 60)

doliente, y el “mal amor” (sexual), representado por la *heroína sensual*. Para reforzar la imposición del mandato moral y ejemplificador las tramas presentan contrafiguras femeninas con las que se establece una oposición binaria, más débil o más fuerte según el caso, que enfrenta, por un lado a dos clases, y por otro dos códigos de decencia.

Deudora de la novela semanal —que cultiva y alaba los valores burgueses de la familia y la propiedad privada como bastiones de la felicidad—, en *Besos...* la muchacha de alcurnia, recatada, dependiente e influenciable-dominable —la prima Laura—, colisiona con Marga, mujer trabajadora pero sin linaje. Sin embargo, ambas comparten no sólo fidelidad al *amor* por Alberto, sino su condición de vírgenes y monógamas. Si bien Marga es una exitosa cantante y su profesión la ha colocado en una buena posición económica —que se advierte en el lujoso confort y decoración de su casa, y el *glamour* de su vestuario— lo que despierta en los espectadores la fantasía de ascenso social; consiente y espera gustosa no sólo el rito marital —ajuar blanco incluido— sino el abandono de su carrera para dedicarse a tener hijos y atender a su futuro esposo. A pesar de esa elegancia sofisticada, la aspiración a tener un hogar bien constituido conforme a las normas patriarcales y el deseo de una futura maternidad, su origen popular asociado a la canción y el mundo del espectáculo es motivo de sospecha, descrédito y ninguneo por parte de la familia patricia y elitista de Alberto, llamativamente conformada por la tríada de mujeres: madre—hermana—prima.³² En este punto debe recordarse que el melodrama es *discurso amoroso*, y además un *sistema de sentido/orientación* respecto del mundo circundante, estructurado a partir de la oposición ricos—pobres, donde los valores positivos como solidaridad, bondad, generosidad y altruismo recaen en la órbita popular y funcionan como compensación y revancha simbólica frente a la brutal desigualdad socio-económica del sistema capitalista. Si bien para 1937 el tango hacía tiempo había dejado de estar unívocamente vinculado al arrabal y contaba con una amplísima aceptación social, el cine argentino siguió representándolo como un género rechazado por las elites (Paladino, 1999; Karush, 2013): ello no era una operación de sentido ingenua sino que apuntaba a facilitar y reforzar la identificación de los públicos. Como advierte Matthew Karush:

En las películas de Lamarque, el tango servía para ubicar a la protagonista del lado noble y popular de la división de clases (...) La lógica melodramática dictaba que Lamarque fuera castigada por la trasgresión de cantar tangos, pero justamente ese jui-

³² Es obvia la referencia a la endogamia clasista: se admite mejor un casamiento “cuasi” incestuoso con la prima, antes que el enlace con una mujer de inferior posición socio-económica.

cio no era compartido por el público (...) Interpretando el papel de una cantante de tango, Lamarque representaba al público popular, su victimización a manos de gente rica y condescendiente no podía ser experimentada como un castigo legítimo por una trasgresión real, sino solo como una persecución clasista (2013: 151).

Por su parte en *La fuga* el esquema oposicional intra-genérico adquiere otro tipo de contraste y desarrollo dramático debido a un mayor énfasis y carga ideológica en el código de decencia moral femenina, traducido en un tipo de estructura narrativa dual: dos líneas de relato paralelas, motorizadas por dos mujeres antitéticas que jamás llegan a “tocarse”. La blonda y criolla Rosita simboliza sin matiz alguno el día, la austeridad, la paciencia, la alegría, el trabajo honrado y la seguridad; es la encarnación de las instituciones del orden —escuela, familia, Estado y Ley—y, en consecuencia, “el buen amor” dulce, comprensivo, apacible y fecundo, pues es el amor casto que da hijos. En contraste Cora, morocha urbana y cosmopolita, es la noche, la exhuberancia, el peligro, la imprudencia, la seducción, la libertad sexual—tiene dos amantes—y por su complicidad con Daniel está asociada a la clandestinidad, la estafa y la trampa; personifica al “mal amor”, el deseo, ese que no conduce a la reproducción biológica, sino al goce. Sin embargo, a pesar de la fuerza de este binarismo didáctico tan rotundo que constantemente parece advertir al espectador “esto sí—esto no” bajo una retórica admonitoria; la identificación de la platea bascula “entre” ambas figuras femeninas: Cora y Rosita son anverso y reverso de la “mujer completa”, una que de día es madre, esposa y maestra; y de noche amante, puta y cantante. Así:

Los melodramas populares articulan un discurso en torno de la sexualidad; y es una peculiar concepción de la sexualidad de matriz hispanoislámica la que España exportó al continente americano en la forma del llamado machismo, que privilegia los derechos eróticos del hombre y penaliza los de las mujeres. Producto de esta moral machista, deriva el prestigio social del Don Juan, del seductor, cuyo atractivo público (su magnetismo sexual, su experiencia erótica acumulada, su pasado borrascoso) sería muy superior a su posible descalificación moral como mujeriego, legitimando la doble moral que autoriza la infidelidad masculina, pero no la femenina (Gubern en Manetti, 2000: 248).

En efecto, hablar de ellas en términos de dicotomías modélicas/antimodélicas implica también referirse a ellos, sobre todo cuando en ambos films, aunque el esquema dominante de masculinidad es uno y el mismo, cuenta con dos rostros, fisonomías o registros: un desdoblamiento por el cual conviven en disputa dos galanes por cada mujer. En el caso de *Besos...* antagonizan Alberto, de carácter justo, temple cortés y lenguaje cultivado, con Don Sebastián, un baqueano poderoso y

rico, pero rústico y prepotente. El corazón de la heroína estará siempre orientado hacia el primero llegando casi al sacrificio de su libertad por la vida de aquél, que en una cena ya le había anticipado: “Cuando nos casemos, mandaré yo... Volverás a cantar... la canción de cuna”. Por su parte Don Sebastián no se siente en absoluto menoscabado al raptar a Marga y mantenerla cautiva a la espera de poder hacerla suya. En el caso de *La fuga* se oponen un varón ligado a la rectitud y la Justicia encarado por Robles, y otro de audacia y delincuencia, personificado en Daniel. Aunque Cora ama al segundo e inicialmente éste le corresponde, el cambio de identidad, ambiente y entorno social redundará no sólo en la conversión moral del personaje masculino sino, más aún, afectiva, enamorándose de Rosita y aceptando el castigo carcelario cuando finalmente sea apresado. Por su parte Robles, no obstante quiere sinceramente a Moreno, con tal de resolver su caso y responder con deber a la Ley, será capaz de exponerla al peligro de muerte, eventualidad que efectivamente ocurre a manos de la banda de delincuentes (hombres desde luego).

En síntesis: sea con gallardía o rudeza, en pos de la verdad y el orden, o la supervivencia, los personajes masculinos hacen valer la mirada patriarcal, con su concomitante desigualdad en las relaciones hombre-mujer, fetichizando el cuerpo femenino y ligándolo solo a una función reproductiva y de goce varonil. La mujer es un objeto de deseo, acoso y posesión, y las clausuras narrativas ratifican, vía el castigo y la redención, su subordinación respecto del varón heterosexual. Si en los melodramas de cantor de tangos las novias/esposas sostendrán una actitud de resignación, apoyo incondicional y aceptación absoluta frente a la carrera del hombre y sus posibles “desvíos” —por ejemplo: infidelidad, juego, alcoholismo, violencia doméstica—, esto resulta imposible de imaginar y mucho menos de admitir de forma inversa, pues la profesión de “artista” en las mujeres se asocia con frecuencia a la ligereza moral. Así: “La diferencia sexual, recreada en el orden representacional, contribuye ideológicamente a la esencialización de la femineidad y de la masculinidad; también produce efectos en el imaginario de las personas. La diferencia sexual nos estructura psíquicamente y la simbolización cultural de la misma diferencia, el *género*, no sólo marca los sexos sino marca la percepción de todo lo demás” (Lamas, 1994: 8).³³

³³ Dice Ricardo Manetti respecto de las continuidades normalizadoras en el melo argentino: “En el cine mudo argentino el melodrama enuncia sus máximas y en el sonoro las institucionaliza” (Manetti, 2014: 27). Y, si de regulación se trata, el *género* constituye una categoría central en el orden social, refiriéndose a “la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y los atributos de las personas en función de sus cuerpos (...) el *género* moldea y desarrolla nuestra percepción de la vida en general y, en particular, (...) evidencia la valoración, el uso y las atribuciones diferenciadas que da a los cuerpos de las mujeres y de los hombres” (Lamas, 1994: 4).

Con todo, si bien no puede negarse la contundencia de semejante esquematismo binario que llega incluso a, literalmente, traspasar con violencia el cuerpo de una de las heroínas, hay también señales que revelan cierto grado de insolencia, “contestación”, desobediencia o réplica de esas voces-cuerpos respecto del modelo hegemónico. Índices que además, lejos de toda homogeneidad compacta, ponen de manifiesto cierta textura en los textos-estrella de ambas cancionistas. En efecto, lo que permite advertir una serie de atractivos clarososcuros que fisuran lo que se considera el “buen amor” y el “mal amor” melodramático es la potencia performática de la voz femenina en la canción de tango, en la que radica el placer tanto de las protagonistas como de los espectadores y que sin duda “pesa más que la resolución moral final que respalda la ideología dominante” (Karush, 2013: 152).

Superando un enfoque reduccionista que sólo destaca el carácter conservador del *status quo* del melodrama, coincidimos con Linda Williams (1998) y Ricardo Manetti (2000) en colocar *pasión y acción* como elementos constitutivos del género y sus protagonistas, pues de su dialéctica emana “el efecto dramático del *conflicto*” (Manetti, 2000: 197) y el cuestionamiento del orden social. En tanto *discurso amoroso y sistema de sentido* el melo argentino de la década de los treinta es más sinuoso, complejo y contradictorio de lo que aparenta. Precisamente, observamos que Marga y Cora no sólo son víctimas del destino y trasgreden normas –producto de lo cual serán castigadas–, sino que en contraste con los hombres –ligados al cálculo mental, el recelo y la previsión–, encarnan doble y ambiguamente el rol de víctimas (*pasión*) y justicieras (*acción*): padecen y actúan, sufren e intervienen, buscan recomponer el cauce de las cosas. La originalidad de los títulos que nos ocupan radica en que *en pos de su pasión* estas mujeres *hacen cosas con canciones*, disfrutan haciéndolo y deleitan a los públicos.

A través de los tangos acarician, sanan y se sinceran; pero también entrapan, simulan, seducen, sentencian, persuaden. Para ello se valen de su atractivo físico y vocal: su performatividad tiene dos niveles complementarios, dado que conlleva una dimensión carnal, concreta, sensual y sensorial (el cuerpo); y también otra inmaterial, etérea, igualmente subyugante, efectiva y afectiva (la voz). En este sentido las canciones toman cuerpo en las mujeres, y el cuerpo femenino *hechiza* a través de las canciones, que se convierten en móviles de acción dramática. Su uso permite la nominación y recreación de la subjetividad femenina como *subjetividad* activa: es una forma performática de inscribir el yo en el mundo y desde allí, por medio de la palabra cantada, interactuar e intervenir con él y en él, tramitar la angustia, el dolor, la pasión y el amor. De esta manera los caracteres femeninos quedan doblemente dotados de *fragilidad y fuerza*. Su ambigüedad reside en que, si

bien en tanto que mujeres son representadas desde un patrón heteronómico-patriarcal a partir de la atribución sexo-genérica de ciertos rasgos esteotípicos como sensibilidad, debilidad física y emotividad exacerbada; en tanto que cancionistas ambas hacen un uso consciente, inteligente y audaz de su voz como estrategia para conseguir la libertad, propia y/o la del ser que aman. Así, en cada texto—estrella es posible detectar zonas porosas, de negociación paradójica, donde la pregnancia de la normativa patriarcal convive y se tensa, simultáneamente, con su gozosa trasgresión.

Ahora bien, aunque las protagonistas utilizan su voz como táctica de supervivencia, arma de seducción y vehículo de protección en relación a los co-protagonistas masculinos, notemos que lo hacen de un modo *diferente*, en estrecha relación con su propio perfil de estrella canora y a partir de un esquema/formato narrativo distinto. Mientras Lamarque utiliza el *monólogo interior devenido en canto doliente*; Tita *muerde las palabras y hace con ellas una verdad*; si la primera exterioriza con elocuencia su sufrimiento pero también la rabia convirtiendo a la canción “en motivos contestatarios que sostienen en vilo al interlocutor” (Manetti, 2000: 207); la segunda es extroversión amorosa en forma de consejo y advertencia. En *Besos...* la matriz melodramática y la canción popular se fusionan en un modelo narrativo que se conoce como “ópera tanguera”, término acuñado por Domingo Di Núbila (1959/1960).³⁴ En él, la acción dramática *no se detiene* sino que *se potencia* en forma de un elocuente soliloquio lírico: esta suerte de monólogo interior exteriorizado es, en clave musical, no sólo la expresión exaltada de los sentimientos y el mundo interno del personaje, o la respuesta estridente a situaciones de extremo dramatismo o alegría incontenible (España, 2000); sino *una forma asertiva de hacer y ser* en el mundo diegético. En la cinta de Saslavsky—que adscribe tanto al policial, como al melodrama y la comedia costumbrista—, la canción es el principal móvil de la progresión dramática: su utilización es eficiente para hacer avanzar la acción y constituye el *resorte definitorio y eficaz en el devenir vital* de los personajes con consecuencias concretas.

Pero, además de distinguir ambos modelos interpretativos, potenciados a su vez por ciertos esquemas narrativos, conviene reparar en que en el afán del disimulo estratégico, la autodefensa y la comunicación con el varón ama-

³⁴ En palabras del autor: “(...) es una forma particular de folletín donde cada momento de exaltación emocional y temperamental es acentuada por un tango” (1959/1960, I: 81). Lamarque dijo de su uso: “Por qué no lo íbamos a hacer si gustaba. No entendíamos cómo se podía cantar un tango en ese tiempo sin que viniera una situación que lo trajese (no traerlo así, de los pelos, y cantar un tango porque sí. No.). Venía la situación con anticipación. Se escribía, por ejemplo, la situación; se pensaba primero en el tango que íbamos a hacer y, a raíz de ese tango, se buscaba el argumento” (Lamarque en Calistro et al, 1978: 97).



Marga Lucena (Libertad Lamarque) cantando en el Guaraní Café Concert.

do/odiado, ese uso diferenciado de la voz-canción permite desplazamientos, “desvíos” del patrón textual estelar: de ese modo, la *heroína sufriente* y personificación del “buen amor”, delata una sensualidad corporal y vocal cautivante, por momentos pícara, enérgica; mientras la *heroína sensual*, carnadura humana del “mal amor”, confiesa una entrega pura, honesta, íntegra, sin medida, sacrificial.

IV. “Primera estrofa bis”: con v(b)ocación de abismar

La tensión subterránea que organiza *Besos brujos* es el clásico binarismo profesión–independencia femenina / familia–dependencia al varón.³⁵ Resquebrajado el sueño aspiracional del *amor familiar burgués*, la “canción” tracciona al personaje de Marga Lucena hacia un viaje, anteriormente despreciado, como remedio para la tristeza. La distinción y la gracia de la cancionista contrastan con el entorno en el que ahora trabaja: el Guaraní Café Concert (!), cuyo aspecto lo acerca más a la fonda rural, e incluso al prostíbulo, que a un local de espectáculos. Allí prácticamente sólo hay hombres, quienes, frente a la doble belleza de Lamarque –cuerpo y voz–, se extasían y enardecen. Y he aquí un detalle formidable de la puesta en escena: el vestuario. En la única función que Marga

³⁵ De hecho, el eficiente engaño para la separación de la pareja es urdido en total concordancia con este esquema ideológico: nada como un hijo, o sea la constitución y resguardo del orden familiar-doméstico, para garantizar la renuncia personal.

realiza, luce un vestido ajustado cuya estampa es toda una señal declamatoria: se trata de hojas exóticas que remiten no sólo, como es obvio, a la naturaleza selvática del entorno, sino a la sensualidad vital y exquisita de su modelo. En efecto, aquí la cantante despliega una fresca jovialidad que despierta el deseo —no tan refinado— de toda la concurrencia, cantando el bolero “Quiéreme”. ¿Un bolero? Sí: esa zona fundamental del diccionario y gramática de la sentimentalidad que dispone la cultura de masas, según la espléndida definición de Martín Kohan (2016). Allí, en el bolero, el amor es desproporción y desmesura absoluta y “rige un principio de unilateralidad según el cual, para que se hable de amor, basta con que ame uno solo” (Kohan, 2016: 23).³⁶

La formidable interpretación de la letra en sí misma provocadora, está potenciada y acompañada por una *performance* física que caldea el ambiente. Tras un plano general del tablado y un contraplano de conjunto del café con numeroso público, Ferreyra va recortando en planos enteros más ceñidos algunas mesas donde esperan, ansiosamente, hombres de campo y trabajo, que reconocemos gracias a los primeros planos que el director les dedica sucesivamente. Tras el retrato de la audiencia, las cortinas se abren y Marga aparece tomada en plano general: a los pocos compases de inicio del bolero, baja del escenario y va paseándose entre las mesas interpelando directamente a algunos hombres. Luego del paso fugaz de la estrella, éstos se saludan, se felicitan, comentan, se sonríen orgullosos de que semejante belleza canora les haya concedido una mirada seductora, que su aliento haya estado cerca de sus bocas cantándoles mimosa: “*Mírame, bésame/ dame miel de tu boca./ No importa que no me quieras/ si yo te quiero con ansia loca./ Mírame, quiéreme./ con ciega adoración,/ acuname que está/ llorando mi corazón*”.³⁷

El estribillo reúne bajo un registro hiperbólico una serie de verbos fuertes en términos expresivos y eróticos como mirar, besar, “dar miel”, querer, acunar, con énfasis—gracias a la anáfora—en los ojos y la boca, que queda definitivamente asociada por la rima interna a (ansia) loca. Si bien son más las reverberancias sonoras que las rimas, hay dos que configuran esta estructura: boca-loc, y ado-

³⁶ Tanto el tango como el bolero son géneros que figuran y configuran el universo amoroso latinoamericano: como es obvio en ellos el problema del “tú”, la otredad, la alteridad o más aún el problema del “dos”—de “ser dos”—, es central. Siguiendo a Kohan diremos que: “El peso que adquieren los verbos se debe más a la interpelación de esa segunda persona que al significado que puedan expresar (...) Los boleros son una red de solicitudes, son el fervor de la petición (...) El lenguaje asegura así la persistencia de un vínculo, aunque se lo emplee para expresar una despedida (...)” (Kohan, 2016: 12-13).

³⁷ El subrayado es nuestro. El resto del bolero dice en sus estrofas: “Ya se fueron mis tristezas/ mi alma vive en un canto, /vive el amor a mi lado/ como un sueño dorado, /Cariñito, cariñito, amor.../ he de darte de mi vida/ siempre lo mejor. // Que me mientas entre besos/ es todo lo que te pido yo/ y que jamás tus enojos/ hagan llorar a mis ojos./ Que el dulzor de tu sonrisa y tu voz/ siempre tengan el encanto que hay en el amor//”.



Libertad Lamarque y Carlos Perelli.

ración-corazón, que establecen entonces dos núcleos físicos cualificados bajo dos formas del afecto, la pasión y el amor respectivamente. Nótese que la primera persona de la voz poética se dirige, interpela directa y enfáticamente a un tú que, sin embargo, gracias al contexto de enunciación, se dilata a un tú múltiple y anónimo (la audiencia masculina): un sujeto-objeto más pasional que amoroso. El yo insiste en el juego de seducción escópico, la tensión por el deseo no correspondido, la obsesión pasional o “ciega adoración” que se busca provocar –casi diríamos hasta imponer: es “esa forma” de querer y no otra como “quiere que la quieran”–y, como es obvio, el poder de los besos.³⁸ Una verdadera síntesis anticipatoria de los *plots* que va a desarrollar la película.

El final del bolero, que –recordémoslo– está justificado diegéticamente y no se presenta bajo la forma de la “ópera tanguera”, provoca un estallido de aplausos. Astutamente Eusebio –el empresario contratista– ha reparado en el embeleso de Don Sebastián y le ha guiñado un ojo especulando con el siguiente acto: la rifa de besos de Marga, a quien se supone –por su profesión y la seducción desplegada– una puta. Desesperado, el público apuesta todo lo que tiene con tal de conseguir el premio anunciado por el propietario del lugar que –por extensión– es también dueño de la voz y el cuerpo de su empleada con derecho a disponer de ellos a su gusto. En una escena sin parangón, Marga Lucena intentará huir pero, a costa de violencia física, será obligada a besar a Sebastián que es quien más fuerte ha apostado –un campo por los besos de la cancionista. Horrorizada, la mujer grita, lo golpea, lo insulta –“¡Perro!” le espeta– y... vuelve a besarlo. Lo hace a fin de “recuperar” sus besos. Subrayemos que éste y buena parte de los cuadros que compartirá con Perelli, exudan un erotismo y sensualidad que no se han percibido en ninguno de los que mantiene con Delbene y que resultan “excepcionales” en la carrera de Lamarque. De hecho, si en general los personajes de Libertad se desmaterializan conforme avanza el conflicto, alcanzando en el clímax dramático el aura martirológica y/o hagiográfica, en esta película se produce el proceso inverso: su prístina voz de ángel ya no es la única materia de la que enamorarse...

Sellado el embrujo —oral-vocal a todas luces–, Eusebio canjeará a Marga “por unas monedas” a Don Sebastián, quien va a raptarla llevándola al monte.³⁹

³⁸ Este yo hablante activo llega incluso a pedirle al yo-destinatario/receptor “que le mienta entre besos”: es decir, es una demanda amorosa-pasional que admite el disimulo, pero no el rechazo o la distancia.

³⁹ Decepcionado ante la reacción intempestiva de Marga, y dejando sentado su prejuicio moral respecto de la profesión de cancionista, dice a Don Sebastián: “¡Marga no es lo que suponía!”. Y más adelante, en cofradía masculina, ultimando detalles del rapto, intercambian estas palabras:

Don Sebastián: ¡Yo soy un hombre de respeto!
Eusebio: ¡Yo un hombre de responsabilidad!

La dicotomía campo-ciudad, tan cara a Ferreyra, proveniente de la literatura de fines del XIX y desplegada en su primera etapa como realizador, se invierte: ahora el Bien y la civilización quedan asociados a la urbe; mientras la barbarie se instala en el campo/la selva. Polarización que sin embargo plantea también algunos claroscuros implícitos en las siguientes tensiones entre: la humedad vital y salvaje de la Naturaleza, y la sequedad de los ambientes artificiales; la exuberancia de plantas y animales silvestres, y la modernización *art déco* como máscara de jerarquía social; la comunión desnuda con el entorno, y la desesperación higienista de la *élite* ante una potencial contaminación de clase; el “sabor” rústico de los alimentos, y las mesas jerárquicamente ordenadas, insípidas y silenciosas. En síntesis, esa no tan esquemática polarización campo-ciudad se expresa en la contradicción entre cuerpos deseantes y cuerpos reprimidos/contenidos: ¿dónde está la civilización y dónde la barbarie?⁴⁰

En su nuevo y forzado hábitat, la cancionista expresa sucesivamente: desesperación por el encierro al que se la ha confinado, desconfianza e indefensión frente a un ambiente hostil, cierta ingenua y ridícula rebeldía —pronto sofocada por el temor a los animales y su torpeza física demasiado urbana—, y el desprecio al captor. Pero su protesta e incomodidad no es llanamente trágica y ascética: por contigüidad, el entorno va potenciando la sensualidad que la mujer ya manifestaba. Al respecto resulta más que sugestiva la composición visual que Ferreyra consigue al retratar a la protagonista en el interior de la choza, cuyas paredes y asientos están revestidos de cueros animales, con una serie de primeros planos de la actriz recostada en una cama cubierta con piel de leopardo. Alcanzando un poderoso valor semántico en el clímax de la película, también es significativo su vestuario. En contraste con el anterior —de tupida estampa y fondo blanco— el oscuro y liso vestido que lleva puesto hace resaltar el “lazo” que ciñe su silueta: se trata, ni más ni menos, que de un cinturón de monedas, una “cadena” de monedas... esto es, de besos, de besos brujos, que expresan no sólo el carácter de Marga como mujer cautiva —besos comprados—, o el anillo de “desdicha y dolor” que irá oprimiendo a Sebastián. Allí leemos también la condición de Libertad Lamarque como “cadenera” productiva en el mercado cinematográfico transnacional.

“Pero ¿es que piensa tenerme prisionera aquí?”. “*Hasta que se dome*”, responde Sebastián. En efecto, la metáfora de domesticación animal es precisa, sólo que terminará siendo inversa al deseo masculino, rendido

⁴⁰ Con todo, tanto en la ciudad como en la selva, la mujer es construida a partir de la mirada hegemónica, patriarcal y machista: ya sea impuesta desde el exterior, o autoasumida por las mujeres.

por la voz y la *voluntad apasionada* de la cantante.⁴¹ En ese ambiente indómito, el supuesto amansamiento de las fierecillas será a través de intempestivos juegos de seducción y simulación recíproca: para ello las canciones serán centrales. Como en *Ayúdame a vivir*, la película plantea una estructura de tres interpelaciones melódicas bajo la forma de la “ópera tanguera”: la primera es una emotiva confidencia para con la Naturaleza; la segunda, una demanda directa al varón-oponente buscando convencerlo de “su verdad”; la tercera es la súplica de perdón y confesión al varón-amado. Veamos los tres casos en detalle.

Lejos de toda coquetería urbana y cosmopolita, la protagonista se cubre con una manta tejida con motivos indígenas y acude al río a bañarse entre el canto de los pájaros y la exótica fauna del lugar: aquí prima un erotismo silvestre, aquel que da un cuerpo y una voz desnudas emulando el canto de las aves a las que envidia su libertad. Marga canta: “*Quiero libertarme/ de esta esclavitud./ Vivo prisionera/ con mi juventud./ Quiero libertarme/ de esta soledad,/ y volver (vivir) ansiosa/ entre las luces/ de mi ciudad*”.⁴² Nuevamente a través de la anáfora, el yo hablante insiste, solicita por su libertad a través de una voz y un cuerpo diáfanos y a la vez vibrantes, que contrastan con la letra del estribillo y están en consonancia semántica con la primera bis: “*Vivir sin amor,/ no es posible vivir./ Sin esos ojazos/ de dulce mirar,/ y sin esa voz,/ cuyo acento dulzón/ nos invita a soñar./ Yo siento en el alma/ las ansias de amar,/ las ansias de andar,/ de reír, de cantar./ Salir de este encierro,/ salir de este hastío/ que me hace penar*”.⁴³

Nos encontramos frente a un yo hablante activo, energético, que “siente”, que fantasea, que recuerda, que quiere “vivir con amor y en amor”: nótese la insistencia en los verbos vivir y salir; la sinestesia aplicada a la mirada y la voz —ojos + boca nuevamente, como en el caso anterior— y la palabra ansias que vuelve a reaparecer. La voz poética no apela a un tú sino que, centrada en su subjetividad, canaliza la necesidad de hablar de sí y de su deseo interpelando imaginariamente al entorno casi como en una confidencia: cerca de un animismo, Marga establece un diálogo con una entidad

⁴¹ La comida es el primer tema de conversación entre ellos, con un enfático desaire por parte de Marga: “Prefiero morirme de hambre antes de comer nada de sus manos”. Sin embargo, apenas puede y escondidas, toma una de las frutas ofrecidas y prosigue su simulacro intentando no demostrar signo alguno de debilidad, a pesar del deleite que, por ejemplo, le proporciona el aroma de la carne recién cazada por Sebastián, que se cuece en unas brazas dentro del rancho. La alusión sexual aquí es transparente: el captor alcanza a la cautiva un trozo con su mismo facón—extensión fálica: potencia y virilidad—lo que provoca casi el desmayo de la cancionista.

⁴² Entre paréntesis el original. La primera reza: “Como el pajarito quisiera trinar,/ como el pajarito quisiera volar,/ como el pajarito que eleva sus alas/ a la inmensidad.// Como el pajarito quisiera volar,/ volar por los aires, andar y saltar. / Como el pajarito que, de rama en rama/ se pone a cantar//”.

⁴³ El subrayado es nuestro.

incapaz de contestarle como excusa para su desahogo en un mecanismo de reflejo y proyección del yo (o incluso un desdoblamiento). Aquí la Naturaleza es: destinataria, escenografía dramático-enunciativa y vestuario mismo de la heroína. Son esa voz y ese cuerpo envueltos en Naturaleza los que cautivan a Sebastián, que se allega al río y permanece absorto frente a tanta belleza natural, humana y trascendente. Si bien elegante, la escena porta un alto grado de insinuación y sensualidad que no deja de ser un “desvío” (tolerado) del texto—estrella de la actriz.

La segunda canción-acción es el remate melódico de una enardecida discusión que mantienen los antagonistas, altercado que plantea un sistema de oposiciones que construye el lugar de lo femenino y lo masculino. En sus palabras, Marga vive “un infierno” que, en contraparte, Sebastián “quisiera convertir en paraíso” convenciéndola de que él es “*un hombre bueno*”. Para la cancionista, sin embargo, “*una mujer se consigue con amor*” y no con “bondad”: el amor—y no el dinero—es lo que define a un *hombre*, amor entendido como respeto, un oxímoron en ese contexto de cautiverio... y, sobre todo, de deseo. Justamente, aún cuando el captor le declara su cariño ella grita con soberbia: “¡Pero yo lo odio! (...) Usted no tiene más que *fuerza* ¿;Hombre!?!; *Bestia!*!...”. Así hace explícita la cadena semántica con la que percibe a Sebastián y que liga deseo carnal/ físico/ sexual con animalidad/ fuerza, subrayando la oposición civilización-barbarie. Y amenaza: “Mire... soy capaz de matarme”, pero él responde recriminatorio: “Y mátese... ¿;Qué falta hace en la vida!?! No hace nada más que *daño*. ¿;Usted tiene la *culpa!*!... Sus *besos...* sus *besos brujos*”. De esta forma, Sebastián también refuerza un motivo genérico hartado conocido: la “mala mujer” cuya belleza conduce a la enfermedad y la obsesión. Pero Marga no se amedrenta ni se deja acusar: “¡Qué mi culpa! ¡Qué mis besos! ¡Usted! ¡Usted que los compró en subasta!... ¡Vil! ¡Vil!”, dando lugar a la siguiente interpelación:

¡Déjeme, no quiero que me bese!

Por su culpa estoy viviendo (sufriendo)

la tortura de mis penas...

¡Déjeme, no quiero que me toque!

Me lastiman esas manos,

me lastiman y me quemán.

No prolongue más mi desventura,

si es (eres) un hombre bueno así lo hará.

Deje que prosiga mi camino,

se lo pido a su conciencia,

téngame piedad (no te puedo amar).

Besos brujos, besos brujos
que son una cadena
de desdicha y de dolor.
Besos brujos...
yo no quiero que mi boca maldecida
traiga más desesperanzas
en mi alma... en mi vida...
Besos brujos...
¡Ah, si pudiera arrancarme
de los labios esta maldición!

¡Déjeme, no quiero que me bese!
Yo no quiero que me toque,
lo que quiero es libertarme...
Nuevas esperanzas en su vida
le traerán el dulce olvido,
(pues tienes que) así podrá olvidarme.
Deje que prosiga mi camino,
que es la salvación para los dos...
¿Que ha de ser su vida al lado mío?
¡El infierno y el vacío!
*Su amor sin mi amor.*⁴⁴

A diferencia de la insinuación provocadora del bolero hacia un tú colectivo y anónimo, o la confidencia de la canción en el río hacia un tú prosopopéyico, aquí prima la súplica directa a un tú singular y concreto encarnado en el varón oponente: la cancionista busca conmover y convencer a su interlocutor desde la voz, la gestualidad y una mirada dirigida y sostenida a Sebastián con una fuerza no desplegada antes. En este caso, se trata de un discurso emitido por un yo poético seriamente afectado por la alteridad del tú al que se dirige: aquí no caben la desacreditación, el improperio, tampoco la advertencia; sino el ruego persuasivo que se apoya en la apelación a palabras que se acaban de proferir los antagonistas como “hombre bueno” ligado a “piedad” y “conciencia” —en oposición a pasión, embrujo y obsesión—; el amor no correspondido como “infierno y vacío”, y —por supuesto— la “boca maldita” por los “besos brujos”. Esta interpelación busca ser una despedida y por ello se motiva al olvido y consigue, si no el resultado esperado —la liberación inmediata—, sí un efecto concreto: el protagonista queda arrinconado en el silencio y la disminución

⁴⁴ Entre paréntesis palabras del original. El subrayado es nuestro.



Libertad Lamarque y Floren Delbene.

simbólica de su masculinidad. Aún en el rechazo enfático—¡no me toque! ¡me lastima!—, Sebastián no puede sino seguir cayendo en el embrujo de la voz y el cuerpo de Marga, mientras la impugnación de la heroína compromete su amor propio: tanto es así que sólo atina a salir aturdo y atontado de la choza tras semejante súplica. Lucena gana la batalla moral-afectiva a fuerza de su *voluntad apasionada*.

La tercera canción-acción es el motor de resolución del conflicto dramático principal. Tras un fallido escape y descubrir que el hombre picado mortalmente por una víbora es Alberto, sabiendo que su captor es el único que puede salvarle la vida no sólo con sus medicinas caseras sino sacándolo de la selva, Marga fingirá afecto y respeto por Sebastián y desencanto hacia su ex-prometido en procura, mediante el sacrificio de su libertad, de la vida del hombre que ama.⁴⁵ Como en todo buen melodrama, los cambiantes estados del clima reflejan el devenir emocional de la heroína: azotada la cabaña por una tormenta eléctrica en mitad de la noche, el triángulo amoroso se reúne y, empapada tras haber caminado bajo la lluvia torrencial, Marga pone en escena su ficción en ese rústico escenario. La cantante se deja abrazar y tutear por Don Sebastián, y desde esa cercanía física los labios que cantaron como embrujo sensual y fueron capaces de pronunciar el desprecio, ahora fingen astutamente sentimientos de amor y disimulan el dolor por la pérdida del

⁴⁵ Dicho sea de paso, el antídoto que Alberto necesita para vivir proviene de grandes hojas que crecen junto al río: hojas como las del vestido que Marga usó en su debut en la fonda de Eusebio.

enamorado: en un mismo y calculado tono de voz, la boca bruja consciente al que detesta y aparta al que idolatra... engaño y ardid.

Pero con el día llega el sol, la claridad conciente y la “vuelta al orden”. El *torrente amoroso* de la mujer se des-boca y Marga Lucena se confiesa... más aún, pide perdón a través del tango “Tu vida es mi vida”, cuyo estribillo dice: “*Mentiras, mentiras, dijeron mis labios/ guardaba mi pecho la pura verdad./ Lo hice tan solo por miedo a perderte/ por miedo a la muerte y a la soledad./ Quería ante todo salvarte la vida,/ tu vida que vida para mi vivir./ Por ella he jurado y mi juramento/ con un sacrificio lo debo cumplir.*”⁴⁶ En este caso el yo poético interpela al tú singular y amoroso en pos de la enunciación de su amargura ante la pérdida del sujeto realmente querido, y suplica perdón por la mentira causante de sufrimiento. En el develamiento de la ficción y la caída de la máscara (desengaño) se muestran los verdaderos sentimientos de la heroína, quien se hace cargo de ellos valerosamente así como también del juramento proferido por su boca (su sacrificio: quedarse junto al captor). Esa operación discursiva por la cual cantando se *dice el amor* a uno y se *desdice el afecto* al otro, tiene semejante fuerza performativa que Marga consigue dos veces la victoria: Alberto comprende la voluntad apasionada, el generoso y abnegado acto de amor que su prometida realizara mintiéndole, la perdona y la estrecha protectoramente; y Sebastián deja ir en paz a la pareja... “He sido un loco...” se reprocha. Mediante su voz la heroína ha sido capaz de conmover y doblegar a sus pretendientes, consiguiendo su libertad y la del ser que ama.

V. “Segunda estrofa bis”: voz de encaje y terciopelo

La fuga presenta un relato bifronte: en una de sus caras, diurna, cómica y costumbrista, un hombre ha usurpado el lugar de otro y finge ser quien no es enredándose en equívocos risueños y banales; en la otra cara, nocturna y dramática, una mujer produce un juego de opacidades donde nada es totalmente verdadero ni totalmente falso, y lo hace a través de su voz de tango. De este modo, con destreza la “noche” dará al “día” las llaves, claves y pistas para

⁴⁶ El resto de la canción dice: “Amor perdoname por Dios/ si hice sangrar tu corazón./ Todo el dolor en tu vida volqué/ para salvarte fue. /Amor perdoname si así /te hice llorar y sufrir.// Amor tu recuerdo será/ fuerza en mi fe, dulce mi andar:/ Sé que me espera una marcha infeliz,/ bajo de un cielo gris./ Volver a encontrarte y después/ llorarte y perderte otra vez”.

sobrevivir a resguardo, aún exponiéndose, tras su *performance* de simulación, a su propio eclipse. En otras palabras: el Olimpo es la cara oculta de la Esperanza; sin garantías divinas, no existe la vida humana.

Envuelto en misterio y cargado de ambigüedad, entre el lujo y el hampa, el espacio al que pertenece la protagonista Cora Moreno se llama El Olimpo: una *boite* cuyos *shows* son retransmitidos por la radio y en la cual la cancionista es la figura principal. Identificada por completo con los caracteres de su lugar de trabajo, Moreno camina peligrosa y camaleónicamente entre lo legal y lo ilegal *velando* su decir, su voz y su corazón, donde *velar* implica triplemente: 1) esconder, solapar, enmascarar; 2) proteger, amparar, custodiar, y 3) permanecer en vigilia, “trasnochar”. La primera vez que la vemos es al ser sorprendida por Daniel Benítez en su camarín, rogándole éste por protección y cuidado de las joyas que ha contrabandeado: Cora está frente al espejo de su tocador arreglándose el cabello con una flor que inmediatamente hará a un lado. La puesta en escena enfatiza su desdoblamiento identitario —previo y constitutivo al personaje— al potenciar esta superficie especular con un bellissimo cuadro de su rostro que domina la habitación al fondo de la escena. Tres rostros para una misma mujer: superficie especular, carnadura sensual y representación plástica.

Como en el film anterior, aquí el vestuario es “decidor” y señala, desde su composición cromática y texturas, el camino dramático de la estrella. Luce vestido largo con un fino lazo en la cintura, que semeja un cuadro en sí mismo. Sin estampa, pero con un moderno diseño en blanco y negro, una línea diagonal “divide” al cuerpo del personaje en dos mitades asimétricas: los primeros planos subrayan el dualismo cromático-afectivo, un hombro y la mitad del pecho claros, la otra mitad oscuros. Y, si de opacidades hablamos, nótese que el director elige que sea detrás de un biombo de fina esterilla que apresuradamente la pareja intercambie información y pedidos, y Moreno esconda las joyas en un porta-sombreros.⁴⁷ En un plano de esmerada composición formal, sobre-encuadrados por los marcos de los tres cuerpos del biombo, por la textura de la imagen pareciera que los personajes estuvieran ya atrapados en una fina tela de araña.

Casi inmediatamente después llega Robles y Cora muta de piel-ropa: frente al mismo cuadro visto antes pero desde un ángulo que permite advertirlo más completamente, la cancionista se desviste —queda apenas con una enagua de encaje negro y medias opacas: toda una osadía para la época— y se coloca un nuevo atuendo, idéntico al que ahora se divisa luce

⁴⁷ Nótese que Benítez ha perdido su sombrero en la redada policial y ello ha provocado que, descubierto su rostro, se delate su identidad.

ella misma como diva en la representación. Se trata de una oscura falda larga, y una blusa cuya mitad derecha es negra, y la mitad izquierda —la del corazón— blanca con un estampe de corazones negros: su adorno final es una gargantilla bicolor... justo a la altura de las cuerdas vocales la heroína se coloca los *lazos* que, blanco y negro representando a sus amantes, habrán de quitarle el aliento. En esta escena también se conversa pero, a diferencia del momento anterior, simulación mediante, Moreno obtiene información útil para Daniel. Mientras en una rutina habitual para los personajes ella termina de vestirse y oculta sus verdaderos propósitos tras una voz despreocupada, el policía toma un mazo de cartas y comienza un juego de azar cuya partida final se dará en la última noche que la protagonista cante frente al micrófono.

Como en un motivo dramático-visual circular el encuentro con Roles culmina frente al espejo de la cómoda donde la estrella se retoca el maquillaje y, fingiendo, coloca una nueva máscara a su cuerpo. Disimula la presencia de Daniel delatada por un cigarrillo haciéndolo propio, y casi podría decirse que en ese mínimo gesto se sella el compromiso amoroso de la heroína: una inteligente y *apasionada lealtad*. Más allá de la tensión por el peligro inminente, es a la cancionista a quien se le ocurre utilizar el medio radial para enviarle mensajes cifrados a Benítez en las letras de tango a fin de explicarle el desarrollo de las investigaciones que lo tienen por blanco, confiando en la llegada de su voz a cualquier rincón del territorio y en su capacidad de astucia expresiva. A semejanza de su amante, que contrabandea diamantes, Cora contrabandeará los “preciosos” datos que serán capitales para el resguardo de la vida de su *amor-pasión*.⁴⁸

Moreno sale a escena y la primera de las canciones que interpreta es el tango “Niebla del riachuelo”. El yo poético que se exhibe en el estribillo se sirve de la descripción portuaria desarrollada en la primera y primera bis para enfatizar el carácter nostálgico de su sufrimiento y enunciar la pérdida irreparable del Amor: habla en medio de un escenario de derrumbe, derrota y soledad que la espeja. No hay un destinatario concreto al que dirigirse sino que, por medio de un animismo, el entorno —el arrabal— se convierte en interlocutor silencioso y testigo del dolor. Ese puerto representa ade-

⁴⁸ En esta secuencia paradigmática de un film temprano en su carrera cinematográfica, se advierten ya rasgos del texto-estrella que como actriz Merello explotará y enriquecerá años después, es decir: “ (...) el arquetipo de la *mujer-hombre* (...) [en el que] la pasión, el amor y la entrega femeninos se recubren de irremediable dureza, de áspera respuesta y de lucha encallecida contra el medio natural o contra la sociedad (...) los personajes de Tita deben arrostrar la ausencia de hombre (...) y, con titánica fuerza asumir *su lugar y su función* (...) [es] la mujer de humo y de noche (...) de seductor cigarrillo y de formas insinuantes que había cautivado a los argentinos” (Valdez, 1996: 256).



Cora Moreno (Tita Merello) cantando en El Olimpo.

más el puerto diegético desde el cual simultáneamente está embarcando Daniel en su huída. Así, la canción interpretada se convierte en la forma en que Cora efectiviza su despedida, amarga y dramática, “del hombre que quiere”, siendo ella y él esas “sombras que se alargan en la noche del dolor; náufragos del mundo que han perdido el corazón...”.

Repárese que el estribillo explicita tres núcleos semánticos clave de la trama: *¡Niebla del Riachuelo! Amarrada(o) al recuerdo/ lo (yo) sigo esperando.../ ¡Niebla del Riachuelo!/ Del hombre que quiero (De ese amor, para siempre,)/ me vas alejando.../ Nunca más volvió,/ nunca más lo vi, (la vi)/ nunca más su voz nombró mi nombre junto a mí.../ esa misma voz que dijo: ‘¡Adiós!’*⁴⁹ Primero, el peso de los recuerdos de una pasión que atan e impelen a la fidelidad y la espera, lo que equivale a la imposibilidad —angustiante— del olvido del objeto amoroso, a quien se aguarda perpetuamente y a costa de todo. Luego, la sospecha de que la lejanía es definitiva, la duda sobre el retorno, es decir, la intuición del fracaso del sueño de amor —

⁴⁹ Entre paréntesis del original. El subrayado es nuestro. El resto de la canción dice: “Turbio fondeadero donde van a recalar,/ barcos que en el muelle para siempre han de quedar.../ Sombras que se alargan en la noche del dolor;/ náufragos del mundo que han perdido el corazón.../ Puentes y cordajes donde el viento viene a auallar;/ barcos carboneros que jamás han de zarpar.../ Torvo cementerio de las naves que al morir,/ sueñan sin embargo que hacia el mar han de partir...// Sueña, marinero, con tu viejo bergantín,/ bebe tus nostalgias en el sordo cafetín.../ Lluve sobre el puerto, mientras tanto mi canción;/ llueve lentamente sobre tu desolación./ Anclas que ya nunca, nunca más, han de levar,/ bordas de lanchones sin amarras que soltar.../ Triste caravana sin destino ni ilusión,/ como un barco preso en la “botella del fión”...//”.

más adelante la letra dice: *Anclas que ya nunca, nunca más*, han de levar. Y por último, la presencia obsesiva de la voz de quien se aleja, es decir, el carácter fantasmático del Otro ausente que flota insistentemente en todos lados. A la elaboración poética de toda la letra, agréguese la inestabilidad de los tiempos verbales utilizados en el estribillo: aquí toda cronología se des-arregla, los tiempos se confunden y dilatan... ese es el carácter de la espera, la memoria y la promesa.⁵⁰ Hacia el final de la canción Cora canta: *Llueve sobre el puerto, mientras tanto mi canción; // llueve lentamente sobre tu desolación*, y son estas palabras las que buscan alcanzar y tocar, por última vez, al amante. Pero nótese además que son las que sirven al director para sembrar ya la estructura dual de la narración a la manera de un montaje paralelo.

Sumida en la interpretación del tango, que devela públicamente su experiencia íntima y real, Moreno ha desplegado todo su encanto y *glamour nostálgico* y, lejos de permanecer estática frente al micrófono, ha recorrido parte de la *boite* sin tomar contacto visual con ningún asistente. Cabe subrayar el modo en que aquí también se insiste en el motivo de las máscaras y las ficciones de identidad, esto es, la producción y puesta en escena de discursos. Tanto el camarín como el escenario son ámbitos paradigmáticos en lo que hace a metamorfosis y duplicidades, y así como veíamos la puesta en abismo especular –física/vocal– representacional en el primero; en el segundo se reitera una operación semejante. A la vista del elegante público, a lo largo de “Niebla del...” hay un ostensible cambio de decorados y el primer fondo escénico, conformado por la típica que interpreta en vivo el tango, es “eclipsado” por un segundo fondo que, apareciendo como si fueran dos cortinillas, semeja el arrabal portuario –farol incluido– donde la cancionista culminará su interpretación entre ovaciones.

Como señalamos, a partir de este momento el relato cinematográfico se desdobra en dos líneas dramáticas siguiendo la diurna el derrotero de Benítez en “Puerto Esperanza” como falso maestro rural; y tomando la nocturna las acciones de Cora en El Olimpo, que seguiremos con más atención. Sin embargo, conviene señalar que incluso en la primera, donde primarán las atmósferas bucólicas y el humor cari-

⁵⁰ El alto valor expresivo de la descripción de este tango ha hecho que en general los y las intérpretes enfatizaran más las estrofas que el estribillo. Merello, por su parte, como es obvio, desarrolla la progresión dramática coronando en el estribillo para aprovechar el hálito romántico y refinado de la canción de Cobián y Cadfácamo y volcarlo a su propia imagen.

caturesco, se seguirá insistiendo en la puesta en evidencia de distintos sistemas de producción de sentido. O, más aún, del uso naturalizado de dispositivos discursivos y visuales de representación. Ejemplo de ello, amén la falsa identidad de Daniel-Pallejac, es el método de enseñanza-aprendizaje ideado por María Luisa (María Santos), la directora de la escuela del pueblo: un sistema didáctico-pedagógico que, según su creadora, se dirige al sentido óptico de los alumnos y consiste en representar-actuar-interpretar aquello que se quiere inculcar. “De ese modo no lo olvida jamás, porque, señor Pallejac: ¡todo entra por los ojos! *Ver es aprender, observar es progresar*”, sentencia.⁵¹

Con un brillante vestido plateado, el segundo tango que interpreta de forma completa la protagonista, y que es, ya no una canción-acción de despedida sino de aviso contundente, se titula “El campeón”. A diferencia de la *performance* de la noche anterior, en este caso Cora irá paseándose entre las mesas interpelando al público en una proximidad propia del *café concert*: intercambiando miradas y “toques” cómplices y provocativos con los asistentes hombres, y de desafío sobrador para con el auditorio femenino.⁵² Su desempeño vocal está acompañado por una serie de movimientos a través de los cuales va “cubriéndose” con una fina capa de encaje negro —envolviendo los destellos luminosos que emanan de su vestido— hasta incluso colocarse una coqueta capucha en un gesto que reitera la idea-fuerza de producción de opacidades e insinuaciones. Este tango, lejos del romanticismo del primero, de pleno en el registro irónico refiere, una vez más, a un sistema de representación: es la semblanza de un hombre fanfarrón que cuenta historias inverosímiles, miente y dice ser quien no es. Como mencionamos al comienzo de este ensayo, la cancionista tiene una original forma de decir la letra más que de cantarla y, además de su peculiar pronunciación, en este caso produce una serie de inflexiones en la voz —e incluso tartamudeo— que le permiten enfatizar el carácter dialógico de la letra. Si el yo poético recomienda jocosos en el estribillo: *Che campeón dejanos respirar/*

⁵¹ Otra situación que pone de manifiesto la producción deliberada de ficciones discursivo-visuales es cuando, invitado a una reunión de jóvenes en la estancia de Sara (Amelia Bence), Benítez sufre un percance con sus pantalones, que requieren ser lavados y planchados, y debe, momentáneamente, quitárselos y permanecer en calzoncillos escondido en la sala, cuando afuera todos lo esperan. Mientras la dueña de casa se acerca a la ventana y conversa seductoramente con Daniel, a quien sólo puede ver de la cintura hacia arriba, en el espectador se activa el resorte cómico, pues ve el cuadro completo y el juego de apariencias.

⁵² Como decíamos al principio del trabajo, repárese en la articulación entre varias lógicas de consumo y escucha del tango-canción en los treinta: la experiencial *in convivio* (*boite*), y la diferida a través de la radio. Ambas consiguen la democratización y diseminación masiva de un mismo producto.

y *hacenos el favor de quedarte donde estás*, un énfasis especial dado por el cambio de tono deja entrever que, más que consejo, hay una súplica dramática en ese “quedate donde estás”.⁵³ Nada más coherente que el contraste entre ésta y la primera canción interpretada. Nótese que ha sido un tango con giros lunfardos y corte arrabalero el elegido para dar la señal de alerta al prófugo: un tango escrito en ese “código de inversiones” por medio del que se problematizan las normas de habla o, dicho en otros términos, esa visión de mundo desviada de la normativa legal que es y hace al “lunfa”. Mientras este recurso lingüístico “ilícito” es utilizado de forma táctica para resguardar la continuidad de una vida ilegal; un tango romántico, “neblinoso”, ha sido el que dejó entrever el corazón de la heroína.

Inmediatamente después, tras el final de su número y en bastidores, Cora se encuentra con Robles y casi al borde del desmayo ve cómo el avisador del teatro (botones) se lleva de su camarín las cajas porta-sombreros en una de las cuales se hallan las joyas. Allí se produce una discusión en la cual se advierte el poder que ostenta la diva de la revista radial –consentida en todos sus caprichos, a la que se le soportan gritos, órdenes y amenazas–; pero también la tensión constante que sufre Moreno por cubrir a Daniel –su complicidad respecto del contrabando y la huida–, pues nuevamente debe mentir para explicar por qué quiere conservar las cajas. Esta serie de pliegues discursivos, de juegos de opacidades y veladuras adquieren seguidamente forma visual en el camarín de Cora, donde espera María, la asistente personal y cómplice de la cómplice, que ha logrado rescatar a tiempo las joyas. Allí Moreno y Robles mantienen un áspero diálogo entre cortinados traslúcidos: nerviosa, ella le recrimina por sus preguntas, sus pesquisas, mientras él le responde que la quiere; cuando la cancionista aduce cansancio y espera del policía contención amorosa y dedicación, éste le responde que tendrá que irse sola a su casa pues su deber es seguir trabajando para resolver la investigación.

⁵³ El resto del tango dice: “Por fin nos diste vacaciones por un rato, /por fin te fuiste con tus globos de una vez./ Nos has cachao sin compasión pa'l patronato, /contando los relatos de un año en el café./ También, decías que una dama encopetada/ por tu cariño echó al marido y al chofer/ y que una tarde sorprendió a una platinada/ y un tiro de patadas se armó en tu garçonier.// Che campeón! Dejanos respirar/ y hacenos el favor de quedarte donde estás!/ ...estás lo hemos sabido, lo dijo Don José/ en tu casa metido cuidando a tus bebés.../ Rezonga tu señora, tu suegra le hace el tren/ y si no vas ahora morfás en el sartén/ Che campeón! Quedate donde estás/ de guardia en tu sillón, que para eso sos papá!// Y cuando pienso, che globero, que decías/ “Me han invitado en un elegante “rendez vous”/ Pero le dije que ¡imposible!, que hoy salía/ con Lala, Lele, Lili...con Lola y la Lulú./ Lulú es tu suegra que ha robado tu alegría./ Lola se llama tu cuñada y Madeleine (Lele)/ es tu señora que rezonga noche y día/ y Lala, Lele y Lili, (fiato) se llaman tus bebés.”. Entre paréntesis palabras del original.

El tercero de los tangos que Tita interpreta es una milonga apócrifa y sólo se escuchan unos versos que corresponderían al refrán o estribillo y denotan de un modo transparente la advertencia al delincuente: *No te arrimes a la vidriera,/ no te acerqués al mostrador./ Quedate tranquilo,/ quedate en tu casa,/ tu sitio es el mejor.* En esta oportunidad no se ve en banda de imagen a la cancionista, pero se deja en claro la efectividad performática de su interpretación en el acto de escucha/consumo radial por parte de Daniel, que comprende claramente cómo debe proceder. La misma audición es sintonizada por la banda de traficantes de diamantes, que conoce el arreglo entre los amantes y permanecen atentos a nuevas informaciones. Su jefe—de acento extranjero—instala ya la sospecha respecto de la fidelidad de Cora hacia Daniel, cuestión que más adelante volverá a reiterar en estos términos: “A la que hay que vigilar es a Cora Moreno. Esa mujer es de cuidado. Hay que seguirle los pasos y no tener ninguna consideración con ella”. Cabe señalar que tanto el personaje principal, como María y Lidia—la prostituta, modelo vivo y ex-amante de Daniel—son representadas como mujeres hábiles para urdir engaños y trampas mediante el uso astuto de la palabra. Si bien su caracterización como féminas urbanas, cosmopolitas y “de la noche” puede caer en el esquematismo tanguero y la moral estigmatizante—enfanzada por la permanente comparación con las mujeres puras del campo, María Luisa y Rosita—, no es despreciable la belleza, inteligencia y agencia dramática que igualmente las constituye diferencialmente de las otras.⁵⁴

Tras descubrir amargamente que Cora es cómplice del contrabando y que cada noche mientras solapadamente obtiene información de la investigación la remite a su amante vía la radio, Robles “juega su última carta”, invierte los roles y en pos de apresar a Benítez, utiliza a la mujer como vehículo—o red de captura—“haciéndole cantar”—delatar—por verdad lo que es en realidad una mentira. Como al comienzo de la cinta, el sistema de vestuario explicita la condición emocional y dramática del personaje y adelanta el desenlace: cual víctima propiciatoria, la cancionista se ve resplandeciente, blanca, luciendo una flor en el cabello y vestido claros, que manifiestan su credulidad virginal, proporcional y semejante a la pureza de su inminente sacrificio. En efecto, a partir de este momento se desencadena el largo desenlace de la película y la restauración melodramática de un campo de inocencia que nunca se ha visto en cuadro, pero que

⁵⁴ Saslavsky reitera una vez más el juego de espejos identitarios y la puesta en abismo del sistema de representación incluso en líneas dramáticas complementarias como la de Lidia, quien trabaja como modelo vivo—y puta—para un joven pintor: en medio de una sesión será encubiertamente interrogada y, devolviendo la simulación, mentirá sobre su vínculo con Daniel. Pero, conociendo sus antecedentes y sospechando de su “ignorancia”, Robles le ha tendido una trampa y en el momento oportuno la sorprende hablando con el jefe de la banda. Nuevamente, vuelve a desplegarse un juego de palabras y simulacros, menos amable que el anterior, que culmina con la detención de la mujer y su interrogatorio “oficial” en la comisaría: “El único departamento al que tenés que ir vestida”, como irónicamente dice Robles

se presume y se desea para Moreno: donde el “deseo” del espectador es poner, tranquilizadamente, las cosas en su sitio frente a la agencia de una mujer como ésta. Resulta notable el modo en que la diferencia de encuadres respecto de la primera escena expresa la transformación del personaje, que comienza a “desmaterializarse” y adquirir un aura mártir: ahora la cancionista no es retratada mirándose al espejo, desdoblada a partir de la superficie especular; sino de forma oblicua y frontal desde atrás del espejo y muy cerca del foco de luz de un velador lo que vuelve su rostro y su cuerpo aún más diáfanos. Pero este tipo de composición... es breve.

Más desanimada luego de notar cierta frialdad en Robles —que extrañamente ha bebido—, Cora confiesa en un tono de voz de exquisita contención dramática:

Cora: Estoy cansada, cuando termine este contrato me voy.

Robles: ¿A dónde?

Cora: No sé... al mar o al campo.

Robles: Todos los años decís lo mismo y al final... te quedás. Seguí cantando.

Cora: *Es tan difícil separarse de lo que uno quiere.*

Robles: ¡Qué amor le tenés a tu trabajo!

Cora: Como vos al tuyo.

Con la frase “Es tan difícil separarse de lo que uno quiere”, se produce una torción visual: nuevamente Cora es retratada a través del espejo, duplicada, justo cuando también su discurso se desdobra y, más que hablar de su profesión, ella se refiere al amor clandestino por Daniel. El policía y la cancionista comienzan entonces un extraordinario juego de preguntas, simulaciones y disimulos, extrayendo de mentiras “falsas verdades” mientras caminan entre tules, cortinillas y transparencias por el camarín, hasta que en una *performance* interpretativa excepcional —llena de medio-tonos, gestos mínimos y sutilezas— Robles confirma sus sospechas respecto de la complicidad de Moreno y le tiende un engaño en el que ella cae confiada. El remate dramático de esta escena lo da el juego de cartas que, iniciado la noche del contrabando, es metáfora de la pesquisa de investigación: Petrone lo concluye con una exitosa estrategia. Desdoblada en su propio cuadro, que oficia como fondo omnisciente, crédulamente feliz, Cora toma por los hombros a Robles y le pregunta: “¿Resultó?”, a lo que él contesta “Sí... por primera vez”. Su suerte está echada.⁵⁵

⁵⁵ La táctica del policía ha sido “devolver” engaño por engaño a Cora haciéndole creer que la investigación se ha cerrado pues han encontrado al verdadero culpable, que no era Benítez: “Es increíble lo mal encaminados que estábamos”, le ha dicho a la cantante.

El último tango que la cancionista, sonriente y esperanzada, interpreta es—valga la redundancia del título—“La promesa”, una composición apócrifa de la que sólo se escuchan los siguientes versos: *¡Volvé, volvé pa'l pago!./ que aquí todos te esperamos./ Volvé que esta tardecita,/ yo no he podido olvidar./ ¡Volvé, volvé pa'l pago!, /cumplí con tu promesa...* Esta canción funciona como espejo invertido de “Niebla...”: si en una se ve al amor partir y entonces sólo queda amarrarse al recuerdo para esperar con fidelidad; en la otra se proclama la bienvenida “a casa”, “al pago”, al lugar de procedencia, de identidad, reafirmando que la espera vale la pena si quien ha partido “cumple la promesa” y retorna. El yo poético no se encubre sino que se “ex-pone”: con estas palabras Cora espera hacer volver a su amante, lo interpela directamente para traerlo de vuelta a sus brazos sano y salvo, le solicita cumplir con su parte del pacto. Pero, en su lugar, estas palabras constituyen su propia condena. En efecto, su *lealtad apasionada* al Amor (Benítez) y no a la Ley (Robles) es su sentencia: esa fidelidad a Daniel ha sido confundida por los malhechores como traición rastrera y le disparan a quemarropa en medio del espectáculo-audición. Canción trunca, espera interrumpida, rotura del pacto amoroso: todo se da en un mismo momento, simultaneidad de tiempo y convergencia de espacios distintos.

Tras el caos y el pánico generalizado, músicos, compañeros de elenco y público se colocan en derredor de la estrella-mártir que, agonizando, yace en brazos del policía, a quien le susurra: “¿Por qué?! ¿Por qué?!”.⁵⁶ Tomada en un primerísimo primer plano, Cora ruega con conmovedora sobriedad le acerquen el micrófono, canal de comunicación salvífico del amante a quien, hasta en sus últimos instantes, necesita seguir unida y proteger. Si con la mirada, silenciosamente, Moreno interpela de forma admonitoria a Robles; con la voz buscará llegar hasta su amante, a quien supone prendido de la radio y consternado por el violento suceso. Y entonces—¡ay!— por amor, *vuelve a simular* incluso con el último aliento: “No es nada Daniel, no te preocupes, estoy bien... fue un accidente pequeño sabés... la gente se ha asustado... Da... Daniel...”. Pero los contraplanos de este diálogo no se corresponden con el rostro de Benítez sino con el aparato radial, primero tomado en un plano detalle y luego en un plano de conjunto de su habitación vacía y con la ventana abierta, donde hace un

⁵⁶ Nótese con qué inteligencia Saslavsky—seguramente ayudado por Arancibia— dirige a sus actrices haciéndoles “jugar” el mismo tono de voz en el clímax dramático. Rosita utiliza el susurro menos por precaución a despertar a sus padres al visitar de noche la ventana del cuarto de Daniel, y más como coquetería seductora: “Usted prefiere ‘El Olimpo’ al cielo” le murmura con inocencia persuasiva. En oposición, con el último hilo de voz que le queda, Cora interpela justa y dulcemente a su amante uniformado, y procura maternalmente la serenidad en su amante prófugo.

momento el hombre ha salido en busca de Rosita para cortejarla y finalmente besarla. Si la muerte es sacrificio y expiación, no cabe duda de que el coraje, *femenino y sensual*, que Moreno arrostra durante toda la trama, no tiene comparación ni entre sus congéneres ni con ninguna de las figuras masculinas.

“Coda”

Este trabajo reúne dos objetos de deseo: el cine clásico argentino en su etapa de conformación industrial-institucional, y las cancionistas de tango de las décadas de los veinte y treinta. Todo objeto de deseo inquieta, hace pulsar la curiosidad, que en este caso tuvo forma de pregunta... de sospecha: ¿qué hacen las mujeres con las canciones que interpretan? ¿en qué consiste y hasta dónde llega su *poder...* sus reverberancias? ¿Qué poderosa combustión se genera entre el peso icónico visual de una estrella femenina y la voluptuosidad incandescente de una voz canora?

Las películas que analizamos se sitúan en un momento de plena expansión industrial, consolidación de públicos en el mercado local e hispanoamericano, y experimentación y estabilización progresiva de formas genéricas con sesgos vernáculos. Un tiempo en el que fue central capitalizar el vínculo empático entre espectadores y estrellas a través del culto a la personalidad, a la *star*. La música popular fue para el cine un modelo central: ya en términos temáticos, como narrativos, de atmósferas emocionales y tipos visuales. Como hemos visto, el formato canción de tango constituyó, en tanto que fenómeno social, la “banda sonora” hegemónica en la época y entre las audiencias radiales, los espectadores cinematográficos y los discómanos se encumbró como expresión privilegiada de la subjetividad urbana, moderna, cosmopolita y nacional. De ahí el uso intensivo de la fórmula “estrella + canción de tango”.

No obstante su utilización profusa, fue nuestro interés advertir ciertos modos diferenciales a propósito de dos films que no han sido puestos en diálogo anteriormente, dando cuenta de sus caracteres convergentes y divergentes ya sea en términos estéticos, narrativos, como en sus condiciones de producción. Los aportes que en su momento de emergencia hicieron estas películas tanto a la economía de la industria, como al olimpo de estrellas cinematográfico argentino, son indudables; igual de significativo fue el empuje que recibieron las carreras profesionales de ambas protagonistas: una, expandiendo su fama por todo el Cono Sur; la otra radicando carta de ciudadanía legítima en el territorio “serio” pero popular del melodrama como actriz dramática.

Sin duda Libertad Lamarque fue la cantante-actriz por excelencia del “reino de la lágrima” latinoamericano, y *Besos brujos* un jalón extraordinario y paradigmático. De agudo trino lírico y heredera de la línea de la copla y zarzuela españolas de las primeras cantantes del ámbito teatral y discográfico; su armónica belleza, la preferencia por la canción sentimental, su perfil de mujer romántica y versatilidad interpretativa permitieron a Lamarque que, posteriormente, en sus giras no sólo lograra difundir ampliamente su repertorio —uno de cuyos temas emblemáticos fue “Besos...”—, sino ampliarlo, incluyendo canciones de todas las latitudes. Así consiguió entronizarse como “la Novia de América” y consagrarse —simbólica y económicamente— como estrella de carácter trasnacional derivando, conforme pasaron los años, al perfil de las madres canoras. Por su parte, de voz grave y acriollada, sin giras por América Latina, ni discos que penetraran en los mercados hispanoparlantes, la proyección de Tita Merello fue fundamental e intensivamente de carácter rioplatense, enfatizada por un repertorio “cerrado” para oídos poco avezados al lunfardo localizado en el arrabal. De ahí la adhesión y fervor popular que provocó y provoca su nombre, su distintivo atractivo físico y su memoria en nuestro país: ella es y será siempre “la Morocha Argentina”, o simplemente “Tita de Buenos Aires”. Los personalísimos repertorios de ambas cancionistas no sólo confirman su sello propio —configurando a su vez el tipo de oyente-espectador al que se dirigían (segmentación de público + *marketing* de policonsumo)—, sino que, cabe notarlo, al ser gestionados por ellas mismas son una demostración contundente del hábil control de su propia imagen y el manejo artístico y comercial de su voz, que les pertenecía con plena autoridad.

La zona-problema que quisimos iluminar en este ensayo tiene que ver con el modo en que la representación de la profesión de cancionista revela simultáneamente, las consecuencias del choque con un poderoso abanico de prejuicios y mandatos morales; y la potencia de su carácter como trabajadora, portadora de una no desdeñable independencia y agencia económica. Nos detuvimos en films que muestran una figuración activa, inteligente y sensual de la mujer, donde las canciones son una extensión física —con eficacia simbólica y material— de las protagonistas, en cuyos cuerpos y *voces acción y pasión* se adhieren en una amalgama compleja que en el caso de Marga denominamos *voluntad apasionada y sensual*, y en el de Cora *lealtad apasionada, henchida de coraje*.

Nuestras heroínas fueron superficies de proyección/construcción identitaria, resonadores culturales de experiencias de género: miradas donde reconocerse en las aspiraciones de ascenso social o autonomía

económica; voces donde oír el eco libre de las vocaciones propias; y cuerpos en los cuales tramitar la audacia y el deseo. La radio, la partitura y la adquisición del formato físico del disco permitían, luego del visionado, la rememoración del derrotero de las protagonistas y el refuerzo identificador con sus caracteres. Justamente, las canciones fueron para el público de la época “el estribillo” de la película: recordándolas, se reactivaba el placer vivido en la experiencia espectral.

Como decíamos al inicio de esta coda, nuestro ensayo aglutina dos vectores de interés y una serie de interrogaciones: lo hace en procura de ejercitar una mirada y una escucha “a contrapelo”. Una mirada-escucha afectiva y reflexiva que exhuma fenómenos de la cultura popular desatendidos, sin prejuicios ni exaltación acrítica sino con respeto por el objeto y audacia interpretativa, en pos de favorecer la ampliación de cartografías históricas sobre el cine argentino. Por ello, bien vale el esfuerzo de convertir el “margen en centro”, el bajo continuo en línea melódica principal.

Si fue la “Ñata Gaucha” la que hizo hablar a nuestra cinematografía conjurando el nombre de la gran ciudad a través de la canción; hay que recordar que en abril de 1918 en el estreno del sainete “Los dientes del perro” (José González Castillo y Alberto Weisbach), otra mujer, acompañada por Roberto Firpo, debutó con éxito cantando “Mi noche triste”, emblema fundacional del tango-canción, parteaguas en la historia del género y la letrística porteña. Su nombre era Manolita Poli y se considera el puente entre las primeras cancionistas emparentadas con la zarzuela y el circo; y las profesionales vinculadas al tango-canción, inaugurando una modalidad dentro del teatro popular vernáculo por secciones, en la que se estrenaba en escena un tango destinado a adquirir gran popularidad. Estos señalamientos insisten en el hecho de que aunque no siempre ponderadas ni visibilizadas, *ellas* han sido parte activa en procesos de cambio y transformación de esas sensibles plataformas de memoria e identidad como son la canción popular y luego el cine. Cantantes, compositoras, intérpretes, letristas y actrices de la talla de Azucena Maizani, Mercedes Simone, Rosita Quiroga, Ada Falcón, Amanda Ledesma, Sofía Bozán, Tania o Aída Luz, han contribuido de manera insoslayable a la historia de la cultura popular, el mundo del espectáculo y el imaginario vernáculo. Su aporte merece ser estudiado con el mismo rigor y minuciosidad que el de los colegas varones, advirtiendo tensiones y resonancias sintomáticas respecto de la serie histórica y recuperando sistemática y afanosamente archivos, documentos y fuentes que permitan “hacer oír” la voz y la palabra creativa de las mu-

jeros. Pero además es necesario comprender cómo cobraron cuerpo en representaciones audiovisuales para entender los procesos históricos de figuración simbólica de las subjetividades femeninas, y las dinámicas de poder que atraviesan su constitución. Fue en pos de abonar a esa perspectiva de análisis que este trabajo se detuvo en las máximas representantes de la canción y el cine argentino de los treinta, entablando una afinidad sensible a sus *sutiles astucias de la voz*.

BIBLIOGRAFÍA

Barney Finn, Oscar (1994). *Los directores del cine argentino: Luis Saslavsky*. Buenos Aires, CEAL.

_____ (1977). "Luis Saslavsky a cuatro décadas de su película «La fuga». Los pulcros jardines del recuerdo, entrevista con Luis Saslavsky" en Suplemento *La Opinión Cultural*, 14 de agosto de 1977.

Cabrera, Gustavo (2006). *Tita Merello. El mito, la mujer y el cine*. Buenos Aires, Marcelo Oliveri Editor.

Cadícamo, Enrique (1983). *Bajo el signo del tango*. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (1977). *Enrique Cadícamo: cancionero*. Buenos Aires, Torres Agüero.

_____ (1972). *El desconocido Juan Carlos Cobián*. Buenos Aires, SADAIC.

Couselo, Jorge Miguel, Juan Carlos Fisner y Guillermo Fernandez Jurado (1962). *José Agustín Ferreyra (1889.1943)*. IV Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata. Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

Couselo, Jorge Miguel (2001). *El "Negro" Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

_____ (1994). "El período mudo" en Jorge Miguel Couselo (dir.) *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, CEAL.

Crítica sin nombre (1937). "Estrenóse ayer en el Monumental «Besos brujos»" en *Diario La Prensa* 1 de julio 1937.

Del Priore, Oscar e Irene Amuchástegui (1998). *100 tangos fundamentales*. Buenos Aires, Aguilar.

Di Núbila, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Vol I y II. Buenos Aires, Cruz de Malta.

D'Lugo, Marvin (2007). "Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva" en *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez.

Dos Santos, Estela (1994). *La historia del tango. Las cantantes*. Vol. 13. Buenos Aires, Corregidor.

_____ (1971). *El cine nacional*. Buenos Aires, CEAL.

España, Claudio (2000). “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro” en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

_____ (1995). “Se podrá ver «La fuga», un film largamente perdido” en *Diario La Nación* 16 de abril 1995, Sección 4.

Ernié, Héctor S/D. “«Niebla del Riachuelo» y una fuga de película”.

Ferrer, Horacio (1980). *El libro del tango. Arte popular de Buenos Aires. Diccionario*. Vols. I, II y III. Buenos Aires, Antonio Tersol editor.

Gil Mariño, Cecilia (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30*. Buenos Aires, Teseo.

Goity, Elena (2000). “Luis Saslavsky” en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

_____ (2000). “Cine policial. Claroscuro y política” en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Gomez Rial, Susana (2000). “Art decó” en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.

Kohan, Martín (2016). *Ojos brujos. Fábulas de amor en la cultura de masas*. Buenos Aires, Ediciones Godot.

Kohan, Pablo (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

Lamarque, Libertad (1986). *Libertad Lamarque. Autobiografía*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor.

Lamas, Marta (1994). “Cuerpo: diferencia sexual y género” en *Debate feminista* Año 5, N° 10, Septiembre 1994.

Manetti, Ricardo (2014). “Aprender y consumir: legitimación de un modelo estelar” en Manetti, Ricardo y Lucía Rodríguez Riva 30-50-70. *Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

_____ (2000). “El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y norcherniegos melancólicos”, en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

_____ (2000b). “Libertad Lamarque” en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Maranguello, César (2000). “Tita Merello” en España, Claudio (dir.), *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Cinegrafías

Kohen, Héctor (2000). "Estudios Cinematográficos SIDE. *Sidetón*, una herramienta eficaz" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo*, Vol. I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Oroz, Silvia (2012). "La «época de oro» del cine latinoamericano: el momento nacionalista" en Soberón Torchia (comp.) *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte I 1890-1969*. San Antonio de los Baños, Ediciones ECTIV.

Paladino, Diana (1999). "Libertad Lamarque, la reina de la lágrima" en *Revista Archivos de la filmoteca* N° 31, febrero 1999. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Paidós.

Romano, Néstor (2001). *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*. Buenos Aires, Sudamericana.

Russo, Guillermo y Andrés Insaurrealde (2013). *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. Vols. I y II. Buenos Aires, Poesía y Prosa American.

Sendrós, Paraná (S/D). "Saslavsky vs. Volpe, a ballottage" en *Revista Film*.

Soffici, Mario (1962). "Ellos ponían dólares, él, humilde, centavos" en Jorge Miguel Couselo et al *José Agustín Ferreyra (1889-1943). IV Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata*. Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino.

Valdez, María (1996). "Tita Merello. Una soberbia intérprete" en España, Claudio (dir.) *Cien años de cine*. Vol. II. Buenos Aires, La Nación.

Vargas Vera, René (2012). *Mujeres del tango hasta los años 50*. Buenos Aires, AADI.

Williams, Linda (1998). "Melodrama revised" en Rick Browne (comp.) *Refiguring American Film Genres. Theory and History*. Berkeley, University of California Press.

ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES

Entrevista a Tita Merello por Claudio España. Audio cedido por gentileza de Ricardo Manetti.

"Las cantantes y cancionistas", programa televisivo del ciclo "Volver Tango", Canal Volver, 1999.

PÁGINAS DE INTERNET

<http://www.todotango.com/english/music/song/5286/Noviecita/>

<http://www.todotango.com/english/music/song/6520/Yo-soy-asi-pal-amor/>

http://sadaic.org.ar/index.php?titulo=besos+brujos&nro_obra=&autor=&iswc=&b_enviar_form.x=0&b_enviar_form.y=0&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta

<http://www.todotango.com/musica/tema/1796/Besos-brujos/>

<https://www.discogs.com/es/Libertad-Lamarque-Besos-Brujos-Como-El-Pajarito/master/850841>

http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=Ansias&nro_obra=&autor=&isw-

c=&b_enviar_form.x=43&b_enviar_form.y=5&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta

http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=tu+vida+es+mi+vida&nro_obra=&autor=&iswc=&b_enviar_form.x=0&b_enviar_form.y=0&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%C3%BAsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta

<http://www.iberamericadigital.net/BDPI/Search.do;jsessionid=1A3FFE8E-D1B048644D1DDC3C5321F503?numfields=1&field1=docId&field1val=bd-h0000073951&field1Op=AND&advanced=true&hq=true&important=T%C3%ADtulo%3A+Tu+vida+es+mi+vida+%3A+tango>

http://sadaic.org.ar/obras.repartos.php?nro_obra=2168

En todos los casos: última consulta realizada en julio de 2016.

§



Ana y los otros.



Una novia errante.

Saliendo de la caverna de Platón

Ficciones de viaje y nomadismo en el cine argentino contemporáneo*

Julia Kratje

La “institución” del cine (es decir, el espacio visual del cine y lo que constituye el “ir al cine”) legitima para el sujeto femenino la negada posibilidad del placer de la ociosidad pública. El cine procura una forma de acceso así como la práctica de un espacio público y una ocasión para hacer vida social y salir de casa. Ir al cine desencadena un proceso de liberación de la mirada de la mujer en la esfera pública. Más aun, la situación del cine hace posible para la mujer la experiencia de la flânerie tanto a nivel físico como fantasmático.

Giuliana Bruno, “Haciendo la calle por la cueva de Platón”

Los tiempos modernos que evoca Giuliana Bruno parecen pertenecer a una lejanía asombrosa, cuando las mujeres que circulaban solas por escenarios abiertos recibían automáticamente sanciones morales. La calle, los bares, la noche eran espacios divididos por la polaridad sexual. En el siglo veinte, sobre todo a partir de su segunda mitad, la conquista de esferas sociales que antes eran frecuentadas principalmente por varones desencadenó cambios profundos en las prácticas públicas y privadas, en los modos de pensar y en las sensibilidades. La moda del ciclismo constituyó un impulso para que muchas mujeres se movieran por la ciudad sin tener la necesidad de ir escoltadas, pero sin dudas el principal fenómeno cultural que permitió ampliar las experiencias del ocio fuera de los confines hogareños fue el cine.

¿Qué sucede con los desplazamientos de la paseante en una trama urbana en la que todavía parecen imperar ciertos privilegios “mas-

* Este ensayo fue publicado en una versión abreviada en la Revista *Imagofagia* N° 13, 2016, ISSN 1852-9550 con el título “Ficciones de viaje, nomadismo y retorno en Ana y los otros (Celina Murga, 2003) y *Una novia errante* (Ana Katz, 2007)”.

culinos” del nomadismo? El cine habilita la construcción de miradas dislocadas y posiciones alternativas sobre los mapas sexualizados que distribuyen bienes y poderes materiales, simbólicos y eróticos. En este ensayo, me interesa indagar un repertorio de figuras vinculadas al viaje, la errancia y los desplazamientos a partir de un recorrido por dos películas que permiten problematizar desde perspectivas de género los tópicos característicos del “nomadismo” en la estética y la narrativa del cine argentino contemporáneo: la movilidad permanente y la ausencia de lazos de pertenencia.¹

En el marco de las producciones culturales recientes que focalizan distintas representaciones de mujeres viajeras, la primera parte está dedicada a la ópera prima de Celina Murga², *Ana y los otros* (2003), en vistas de indagar el paseo de la protagonista por la provincia de Entre Ríos, con espacios y tiempos diferentes a los de las grandes urbes capitalinas. La narración del viaje pone en escena formas del desplazamiento por escenarios abiertos, como la calle, la ruta, la costanera, el río. Las conversaciones, los encuentros festivos y las itinerancias presentan el tiempo de ocio como una instancia que posibilita la creación de lazos comunitarios e hibridaciones culturales.

En la segunda parte, exploro en *Una novia errante* (2006), el segundo largometraje de Ana Katz³, la experiencia de la errancia de la protagonista por las playas y los bosques de la localidad costera de Mar de las Pampas. Por medio de una mirada que pone en tensión los códigos representacionales de los espacios turísticos, la película construye una atmósfera (des)

¹ Retomo la contraposición entre las dos grandes figuras de la ficción—el “nomadismo” y el “sedentarismo”—tal como han sido trabajadas por Ana Amado (2004) y Gonzalo Aguilar (2006) para el llamado Nuevo Cine Argentino que surge a mediados de los noventa. La ubicación de los films como parte de este fenómeno cultural de renovación indica un punto de vista posible respecto al clima de época que los atraviesa y a las rupturas con el modelo de cine industrial predominante.

² Celina Murga (Paraná, 1973) estudió Dirección de Cine en la Universidad del Cine, en la que también se desempeñó como Jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Dirección. Ha trabajado como Asistente de dirección en cortos publicitarios y en largometrajes como *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *El descanso* (Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Rodrigo Moreno, 2002), *El fondo del mar* (Damián Szifrón, 2003) y *Solo por hoy* (Ariel Rotter, 2000). Su filmografía incluye los cortometrajes *Frío afuera* (1996), *Interior Noche* (1998), *Una tarde feliz* (2001), *Pavón* (2010), y los largometrajes *Ana y los otros* (2003), *Una semana solos* (2007), el documental *Escuela Normal* (2012) y *La tercera orilla* (2014).

³ Ana Katz (Buenos Aires, 1975) estudió Dirección en la Universidad del Cine. Dirigió varios cortometrajes: *Ojalá corriera viento* (1999), *Merengue* (1995), *Pantera* (1998), *Despedida* (2003), *El fotógrafo* (2005), que circularon por diversos festivales internacionales. Es directora de obras de teatro; entre ellas, *Lucro cesante*, sobre tres amigas jóvenes que viajan juntas de vacaciones a la playa. En 1998 trabajó como asistente de dirección en *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999). En 2002 estrenó su primer largometraje, *El juego de la silla*, en el que fue guionista, directora y actriz, y obtuvo varios premios. Su filmografía incluye los largometrajes *Una novia errante* (2006), *Los Marziano* (2011) y *Mi amiga del parque* (2015). *Sueño Floriánópolis*, su quinto largometraje, está en proceso de producción.

encantada: la mitología del balneario, fuera de temporada, se presenta en clave de cuento de hadas, a través de diferentes estrategias del humor que acompañan a la protagonista en su búsqueda del propio ritmo.

I. Identidades, digresiones, derivas.

Figuras del viaje en Ana y los otros, de Celina Murga

La figura del viajero despliega diferentes matices a lo largo de la historia: el Ulises homérico aparece como arquetipo del aventurero que sale del hogar para crecer, luchar y finalmente retornar a su lugar originario. El paso de Odiseo por el país de las sirenas, siguiendo a Theodor Adorno y Max Horkheimer (2006), expone el nexo entre mito y trabajo racional: prototipo anacrónico del individuo burgués, el héroe narrativo—guerrero, peregrino, caballero andante, conquistador— se afirma a sí mismo con astucia frente a cada una de las fuerzas que desafía hasta que consigue dominar sus propios instintos. Bajo el signo del periplo que vuelve al punto de partida, Robinson Crusoe es otro referente literario del viajero ávido de ver el *mundo* y experimentar la fascinación por la lejanía o por la naturaleza “incontaminada”. Por su parte, el héroe romántico, controvertido, misterioso, que las peregrinaciones de Lord Byron encumbran, viaja para encontrarse a sí mismo. En cambio, el viajero kafkiano no tiene meta ni retorno. Si para la moral de la epopeya rige el cumplimiento de la hazaña, ya en los desplazamientos de Don Quijote las metas se desdibujan, “y cuando ese objetivo intenta ser definido, desde la misma enunciación se sugiere su vaguedad y el hecho de que probablemente no será alcanzado, lo cual no le impedirá salir a buscarlo”, afirma Juan José Saer (1999: 46). Desempeñadas por personajes masculinos que se ven obligados por las circunstancias a desplegar su fortaleza física y su bagaje de conocimientos, estas distintas formas del viaje jerarquizan la idea de *destino*. El viajero se aleja de la seguridad de la casa, de la patria, hasta de la razón, pero al término de las peripecias siempre anhela volver al punto de partida.

En el cine argentino, el viaje ostenta una gama variopinta de motivos: en las películas de Lucas Demare *La guerra gaucha* (1942), *Pampa bárbara* (1945, codirigida con Hugo Fregonese) y *El último perro* (1956) se representa el avance sobre las fronteras motivado por la voluntad de posesión de la tierra. Como elevación de patriotismo, en *Huella* (Moglia Barth, 1940) el viaje reúne a gauchos, baqueanos y rastreadores alrededor de una caravana de carretas que se dirige desde Buenos Aires a Córdoba conduciendo mercaderías, municiones y presos. El imaginario tanguero motiva despla-

zamientos al arrabal, como en *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961) y viajes a París, desde *Tango!* (Moglia Barth, 1933), que presenta el traslado ocasionado por una búsqueda amorosa, hasta *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986), sobre la experiencia del desarraigo durante la última dictadura cívico-militar-religiosa.

Más cercanas en el tiempo, las figuraciones del viaje ligadas al pasado dictatorial se despliegan en diferentes imágenes y narrativas, como el documental *Los rubios* (2003) y la instalación “Operación Fracaso y el Sonido Recobrado” en el Parque de la Memoria (2015) realizados por Albertina Carri, el cortometraje *Posadas* (Sandra Gugliotta, 2010), sobre un intento de huida del país, los films *Hermanas* (2005) de Julia Solomonoff y *El premio* (Paula Markovitch, 2011). Otras narrativas de viajes se basan en relatos sobre crisis personales, como *Lo que más quiero* (Delfina Castagnino, 2010), migraciones laborales, como *El cielito* (María Victoria Menis, 2003), y búsquedas identitarias, como *Habi, la extranjera* (María Florencia Álvarez, 2013).

Siguiendo a Ana Amado,

desde la década pasada una parte esencial de las películas despliega, en lo formal o lo temático, la cuestión del espacio y su inevitable correlato temporal. Es un tópico recurrente en lo argumental (desplazamientos, nomadismos, traslados, inestabilidad de las relaciones y de la sobrevivencia en las ciudades, entre los asuntos más reiterados y ligados al presente cultural posmoderno) o, en los autores más notables, enfatizado como síntoma, en films que muestran en su mismo funcionamiento narrativo las cláusulas que debilitan o ponen en cuestión las certezas con las que un observador/espectador debiera interpretar al mundo por vía de las imágenes filmadas. Casi toda la filmografía de Abbas Kiarostami, por ejemplo, puede ser incluida en esos términos. También la de Wong Kar-wai, la de Tsai Ming-liang (para mencionar sólo los herederos más renombrados de Ozu, Bresson y Antonioni en el cine oriental y asiático), algunos títulos de Gus Van Sant, de Lars von Trier o de Lucrecia Martel (2010: s/n).

El viaje es, en efecto, una de las vertientes argumentales más recurridas de los films dirigidos por mujeres desde la segunda mitad de los noventa. *¡Que vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1995), *Años rebeldes* (Rosalía Polizzi, 1996), *Río Escondido* (Mercedes García Guevara, 1999), *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001), *Un día de suerte* y *Las vidas posibles* (Sandra Gugliotta, 2001 y 2007), *Taxi, un encuentro* y *La mosca en la ceniza* (Gabriela David, 2001 y 2009, respectivamente) y *Como pasan las horas* (Inés de Oliveira Cézár 2004) son ejemplos significativos de narraciones que transcurren a la intemperie del resguardo hogareño, con personajes ambulantes que se abren a nuevas derivas.

En este contexto, *Ana y los otros* pone en escena una forma del viaje movilizadora por la búsqueda de identidad que se expresa en posiciones sociales y pertenencias culturales. ¿Quién es Ana?, ¿a qué se dedica?, ¿cómo se relaciona con su pasado, con la ciudad, con los otros? La cuestión de lo identitario, problema central de esta película, se expone en distintos planos: la figura de la *flâneuse* o de la paseante⁴, la conversación, el “color” del habla, la performance corporal (el pelo, el baile, los desplazamientos).

Ana Torres, la protagonista, llega a Paraná, su ciudad natal, capital de la provincia de Entre Ríos, para celebrar el décimo aniversario de egresados del colegio secundario (“Promoción 1993”) y para concluir la venta de su antigua casa familiar. Su estado de ánimo, que fluctúa entre una postura nativa y una extranjera, con sentimientos de pertenencia y desarraigo, expresa un vínculo distante aunque a la vez cercano con el lugar de juventud. En el film, no hay puntos de partida fijos ni puntos de llegada. Las conversaciones, los encuentros festivos, las itinerancias presentan el tiempo de ocio como una instancia que posibilita la creación de lazos comunitarios y procesos de hibridación. Las experiencias de un viaje hecho de paseos y digresiones expresan un “deseo de identidad hecho de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial”, tal como Rosi Braidotti delinea la figuración del “sujeto nómada” (2000: 58) que, en alguna de sus dimensiones, se hace presente en la obra de Murga.

Poética del caminar

La protagonista regresa a Paraná para asistir a la fiesta de los ex compañeros y para terminar el trámite de la venta de su casa. Este retorno no se presenta como un traslado definitivo, sino simplemente como una visita veraniega que la dispone a asumir una actitud distendida, diletante, abierta al azar. A medida que el film se desarrolla, ambas causas van abriendo paso a la motivación de fondo: la búsqueda de un viejo amor de la secundaria.

Desde las primeras imágenes, Ana es presentada como una caminante solitaria que se toma *pausas* para contemplar el entorno. Una especie de tiempo suspendido evoca su relación con el pasado que aflora con parsimonia en el ambiente litoraleño. El encuentro de los tiempos pasados y presentes, que definen la apuesta rítmica del film, emerge en las conversa-

⁴ Si bien la *flâneuse* supone una inscripción en el tiempo y el espacio que de entrada difiere de los contextos y de las tramas de las películas, su actualización (desplazada, no coincidente) es relevante para contrarrestar aquellas perspectivas sobre los fenómenos contemporáneos que sólo ven prisas, ajetreos, aceleración... ante este tipo de pronósticos totalizadores y totalitarios, las películas suministran suficientes pruebas en contrario.



ciones, en las que se ponen de relieve las relaciones dialécticas de las identidades que se construyen gracias a las diferencias.

Ana y los otros despliega una narrativa del viaje que acentúa la sensación de movimiento desde los planos iniciales, en los que se divisa por la ventanilla de un ómnibus el campo, el río, el cielo atravesado por las líneas del cableado de una ruta provincial. El amanecer de un día cálido se plasma en los colores del ambiente que se va aclarando a medida que Ana se aproxima a Paraná. El viaje conecta pasado y presente en el ingreso a la localidad tras el paso por el túnel subfluvial.

El ómnibus sigue un trayecto de derecha a izquierda del cuadro. Esta dirección opuesta a la concepción occidental de una progresión que marcharía inexorablemente *hacia delante*, según un modelo de irreversibilidad temporal, tal como grafican las líneas del tiempo que se trazan desde la izquierda hacia la derecha, funciona como un signo formal de evocación. Como una “imagen-recuerdo” (cf. Deleuze, 1985) cuyos ritornelos reproducen un antiguo presente en el presente actual, desde estas primeras imágenes la película toma distancia de un esquema de composición aditiva que opera por el encadenamiento de peripecias sucesivas a lo largo de la hilatura del viaje.

El film expone al cuerpo en continuo movimiento. La impresión de *tránsito* aparece delineada en la actitud de Ana, que usa un teléfono público, se cambia de ropa en el baño de la estación de micros, guarda su bolso en un *locker*, se toma un remise, oye el silbato de un policía encargado de ordenar el tráfico, compra *El Diario*, tradicional periódico local, para ojear las noticias del

día. Los planos visuales y sonoros del trayecto urbano están atravesados por autos, motos, personas que circulan.

La protagonista, quien conoce la cadencia entrerriana por haber nacido allí, emprende un viaje de visita desde Buenos Aires, la ciudad que eligió, hasta Paraná. Este cruce no involucra solamente cuestiones territoriales, sino también temporalidades e idiosincrasias que favorecen la emergencia de heterotopías y prácticas culturales disímiles. En la discontinuidad del tiempo que resulta de la amalgama de tiempos diferentes, el paseo de Ana por su ciudad de origen propicia la rememoración, la afirmación identitaria, la búsqueda personal.

A partir de la formalización de una *mirada viajera*, el movimiento de la protagonista esboza un proceso de *apropiación* topográfica. La temporalidad del viaje está dilatada por el vagabundeo por la ciudad en verano (estación que, por costumbre, habilita una relajación de la rutina), donde ocurren encuentros con antiguos vecinos y conocidos. Un constante ir y venir de mundos pasados y presentes delinea la atmósfera afectiva del film, en la que el deseo es circulación. La caminata vuelve perceptible la duración y el espacio de la existencia. Mujer del pasaje, que se mueve de un lugar a otro, ajeno y a la vez familiar, el desplazamiento está arraigado en el cuerpo.

“Anacrónico en el mundo contemporáneo, que privilegia la velocidad, la utilidad, el rendimiento, la eficacia, la caminata es un acto de resistencia que privilegia la lentitud, la disponibilidad, la conversación, el silencio, la curiosidad, la amistad, lo inútil”, indica David Le Breton (2014: 14). El andar produce un reconocimiento, despliega una apertura al instante que acentúa la dimensión física en la relación con las cosas y los otros. En el espacio que para Ana es un emplazamiento conocido y, al mismo tiempo, resulta distante, la multiplicación de encuentros dibuja una cartografía itinerante sobre la base del azar. El paseo sigue su propio ritmo: no importa el punto de llegada, sino el simple hecho de merodear. Estando de paso, el tiempo se sustrae del péndulo incesante que marca la progresión.

La retórica paseante

Roland Barthes escribió:

Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien forma la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas) (2009: 55).

El nomadismo ha sido una forma de vida históricamente vedada para las mujeres: la racionalización de la actividad sexual femenina, en efecto, aspira a su sedentarización.

En el contexto moderno de formación de la “ciudad espectacular” (París, finales del siglo diecinueve), que encarna nuevas formas de habitar el espacio público, emerge una figura emblemática: el *flâneur*. Caminante sin rumbo, apasionado por las multitudes, como lo describe Charles Baudelaire en “El pintor de la vida moderna” (1863), el *flâneur* simboliza la libertad de movimiento posibilitada por un ejercicio de la mirada que observa al entorno desde un resguardado anonimato.

Ahora bien, como sostiene Griselda Pollock siguiendo el planteo de Janet Wolff en “The Invisible Flâneuse” (1985), “el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino que funciona dentro de la matriz ideológica burguesa, en la que los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos por la superposición de la doctrina de las esferas separadas a la división entre lo público y lo privado, lo que en consecuencia derivó en una división de género” (2013: 130). Así como el *voyeur* era una figura masculina por antonomasia, que gozaba del derecho de mirar, apreciar, contemplar, poseer desde un lugar de incógnito, no había un equivalente femenino del *flâneur*: en el recorrido de la modernidad, siguiendo sus trayectos del ocio por teatros, parques, cafés, *folies* y burdeles, las mujeres estaban posicionadas como receptoras de la mirada, objetos espontáneamente visibles. Hasta tal punto esta división de los espacios exponía prerrogativas de género y de clase, que en “Merodeo callejero” (1930) Virginia Woolf se refería a las caminatas por las calles de Londres como el placer más grande de la vida urbana, “la mayor de las aventuras”, que abría la posibilidad de formar parte “de aquel amplio ejército republicano de anónimos caminantes, cuya asociación es tan agradable después de la soledad de nuestra habitación”. Aunque no fuera más allá de la experiencia de escaparse para volver reconfortada al umbral de las viejas posesiones, Woolf veía en el andar una apertura al mundo:

Una podía convertirse en una lavandera, en la patrona de un pub, en una cantante callejera. ¿Y qué hay más delicioso y maravilloso que abandonar las rígidas líneas de la personalidad y desviarse por esos senderos que conducen, entre zarzas y gruesos troncos, al corazón del bosque donde viven esas bestias salvajes, nuestro prójimo? (2012: s/n).

¿Cómo son los espacios por donde la protagonista de *Ana y los otros* circula? La distinción fenomenológica entre *lugar* y *espacio* resulta interesante para comprender la figuración del nomadismo que recorre el film. Un *lugar* or-

dena determinados elementos según relaciones de coexistencia, bajo la ley del sitio propio para cada uno, que dispone una clasificación estable de posiciones. En cambio, el *espacio* es un cruzamiento temporario y polivalente de movibilidades. Como afirma Michel de Certeau, “el espacio es un lugar practicado” (1996: 129). La película de Murga, precisamente, enfoca experiencias del viaje por espacios abiertos.

Si el desplazamiento sedentario es extensivo y se limita a ir de un punto a otro, el nomadismo es intensivo. En este sentido, durante las primeras escenas los movimientos permiten captar las tramas sensibles que urden el espacio. El viaje delinea un circuito emocional, afectivo, que involucra al cuerpo en conexión con las vibraciones climáticas del entorno.

Una *flâneuse* por el litoral

El film construye un punto de vista que sigue de cerca los pasos de la protagonista. La cámara despliega una mirada descriptiva sobre los diferentes personajes, utilizando un objetivo normal, que ofrece una imagen parecida a la que captura el ojo humano. No se recurre en ningún momento a la estructura de plano y contraplano, típica del cine clásico, pero tampoco a movimientos marcados con cámara en mano, uso del *zoom*, variación de objetivos sobre un mismo rostro, recursos utilizados con frecuencia por el cine vanguardista para poner en evidencia el proceso de filmación. Por medio del plano secuencia como procedimiento que evita la fragmentación de lo real, y del plano largo que introduce al espectador en la situación ofreciéndole una descripción general del contexto, el film elabora un ritmo tranquilo que acompaña la marcha de la protagonista. La forma narrativa privilegiada, el plano secuencia, toma distancia de la imposición exterior, del esquematismo de cambio y causalidad que para Gilles Deleuze (1983) define la imagen-acción, al reivindicar una duración acorde a la vivencia sensible del paseo en su continuo ir y venir. El plano de larga duración y la panorámica realzan los diálogos y los sonidos que entran y salen del campo.

Una perspectiva contemplativa se integra al itinerario de Ana. La narración se abre paso a una conexión con lo real: no es menos importante el retrato —a la manera fotográfica— de la ciudad que lo que le sucede a la protagonista. Su encuentro con los distintos personajes y los pasajeros diálogos que entablan aparecen como si en cierto modo estuvieran emancipados de los componentes estrictamente argumentales. Se trata de una poética parecida a la que Éric Rohmer descubre en Claude Chabrol, que toma al mundo como objeto abierto a la contem-

plación: “la narración está al entero servicio del lugar, está hecha para valorizar el lugar. Esto es lo que yo llamo búsqueda de la verdad”, dice Rohmer (1970: 55).

Vivian Sobchack (2011) señala que el modo de identificación en el film de ficción favorece una mayor dependencia de la pantalla para el conocimiento específico de lo que vemos, ya que tendemos a poner entre paréntesis la existencia “real” de lo que se presenta. En cambio, en un documental (y, más aún, en un *film-souvenir*), el reconocimiento de los objetos representados se extiende espacial y temporalmente trascendiendo la pantalla. Si bien las fronteras entre los tipos de films no son rígidas, así como la identificación tampoco es un proceso estable, esta perspectiva fenomenológica resulta pertinente para analizar en la película de Murga la construcción del espacio y las interacciones entre los personajes, en los que se jerarquiza que la ficción sea experimentada, en varios momentos, como documental: la puesta en escena de los sujetos y acontecimientos filmados privilegia respecto a los espectadores un vínculo de alteridad y exterioridad: parecen extenderse más allá de lo que se muestra en la pantalla.

El rodaje de *Ana y los otros* casi exclusivamente en exteriores testimonia la intensa confirmación de estar en el mundo. El tránsito de la protagonista se conecta con el espacio social: un espacio que es el de la terminal de ómnibus, el de las calles paranaenses, el del auto, el de la costanera y el río como espejo o fuente de memoria. A distancia de un tono pesaroso de provincia, el acceso a lo urbano está dado por una mirada lúdica.

Intimididades comunitarias

La principal estrategia discursiva del film de Murga es *dialógica*. La narración y la descripción están hilvanadas por el estilo directo de las conversaciones entre los personajes, posibilitadas por la actitud de disponibilidad de Ana hacia los otros. Las improvisaciones del andar performan el carácter fático de la mayoría de los diálogos que aparecen como paradas aleatorias a lo largo de su recorrido. Se trata del encuentro de la protagonista con la alteridad de los demás personajes gracias al tiempo que emerge de los paseos, las charlas, los festejos.

Este “modus vivendi interaccional” (cf. Goffman, 2009) desenvuelve situaciones de comunicación que involucran tanto las expresiones que los individuos dan, en general, por medio de la palabra, como los gestos, timbres de voz y expresiones no verbales que emanan, que suelen tener un grado de teatralidad en función del contexto. Así, los coloquios se alternan



con otros lenguajes que provienen del contexto de las situaciones, como los movimientos corporales en el entorno natural y urbano.

Como afirma de Certeau,

las retóricas de la conversación ordinaria constituyen prácticas transformadoras de “situaciones de habla”, de producciones verbales donde el entrecruzamiento de posiciones locutoras insta un tejido oral sin propietarios individuales, las creaciones de una comunicación que no pertenece a nadie. La conversación es un efecto provisional y colectivo de competencias en el arte de manipular “lugares comunes” y de jugar con lo inevitable de los acontecimientos para hacerlos “habitables” (1996: LIII).

Las conversaciones “ociosas”, en este sentido, dan cuerpo a la comunidad. En la primera parte del film, las interacciones cara a cara refieren a distintas anécdotas de los personajes. El hecho de que sean viejos conocidos establece el punto de vista comparativo y valorativo de los objetos de conversación (el aspecto físico, el estado civil, los estilos de vida). En la segunda parte, la protagonista alquila un auto con el objetivo de ir al encuentro de Mariano, su ex pareja de la secundaria. Si en un comienzo esta búsqueda estaba disuelta por otros eventos (la fiesta y la venta de la casa), la curiosidad de Ana por el amor de su juventud va creciendo hasta que se concreta en el desplazamiento hacia Victoria, donde Mariano vive y trabaja como periodista del diario local *La Acción*.

Posiciones excéntricas

En la película de Murga, el nomadismo es un rasgo que pone en escena tres operaciones de *desplazamiento* con relación a las voces. En primer lugar, el sonido del habla local introduce un desplazamiento de la “lengua legítima” y de la “voz oficial” fundadas en un centralismo que concede a las variantes del “interior” el rango de lo “pintoresco”. A este respecto, Marc Angenot indica que la lengua legítima es un componente clave de la hegemonía discursiva: “determina, sin discriminar directamente, al enunciador *acceptable*” (2010: 38). Por su parte, Mladen Dolar señala que una voz oficial es aquella que, en una “lucha de clases lingüística”, forjada por la división de clases que afecta al lenguaje, se considera como la norma imperante: “un acento que ha sido declarado un no-acento” (2007: 33). Si el costumbrismo, que procede por exageración buscando volver más verosímil la tipicidad de las costumbres, tiende a convertir la heteroglosia en caricatura, en los diálogos de *Ana y los otros*, desplazados del epicentro porteño, resuenan otros ritmos, otras pronunciaciones, inclusive otros silencios.

Ana mantiene diferentes conversaciones con los personajes que se cruza en el camino. Estas interacciones involucran tanto el nivel de los significados de las palabras como las entonaciones, los acentos, los timbres y las modulaciones del habla. Los lenguajes y las sonoridades que provienen del contexto de las situaciones, como los gestos y movimientos corporales, configuran la retórica del film. Los objetos de charla refieren a distintas anécdotas: “¿Sabés cómo fue la historia de...?” “Acá es difícil no enterarse de las cosas”. El club, el parque, la costanera, la escuela Normal, la peatonal, la plaza son los espacios que cristalizan el imaginario social paranaense, con sus estrechos círculos de sociabilidad. A diferencia del estilo de vida convencional que caracteriza a sus ex compañeros de la escuela, el devenir de Ana es figurado como una toma de distancia ante la consecución esperable de mandatos preexistentes. Si Paraná es presentada como lugar de la *esencia*, “el placer de la identidad y la exaltación de lo semejante”, como señala Roland Barthes (2005: 89), la posición *excéntrica* de Ana, hasta cierto punto alter-nativa, revela un vínculo flexible y ambivalente –melancólico, pero feliz– respecto a la localidad. Los diálogos que la interpelan durante su estadía exhiben los puntos de sujeción temporarios que articulan su proceso de identificación con una visión ligeramente desplazada de la “mismidad” paranaense. El personaje protagónico adopta una actitud *relajada* con respecto al entorno precisamente por su ubicación oblicua: no se trata de un viaje turístico basado en el consumo de trayectos prediseñados, ni de un viaje atraído por el exotismo de las diferencias, sino de una forma de no-

madismo que se construye a partir de lo *imprevisto*. Como afirma Braidotti, “nuestros deseos son aquello que se nos escapa en el acto mismo de impulsarnos hacia adelante, dejándonos como único indicador de *quiénes* somos las huellas de *dónde* hemos estado ya, o sea, de aquello que ya no somos. La identidad es una noción retrospectiva” (2000: 45).

En segundo lugar, más allá del valor informativo de los diálogos, el sonido ambiente, un sonido-territorio, implica un desplazamiento del verbocentrismo. Afín a la autonomía que el sonido alcanza en muchas de las películas del Nuevo Cine Argentino, el registro acústico de los acentos entrerrianos se oye junto con otras sonoridades que forman parte del entorno natural y urbano, como el ruido de las chicharras y el canto de los pájaros, los gritos de niños jugando, los vehículos que pasan, el río.

En tercer lugar, la atención del film no está centrada únicamente en la fuente emisora de la voz, o mejor dicho: se acentúa la condición *material* de la palabra, “el grano de la voz”, siguiendo a Barthes (2014a); es decir, hay un desplazamiento del verbo como símbolo hacia un verbo como materia, como índice, que no siempre aparece sincronizado con el cuerpo parlante. En las charlas de Ana con los otros personajes, como la chica de la playa o su amiga Natalia, la cámara está ubicada en una posición que triangula el diálogo y va variando su enfoque de manera aleatoria, independientemente de quién esté hablando, dando importancia no sólo a lo que se dice sino también a la posición de la escucha, lo que favorece una incorporación audioperceptiva del espectador a la situación.

Atmósfera afectiva y canciones glamorosas

Las secuencias de la fiesta por el décimo aniversario de egresados permiten indagar la importancia de la música para la creación de climas, paisajes sonoros, tonalidades afectivas. El sonido *on the air*—aquel que escapa de las formas de propagación naturales— aparece condensado en la celebración. Localizado como elemento del decorado, en el tiempo “real” de los acontecimientos, la música “de pantalla”, interna a la diégesis, consiste en una sucesión de cinco partes de canciones populares transmitidas por altoparlante. Las canciones incorporadas a la trama, que únicamente hacen su entrada en esta escena y en un breve pasaje posterior en el que la protagonista silba un fragmento, forman parte de una corriente *glam* que privilegia los aspectos lúdicos del rock argentino. La música es un elemento clave del universo climático: está objetivamente emplazada en la secuencia del baile, haciendo vibrar la coreografía, funciona como música de fondo sobre la que se destacan los

diálogos entre los personajes y, además, permite realizar una lectura global del film reparando en sus temáticas y texturas.

Así como señalé que el tratamiento que reciben las voces desplaza el centralismo porteño, el verbocentrismo y la sincronía de la imagen del cuerpo parlante respecto al sonido, a partir del análisis de las canciones se pueden distinguir, igualmente, tres estrategias de desplazamiento. En primer lugar, un desplazamiento de las expectativas folklóricas: la secuencia en la que Ana y los otros bailan al ritmo de una canción de Los Twist se asienta en una homogeneización etaria dentro de la heterogeneidad que separa sus estilos de vida. Aquí se revela el potencial del rock para la constitución de identidades que hacen estallar los regionalismos a favor de una hibridez y un cruce de diferencias culturales, que desnaturalizan la asociación inmediata del folklore al paisaje del “interior” como una manifestación puramente ornamental de sus costumbres y geografías. Para ilustrarlo quisiera contraponer dos ejemplos: el mismo año de la película de Murga se estrenó *El cielito*, film que narra un viaje en sentido inverso, desde Entre Ríos hacia Buenos Aires, musicalizado con la “Canción del jangadero”, célebre tema de la dupla compuesta por Eduardo Falú y Jaime Dávalos, en la versión del llamado “folklore de proyección” interpretada por Liliana Herrera. En otra dirección, la música de *Familia rodante* (Pablo Trapero, 2004), a cargo de León Gieco, Hugo Díaz y Juanjo Soza, subraya el itinerario de Buenos Aires a Misiones: cuando los personajes están saliendo de la Capital suena una milonga, y a medida que se internan en las provincias de Entre Ríos, Corrientes y Misiones se introducen chamamés, que son típicos de la región litoraleña, pero también chacareras y zambas, originarios de las provincias de Santiago del Estero y de Salta.

En segundo lugar, las canciones implican un desplazamiento de la actitud intelectual de la contemplación, para poner el acento en los principios emocionales, evocativos y eróticos de la música popular, que desencadenan una *performance* corporal. En la escena del baile, lo que a primera vista percibimos es un cuerpo en estado de música, que no está separado ni se concentra exclusivamente en la escucha. El plano de la expresión, aquello que Barthes llama “la significancia musical”, colma la práctica del baile: la protagonista está poseída por un deseo de moverse. En otro momento del film, mientras va manejando, silba un tramo de la canción. Siguiendo a Claudia Gorbman (2011), podríamos pensar que ambos pasajes se hilvanan: el personaje silbando en privado incorpora la canción como una “desilación” de sus identificaciones culturales.

En tercer lugar, las canciones involucran a la audiencia a partir de una puesta en abismo de la mirada, que favorece un distanciamiento crí-

tico respecto al campo visual. A pesar de que la música está espacial y temporalmente inscrita en la escena de la fiesta, sus características evocadoras son fundamentales para la creación de la atmósfera afectiva del film. Emblemáticas de una corriente *glam* del rock nacional de los años ochenta, las canciones acentúan los recuerdos de la época del colegio secundario, con el énfasis en sus aspectos lúdicos, divertidos, desfachados. Su campo de pertenencia, antes que social, geográfico o económico, es generacional. Esta faceta del pop-rock forma parte de la construcción de identidades e imaginarios de los sectores juveniles urbanos, donde se crearon los grandes éxitos que suenan en el film: “Jugando hulla, hulla”, de Los Twist, “Wadu-Wadu”, “Danza narcótica”, “Polvos de una relación”, de Virus, y “Voy caminando”, de Clap. Las canciones versan sobre las fluctuaciones anímicas y amorosas de la juventud en un momento histórico de crisis de los agrupamientos tradicionales (sindicatos, partidos, instituciones). Como *revival* del pasado, las canciones no se limitan a comentar el argumento, sino que facilitan la incorporación del espectador a través de un sentimiento de pertenencia generacional, una forma posible de lazo colectivo, de empatía y remembranza.

Ana y los otros pone el acento en un sentido plástico de la música, que destaca el carácter sensual de la construcción visual: la protagonista se pinta la cara con un corcho quemado simulando bigotes, las alusiones reiteradas a su corte de pelo *à la garçonne* llaman la atención en un contexto en el que el pelo largo seguía siendo un signo de feminidad, la forma de moverse en el baile, el péndulo de seducción y rechazo que insinúa con un personaje masculino que aparece sentado mirándola, su carácter infantil y personalidad juguetona manifiestan un clima de ligereza.

El movimiento de Ana, si bien no es puramente espontáneo, no persigue rígidas pautas coreográficas o marcos contenidos en el baile de a dos: a diferencia de los otros, ella no necesita “bailar con alguien” para pasar un buen momento. El movimiento del cuerpo impulsado por las canciones hace de la danza una expresión desenvuelta del personaje. Esta música que conduce a bailar y silbar define corporalmente a la protagonista como una mujer moderna, urbana, inquieta.

A la vez que el film muestra la soltura con la que Ana se mueve, vuelve a los espectadores conscientes de la mirada que se posa sobre su cuerpo en trance festivo. Se trata de una operación de desnaturalización que se evidencia en la pista de baile. Como señala Gorbman (1987), en sintonía con el ensayo pionero sobre “El placer visual y el cine narrativo” de Laura Mulvey (publicado en 1975), las canciones diegéticas a veces suponen que la narración ceda su lugar al espectáculo, que las acciones se interrumpan momen-

táneamente. En este sentido, la película revela la lógica heterosexual del cortejo, ya que en gran medida vemos el movimiento de Ana a través de la exposición de la mirada deleitada de un ex compañero del colegio. La pista de baile constituye, en efecto, un espacio atravesado por marcas de género, que conforman modos de estar en el mundo y de vincularse con los otros. Las canciones de este rock que sobre todo se disfruta *porque* es bailable desplazan las expectativas puestas en las pautas coreográficas centradas en el binomio heterosexual.

Combinación de elementos lúdicos y afectivos, la fiesta es un hecho social y cultural que tiene una capacidad productiva: refleja su entorno a la vez que lo recrea, definiendo sentidos e identidades⁵. La fiesta pone de manifiesto un proceso de hibridación cultural, mezcla de rito y de juego, de diversión y conmemoración, de tradición y espontaneidad. Ana vuelve a su provincia con ciertos aires cosmopolitas que establecen una dialéctica entre lo local y lo global, y que le permiten mantener una relación dinámica con su ciudad “de origen”, sin caer en una asociación automática entre lo local como territorio propio y lo global como lo ajeno, o viceversa. Por el contrario, su presencia en la fiesta distorsiona la fijeza de esos lugares, debilita la pesadez de las raíces y exige reposicionamientos.

A la deriva

El personaje de Ana se delinea desde la figuración de una mirada excéntrica que impulsa la travesía zigzagueante y el encuentro con los otros. En el plano enunciativo, se combina con los planos largos y el encuadre móvil del plano secuencia, procedimientos que permiten aprehender el flujo del acontecer desde la percepción de la viajera. La movilización de la mirada

⁵ Como señala Gonzalo Aguilar, “las escenas de las fiestas o de los bailes les permitieron a los nuevos directores no sólo mostrar un estado de los cuerpos, de los gustos y de los usos del tiempo libre sino también los conflictos entre diversos sectores y clases sociales. Se trata de escenas clave que marcaron, así como lo hicieron las escenas de confesión religiosa en los ochenta (*Camila, La historia oficial, Contar hasta diez*), innumerables films argentinos de la última década, desde *Cenizas del paraíso* (1997) de Marcelo Piñeyro a *La ciénaga* y *Pizza, birra, faso*, desde *Felicidades* (2000) de Lucho Bender a *Esperando al mesías* (2000) de Daniel Burman y *Los guantes mágicos*. En *Pizza, birra, faso*, la escena de la fiesta es sólo una promesa de entretenimiento que jamás llega a realizarse. [...] En *La ciénaga* la escena de la fiesta está amenazada por el enfrentamiento entre los indios kollas y los burgueses de provincia. Y el motivo de la pelea es Isabel, la mucama que trabaja en la familia de Mecha.” (2006, 52). En *La tercera orilla* (2014), de Celina Murga, que transcurre en una localidad de Entre Ríos, la fiesta de quince de la protagonista es el lugar donde se reafirman las mayores regresiones sociales: sexismo, racismo, clasismo. En este punto, la fiesta en *Ana y los otros* es una escena clave para indagar fenómenos culturales, como el baile y la música, que, si bien acontecen en el interior de una homogeneidad etaria y de clase, no se limitan a la reproducción de desigualdades sociales.



sobre los personajes y las situaciones asienta un vínculo indicial entre la película y el mundo.

En Paraná, Ana alquila un auto y sale a la ruta. Al principio, el sentido de su trayecto es imprevisible. Como dice Jean-Luc Nancy, hay aquello que tan sólo hace camino:

una travesía que no hace más que pasar (lo cual se llama una experiencia), un pasar que no hace más que continuar, un pasado que, de hecho, pasa (lo cual se llama un duelo), un pasaje que continúa y que no lleva sino a su propio presente que pasa, o más aún a su paso presente (lo cual podría llamarse una eternidad) –y eso mismo que permanece inasible salvo en su paso, eso mismo es la vida, su sentido y su sal, su verdad que no obedece a ninguna exhortación, a ningún destino– (2008: 43).

Durante la segunda parte, la poética del film de Murga (los planos abiertos, los trayectos en auto, la presencia de niños, el final indeterminado) recuerda al cine de Abbas Kiarostami. Como de a poco se va develando, Ana se dirige a Victoria para encontrar a Mariano. Durante su búsqueda, conoce a un niño, con quien conversa entretenidamente hasta el final.

El extenso plano general del final trae reminiscencias de *Y la vida continúa...* (1992) y *A través de los olivos* (1994): vuelve evidente la contingencia del mundo, que deshace la idea de un sentido prefijado. En efecto, el film se encuentra inmerso en una realidad histórica que no tiene una resolución:

continúa más allá del cierre, así como había comenzado abriéndose paso por la ventana del ómnibus en una continuación de movimiento entre vida e imagen, desde una visión marcada por un sentido de la armonía y la felicidad. Pedir indicaciones a extraños como metáfora de un viaje en el que, más que descubrir coordenadas exteriores, se trata de encontrarse con decisiones y divagues propios; recorrer historias pequeñas que escapan a la continuidad de la narración convencional; fracasar —o dejar la certeza del triunfo en suspensión— en la misión que paulatinamente obsesiona a la protagonista (encontrar el amor): en estas derivas, las expectativas están en continuo desplazamiento.

El film se abre a una concepción participativa de la experiencia cinematográfica. La mayoría de las explicaciones acerca de la vida de Ana quedan al margen. Se pone, así, al espectador en el mismo plano existencial del personaje, que puede proyectar en el andar pausado, ocioso y lúdico su propia mirada, esa “disponibilidad”, ese “erotismo difuso”, esa “falta de ocupación de los cuerpos” que definen para Barthes (2014b) la experiencia de ir al cine.

En la película de Murga, las lagunas narrativas (¿qué pasó con la familia de Ana?; ¿por qué se fue de Paraná a Buenos Aires?; ¿cómo se desencadenó la relación con su ex?) potencian el trabajo de la imaginación a través de una apertura del espacio de interacción: como espectadores tenemos la libertad de inventar nuestros propios primeros planos allí donde el plano general del final desdramatiza los acontecimientos; por nuestra atención selectiva a lo que pasa, podemos desplegar una interpretación singular de los hechos cuando el film se rehúsa a dar un cierre narrativo.

Aires de comedia: el ocio y el afecto

Como señala Rick Altman (2010), los géneros cinematográficos desempeñan una función de *conmemoración* de aspectos clave de la historia colectiva. La comedia romántica, en este caso, evoca las tradiciones culturales en torno al cortejo: recuerda sus orígenes y justifica la existencia contemporánea de esas prácticas.

La comedia de enredo matrimonial, indagada por Stanley Cavell en un conjunto de films estrenados en Hollywood entre 1934 y 1941, se relaciona con la vieja comedia romántica de costumbres shakespeariana, poniendo especial énfasis en la heroína (casi siempre, una mujer casada y separada que se reúne de nuevo con su marido). Estas comedias lujosamente ambientadas en el período conocido como el de la Gran Depresión se ofrecían al público como cuentos de hadas por su contrapunto con la realidad de



la crisis económica. Una característica común a estos films es presentar la ociosidad de los ricos en una época de desesperanza, bajo la ecuación: abundancia + ocio = felicidad. Sin embargo, el éxito de este género, como indica Cavell, debe buscarse más allá de este contexto particular. Se trata de comedias de lo cotidiano que contienen historias de amor “optimistas”. Tal vez el rasgo más sobresaliente de esas películas es el intento de crear una *nueva mujer*, en una fase del feminismo “en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre”, según afirma Cavell (1999: 27). Pero, a pesar de que participan de un clima de apertura, en dichas obras los varones aún aparecían como los encargados de autorizar la emergencia del deseo “femenino”.

¿Podemos, en algún aspecto, pensar una conexión entre la concepción cavelliana de la comedia y el film de Murga? *Ana y los otros* se sitúa en los años de la poscrisis, que se reconoce a partir de algunos indicios: el más evidente, la lectura que el niño hace de una noticia sobre economía en el diario entrerriano.

—¡No entiendo esto!—dice el nene.

—¿A ver? Leeme.—contesta Ana.

—“Cuando los bancos apelen la medida del gobierno se producirá un *persaltum* que elevará el caso a la Corte y suspenderá la primera instancia”—Ana no dice nada, y el nene se ríe.

La objetividad del tiempo y el espacio —una concepción rohmeriana del cine que busca presentar la realidad *tal y como es*— emerge en esta escena en la que el plano fijo, que encuadra al niño y a Ana sentados en la vereda mientras conversan y leen el diario, dispone los elementos (palabras, cuerpos) de un modo que otorga valor al lugar y a la duración, e incorpora el azar como un aliado del humor, inherente a las casualidades de la vida y al curso imprevisible de los acontecimientos.

“La comedia es un juego, un juego que imita a la vida”, afirma Henri Bergson (2011: 46). Así, en otra charla con el nene en el auto, cuando Ana le pregunta qué ciudades conoce y él le enumera lo que aprendió en el colegio (“Paraná, Gualaguay, Rosario, Australia, Brasil, París...”), el efecto cómico resulta de entender a la manera convencional (conocer = haber estado ahí) una expresión empleada con otro sentido.

Las escenas de amor dependen de los espacios y tiempos del ocio. En *Ana y los otros* la tónica del amor refiere al compromiso, a la justicia, a la búsqueda continua: “Sería justo que, si yo quiero a alguien, esa persona me quiera”, dice Ana. Las anécdotas presentes en las conversaciones giran alrededor de los casamientos, el ambiente familiar, los noviazgos, en términos tradicionales. “Se consiguió un noviecito”, dice Ana cuando ve a la hija de su amiga jugando con otro nene en el jardín de infantes. En su charla con el niño de Victoria, mientras juegan a representar el encuentro con “la chica que le gusta”, las líneas del diálogo de Ana destacan valores morales tradicionales (a la nena que Ana recrea no le gusta el fútbol; es tímida y delicada; no lee ni le interesan las noticias del diario; la madre, presunta encargada, no le deja hacer nada sin su consentimiento). Pero el potencial lúdico de estas escenas no depende de este contraste serio entre la espontaneidad desprejuiciada del niño y la imaginación poco flexible de Ana, dado que se trata de situaciones alegres, con personajes que caracterizan al género cinematográfico.

En este sentido, las discusiones sobre el amor y el estar juntos dependen de la posibilidad de disponer del tiempo necesario para la conversación. Así, los aires de comedia del film de Murga permiten crear un ambiente propicio para la comunicación, que se abre a la posibilidad de imaginar una comunidad.

II. Errare humanum est.

De ánimos y distopías en *Una novia errante*, de Ana Katz

Una pareja se separa en medio de un viaje en el que celebrarían su tercer aniversario. Rumbo a Mar de las Pampas, una localidad de la costa atlántica

argentina, una pelea irremontable arruina todos los planes. No sabemos de qué se trata, cuál es el motivo, qué ha sucedido, pero en un ómnibus semicama de larga distancia, Inés, con llanto en los ojos, quiere hablar, para intentar solucionar las cosas, y que Miguel por lo menos la mire, pero él se limita a pedirle que se calle. A la mañana siguiente, el micro se detiene. Ella baja sola y advierte, atónita, que su pareja no la acompaña. Sola, imprevistamente abandonada, mientras el bus se aleja, toma un sendero que se va internando en el bosque de pinos hasta llegar a la posada que tenían reservada. Inés se registra con el nombre de Miguel como aferrándose a una vana expectativa de reconciliación. A la deriva, intenta acomodarse a la atmósfera de la aldea, al tiempo que se sumerge en la experiencia del abandono.

En el paréntesis de la escapada al balneario fuera de temporada, la protagonista de *Una novia errante* realiza también un viaje íntimo que debe lidiar con la angustia, la desolación, el desamor. Los accidentes márgicos, los cambios de ideas, los descubrimientos, la calma que va recuperando a medida que la película avanza hacen de este film una forma de viaje que no sigue ningún programa organizado, sino el ritmo propio de la errancia afectiva.

“Descifrar los signos del mundo quiere decir siempre luchar contra cierta inocencia de los objetos”, señalaba Roland Barthes (1994: 224). La película de Katz puede leerse, en esta dirección, como una aventura semiótica que intenta captar en el mundo todo lo que en él hay de “teatro”. No es casualidad que la cineasta y el semiólogo se inclinen especialmente por la dramaturgia. El ejercicio de observación no se adapta al contenido de los mensajes sino a su hechura: personajes, situaciones y contextos aparecen revestidos ya de un segundo sentido, un sentido connotado, que se percibe como estereotipo cargado de significación.

Mar de las Pampas se vuelve un espacio mitificado o hipercodificado: una *escenografía*. El balneario en otoño cobra centralidad como lugar donde se entreveran las pretensiones del turismo con la cadencia que sucede al término del veraneo. Una especie de resaca del enclave turístico (se) refleja (en) el malestar de la pareja. No obstante, hay una característica propia de Mar de las Pampas que introduce una fisura: la playa, el bosque, los médanos, los caballos, las onduladas calles de arena, los paseos decorados con luces de colores, las casitas de madera, la arquería, abren paso a una veta de la narración que se perfila como un cuento maravilloso sin llegar a despegarse de un realismo *visceral*. A partir de este contrapunto entre la magia que despierta una objetividad mítica y la nerviosidad que invade el espacio subjetivo, en el umbral mismo del afecto y el ambiente se construye la atmósfera (des)encantada y las formas del humorismo del film: ¿se trata de

una comedia o de un drama?, ¿sentimos empatía por Inés o el momento que atraviesa nos produce la incomodidad de estar presenciando una pelea de terceros?, ¿podemos acaso reírnos de su desazón?

La soledad, ese espacio vacío que irrumpe al término de una relación, se recubre con el abrigo de la comedia: el retrato inevitablemente patético de la mujer abandonada se despliega al margen de las representaciones trágicas del desengaño amoroso, que tienen una larga tradición literaria, dramática y cinematográfica, con personajes femeninos relegados a los confines de la locura: “Madame Bovary” (1857) de Gustave Flaubert, “Anna Karenina” (1877) de León Tolstoi, “Hedda Gabler” (1891) de Henrik Ibsen, “Salomé” (1894) de Oscar Wilde, Molly Bloom en “Ulises” (1922) de James Joyce, son ejemplos sobresalientes. Pero Inés no está sola: Germán, un habitante de Mar Azul que practica el tiro al blanco, el empleado del locutorio, Andrea (la titiritera) con su hijo Atahualpa, Lorena (la recepcionista del hotel), el policía de Mar de las Pampas, Sonia (una amiga de Germán), Pablo (el empleado de la posada), Luis, un gesellino, *amortiguan* las dificultades y ofrecen un espacio de encuentro y contención.

En la película de Katz, como una puerta giratoria, el tiempo de ocio es la entrada y la salida a la crisis. Las vacaciones desencadenan la separación, pero también permiten que aflore un deseo renovado. Entre la tensión inicial y la serenidad del final, los paseos, las cabalgatas, los fogones, las itinerancias amplifican las emociones contradictorias de la protagonista dando cuerpo al duelo y la simultánea búsqueda de superación.

Sismología feminista y erupciones fantásticas

El cine de Katz muestra el espacio como signo: es decir, como escenografía. Este se bifurca en dos direcciones, el cuento de hadas y el enclave turístico, que reciben un tratamiento que rompe con la costumbre: el cuento de hadas alberga una lectura feminista, el lugar vacacional se muestra desde su faceta ideológica: “bajo la Naturaleza, descubramos la Historia”, como dice Barthes (2013: 316), es una práctica de *sacudida* del sentido que *Una novia errante* sigue rigurosamente.

Una atmósfera fantástica se nutre del clima realista con su alta dosis de pathos. Existe, según Raúl Ruiz (2014), un aspecto que enlaza a cierto cine con el cuento popular: la incoherencia narrativa. Una forma abrupta de incongruencia emerge cuando los personajes actúan de manera poco razonable, provocando una fisura de la lógica del sentido común. Se trata de la aparición de mitos, saberes escondidos, leyendas, fábulas subterráneas, fragmentos de textos perdidos, sistemas de creencias, donde lo verosímil predomina sobre lo verdadero, lo prohibido o lo impensable.



En *Una novia errante*, una especie de inercia centrípeta de Mar de las Pampas dilata la estadía. El pequeño balneario hace las veces de retiro de la vida cotidiana. A través de las voces del novio, la suegra o la familia mediadas por el teléfono, el exterior se construye como un espacio lejano y difuminado. Inés está encerrada en el universo de fantasías, motivo propio del cuento de hadas que cobra fuerza al superponerse a la trama circular de la comedia. Desde su llegada a la aldea “sin prisa”, la sucesión de llamadas telefónicas no genera la sensación de un relato que avanza. Todo lo contrario: los diálogos caóticos e irracionales desarman la lógica de una progresión lineal. La recursividad de Mar de las Pampas produce la sensación de un encierro atrapante, como un retorno de lo mismo.

Lo fantástico aparece expresado en mitologismos del *Märchen*, que siguen algunos de los rasgos señalados por Vladimir Propp en “Las raíces históricas del cuento” (2008): la idea de traslado o viaje como esqueleto estructural sobre el que se disponen los temas y motivos del argumento; la idea de una comarca separada del punto de partida: Mar de las Pampas, cercada por el mar y el bosque, con su verde frondosidad, una posible metáfora de la naturaleza primordial que es preciso atravesar; la intuición (y luego la verificación) de las riquezas existentes en este lugar distante, como narra la leyenda sobre los “juntadores de monedas” que la recepcionista le cuenta a Inés; la superación de las dificultades, que finalmente conducen a la protagonista a recobrar un ritmo más sosegado.

El personaje principal mantiene con respecto al emplazamiento una sensación de extrañeza y admiración. El arribo a Mar de las Pampas es escenificado

como el ingreso a la fábula encantada: los planos del bosque enuncian la posición subjetiva ante el universo de fantasía. La figuración del entorno distante acentúa el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana. El bosque impenetrable es un motivo que simboliza el lugar donde se desafían los obstáculos no racionalizados. En el escenario salvaje del bosque emergen vetas del mundo fantástico; precisamente, “el perderse en un bosque significa no la necesidad de ser encontrado, sino, más bien, la urgencia de encontrarse a sí mismo”, como señala Bruno Bettelheim (1979: 308).

Podemos entrever que el film actualiza, libremente, algunos temas y motivos del cuento de hadas “Caperucita Roja”. Inés, una muchacha algo ingenua y confundida (que siempre lleva una chalina o un bolsito rojos), llega al destino vacacional después de haberse apartado del sendero adecuado (cree que se bajó del micro en una parada equivocada). Durante su solitario viaje se enfrenta a la encrucijada de tener que buscar el camino a seguir.⁶

La protagonista comparte la actitud de Caperucita que traza un arco desde el desconcierto y la duda hasta la afirmación subjetiva. Podemos identificar el tema de volver a la vida como una persona diferente. En el final, Inés renace en un plano superior, con el impulso de su hermana menor. Pero no se trata de una acción que dependa exclusivamente de los demás. Según la versión de Charles Perrault, Caperucita acepta encontrarse con el lobo hambriento, haciéndose cómplice de su propia violación y muerte. Según la versión de los hermanos Grimm, necesita la ayuda del cazador para ser liberada de la panza del lobo. El cazador representa al personaje masculino liberador, símbolo de la figura paterna, fuerte y protectora. La “moraleja” del desenlace del film de Katz confirma, en cambio, una actitud que se va descubriendo a lo largo del viaje: escapar de los problemas no es la solución. La protagonista se enfrenta, ante su crisis íntima, con la libertad de tomar decisiones y asumir iniciativas.

En este sentido, se pueden identificar conexiones con *El rayo verde* (1986), la penúltima parte de la serie “Comedias y proverbios” de Éric Rohmer: la joven solitaria y melancólica Delphine, a quien “nunca le ha sucedido nada especial”, busca pasar los días libres del verano en algún destino turístico que la lleve fuera de París, donde se siente aburrida y triste al término de una relación amorosa: “Necesito vacaciones de verdad”, dice llorando. Mientras deambula

⁶ A diferencia de la fábula popular, los personajes de la madre y la abuela están directamente elididos de la película de Katz. En cambio, en una breve llamada telefónica aparece la suegra Celia, cuyo tono de voz sugiere una relación amable pero seca con Inés (apelando con humor al sentido común respecto a las relaciones suegra-nuera). El único personaje con el que Inés se topa una y otra vez es Germán. Bajo las formas contradictorias que fluctúan entre la crueldad del peligroso seductor (el lobo) y protección del padre responsable (el cazador), Inés se siente intrigada, atraída y repelida por este personaje.

por la ciudad se encuentra con diversos objetos de color verde, que interpreta como “señales” que le salen al paso. En Biarritz, escucha una conversación acerca de “Le rayon vert” (1882) de Julio Verne: “me pareció muy bueno. Me gustó mucho. Su heroína es de cuento, tan ingenua como Cenicienta o Blancanieves. Es una historia de amor, romántica, con personajes extraordinarios, que buscan algo...”. Delphine, que anda con una capa impermeable roja por si llueve, o con un bolso rojo a cuestras, se siente inmediatamente atraída por la leyenda escocesa sobre la luz verde que aparece con el último rayo del sol al atardecer, mientras la atmósfera esté limpia y el cielo despejado. “Julio Verne dice que si ves un rayo verde entenderás tus propios sentimientos y los de los demás”, conjura un hombre. En la estación de trenes, a punto de regresar a París, se encuentra con un muchacho con quien visita Saint-Jean-de-Luz. Allí, finalmente, ve el fenómeno del rayo verde en el horizonte.

Inés, al igual que Delphine, no es una protagonista con la que resulte fácil establecer una empatía. Como señala Serge Daney,

el oblicuo encanto de los films de Rohmer se debe a una simple razón: es muy difícil identificarse con sus personajes. Patéticos e irritantes, como niños maleducados. Y es que Rohmer practica una suerte de brechtismo perverso. Al comienzo, casi por convención, nos obliga a ‘pegarnos’ al personaje que, con sus caprichos, sirve de embague a la ficción. Pero al momento en que comprendemos que este personaje se aproxima a un merecido castigo, y somos obligados a abandonarlo (para verlo de ‘mayor distancia’) es precisamente aquel que esperaba el autor para quedar cara a cara con su personaje, para consolarlo y enjugar sus lágrimas (2004: 221).

El desplazamiento de las posibilidades de identificación con la protagonista del relato de fantasía se trama por el contrapunto entre las figuraciones del cuento de hadas y los elementos mitológicos de la localidad, que organizan una semiosis del turismo que oblitera el encantamiento con el lugar.

Vacaciones distópicas

La obra de Katz elabora una *sacudida* del espacio de Mar de las Pampas como una aldea equilibrada. El tratamiento crítico del espacio trastorna el orden armonioso: da entrada a una crisis que desgarrar las prácticas turísticas, que resquebraja los códigos dados, que abre fisuras al separar el signo de los hechos. La película es ostensiblemente semiótica, en todos los planos.

La figuración de la personalidad de la protagonista contrasta con el estilo de vida medido y apacible de la “ciudad lenta” que, siguiendo una tendencia turística global-alternativa, define a Mar de las Pampas. La at-

mósfera pone de relieve la disparidad entre el talante ensimismado de Inés, al borde de un ataque nervioso, y la serenidad del balneario. O viceversa: mientras camina por la playa en dirección a Villa Gesell, ve un grupo de personas rescatando a un ahogado. A continuación, se cruza con Germán, un exponente del poblador que llegó a la localidad hace diez años y “nunca se pudo ir”, y le dice: “debe ser muy tranquilizante vivir en un lugar así, ¿no?”. La supuesta calma y armonía de la localidad turística son tratadas con ironía.

Afecto y ambiente aparecen entreverados. Fuera de temporada, Mar de las Pampas “tiene un aire de set abandonado”, como dijo Ana Katz. La endogamia de una comunidad formada a partir de porteños emigrados que subrayan el orgullo de pertenecer a una aldea “sin prisa” traza una suerte de ecosistema suspendido.

La película introduce el relato prefabricado del “dejarse atrapar”: un tópico mítico del hombre que se reencuentra con la naturaleza y, a su vez, un tópico propio del cuento de hadas. En Mar de las Pampas, el estilo de vida *new age* de los nuevos nativos se opone a la cosmovisión de los viejos *hippies* gesellinos; además, en la actualidad que el film convoca, Villa Gesell representa el lugar “real” de la burocracia y el trabajo, afuera constitutivo de la forma de vida “idílica” que se ostenta como su contracara hedonista.

El paisaje de quienes habitan Mar de las Pampas fuera del período estival combina, como se ve en la película, parejas jóvenes, divorciados, familias que subsisten gracias a un fenómeno de creciente *popularización* del balneario—para un sector que se considera parte de una elite progresista (a diferencia de los noventistas Cariló o Pinamar)—protegido por una vecinal con conciencia a tono con las demandas sustentables del ecoturismo: cabinas telefónicas y computadoras con conexión a Internet—la señal de celular es reciente, debido a una antena que se instaló en el balneario contiguo de Mar Azul pese al repudio de los locales—, almacenes “naturales” y “de campo”, paseos de compras con artesanías hechas en serie pero dispuestas de una forma que pretende volverlas únicas e irrepetibles, gastronomía refinada, librerías con *stock* para todos los gustos, anfiteatros con espectáculos a la gorra o con fines de recaudación caritativa, hospedajes *boutique*, *resorts* tipo *spa*, *aparts* con guarderías, posadas y cabañas que buscan mimetizarse con el entorno, con nombres como Rincón del Duende, Indio Pampa, La Mansión del Bosque, Cabañas Mapuche, Runa Moraira, Village de las Pampas, Sonidos del Bosque...

El cartel de la entrada presenta la localidad como “un lugar sin prisa”, invitación a una experiencia que ponga entre paréntesis los códigos extrínsecos: una entrega absoluta al ocio en un ambiente de fantasía que se



imprime sobre la mitología del lugar turístico. El mito es, en efecto, un estímulo de la vida comunitaria en sitios como Mar de las Pampas, con sus puestos de artesanías, sus paseos ecológicos, sus prácticas culturales con reminiscencias *hippies* neo-esotéricas.

Según Barthes (2005), el mito se caracteriza por la capacidad de interpelación: su ambigüedad expansiva, su fuerza intencional, funcionan como una invitación imperiosa, un llamado personal que obliga a reconocer su disposición motivada. Como un objeto mágico que surge en el propio presente del film, sin ninguna huella de la historia que lo produjo, Mar de las Pampas parece una aldea que acaba de ser creada para el ambiente de la ficción. Esta significación, sin embargo, no es completamente arbitraria: contiene, al menos en parte, una dosis de analogía. El ingreso de la protagonista a Mar de las Pampas se figura como el ingreso a un bosque encantado, gracias a una concordancia de atributos y cierta cuota de afinidad entre sentido y forma. El poder de motivación de este mito reside en los distintos fragmentos de realidad que buscan recrear ese clima mágico, como de suspensión: Mar de las Pampas *efectivamente* tiene una arquería, unas sugestivas posadas “del Duende”, unos paseos por el bosque iluminado que resultan *encantadores*.

El clima afectivo del film está en sintonía con la construcción de una mirada (*glance*) que problematiza los códigos representacionales de los espacios turísticos y su visión privilegiada (*gaze*). En lugar de desenvolverse

como un momento placentero y ameno, el viaje multiplica discordancias cotidianas. La presunción de un destino turístico como *locus* libre de contradicciones es tratada con ironía: la escapada por el aniversario de la pareja, la celebración de la estabilidad y la perdurabilidad de la relación, se inicia con la separación y desata la errancia.

El encanto de la anacrusa

El punto de escucha se mantiene cercano a la subjetividad de la protagonista. Los pasajes musicales se bifurcan en dos direcciones: por un lado, acompañan el estado de ánimo de Inés respecto a la búsqueda de un ritmo propio; por otro lado, ponen de manifiesto el humorismo del film.

Las sonoridades intensifican la entrada al universo (des)encantado, atormentado, y acompañan el proceso de reafirmación subjetiva, entre la disritmia y la calma. Ejecutada por una formación integrada por vibráfono, violín, cello y contrabajo, esta música tiene una textura contrapuntística que consiste en la superposición de cuatro líneas con diferentes timbres que realizan su melodía sin que una se subordine a otra. La melodía incluye planos independientes entre sí que exacerban los ostinatos y las fugas. En cuanto a la armonía, si bien existe un centro tonal (la menor), la sensación que se produce es de una indefinición tonal, a partir de enlaces de acordes que se apartan de cumplir con una función predeterminada a fines de brindar una respuesta fija y esperable a una sucesión (como ocurre con el centro tonal de reposo, la tensión de la dominante y la subdominante); en lugar de realizar un movimiento modulante progresivo en el que unas armonías se deducen de otras, la música traza un mapa de colores armónicos disonantes y enrarecidos. Respecto al ritmo y al tempo, diferentes ordenamientos métricos superpuestos, cambios de compás, contratiempos, aceleraciones, detenciones súbitas y desplazamientos acentuales aumentan la impresión de *inestabilidad*, a la par de la alta densidad cronométrica que señala el desequilibrio y la turbulencia afectiva. Los cortes en la continuidad, que exaltan el placer de la repetición en el dominio del deseo y el goce, las aceleraciones y los frenos inesperados, las instancias intercaladas de tensión y alivio, construyen un clima de *redundancia* a partir del cuerpo sonoro cuyos latidos, que palpitan desde la anacrusa del tiempo débil, enlazan dicho estado emocional con la audio-percepción visual de las vicisitudes que atraviesa el personaje. Así, la inestabilidad y la redundancia figuran musicalmente la errancia: un ánimo invadido por la crisis de la separación, que genera altibajos y desequilibrios, aparece una y otra vez como un oleaje intermitente y abundante.

Música popular, entre el ocio y el estereotipo

El uso paródico de la música popular se manifiesta en dos escenas clave: por una parte, el fogón aparece como una práctica “alternativa” del tiempo libre; por otra parte, “Brasil” aparece como arquetipo del verano.

En la secuencia de la guitarreada al término de la fiesta de la arquería, los personajes están agrupados alrededor de un fogón. Cronotopo de encuentro juvenil, el gesto de afirmación que perfila la guitarreada como un ritual colectivo vinculado a una cosmovisión alternativa está enfocado desde su costado grotesco: el film concentra la atención en su lado ceremonioso y solemne, percibe los componentes preestablecidos y la inmovilidad de sus fórmulas prefijadas para así revelar sus automatismos.

La guitarreada se recorta como un espacio de contención genéricamente estructurado: los varones toman el mando de la guitarra y la percusión, y cantan con mayor efusividad que las mujeres. La compenetración enfática en el canto aparece exagerada por el efecto de desinhibición del alcohol. La botella de vino que se pasa de mano en mano triangula un juego de enredos implícitos entre los hombres por llamar la atención de Inés.

El humorismo se pone de manifiesto en la propia música. Por una parte, el bongó, un instrumento típico de la cultura afrocubana, es tocado sin gracia ni sutileza para acompañar una canción que trae recuerdos de bandas del rock acústico de los setenta, en particular de “Pedro y Pablo”, que desde su mismo nombre revela una conexión con la esfera del espiritualismo, el clima político de resistencia y la vida comunitaria. Los personajes cantan unidos por una especie de nostalgia generacional: “Suerte al cruzar del otro lado del puente. Los de la superstición, sobre mareas y cicatrices, las tormentas y el reloj. Fueron los días felices, los de la superstición, sobre mareas y cicatrices, las tormentas y el reloj. Sólo me dan las notas más dulces, del eterno Jukebox. Y si quieres cambiar tanto las cosas, lararará... Suerte al brillar con la cabeza en la luna...” Incluso tararean los enlaces entre las estrofas, lo que da cuenta de que conocen perfectamente la canción. La letra combina en una especie de cadáver exquisito un conjunto de palabras que remiten a la tópica de protesta mezclada con expresiones sensibles de amor y misticismo.

Las últimas secuencias del film presentan una música interpretada por el cuarteto de instrumentos que señalamos para el caso de los pasajes musicales ligados a los contratiempos anímicos de la protagonista, al que se suman percusión, guitarra y voz masculina. En la secuencia de la playa, en la que Inés se dirige al mar para bañarse luego de la insistencia de su hermana menor, suena una canción inspirada en el género popular de la

bossa nova, cuya letra habla de Mar de las Pampas. Esta música se resignifica a la luz de un diálogo previo entre Inés y Germán sobre “Brasil”. La protagonista había manifestado una visión de Brasil y de los brasileiros que expone sus ideales del ocio y la felicidad:

—A mí me encanta Brasil, me encanta, me encanta.

—¿Fuiste?—le pregunta Germán a Inés.

—Sí, a Florianópolis.

—Vos sabés que yo siempre pienso que los brasileiros son como más despreocupados, ¿no?

—Ah, sí, ¡yo también!

—Como más felices.

—Sí, yo pienso lo mismo.

—Habría que ser un brasileiro, entonces.

—Sí, vamos, nos tiramos en la playa, tomamos *caipirinha*, no hacemos nada, está buenísimo—dice Inés.

La introducción de la canción final cristaliza, entonces, varias dimensiones: su clave humorística respecto a las fluctuaciones emocionales que la protagonista atraviesa es una puesta en abismo de la totalidad de la película, que mantiene con relación a Inés un desapego afectuoso. La escena del final procura reconstruir ese estado anímico a partir de una música pseudo-brasilera que juega con su condición de artificio estereotipado. La *bossa nova*, popularizada en los años cincuenta y sesenta dentro del movimiento de renovación de la música con epicentro en Río de Janeiro, se ha convertido en el género de música brasilera más reconocido internacionalmente. Su incorporación al film constituye un detalle altamente significativo puesto que se introduce como un comentario: la música es una alusión al mito del carioca como sinécdote de “brasileridad”, tal como lo enuncia Inés en la charla con Germán, aunque solamente haya estado en Florianópolis, destino de gran parte de los argentinos de clase media que vacacionan en playas brasileiras, cuya imagen prototípica encarnan la hermana y el padre cuando llegan a Mar de las Pampas vestidos como turistas inconfundibles (bermudas que dejan ver sus piernas blancas, zapatillas con soquetes, gorros para el sol). La perspectiva que la protagonista tiene de la vida eufórica, relajada y ociosa se hace eco del imaginario de rivalidad entre la *cidade maravilhosa* de Río y el motor económico de San Pablo (“los paulistas trabajan, los cariocas se divierten”). Fuera de Brasil se generaliza ese espíritu carioca hasta representar a todo el país como englobante del estilo de vida de “los brasileiros”. En la canción del final, la

película incorpora la teatralización de este mito entonada en “portuñol”, imitación risible de la hibridez de las lenguas a partir de la extracción de sus automatismos, que además resulta cómica por el contraste con los mares tan poco cálidos de nuestro ventoso paisaje costero.

Comicidad, crítica y verborragia

Una novia errante juega en el límite del estereotipo: presenta a la mujer a partir de la imprevisibilidad de sus reacciones que, vistas desde fuera, pueden remitir a una imagen de “impunidad” (por ejemplo, al decir lo que ella quiere), pero que, en el film, expresan la posibilidad de asumir libremente las conductas.

Como indica André Bazin en “M. Hulot y el tiempo”, refiriéndose a las desventuras del personaje de Jacques Tati, la comicidad cinematográfica depende de la creación de un universo que “no puede funcionar sin una cierta generosidad comunicativa” (2008: 61). La retórica audiovisual de *Una novia errante* implica, en esta dirección, un trabajo sobre el sentido común asociado a la vida turística, que a partir del humor se intenta *poner en crisis*. Mantener el estereotipo a distancia, ofrecer un imaginario levemente despegado de su fuerza adherente, es un ejercicio que la película de Katz realiza a contrapelo de la *doxa* que constantemente acecha a los personajes. Se trata de una suerte de anti-comedia, en la que el humor opera de manera clandestina, soterrada, delineando un placer indirecto en el modo en que se trabaja el realismo, en la fina brecha entre el mito y los estereotipos. El juego y el ocio que se contraponen al continente de serio esfuerzo y constante laboriosidad están del lado de “los abandonados del padre, las gentes sin destino”, como dice Carlos Arcidiácono (1993: 301) para aludir a los sujetos históricamente relegados.

Siguiendo este planteo, vale recordar que la comicidad asume tres características centrales: es propiamente humana o producto de la personificación (un paisaje jamás es risible), se produce a condición de que pongamos la emoción entre paréntesis (la resonancia sentimental oblitera la risa) y necesita el eco de un grupo (el aislamiento elimina su disfrute). Cierta desapego y una dosis de indiferencia e insensibilidad son los requisitos afectivos para que la comicidad pueda responder a las exigencias de la vida en común.

Desde el mismo título, se apela a un nombre sencillo, sin atributos (“Una novia errante”), característica de los títulos de comedia (“El avaro”, “El jugador”, “El celoso”, etcétera), con la particularidad de que se trata, simplemente, de “una” novia, que, paradójicamente, es errante; casi un oxímoron puesto



que la errancia no forma parte del universo de sentidos que se asocian al noviazgo o a una relación estable. Un mero error, un devenir sin finalidad, sugiere la idea de un viaje que está vuelto sobre sí mismo, cerrado a todo sentido general, a toda idea de destino, a toda trascendencia. La errancia está atravesada por la comicidad, como cuando Inés sigue de manera automática su camino sin preocuparse por entablar contacto con los otros (los rescatistas del ahogado, el dueño del telecentro, el habitante gesellino).

El habla de los personajes se equilibra entre un lenguaje prosaico, trivial, incluso inelegante, y un lenguaje artificioso que se desprende del naturalismo coloquial. Se trata de un arte de la comunicación tenuemente *suspendido*: la incongruencia, la indefinición, la rigidez de la palabra socavan la ficción del lenguaje transparente. Envuelto en circunstancias cotidianas, familiares, el espectador se predispone a escuchar conversaciones terrenales, sentidos comunes, proverbios larvados, fórmulas lavadas.

En los diálogos con Miguel, se utiliza uno de los artificios usuales de la comedia: la repetición periódica de frases. Prevalecen las expresiones hechas con sentido del humor: "Chau, Miguel. ¡Qué *inconsistente* que sos!", dice Inés en otra charla. La insistencia de Inés en llamar a su pareja "inconsistente", pronunciando con afectación cada letra, aparece en medio de un torrente verbal que funciona como un resorte: acomete, se reprime, contraataca, se detiene. Esta imagen de una fuerza que se obstina y de otro ensañamiento que la combate es un mecanismo típico de la comedia clásica

articulada en torno a la repetición como una forma de incontinencia verbal de la protagonista.

Que Inés le corte el teléfono a Miguel acusándolo de ser “inconsistente” (insulto cuya vaguedad descriptiva además contrasta con el énfasis de su exclamación) revela otro aspecto de la comicidad: la circularidad. “Dejarse llevar por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, y decir lo que no se quería decir o hacer lo que no se quería hacer; ésa es, ya lo sabemos, una de las grandes fuentes de la comicidad”, indica Henri Bergson (2011: 70). En la primera conversación, Miguel está ofendido porque Inés lo había llamado “inconsistente” antes de emprender juntos el viaje. Cuando por fin ella parece estar superando la desventura, vemos que cae otra vez en la misma desgracia. A pesar del esfuerzo enorme, desemboca súbitamente en el punto de partida.

Afectividad *camp*

Si la retórica del exceso del melodrama se caracteriza por la intención de emocionar y calar hondo en el sentimiento, el film de Katz desmonta el tono melodramático desde el interior mismo de la polifonía de signos enfáticos, condensados en la actuación que despliega una gestualidad ligeramente exagerada, con registros de voz que van del susurro al grito. La película invierte los mandatos de estar siempre impecable, los valores de la castidad, la modestia, la docilidad; en fin, de una feminidad no desbordada que debe vivir alerta para acallar el “monstruo interior”. Se detiene en la focalización de un momento pocas veces representado por el cine, la experiencia del abandono, con todo lo que tiene de dramático y de patético, desde una distancia irónica respecto al melodrama. La protagonista alza la voz sin avergonzarse y, de ese modo, nos vuelve conscientes del carácter preconstruido de nuestra propia vergüenza ajena.

En Inés irrumpen con intensidad los arrebatos desquiciados del amor no correspondido: lejos de la imagen abnegada, de una feminidad recatada, dócil y modesta, o de una pose superada que pretende tener las emociones bajo control, la película muestra las contradicciones de una mujer de clase media a los treinta: edad en la que se concentran fuertes mandatos y expectativas sociales acerca del casamiento, la maternidad, la estabilidad en todos los planos, la “realización” personal, profesional, familiar. A distancia de la inhibición que oculta la congoja, el estado de turbación de la protagonista aparece enfatizado: despeinada por el desconsuelo, la máscara de pestañas corrida y los ojos hinchados por el llanto, la voz sin aliento, la ropa desarreglada, trazan un cuadro del desmoronamiento amoroso que resulta excesivo en

un contexto cinematográfico en el que tiende a imperar el subrayado psicológico de los síntomas, como en *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008), o la neutralidad austera bajo formas del desgano o la contención de los sentimientos, como en *Abrir puertas y ventanas* (Milagros Mumenthaler, 2012). En el film de Katz, la teatralidad es constitutiva de la acción e incluso del espacio concebido como escenografía del cuento maravilloso y de la mitología del enclave turístico. No se trata de un enfoque realista ni minimalista: en todo caso, es un realismo dramaturgico o teatral.

La película abunda en *exclamaciones* que manifiestan vivazmente la afectividad y la pasión, por medio del empleo de palabras y frases interjectivas que la protagonista pronuncia de manera expresiva, con la voz que resuena en la corporalidad, enteramente conmovida. Este carácter intenso incorpora la estrategia comunicativa de la *asertividad*, signo de madurez de la personalidad, que aparece involucrado en circunstancias cómicas. Por ejemplo, en el diálogo en torno al vuelto del locutorio: “No, disculpame, me parece que me diste mal, eh”, dice Inés. “Uno con sesenta. Vos me diste cinco”, dice el dueño del locutorio. “Por eso”, insiste Inés. “Tres con cuarenta más sesenta: cuatro, más uno: cinco”. “Ah, bueno me confundí, ¡disculpame!”. Este rasgo de personalidad vuelve a aparecer cuando se baja del micro, diciéndole al chofer: “Me equivoqué, me puedo equivocar”, así como también en la secuencia en la que hace un pedido a la recepcionista: “Lo que te quería pedir es si me pueden reintegrar el importe de las dos noches que no usé. Viste que yo te pagué todo por adelantado”. “Sí, no, pero no podemos. Yo te voy a sellar un voucher con las noches que no usaste, y las usás cuando querés”. “Y ustedes invitan el pasaje de ómnibus de vuelta... La próxima sé que no tengo que pagar todo por adelantado”, dice Inés. El efecto cómico de estas frases se refuerza por su aparición intercalada con la *depreciación*, una figura retórica del grupo de las denominadas patéticas, que consiste en interrumpir el discurso para enunciar una súplica o implorar insistentemente con el fin de conmover el ánimo del interlocutor a su favor.

Se trata de una bifurcación estética del personaje: filmicamente moderno —en el sentido de que sus actos no habilitan la sobre-interpretación de las conductas— y teatralizado —con gestos altisonantes que se pueden vincular al “teatro de la repetición” (cf. Deleuze, 2006)—. El film retiene aquellos elementos análogos del mundo encantado que actualiza la mitología de Mar de las Pampas. Esta forma motivada alcanza una amplificada afectividad a partir de una sensibilidad *camp* que expone una relación estridente y visceral con lo real. Como indica Susan Sontag, “lo *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo, pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas” (2005:

359). Respecto al personaje de Inés, lo *camp* está dado por la representación de un papel: el de la amante despechada, que exhibe su condición ante los demás. Inés está siempre al borde del exceso (de palabras, de alcohol, de llanto). Este desborde hace que las dimensiones del adentro y el afuera estallen. Escuchamos su lamento desconsolado, la vemos descompuesta atrás de un pino, entrando con sus últimas fuerzas al baño. Al poner de manifiesto el cuerpo de los personajes, la comedia se aleja de toda faceta trágica: “Ése es el motivo por el que los héroes de tragedia ni beben ni comen ni se calientan. En la medida de lo posible ni siquiera se sientan”, afirma Bergson (2011: 36). *Una novia errante* desorienta los marcos interpretativos: no se puede inscribir dentro de un género cinematográfico fácilmente reconocible y expone los desbordes del género sexual.

La coquetería como último recurso

Ante el abismo amoroso, la protagonista procura hiperbolizar su presencia en el mundo mediante un uso afectivo del cromatismo, con ornamentos de colores vivos y desafiantes. Inés le compra a Andrea, artesana, titiritera y madre soltera, cuyo hijo se llama Atahualpa, un par de aros amarillos, que al final de la película aparecen colgados de la sombrilla. “El amarillo ayuda a lo perdurable. Lo vano se alarga; lo largo se hace para siempre”, revela la vendedora.

En tanto accesorios del disfraz que buscan encubrir la desazón, los aros condensan una actitud de coquetería para resistir al dolor de la separación. Como el arte del caricaturista, que consiste en descubrir movimientos casi imperceptibles y hacerlos visibles a partir de su agrandamiento, *Una novia errante* pone de manifiesto las contorsiones que tienen lugar en el cuerpo, entre la forma superficial que aspira a una armonización y las rebeliones profundas de la materia, tal como sucede con la protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), según la explicación de la actriz Carmen Maura: “Para un personaje como Pepa, los tacones son la mejor forma de sobrellevar la angustia. Si Pepa descuida su aspecto, su ánimo se vendrá abajo. Un ejercicio de la coquetería supone una disciplina y representa su fuerza principal. Significa que los problemas todavía no han podido con ella” (en Broullón Lozano, 2010: 193). Las actitudes, los gestos y movimientos del cuerpo de Inés se vuelven patéticos en la medida en que su gracia aparece socavada por la rigidez del hábito contraído (como cuando se acerca al espejo para arreglarse la cara después de haber estado llorando sin parar). Resulta irrisoria, pues, la imagen de la novia que busca enmascarar con un disfraz de aros revestidos de poderes especiales los contratiempos del abandono.



En un plano clave que funciona como una ruptura efímera de tiempo y espacio, Inés adopta una actitud sugerente ante la cámara que se coloca frente a ella. Apoyada en el borde de la escalera, sonriendo, con el hombro descubierto, levemente inclinada, busca seducir a Pablo. En este instante de acción congelada, es la propia pose del personaje la que da pie a una sacudida que suspende momentáneamente su congoja para connotar seducción y atracción sexual.

Según la “epistemología de la pose” postulada por Sylvia Molloy, el doble itinerario sería el siguiente: 1) la pose remite a lo no mentado, al algo cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende *representa*, es una postura significativa; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como ‘pose’: una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo (2012: 49).

Así, de imagen del abandono a sujeto deseante, Inés expone su femineidad como una mascarada que sucesivamente resulta colapsada por el exceso de pasiones. Se trata de la apariencia como escamoteo, el vestido como disfraz, que en cierto modo definen el recurso de la exageración del estilo *camp*; el predominio de la forma sobre el contenido, que engendra su propia paradoja: “Es la certidumbre de que la realidad

imita lo arquetípico”, como afirma Carlos Monsiváis (2012: 37). El signo opera como disfraz del signo: como si el signo renunciara a su condición significante natural(izada) y ostentara, en una vuelta sobre sí, su propia historia en una pirueta.

Humor abyecto

Cita irónica, apropiación, intertextualidad: “La parodia postmoderna es desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio”, indica Linda Hutcheon (1993: 6) en discusión con las perspectivas que relegan lo paródico al reino ahistórico y vacío del pastiche. Los ecos paródicos que resuenan en el film de Katz contienen una problematización crítica de los valores. Si las políticas de la representación necesariamente son políticas de género, las estrategias figurativas de *Una novia errante* llaman la atención hacia el carácter histórico del mundo cultural: cómo las mujeres se exponen a su propia mirada, cómo son vistas por los varones, cómo se miran a sí mismas y a los otros.

El desborde de Inés transgrede las reglas del decoro femenino. Esta desobediencia de los ideales de feminidad es cometida por un personaje que, a pesar de su tipicidad, deja entrever rasgos de lo animalesco, aquello que Luigi Pirandello llama “el alma instintiva, que es como la bestia original que acecha en el fondo de cada uno de nosotros” (1968: 122). Como espectadores y espectadoras, no nos sentimos *superiores* a su forma de conducirse. La vergüenza ajena expulsa el sentimiento de superioridad, puesto que produce una incómoda cercanía. Ello hace que no podamos disfrutar de su desgracia o extraer de ella determinado placer, como en la comedia clásica, ni sentir compasión, como en los dramas y la tragedia.

Más que lo cómico (concepto “sombriilla” que abarca un conjunto de operaciones diferentes), es el *humor* el que se vuelve fuente de crítica social en el film. Se trata de una operación semiótica: mediante un sistema de signos audiovisuales se ponen en duda otros códigos culturales. Por medio del humor, el film se sirve de la destilación de aspectos emergentes de la trama cultural, como el estilo de vida “alternativo”, que antes señalamos como parte de una tendencia global, “ecológica”, “neo-hippie”, “naturalista”.

El humor funciona en los intersticios de dos niveles: entre la estructura narrativa y las operaciones discursivas de la enunciación. Como dice Umberto Eco,

el humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. (...) Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad. Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. El humor es un carnaval frío (1994: 20).

En el cine de Katz, la percepción del humor ocurre gracias a que tenemos un *sentimiento de lo contrario* que es producto de la reflexión: de la simple observación de lo contrario, que provocaría la risa directa y burlona a través de los procedimientos más exteriores y cristalizados (tal el caso si sólo viéramos a una joven trastornada porque su novio la abandona a mitad de camino y advirtiéramos que esta mujer de vacaciones es lo opuesto a lo que ella se podría haber imaginado), el film hace intervenir el trabajo del pensamiento y, así, impide que nos riamos de la desventura (de entrada se sugiere que aquella mujer no encuentra ningún placer en su situación, sino que sufre a causa del abandono pero no trata de ocultar su desdicha).

Se trata de una elaboración minuciosa del sentimiento de perplejidad que emana de los estereotipos y las representaciones sedimentadas. ¿Qué estados de ánimo se construyen? Aunque quisiéramos, no podemos reírnos de todo lo que hay de risible en la representación de la novia errante; tampoco podemos padecer con ella su desgracia. Sentimos que hay *algo* que turba y obstaculiza tanto la risa como el llanto: una fugaz sensación de pena (por su abatimiento: todo el tiempo se muestran los entretelones del abandono) y de admiración (por la total ausencia de vanidad: Inés no intenta disimular nada) se truncan en un estado mayor de incomodidad y aun crispación que nos amarga la risa. Ese encanto oblicuo que genera es afín a la sensibilidad ante lo *camp* que nota Sontag: “Me siento fuertemente atraída por lo *camp*, y ofendida por ello con intensidad casi igual” (2005: 355).

Palabras finales

A lo largo de este ensayo, realicé un recorrido por las figuraciones del viaje en *Ana y los otros* (2003) de Celina Murga y *Una novia errante* (2006) de Ana Katz, siguiendo el tránsito del deseo de las protagonistas a través de los desplazamientos, itinerancias y divagues de su andar. Se trata de formas narrativas que toman distancia del restablecimiento del orden patriarcal:

la solución del casamiento y el modelo burgués de familia no aparecen como destinos principales, así como la vida en torno a la pareja no es garantía de bienestar.

En el caso de Murga, como una zona de encuentro, la identidad de Ana asume una cualidad heterotópica: desde una formalización de la figura de la mujer caminante, está abierta a los otros como *pasaje* –lugar en movimiento– hacia la alteridad. Un repertorio de figuras del ocio vinculadas al viaje, la fiesta, las conversaciones, problematiza los tópicos que caracterizan la poética del “nomadismo” concebida como movilidad permanente, falta de hogar y ausencia de lazos de pertenencia, por contraste con el “sedentarismo”. Según las interpretaciones más extendidas, la oposición entre ambas tendencias tiene que ver con los modos en que las diferentes clases experimentan la crisis socioeconómica: el nomadismo, que referiría a los procesos de precarización social, se basaría en el rechazo de la identificación afectiva a partir de la inconmensurabilidad entre personajes y espectadores, entre *habitar* efectivamente los márgenes sociales, como los vagabundos, y *viajar* imaginariamente por ellos, como los turistas; y el sedentarismo, con el foco puesto en el hogar y la posibilidad de narrar la recomposición de la crisis desde un retorno a los lugares que hacen las veces de refugio. Ahora bien, a partir de una mirada que no sólo plantea la oposición entre nomadismo y sedentarismo desde el punto de vista de la clase, sino también desde perspectivas de género, edad y geografía, podemos señalar que la poética nómada no se limita a articular el movimiento en los descartes del capitalismo, ni que la sedentaria se reduce a una espiral hacia los interiores.

Ana y los otros destaca el distanciamiento que se produce respecto a una mirada tradicional de la vida provinciana. El sonido del habla expone un desplazamiento del habla nacional fundada en el centralismo que concede a las variantes del llamado “interior” el rango de lo pintoresco. Este perfil del habla no se concibe tan sólo como un refuerzo de la *verosimilitud* de las anécdotas, como un instrumento suplementario de representación que se integra dócilmente al relato. A través del *grano* y los acentos de las voces entrerrianas se desarticula la ilusión que el cine otrora fundaba sobre el mundo rural y pueblerino. Asimismo, tanto en las conversaciones que Ana mantiene con los otros personajes, como en las secuencias de la fiesta por el décimo aniversario de egresados de la Escuela Normal, en las que se concentra la música de las canciones pertenecientes a la corriente *glam* del rock argentino de los años ochenta, se exponen los procesos de construcción de identidades en cuanto a las narrativas culturales compartidas.

Con respecto al sentido común cristalizado en el imaginario tradicional paranaense, la subjetividad nómada de Ana, su andar solitario, su soltería, su versatilidad física plasmada en el cuerpo, difieren del estilo de vida más sedentario de los ex compañeros de la secundaria. Además, marcan un contraste con los discursos sociales acerca de los “peligros” presentes en la libertad de circulación de las mujeres por el espacio público, no sólo por la división sexual del trabajo, que relega a las mujeres al cuidado de la casa mientras los varones “salen a trabajar”, sino también porque *salir* implica riesgos y placeres. El film de Murga cuestiona la lógica de la productividad del movimiento, interrumpe la idea de tiempo como ganancia y se abre a nuevas formas del nomadismo.

Una característica sobresaliente de las narrativas vinculadas a los viajes en el cine contemporáneo son las trayectorias delineadas por mujeres que se abren camino más allá de los grandes centros urbanos o de los lugares turísticos en sus temporadas altas. Surgen, en este movimiento, dislocaciones propias de un escenario de flujos y travesías que trazan contornos disidentes respecto a los órdenes genéricos predominantes. El viaje en *Una novia errante* cataliza discordancias cotidianas que, enfocadas en detalle, muestran los desajustes de los vínculos familiares y de pareja, a la vez que desarman la idea de un destino turístico libre de contrariedades. El tiempo de ocio permite a la protagonista una afirmación subjetiva que tiene en cuenta el deseo y la búsqueda del propio ritmo para superar la crisis emocional.

La errancia fluctúa entre el *pathos* realista y la atmósfera distante, encantada, en clave de cuento de hadas, habilitada por la mitología que envuelve al balneario. En este punto, el paisaje adquiere un valor simbólico: el bosque, con su juego de luces y sombras, es fuente de peripecias y aventuras; el mar, con el que la protagonista se relaciona de manera progresiva, marca el deseo por encontrar una salida al laberinto de pasiones desencadenadas por la separación.

Si para una crítica de cine vinculada a la estética vanguardista es preciso suprimir desde el comienzo cualquier adhesión apasionada con el fin de repudiar la identificación, el film de Katz genera un distanciamiento pero por medio de una vía inversa. En lugar de un “desapego apasionado”, tal como postulaba el enfoque pionero de Laura Mulvey como alternativa al *mainstream* patriarcal, la película de Katz produce el efecto de una “pasión desapegada”: comenzamos padeciendo los vericuetos de la trama *junto* con la protagonista, y a medida que la película avanza nos vamos distanciando de su posicionamiento subjetivo *junto* a la cámara que ofrece un retrato humorístico a la vez que afectivo de sus desventuras cotidianas. En su recreación del teatro del mundo, el film no opera en el plano de la reproducción,

no juega con la imitación, sino que produce sentido de manera despegada, desplazada, *que hace ruido*. En este punto, el tratamiento del sonido se bifurca en dos direcciones: aquellos pasajes sonoros que acompañan el estado subjetivo de la protagonista, y las dos canciones populares en las que el enunciador presenta de forma irónica dos modos de experimentar el ocio turístico en la actualidad: por medio de una vía alternativa (la guitarreada en torno al fogón) o por medio de una vía hegemónica (el imaginario en torno a la brasileridad).

Un “brechtismo perverso” –como lo llama Daney– alimenta una pasión desapegada. La impresión de “vergüenza ajena”, que recorre el film de principio a fin, forma parte del clima físico estrechamente relacionado a un cambio en la economía de los afectos, que se aleja de las reglas de la acción, el melodrama televisivo y el *star system* desde las *performances* teatralizadas que desenvuelven los actores, los parlamentos y los espacios. La salida de la distopía amorosa y vacacional, el atajo que esquiva la tragedia y el melodrama, es el sentido del humor ligado a las representaciones del hedonismo. El film recurre a una serie de elementos que remiten a una sensibilidad *camp* que ironiza, desde una posición desencantada, sobre la mirada turística del estilo de vida marpampeano.

En las películas de Murga y de Katz, las figuraciones del viaje exponen cambios en el mundo del trabajo, transformaciones del espacio urbano, mutaciones en la manifestación de las sexualidades, apelando a procedimientos fílmicos que buscan disipar las demarcaciones rígidas entre el documental y la ficción, incorporan nuevos actores y problemas sociales, elaboran narraciones con tendencia a la dispersión y la falta de previsibilidad en la resolución de los acontecimientos. En ambos casos, la figura de la viajera está construida a partir de una mirada capaz de escuchar y acompañar los ritmos, los contratiempos y las cadencias de sus itinerancias.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (2006). *Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración, Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.
- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Altman, Rick (2010). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.
- Amado, Ana (2010). Espacio y cine: una política del lugar (Apuntes de una lectura), en *Pensamiento de los confines*, 26. Buenos Aires.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Traducido por Hilda H. García. Buenos Aires, Siglo XXI.

- Arcidiácono, Carlos (1993). *La vidente no tenía nada que ver*. Buenos Aires, Atlántida.
- Barthes, Roland (1994). La cocina del sentido, en *La aventura semiológica*. Buenos Aires, Planeta, pp: 223-226.
- Barthes, Roland (2005). Fotogenia electoral, *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2013). Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires, Paidós, pp: 309-322.
- Barthes, Roland (2014a). El “grano” de la voz, *Lo obvio y lo obtuso*. Traducido por C. Fernández Medrano. Buenos Aires, Paidós, pp: 301-312.
- Barthes, Roland (2014b). Salir del cine, *Lo obvio y lo obtuso*. Traducido por C. Fernández Medrano. Buenos Aires, Paidós, pp: 407-412.
- Baudelaire, Charles (2013). El pintor de la vida moderna, *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires, Mardulce.
- Bazin, André (2008). “M. Hulot y el tiempo” en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Bergson, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires, Godot.
- Bettelheim, Bruno (1979). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica.
- Braidotti, Rosi (2000). Introducción: Por la senda del nomadismo, en *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, pp: 25-84.
- Broullón Lozano, Manuel (2010). Claves hiperdiscursivas de la adaptación de *La voz humana* (Cocteau, 1948) a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Almodóvar, 1988), *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, p: 33.
- Bruno, Giuliana (1995). Haciendo la calle por la cueva de Platón. En Giulia Colaizzi (Ed.), *Feminismo y Teoría filmica*. Valencia, Episteme.
- Cavell, Stanley (1999). *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona, Paidós.
- Daney, Serge (2004). *Noches de luna llena* (Éric Rohmer), *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- de Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine I*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- Eco, Umberto (1994). Los marcos de la “libertad” cómica, en Cassin, Barbara (ed.) *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*. Buenos Aires, Manantial.
- Goffman, Erving (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu.

- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative film music*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Gorbman, Claudia (2011). Artless singing, in *Music, Sound, and the Moving Image* 5 (2), pp: 157-171.
- Hutcheon, Linda (1993). “La política de la parodia postmoderna”. *Criterios*, La Habana, pp:187-203.
- Le Breton, David (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires, Waldhuter.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Monsiváis, Carlos (2012). Notas del camp en México, *Antología esencial*. Buenos Aires, Mardulce.
- Mulvey, Laura (2007). “El placer visual y el cine narrativo”, en Karen Cordero Reiman e Inés Sáenz (comps) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana, pp: 81-94.
- Nancy, Jean-Luc (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, Errata naturae.
- Pirandello, Luigi (1968). *Ensayos*. Madrid, Guadanama.
- Pollock, Griselda (2013). La mujer como signo, *Visión y diferencia*. Feminismo, femi- nidad e historias del arte. Buenos Aires, Fiordo.
- Propp, Vladimir (2008). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos.
- Rohmer, Éric (1970). Entrevista con Éric Rohmer: Lo antiguo y lo nuevo, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama.
- Ruiz, Raúl (2014). Folklore, *Poéticas del cine*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- Saer, Juan José (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires, Planeta.
- Sobchack, Vivian (2011). “Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional”. Traducido por Soledad Pardo. *Cine Documental* 4, pp: 1-19.
- Sontag, Susan (2005). Notas sobre lo camp, *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Wolf, Virginia (2012). “Merodeo callejero: Una aventura londinense”, en *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires, La Bestia Equilátera.



María Vaner.

Tentativas sobre el actor en el cine moderno argentino (1957-1976)*

Jorge Sala

Yo te filmo, te registro, te miro, te conservo. Conservo tu imagen en la emulsión. Y te revelo. Química o alquimia. Te proyecto. Algo tuyo (¿el alma?) te fue robado. Desnudo te publican. Te proyectan. Tu alma a la intemperie, impúdicamente exhibida como en un mercado de esclavos. ¿Ignorabas el contrato? El diablo lo sabía y vos vendiste tu intimidad por la futilidad y la banalidad de la eterna juventud y la belleza. Yo te registro y te reproduzco. Te duplico, te triplico y te multiplico. Yo soy el padre, la ley y vos sos el hijo. El actor obediente y disciplinado como todo hijo. Autoritarismo, autoridad, autor.
Alberto Fischerman. "Actor rebelado, actor revelado".

Hacia el final de *The Players versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969) el actor Clao Villanueva concreta un acto subversivo orientado a romper (infructuosamente) con las imposiciones a las que se vio sometido a lo largo del rodaje de la película. En un primer plano, amontonado junto a otros cuerpos de los que apenas logra divisarse fisonomía alguna, Villanueva se dirige a cámara para impugnar una propuesta que buscaba ilustrar una pretendida espontaneidad en el juego de los intérpretes pero cuya decisión última corría por cuenta del director, tal como afirmó el propio Fischerman cuando definió a su ópera prima como un "discurso explícito sobre el actor quien, en sus improvisaciones, cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria" (Fischerman, 1993: 32).

El fragmento de este film —con toda seguridad el más radical *tour de force* acerca de la actuación que ha dado el cine local— pone en evidencia

* Algunas partes de este ensayo fueron publicadas previamente. Una versión abreviada apareció en el N° 11 de la Revista *Imagofagia* (2015) bajo el título "Del recambio a la consolidación de tendencias actoriales en el cine moderno argentino (1957-1976)"; el apartado dedicado al estudio de los roles femeninos integró el volumen colectivo *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo de las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2015 con el nombre "Crónica de una(s) señora(s) El Star-system femenino del Nuevo cine argentino y la supervivencia de la figura de la 'ingenua'; en tanto las páginas referidas a los personajes masculinos prototípicos fue publicado recientemente en la revista digital *Nuevo mundo/mundos nuevos* bajo el título "La simbiosis actor-personaje en la configuración de textos estelares en el cine moderno argentino: Los trabajadores de cuello blanco".

el problema de las relaciones entre los actores respecto a este medio en lo que fue la concreción de la modernidad. Un proceso que tuvo como escenario la *larga década* de los sesenta (Jameson, 1997) que, en el caso argentino, se extendió entre 1957 y 1976¹. Dicha época, dominada por la emergencia y consolidación de la figura del autor entendida como el sustrato primigenio y fundamental del sentido de las obras, vislumbró asimismo el surgimiento y legitimación de un conjunto de actores nuevos que dieron cuerpo y voz a las propuestas formuladas por aquellos. Entendiendo que el signo de los tiempos estuvo estrechamente asociado a la irrupción de la novedad (Cella, 1999), la camada de intérpretes jóvenes que protagonizaría las películas de aquellos realizadores asumió este imperativo en un doble sentido: no sólo por tratarse de personalidades ignotas que, en gran medida, iniciarían sus carreras ligadas a estas formas de representación sino también por el hecho de que sus técnicas resultaron innovadoras dentro del panorama cinematográfico y concordaron con las búsquedas emprendidas por los artífices de lo que se llamó Nuevo Cine argentino.

Antes de empezar esta tentativa de enunciación de un pensamiento sobre el papel jugado por los actores dentro del proceso modernizador es necesario resaltar cierta carencia de antecedentes sistemáticos de estudios sobre el tema. Si bien en los últimos años han aparecido algunos escritos dedicados a los actores y actrices de la modernidad (Lusnich, 2005: 587; Valdéz, 2005: 284-286) estos no han abarcado el fenómeno del recambio actoral y sus particularidades estéticas y sociales de manera global. Más preocupada por establecer puntualizaciones relativas a la obra de determinados autores o bien a dar cuenta de la formulación de los recorridos diferenciales que el cine moderno entabló en cuanto a tópicos y modalidades de construcción del relato, la tradición de estudios ha eludido parcialmente formular indagaciones sobre este sujeto esencial de las ficciones. Aquí, por el contrario, lo que se intenta es partir de la idea de considerar al actor como “agente de mutaciones históricas” (Font, 2002:127). Toda película de ficción, sin distinción, desarrolla formas interpretativas significativas. Los actores, su historia personal y profesional, quedan así impresos en las

¹ Diversos estudios (Cfr. Gilman, 2003; Sigal, 1991; Terán, 1991) establecen como punto de inicio de los sesenta el derrocamiento del segundo gobierno de Juan Domingo Perón en 1955. Sin contradecir estas opiniones es preferible optar, sin embargo, por una periodización interna a los movimientos del campo cinematográfico. Por ello, la fecha inaugural del derrotero sesentista se inicia en el momento en que se promulga la ley 62/57 de creación del Instituto Nacional de cinematografía (INC), el mismo año del estreno del film *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson), obra emblemática de la modernidad. Por otra parte, sin lugar a dudas el golpe de 1976 marca un quiebre no sólo en el orden institucional sino también en el de las producciones simbólicas, atravesadas por una política explícitamente coercitiva.

obras bajo la forma de una rúbrica, un texto capaz de articular un discurso con una historia que debe desentrañarse.

En “Las paradojas del arte político”, uno de los ensayos que integran el libro *El espectador emancipado*, Jacques Rancière señala que “la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (2010: 57). En otras palabras: es imposible dar cuenta cabalmente de las transformaciones operadas en los temas y las formas sin atender a los cuerpos y gestos que sirvieron de vehículo para su expresión y que son ellos mismos portadores de significados. Esto último es algo perfectamente consciente en la mentalidad de los realizadores, tal como lo evidencian muchas de sus declaraciones. Al referirse al trabajo de Alfredo Alcón en *Prisioneros de la noche* (1960), por ejemplo, David Kohon decía: “Está el personaje, pero también la persona, el actor, y tengo que tratar de usar las dos cosas. (...) A mi el actor me inspira cosas, así como yo le transmito a él; la forma de actuar del intérprete me indica determinado tipo de movimiento, no es que él se lo proponga, ni siquiera se lo imagina (Naudeau, 2006: 69).

Analizar la labor actoral implica no solamente estudiar su desempeño en los films o la implementación de determinadas técnicas para la composición de personajes sino también apuntar algunas cuestiones relativas a su impacto social. Entendiendo que el Nuevo Cine gestó un original sistema de estrellas a su alrededor resulta necesario tomar en consideración ciertos aspectos contextuales que coadyuvaron a la particular edificación de estas figuras dentro del imaginario colectivo. En este sentido, se recuperarán algunos datos provenientes fundamentalmente de las revistas de divulgación, los que permitirán arrojar una luz nueva sobre este punto. Los reportajes y declaraciones de los actores que aparecen allí proporcionan indicios interesantes para estudiar la construcción de autoimágenes y, asimismo, su ubicación dentro del medio (De Marinis, 1992). Lejos de lo que podría suponerse, las páginas dedicadas a los artistas en publicaciones como *Radiolandia*, *Siete días*, *Platea* o *Panorama* brindan informaciones más ricas sobre los actores —en lo que refiere a la configuración de sus textos estelares pero también a los modos de encarar el oficio— que aquellas que se desprenden de los textos de las revistas especializadas o de la crítica de los diarios, que repiten hasta el cansancio clichés del tipo “muy ajustado en su papel...” o “correcta interpretación la de...” condenados casi siempre al último párrafo de los comentarios sobre las películas.

Debido al interés por encuadrar el fenómeno del surgimiento de un conjunto de intérpretes en el marco de los debates suscitados al interior del campo cinematográfico, el recorrido se iniciará teniendo en cuenta las posiciones y pensamientos que expresaron los agentes emergentes (fundamentalmente los realizadores) toda vez que se acercaron al problema de la actuación. Por otra parte, tomando en cuenta el carácter autorreflexivo que asumió cierta zona de la producción cinematográfica de los sesenta, será de utilidad ahondar en los datos que las propias películas arrojan sobre el trabajo de los intérpretes. A partir del despliegue de estos debates y de su puesta a punto al interior de las obras concretas será más sencillo efectuar un trazado relativo a las matrices de pensamiento que caracterizaron las posturas de los responsables del Nuevo Cine respecto a las modalidades de actuación y a las técnicas puestas en juego.

Analizar la adscripción de ciertos actores y actrices a unos roles prototípicos organiza un recorrido a partir del cual es viable observar el perfil y la trayectoria de algunos intérpretes. Al mismo tiempo, apuntar cuestiones sobre este juego de identidades entre personajes y actores posibilita examinar el modo en que, tanto los factores externos—las declaraciones, lo biográfico, etcétera—se entretujan con los elementos internos de los relatos para terminar conformando unos textos estelares basados en la retroalimentación de ambos.

El relevo generacional

-Hoy es una de esas noches en que quisiera tener mucha guita...

-¿Para qué?

-Para filmar.

-¿Qué filmarías?

-Una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros.

-¡Qué aburrido!

-¿Vos crees?

Los que hablan son Roberto (Alberto Argibay) y Ricardo (Jorge Rivera López) en la escena inicial de *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962). Al diálogo le sucede el congelamiento de la imagen y la sucesión de fotografías fijas mediante las que se exhiben los rostros en primer plano de los protagonistas del relato. El resto del metraje, posterior a esta suerte de presentación en sociedad de los actores intervinientes—varios de los cuales obtendrían con este film su primer papel relevante dentro del cine—es la puesta en acto de aquello que el aspirante a director (Argibay) había enunciado al principio. Así, se funden en esta apertura el manifiesto



Maurice Jouvett, Walter Vidarte y Fernando Mistral en *Los venerables todos*.

de intenciones de un realizador debutante (Kuhn)—extensible a las indagaciones abiertas por sus contemporáneos—y la corporización de su deseo en la figura de los seis protagonistas. Hay, además, en este particular modo de presentar al elenco una voluntaria decisión de perfilar un sistema estelar en el que la edad ocupó un rol determinante para asignar una pertenencia. Un sistema que por otra parte no dejó de prestar importancia a la existencia de cierto escalafón entre los actores emergentes dado que la sucesión de nombres no responde al orden en el que aparecen en la película sino a su mayor o menor trayectoria. María Vaner, actriz con algunos protagónicos en su haber—*Prisioneros de la noche*, *Tres veces Ana* (David Kohon, 1961)—encabeza el elenco; Graciela Dufau, que debutó en pantalla con este film, se ubica en último término, seguida por dos secundarias—Beatriz Matar y Anita Larronde—a las que, por su juventud, se les concede el privilegio de acompañar la mención de sus nombres con imágenes de sus rostros.

En un estudio arqueológico sobre el surgimiento de la estrella cinematográfica, Tom Gunning propone que, en sus orígenes, la emergencia de estas figuras se produjo debido a un particular entramado en el que confluyeron un nombre, una fisonomía reconocible, un cambio de estilo artístico y una nueva manera de interpretación. (Gunning, 1994:43). Puede verse cómo, *mutatis mutandis*, en esta escena-manifiesto se dan cita los cuatro aspectos que terminan por trazar la línea de corte que funda la presencia en pantalla del conjunto de nuevas figuras.

En otro sentido, la proposición que este prólogo arroja a los actores es la de elaborar una imagen inmediatamente reconocible del “nosotros” juvenil. Por tanto, hay una necesaria búsqueda de identificación en el trabajo de los intérpretes que obtendrá su grado de expresión más efectivo en la acumulación de gestos banales. En la escena que sigue a esta introducción, el personaje de Roberto hace sonar ostensiblemente su nariz con un pañuelo, antes de ingresar al ascensor que los conducirá al departamento de Carlos Hugo (Emilio Alfaro). Por corte directo la puesta en escena se trasladada al interior de la casa, un espacio dominado por los “otros”, los adultos reunidos en su ritual de jugar a la canasta. Se superpone el gesto profano de Argibay a los diálogos atildados y la interpretación afectada de la madre de Carlos Hugo. El choque generacional—tema caro a varias de las producciones de principios de los años sesenta—queda aquí inscripto literalmente en términos de oposición de lógicas de actuación por la aparición de unas formas que impugnan el carácter amaquietado de los viejos comediantes.

En su ópera prima Rodolfo Kuhn no solamente agrega una abierta reflexión sobre el medio, sino también un conjunto de planteos sobre el modo de filmar ciertas conductas. En estas escenas iniciales no sólo se trata de recuperar la cotidianidad en el habla y los movimientos de los intérpretes, sino que también en esta obra hay un trabajo denodado por manifestar el vacío de sentido de las acciones. Como resultado de dicha búsqueda, la corporalidad de los seis protagonistas tiende a adquirir un tono en el que la desafectación opera como principio. En *La imagen-tiempo*, Deleuze propone que uno de los modos de aparición del cuerpo cotidiano en el cine moderno se gesta a partir de la exhibición de su agotamiento. “El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera” (Deleuze, 2005 [1985]: 251). Tanto en este como en su siguiente trabajo, *Los inconstantes* (1963), Kuhn funda una retórica sobre la abulia generacional a través de una puesta en escena que encuadra en innumerables planos a los actores recostados e inertes.

La voluntad de emular en el cine el habla corriente del ciudadano medio fue una preocupación prácticamente de toda la plana de realizadores emergentes de principios de los sesenta. Según Simón Feldman:

Hasta ese momento, en casi todas las películas argentinas, el diálogo era de ‘tu’, no de ‘vos’. Había una especie de diálogo hecho para el cine, sobre todo pensando en la exhibición en el resto de Latinoamérica. En el caso nuestro, lo testimonial: cómo era la vida en el momento (En Peña, 2003: 105).

Mostrar cómo era la vida en ese momento implicaba proponer una reconfiguración del trabajo de los actores, una conversión de sus modos de expres-

sión y desenvolvimiento en la pantalla. El acto de caminar de los personajes al principio de la película de Kuhn representa la forma más pedestre de aparición de un cuerpo en escena. Como señala Roland Barthes en su ensayo dedicado a las fotografías de los actores de D'hacourt "es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano" (1999 [1957]: 15).

Si bien en *Los jóvenes viejos* la escena mencionada anteriormente es prácticamente la única en la que se registra la presencia de adultos, en otros films la disputa intergeneracional aparece evidenciada de forma más patente, dando lugar a la confrontación de estilos a la que se hizo referencia. Para la mayor parte de los responsables de la modernización, los jóvenes intérpretes poseían rasgos de naturalidad de la que los actores formados en el cine de estudios carecían casi por definición. Años después a estas primeras experiencias cinematográficas, Kuhn establecía una distinción entre los viejos (los efectivamente viejos) y los jóvenes de sus películas:

Es importante saber cómo fue la formación de un actor, con quiénes se preparó y trabajó. Generalmente muchos actores (sobre todo los de cierta edad) utilizan procedimientos mecanicistas y "exteriores" para aproximarse al personaje. Los más jóvenes (...) han aprendido a usar su "memoria emotiva" y a movilizar sus núcleos inconscientes más profundos para la elaboración (Kuhn, 1982: 122).

Julio Cortázar, autor faro de la década de los sesenta que tuvo una participación destacable en cine a partir de la adaptación que hiciera Manuel Antín de sus textos, puso de manifiesto una inquietud relativa a la disparidad de poéticas interpretativas que encontraba entre los miembros de ambos bandos: "Lo que me preocupa es lo siguiente, y esto es una referencia directa a lo que veo en el cine argentino. Con excepción de actrices como Milagros de la Vega, todas las personas de edad, los que hacen de padres o abuelos son en general actores mucho más mediocres que los protagonistas jóvenes porque son de otra escuela".² En la búsqueda de cierto realismo testimonial emprendida por los nuevos directores, la afectación teatral de los viejos constituía un obstáculo infranqueable. Así lo expresa David Kohon, al referirse a la labor actoral en *Tres veces Ana*:

² Fonocarta enviada por Cortázar a Manuel Antín junto con los diálogos del film *Circe* (Antín, 1963). El audio original fue publicado recientemente en la revista *Informe escaleno*, acompañada de un dossier dedicado a la trayectoria del cineasta. Gonzalo Aguilar: "El Circe-tape: Intromisiones de un escritor en el campo de la imagen (La carta oral de Julio Cortázar a Manuel Antín)", disponible en <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=407> (fecha de consulta: Septiembre de 2017).

A veces me topé con algunos problemas cuando tenía que trabajar con actores secundarios, sobre todo los no jóvenes, porque me encontraba con gente formada en un tipo de teatro antiguo. (...) Esas personas daban mucho trabajo, no había manera de sacarlos del cliché. El actor que interpreta al padre de Juan en el primer episodio era un hombre mayor. Recuerdo que tenía que decir: 'Dame más sopa', y lo hacía como si estuviera diciendo 'Ser o no ser'. Yo le explicaba: 'Escúcheme, usted tiene que decir 'dame más sopa', nada más'. Y el tipo me contestaba 'No, hay que expresarlo, es importante'; ¡No!, usted diga 'dame más sopa'. Lo único que quiere es comer sopa, eso es todo'. Pero el tipo quería 'actuar' y se retobaba. Después, en el montaje, tuve que cortar como loco, no se podía aguantar los gestos que hacía, las muecas. (...) Eran tipos muy primarios, y lamentablemente esto siguió durante muchos años (Naudeau, 2006: 102-103).

En otros casos la gestualidad excesiva y teatral de los intérpretes más experimentados fue aprovechada con creces para demarcar expresivamente la distinción entre padres e hijos, patrones y empleados o, en otras palabras, para trazar el límite entre aquellos respecto de los actores de la joven guardia. Fue Leonardo Favio, con su film *El dependiente* (1969) el que llegó más lejos en este sentido. Mientras la composición de personajes que realizan Walter Vidarte y Graciela Borges está basada en el predominio de gestos contenidos —apoyados por un uso sistemático de primeros planos que cumplen un papel determinante para tal fin— la construcción caricaturesca de Don Vila, el dueño de la ferretería en la que trabaja el protagonista, por parte de Fernando Iglesias "Tacholas" y principalmente el desborde rayano en el expresionismo de la madre que encarna Nora Cullen instauran un contrapunto fructífero con respecto a la mesura en los movimientos de la pareja protagónica.³

Al analizar los cambios en las producciones simbólicas del período la historiadora Valeria Manzano concluye que: "la construcción de distinciones culturales tenía como punto de referencia a la cultura de masas: comenzando a mediados de la década de 1950, esa cultura de masas se había juvenilizado" (2010:60). En lo que atañe a las transformaciones formuladas dentro de la modernización cinematográfica, este tema gravitó como centro de atención de numerosas películas. No se trató de un fenómeno puramente local sino que también puede verificarse en numerosas reali-

³ No casualmente esta síntesis superadora de la dicotomía entre tendencias interpretativas contrapuestas que a principios de los años sesenta resultaba decididamente imposible fue llevada a cabo por un cineasta que a posteriori emprendería una búsqueda dirigida a la recuperación de las tradiciones culturales populares con su trilogía a colores compuesta por *Juan Moreira* (1973), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) y *Soñar, soñar* (1976).

zaciones extranjeras que dejaron su huella en estos años. Pero, a diferencia de algunos ejemplos emblemáticos como *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) o *Nido de ratas* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) que construyeron una imagen juvenil partiendo de una organización narrativa que resaltaba distintivamente el desempeño de un protagonista respecto de su entorno –apuntalando las trayectorias de *actores-símbolo* como James Dean y Marlon Brando y, de paso, consolidando la poética interpretativa del Actor's Studio–, en Argentina se optó en gran medida por inscribir el perfil de la juventud de los sesenta otorgando una importancia privilegiada a la expresión del colectivo por sobre la exposición de caracteres aislados. Tanto las películas de Rodolfo Kuhn mencionadas anteriormente y otros títulos fundamentales de la época como *El jefe y Sábado a la noche, cine* (Fernando Ayala, 1958 y 1960, respectivamente), *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), *Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962) o *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963) desplegaron sus itinerarios dramáticos bajo la lógica del *retrato de conjunto*. Esto puede trasladarse también a aquellos relatos fílmicos que, aunque no estuvieron pautados sobre la construcción grupal, sí establecieron una multiplicidad de puntos de vistas articulados alrededor de un mismo eje como fue el caso de *Tres veces Ana o Circe*. La constancia en esta lógica colectiva provocó un acercamiento global al problema de las disputas entre padres e hijos y, asimismo, puso de manifiesto el carácter colectivo que asumió el relevo generacional en términos actorales. Debido a esta recurrencia, en Argentina se asentó con mayor fuerza la idea de *troupe* más que la de estrellas individuales en ascenso. El teatro, por su parte, fortaleció esta noción de transformación grupal en el caso de los actores. Particularmente el realismo de la primera mitad de los sesenta trabajó siguiendo esta óptica de recuperar en sus propuestas las vicisitudes de un conjunto de jóvenes reunidos por diversas circunstancias. *Soledad para cuatro* y *Fin de diciembre* de Ricardo Halac, *Nuestro fin de semana* de Cossa y *Los prójimos* de Gorostiza son algunos ejemplos de planteos dramáticos en los que la construcción de lo grupal aparece como clave del desarrollo dramático y, a su vez, brinda sustento a esta idea de renovación actoral.

El film de Torre Nilsson constituye el ejemplo más acabado de la representación de las disputas intergeneracionales debido a la originalidad del trabajo de puesta en escena con la que se encuadra este problema. Mientras en un número considerable de films locales se oponía el ámbito doméstico –dominado por los padres– a los espacios públicos de sociabilidad juvenil –la calle, los bailes, los bares– *La terraza* monta, como se mencionó anteriormente, una división topográfica en la que los nuevos intérpretes (Graciela Borges, Leonardo Favio, Marcela López Rey, Dora Baret,

Héctor Pellegrini, entre otros) fundan la ruptura con los viejos (María Esther Ducksse, Pedro Laxalt) al invadir el espacio privado mediante una operación de amotinamiento que los recluye en el lugar que da título a la obra. Dentro de este *teatro de operaciones* el relato hace estallar el psicodrama a partir del juego de la balsa con el que estos “jóvenes iracundos” dan vida a una serie de “figuras tan características como la de un joven abúlico, un nacionalista, un homosexual confeso, un homosexual larvado, una chica intelectualizada e inhibida, otra que está a punto de prostituirse, otra que elige a los hombres que desea”.⁴

El listado de caracteres evidencia la aproximación que estos actores tuvieron respecto a personajes difícilmente rastreables dentro del cine anterior. Otra de las particularidades que tendrá el recambio, en consonancia con las transformaciones gestadas en la sociedad (Cosse, 2010), tuvo que ver con una exposición más libre de la sexualidad que privilegia la visibilidad de cuerpos erotizados. En *La terraza*, el hecho de haber situado la historia en un espacio dominado por una pileta hace que los actores sean filmados en trajes de baño, exhibiendo sus cuerpos abiertamente en la mayor parte del metraje. Incluso el film aportará una novedad absoluta para la pantalla local al mostrar un desnudo masculino —a cargo de Enrique Liporace—. La anatomía revelada por la lente de la cámara de los cineastas locales de los sesenta se asemeja a lo que Michel Marie define para sus pares franceses de la *Nouvelle Vague*: “cuerpos nuevos, los de los jóvenes actores que los jóvenes autores desnudan, muy púdicamente, es verdad, pero con bastante frecuencia” (Marie, 2012 [2009]: 152).

El calificativo de *iracundos* utilizado para enmarcar a los jóvenes que intentan apropiarse del espacio real de la terraza como metáfora del campo social y, por propiedad transitiva, a los nuevos actores que pretenden desplazar del centro del escenario a sus predecesores, alude a un término que no solamente sirve para caracterizar a este grupo social sino que también remite a una interesante expresión de los intercambios entre el cine y el teatro de los años sesenta. El término jóvenes iracundos es una traducción literal del inglés *Angry Young Men* con el que se dio a conocer a un grupo de autores dramáticos renovadores de la escena británica de mediados del siglo XX. Entre sus filas se encuadran los nombres de John Osborne, Arnold Wesker y Harold Pinter, entre otros. A su vez, por la cercanía de sus temas se identificó con el mismo rótulo a los realizadores del movimiento *Free Cinema* (Lindsay Anderson, Tony Richardson y otros), una de las variantes europeas de la modernización cinematográfica. Resultado de esta confluencia

⁴ S/F: “La fiebre de los jóvenes, vista por Torre Nilsson en una terraza”, *Primera Plana*, 29/01/1963, pág. 37.

fueron, por ejemplo, la reescritura fílmica de la obra fundacional de Osborne *Mirando hacia atrás con ira/Pasión prohibida* (*Look Back with Anger*, 1959, Richardson) —pieza que sirvió para la construcción del término y su popularización en un manifiesto (Osborne, Lessing y otros: 1960)— o *Tom Jones* (1963, Richardson, sobre la novela de Henry Fielding y guión de Osborne).

El término, por otra parte, se diseminó rápidamente en la prensa argentina apareciendo en algunos textos que apuntan a dar cuenta de la problemática generacional demostrando tanto su efectividad como *slogan* como su productividad para separar a la juventud rebelde e inconformista de principios de los sesenta de aquella otra captada por el sistema y difundida por los *mass-media* (la televisión y la industria discográfica, fundamentalmente).⁵ El empleo de esta marca de identificación grupal no quedó reducido exclusivamente al terreno de las revistas de divulgación. Algunas películas se sirvieron de ella para definir la conducta de sus protagonistas. En el primer episodio de *Tres veces Ana*, por ejemplo, tras el aborto al que se somete María Vaner, el tío médico del personaje interpretado por Luis Medina Castro le recrimina a este su conducta mediante la frase “¿Así que te molestan los sermones, joven iracundo?”.

Además de posibilitar la apertura a transitar por figuraciones corporales inéditas a las que se adhería un comportamiento asociado a la rebeldía parricida, la opción por trabajar con actores jóvenes implicaba, por otra parte, una acción de ofensiva contra la lógica comercial implementada por las producciones del pasado. Esto llevó a los directores emergentes a prescindir por completo de las viejas glorias del cine clásico. En tanto el modelo industrial de los años treinta y cuarenta forjó su trascendencia pública en gran medida a partir del impacto que su *star-system* generó en la audiencia, los cineastas modernos optaron por el riesgo de la renovación para la consolidación de su propia imagen. En una entrevista con motivo del estreno de *Alias Gardelito* (1961) Lautaro Murúa concluía: “He logrado llevar a un primer plano a actores prácticamente desconocidos del gran público, no estrellas. Yo creo que será la mayor satisfacción de esta primera etapa de mi carrera como director dar la debida oportunidad a actores potencialmente dotados”.⁶

Ahora bien, la idea de corte que se establece a partir de la incorporación de estos intérpretes no solo tiene que ver con una ruptura respecto de las formas del cine clásico. Los directores de la modernidad apuntaron sus

⁵ “La juventud iracunda. ¿Existe en la Argentina?”, *Revista Atlántida*, Diciembre de 1960; “Patotas de iracundos: ¿Cuánto cuesta probar el áspero sabor del fuego?”, *Primera Plana*, 15/01/1963, pp. 27-29; “Joven sin iracundia. Reportaje a Marilina Ross”, *Platea*, 12/01/1962.

⁶ Franco de Marco: “Entrevista con Lautaro Murúa”, *Platea*, Año 2, N° 48, 17/03/1961.

dardos también contra las producciones comerciales contemporáneas y a la gestación que esta promovió de astros que simbolizaban a una juventud edulcorada y carente de conflictos cuyos máximos exponentes fueron, por un lado, Mercedes Carreras y Evangelina Salazar y, por otro, los cantantes/actores de *El club del clan*. En un tramo de *Dar la cara* se asiste al estreno de una película dirigida por el padre de uno de los protagonistas. De la muchedumbre apiñada surge la rutilante Marcela Garay (cameo que estuvo a cargo de la por entonces ascendente María Vaner). Frente a la pregunta del reportero sobre las características del film que va a presentar y sobre su próximo casamiento, la actriz expone su cualidad de marioneta de un representante-ventríloco que le acerca un papel donde figura escrito lo que tiene que decir públicamente. Acompañada por una risita infantil, la composición subraya la condición de ingenua de la estrella. Enfundada en un vestuario de diva de la vieja escuela —tiara de brillantes y estola incluidas—, la presencia fugaz del personaje realiza un apunte irónico sobre el constructo de mujer impulsado por el cine masivo y sostenido por los continuadores del modelo industrial tras la caída de los grandes estudios.

Una parodia más directa al modelo juvenil impuesto por Palito Ortega, Violeta Rivas y compañía la consume Rodolfo Kuhn en su tercer largometraje: *Pajarito Gómez—una vida feliz—* (1965). El film narra el ascenso, apogeo y muerte de una estrella de la música popular por parte de los medios masivos haciendo visibles las acciones emprendidas por unos agentes que buscan crear un personaje público cuyas características serían, según lo define el productor personificado por Federico Luppi, la de ser “Machito, buen hijo, tiene un coche muy veloz pero maneja con prudencia. Gana mucha plata pero la usa bien, dona algo a ALPI, le compra una casa a la madre, invierte para el futuro. No se mete para nada en política y dice cosas tales como: ‘Si todos somos buenos y sentimos mucho amor, el país saldrá adelante’ (...) Que rompa esquemas, pero no muchos, nada de ‘rebelde sin causa’, que aquí no corre...”. El relato desmonta los mecanismos de construcción de una estrella satirizando las estrategias de espectacularización y mercantilización de una vida que solo adquiere luminosidad cuando las cámaras están encendidas y los micrófonos abiertos.

La aparición de María Vaner en *Dar la cara* burlándose del lugar ocupado por las stars pone también sobre el tapete la creciente afirmación que los nuevos actores tuvieron dentro del medio, cuestión que permite justificar, en este caso por la vía del absurdo, las razones de la emergencia de la sátira. En la ópera prima de Ricardo Becher, *Racconto* (1963), la protagonista de *Tres veces Ana* compone un pequeño papel, esta vez encarnando a una mujer que por sus formas de expresión se adscribe a todas luces a los

presupuestos estéticos de la joven generación (carencia de tonos, medida gestual, corporalidad inerte). La escena inicial la presenta en un primer plano recostada junto a su amante, previo al suicidio de ambos. Una vez concretado el acto, la cámara se aleja para dejar traslucir el hecho de que se trata de una representación montada en un escenario teatral. Gracias a este recurso que amplía el campo de lo visible puede advertirse también la silueta de Leonardo Favio, esposo de Vaner en la vida real. A partir del descubrimiento de la ficción interna —y por ende, de la condición de actriz del personaje, que agradece los aplausos del público tras la caída del telón— la pareja camina por las bambalinas del teatro. Un nuevo disparo y el descubrimiento de la muerte del hombre que minutos antes acompañaba a la estrella en el proscenio provocan un segundo alejamiento de la cámara, esta vez para develar que aquello que se vio hasta el momento es en realidad una película proyectada a un público en una suerte de *avant première*. Se trata, en suma, de un complejo mecanismo de enunciación en el que confluyen dentro de una síntesis productiva, el “momento de teatro”, el “mundo del teatro” —por la mostración de los espacios que circundan al escenario— y, finalmente, la aparición del cine dentro del cine. Mediante este juego, dispuesto a la manera de cajas chinas el objetivo último parece asociado a ensalzar la condición de estrellas de la nueva hornada que simbolizan Vaner y Favio.

Desde su encuentro de la mano de Torre Nilsson en *El secuestrador* (1959), film que marcó el debut cinematográfico de ambos, la dupla Favio–Vaner ocupó rápidamente un lugar destacado dentro de las transformaciones estelares gestadas bajo el paraguas del cine moderno. Una inscripción que hizo visible, tanto en los personajes que interpretaron como en su posicionamiento respecto al campo, un claro sesgo parricida afín a las directrices de la nueva generación de cineastas. Entre los papeles encarnados por Favio previo a iniciar su carrera como director —y a su trayectoria aún más tardía como cantante melódico— pueden contarse algunas composiciones que dan cuenta de este sesgo de iracundia vinculada a su figura de joven artista. Favio fue, sucesivamente, Marcelo Soto, el joven hijo de la burguesía enfrentado al viejo orden encarnado en un padre tirano (Orestes Caviglia) en *El jefe*; Adolfo, el nieto díscolo del caudillo Braceras (Arturo García Buhr) en *Fin de fiesta* (Torre Nilsson, 1960); fue también el tacuara antisemita de *La terraza*, el más obcecado del grupo; al momento de disputar el espacio de poder a los adultos. María Vaner forjó, por su parte, una carrera que rápidamente tomó distancia del lugar de ingenua en el que la prensa quiso encasillarla⁷ apropiándose, en

⁷ Vg. S/F “Las ingenuas modernas no necesitan empolvase el rostro”, *Radiolandia*, 31/01/1958.



Leonardo Favio en *La terraza*.

cambio, de una personalidad de mujer rebelde e intelectual. Asimismo, en su elección de adoptar un seudónimo que la diferenciara de sus padres, también ellos actores (Pedro Aleandro y María Luisa Robledo) se advierte la voluntad de apartarse de una tradición, una decisión que su hermana, Norma Aleandro, no afrontaría y que quizá sea una de las razones del hecho de que su legitimación cinematográfica fuese un tanto más tardía.

A la búsqueda del hombre común.

Walter Benjamin, en su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” reflexiona sobre una de las estrategias de reposición auráticas emprendidas por el cine hegemónico. “A la atrofia del aura—apunta Benjamin— el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las ‘estrellas’, fomentado por el capital cinematográfico” (Benjamin, 1989). Según se mencionó anteriormente, parte del ideario moderno referido a la renovación actoral tuvo que ver en gran medida con una ruptura respecto de las imágenes representadas por las estrellas del modelo clásico. Más específicamente, a lo que el nuevo cine apuntó mayoritariamente fue a trascender la figuración distante e inasible de estas en beneficio de una proximidad referencial que permitía al espectador medio

identificarse en mayor o menor medida tanto con las vivencias de los artistas fuera de los sets como con sus composiciones desplegadas en la pantalla. Como sostiene Nicole Brenez, lo que separa al sistema de actuación clásico del moderno es la constatación de una búsqueda de la verdad emprendida por los intérpretes, basada en presupuestos filosóficos que desentrañan el ser detrás del personaje (Cfr. Brenez, 2000).

En algunas versiones radicales del quiebre con el poder aurático de las estrellas algunos cineastas escogieron dar lugar a la aparición de actores no profesionales, carentes de una trayectoria reconocida por el público y, por ende, prescindiendo de su poder imantador. Siguiendo la estela dejada por el neorealismo italiano, algunos films de los sesenta, *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1962) o *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965), dieron cabida a unas figuras cuya carga de verismo estaba dada por su mera existencia y no por la composición realista de determinado tipo. No obstante, al igual que lo que sucedía en una obra clásica de la posguerra como *Roma ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1946) en la que los roles principales eran ejercidos por comediantes de oficio—Anna Magnani y Aldo Fabrizi—, en la ópera prima de Lautaro Murúa el protagónico estuvo en manos del propio realizador/actor.

El cine moderno no pudo (ni quiso) evitar la consolidación de un sistema estelar bajo su amparo—de hecho, la implantación de corporalidades y rostros novedosos que este produjo es lo que probablemente el público no especializado recuerde con mayor énfasis toda vez que se le pregunte por este movimiento—pero sí es necesario reconocer que la impronta que dejó sobre las figuras tuvo que ver en parte con el deseo de moldearlas en una relación de proximidad con el hombre común. Para lograr dicho cometido, este modelo atacó los parámetros impuestos por la belleza clásica al momento de configurar sus respectivos astros. En la prensa de la época puede observarse cómo se resaltan tanto la carencia de divismo como la ausencia de belleza—en el sentido tradicional—adjudicándoles valores que, a la sazón, devienen parte esencial de la nueva imagen estelar.⁸ Esto de ninguna manera pretende afirmar que el cine de los sesenta dejara de tener en cuenta la imagen física de los actores—los rostros de Graciela Borges, María Vaner o Elsa Daniel brindan pruebas suficientes del interés que aún despertaba esta cuestión en los realizadores y el público—pero sí que este aspecto fue desplazado como rasgo que determinaba *per se* el ingreso de un artista al medio.

⁸ La lista de artículos periodísticos referidos a estos temas es muy extensa, pero vale la pena citar dos que por sus títulos resultan sintomáticos del pensamiento del período: "Monica Vitti. La anti-diva italiana que no compra vestidos en París", *Primera Plana*, 11/12/1962, pp. 36-37 y "Cina [Lollobrigida] se ha dado el gusto: por fin podrá aparecer fea en pantalla", *Primera Plana*, 22/01/1963, pág. 29.

Héctor Alterio y Ana María Picchio, los protagonistas de *La tregua* (Sergio Renán, 1974) ejemplifican a la perfección este deseo de huida del *glamour* en la conformación de un texto-estrella que opera como una de las marcas del cine moderno local alrededor del fenómeno actoral. Ambos surgen tardíamente: Picchio, egresada del conservatorio de arte dramático y con algunas intervenciones menores en teatro y televisión, se revelará al público a partir de su papel de Delia, la prostituta casi adolescente de *Breve cielo* (Kohon, 1969); Alterio, que contaba con una larga trayectoria en el teatro independiente, obtendrá un reconocimiento masivo recién en la década de los setenta, gracias a su participación en films de gran repercusión como *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974) y la ópera prima de Renán, verdadero punto de inflexión en la trayectoria de este actor.

La tregua constituye un momento clave en la figuración del hombre común en la pantalla. Al narrar las peripecias de una pareja de oficinistas, el relato se posiciona “como documento de un tiempo y de un modo de creación”.⁹ Y en gran medida esto se debe a la elección del reparto. Todos los actores que integran el elenco pertenecen a la generación de intérpretes surgidos a principios de los sesenta, y que ya para ese momento gozaban de un reconocimiento dentro del campo artístico. La composición de personajes que elaboran persigue esta idea de documentación del presente en función de la construcción de una atmósfera inmediatamente identificable. En un reportaje con motivo del estreno de la película, Ana María Picchio propuso una clave de lectura en esta dirección: “Pienso que uno de los motivos por los que *La tregua* es un gran éxito es porque Alterio y yo somos dos seres comunes. Iguales a la mayoría de la gente. Santomé y Avellaneda pueden ser ese hombre que está parado en la esquina, esa chica que compra una revista.”¹⁰

La configuración estelar de Héctor Alterio estuvo desde sus inicios ligada a la imagen del típico porteño de barrio, trabajador y perteneciente a los estratos populares —en sus declaraciones retorna insistentemente la referencia a sus orígenes humildes en Chacarita—, caracterización que la película de Sergio Renán recupera con creces para la edificación del personaje de Martín Santomé. Una entrevista de 1972 brinda un ejemplo cabal de la imagen montada por la prensa para referirse a este artista: “Puede ir

⁹ Claudio España: “*La tregua*. La cara de un hombre que saca cuentas”, en España, 2005: 665.

¹⁰ Néstor Barreiro: “Si, soy fea...”, Revista *Gente*, S/D, 1974. Recorte extraído del sobre correspondiente a Ana María Picchio. Archivo personal de Luis Ordaz perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. El título de la entrevista ilustra con efectividad la construcción de una imagen contrapuesta a los cánones de belleza clásicos que impulsó el cine moderno.

sentado a su lado en el ómnibus o cruzársele en la calle y no advertirlo. (...) Puede estar allí, frente a sus ojos, sin que usted descubra, sin que sus gestos pacientes o su mirada calma digan que dentro de él conviven la sabiduría de Shakespeare y la crueldad de Harold Pinter”.¹¹ Este proceso de identificación de Alterio con el sujeto medio será resaltado constantemente en los artículos dedicados a su desempeño durante esta etapa. En ellos se destaca la procedencia de un artista que, antes de adquirir fama y prestigio, antes de profesionalizarse “fue vendedor callejero de manteles de plástico y galletitas, y también pintor de brocha gorda. Su pasado es un multicolor enjambre de anécdotas que contribuyen a delinear la personalidad de quien demostró, sobradamente, ser uno de los mayores actores contemporáneos”.¹² La construcción de Alterio como personalidad pública posee rasgos que la equiparan con la figura de un *self-made man*, cuestión que, más allá de sus méritos en el campo de la actuación, explica con toda seguridad su repercusión en la platea. Esta idea de hombre hecho a puro pulso, sin mayores cartas de presentación que el propio talento queda expuesta en otro párrafo de la entrevista citada: “esta figura más bien desgarrada, que no representa para nada la imagen del galán de moda (y le gustaría), que tiene más de cuarenta años, que es un hombre de vida apocada, alcanzó el éxito por mérito propio”.¹³

Junto con Alterio, Luis Brandoni y Walter Vidarte¹⁴ son dos figuras cuyas imágenes estuvieron asociadas en los inicios de sus trayectorias a la representación cinematográfica del porteño trabajador de cuello blanco, sujeto emblemático que atraviesa todo el discurso moderno de los años sesenta y setenta. Prácticamente ausente dentro de las formulaciones temáticas del cine clásico-industrial, el perfil del empleado de clase media, oficinista o dependiente de comercio —como el personaje del Señor Fernández que Vidarte encarnó en *El dependiente*— adquiere una relevancia inusitada a lo largo de todo el período analizado. Se trata de una figura fundamentalmente masculina (aunque no exclusivamente) diseminada en varias piezas de la dramaturgia realista de los sesenta —en los textos de Roberto Cossa como *Nuestro fin de semana* (1964) y *Los días de Julián Bisbal* (1966) y,

¹¹ Diego Baracchini: “Héctor Alterio. Un hombre sobre el escenario”. *Claudia*, Diciembre de 1972, pp. 86-89.

¹² Dionisia Fontán: “El pensamiento vivo de Héctor Alterio”, *Siete Días*, 15/09/1974, Pág. 34.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Curiosamente, estos tres actores personificaron en el teatro SHA en 1970 una propuesta alejada diametralmente de los parámetros de identificación con el sujeto medio que pusieron en práctica en su paso por el cine. Se trató de la versión local más famosa de *Las criadas*, de Jean Genet, bajo la dirección de Renán. Esta fue la primera vez que en Argentina se representó la obra, tal como prescribía su autor, con un elenco de hombres interpretando los roles femeninos.

asimismo, en el Néstor Vignale de *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik que compuso Norman Briski tanto en la puesta teatral como en la versión cinematográfica dirigida por Fernando Ayala (1969)—cuyo antecedente más lejano puede situarse en algunas aguafuertes porteñas de Roberto Arlt, así como en su obra *La isla desierta* (1937).

En *Tute Cabrero* (Juan José Jusid, 1968), el primer protagonista de Brandoni en cine, el actor compuso a Sergio Bruni, uno de los tres oficinistas que, junto con Juan Carlos Gené y Pepe Soriano, deben decidir cuál de ellos será despedido de la empresa en la que trabajan como dibujantes. Brandoni procedía del teatro, habiendo obtenido un reconocimiento temprano por su papel de Radamés en la reposición de *Stefano*, de Armando Discépolo, con dirección del autor. Esta cercanía a los clásicos de la dramaturgia nacional signaron tanto su trayectoria como su modo de trabajo. Según Martín Rodríguez (2003), la especificidad de su poética actoral se vincula a este cruce productivo entre las técnicas del teatro popular con las propuestas referenciales del realismo, en un momento en el que la dramaturgia moderna de los sesenta declinaba su ortodoxia fotográfica en beneficio de una aproximación a las formas antinaturalistas impuestas por el sainete y el grotesco criollos. Esto puede avizorarse ya en la ópera prima de Jusid, en la que su interpretación fusiona levemente los registros de la actuación introspectiva con el tono canyengue de los cómicos populares—fundamentalmente en las escenas de mayor distensión—. Sin embargo, el desborde gestual se ve morigerado en este caso por una puesta en escena que hace prevalecer la proximidad referencial por encima del artificio. En *Tute Cabrero*, el drama de los oficinistas abandona su raíz teatral—el relato estuvo originado en un guión televisivo de Roberto Cossa, finalmente convertido en pieza dramática con posterioridad al estreno del film—al incluir a los personajes en el entorno de una Buenos Aires en la que estos son registrados mediante cámaras ocultas que mezclan sus acciones con la documentación del movimiento de los transeúntes del centro. Una búsqueda de espontaneidad que Jusid trasladó a la dirección de los intérpretes: “Eran actores de teatro, en cine habían hecho poco y nada y yo sabía que ése era un riesgo muy grande, me podía llevar a zonas de las que yo quería apartarme”. El trabajo consistió en una serie de ensayos filmados, su posterior visionado y discusión por parte de los actores y el director, una técnica novedosa dentro del campo cinematográfico local: “Quería una cierta frescura. Así que nos sentábamos los cuatro y veíamos lo que habíamos filmado en los ensayos un montón de veces. Fue muy contundente (...) me parece que esta experiencia fue útil, porque fue como un precalentamiento, una pre-película en pedacitos” (ambas citas en Peña, 2003: 134).

Si en *Tute Cabrero*, el Bruni de Brandoni contraponía su juventud a la vejez de Sosa (Pepe Soriano) como un mérito para continuar en su puesto de trabajo, en *La tregua*, la composición que hace de Esteban, el hijo de Martín Santomé, coloca en primer lugar el sentimiento de desazón que le produce enfrentar la certeza de estar repitiendo los mismos circuitos de mediocridad de su padre. Si aún a fines de los sesenta podía pensarse que el empleo en una oficina implicaba cierta seguridad por la que valía la pena luchar, la evolución de esta figura en los años inmediatos enuncia una crisis irresoluble, algo que, más que alentar a la rebelión parricida, conlleva a una desesperación existencial por la imposibilidad de transformación de la realidad. Una espiral de fracaso que se intensificará en *Juan que veía* (Carlos Galattini, 1976), en la que el actor construye la caída en desgracia de un vendedor apelando a los procedimientos caricaturescos habituales dentro del teatro popular. Recursos que retomará con fuerza en un film ubicado por fuera del período considerado en este trabajo pero que sirve para ilustrar el final del derrotero de un tipo de personaje fuertemente vinculado a la trayectoria de un actor. La primera escena de *El verso* (Santiago Carlos Oves, 1996) presenta a Juan (Brandoni) como un eximio locutor de radio durante los años de oro del medio. El sueño pronto es derribado por la realidad amarga de su situación: Juan es uno de los tantos desocupados del menemismo, obligado a “versear” en los colectivos para ganarse la vida. La caída de la máscara simboliza, entonces, el final de un recorrido para quien empezó siendo un empleado joven con una carrera promisoriosa y terminó sus días signado por la derrota.

La fantasía como vía de escape de una existencia gris y agobiante caracteriza a los personajes contruidos por Walter Vidarte en esta etapa. El actor de *Tres veces Ana*, *Los venerables todos*, *El dependiente* y *La tregua* trazó en estas películas, al igual que lo hiciera Brandoni, un arco de representaciones alrededor de unos antihéroes identificados con las vivencias del hombre común. Pero, en su caso específico, la conjugación entre el mundo real y el imaginario permitieron trascender la adscripción meramente referencial de sus composiciones posibilitando la aparición de una mayor subjetividad emocional. Este cruce, a veces indiscernible entre realidad y sueño tuvo como medio de expresión una poética interpretativa basada en la hibridación entre procedimientos cercanos a la introspección stanislavskiana con unas calculadas dosis de extrañamiento, posiblemente heredadas de su formación teatral clásica.

En un reportaje publicado en los primeros años de su carrera se definía a Vidarte como “un hombre en soledad”.¹⁵ Esta caracterización, que lo alejaba de la posición de galán colocándolo, en cambio, en la menos cómoda de perdedor, resume una de las constantes de su trayectoria cinematográfica. El primer papel protagónico que interpretó en este campo fue el del “monito” Riglos, el solitario empleado de un diario en “La nube”, el tercer episodio de *Tres veces Ana*. Riglos experimenta las burlas solapadas por parte de sus compañeros, mezcla de cariño y lástima; su estrategia de huida es la construcción de un universo interno poblado de fantasías. David Kohon, el autor del film, se hizo eco del lugar que le asignaba la prensa a este actor al momento de pensar en él como el candidato óptimo para encarnar a Riglos:

El actor tiene que dar físicamente con el personaje, si no arranca de cero. De alguna manera, su rostro me tiene que decir: ‘Éste es el personaje’. Cuando hablé por primera vez con Walter [Vidarte] estaba muy emocionado y muy preocupado porque nunca había hecho, en cine por lo menos, algo tan comprometido. Y la verdad es que trabajamos muy bien, con mucha afinidad. Por supuesto que había que limar algunas cosas: primero porque venía de una formación teatral, y después porque realmente estaba muy atemorizado. Así que en los ensayos previos tuve que sacarle un poco el miedo e incluso conversar de forma conceptual. Recuerdo que me decía que su problema radicaba en cómo expresar la poesía del personaje. Entonces le dije: “Ése no es tu problema, ni siquiera tenés que ser consciente de eso, ni pienses en la palabra poesía”. Y le mencioné una frase creo que de Molière, donde da consejos a los dramaturgos y a los actores: “Que la situación sea poética sin que los personajes parezcan poetas”. Y le dije: “Tu personaje no es un poeta. Por lo único que tenés que preocuparte es por el problema que tiene el rol. Olvidate de la poesía, vos no estás personificando a Federico García Lorca” (Naudeau, 2006: 110-111).

En efecto, la expresión poética surge de una puesta en escena que en “La nube” opta por hacer coexistir en un mismo plano la realidad anodina de la vida del “monito” con la manifestación de su fantasía a partir de la aparición de aquella mujer que descubrió en una ventana y con la que sueña en secreto. Pero, además, en estos momentos de emergencia de la subjetiva indirecta libre propia del cine de poesía (Cfr. Pasolini, 1970 [1965]), el estilo interpretativo de Vidarte provoca una transformación que superpone a su estado de inmovilidad y aplastamiento unos instantes de luminosidad expresados en su rostro, así como en el cambio de su tono de voz. La escena

¹⁵ S/F: “Walter Vidarte. Un hombre en soledad”, *Platea*, Año 2, N° 47, 10/03/1961, pp. 3-5.

en el cuarto de la pensión, en la que Riglos imagina una cita con Ana por el cine y el parque japonés ilustra este pasaje de la contención a la expansividad gestual: las risas de la pareja, sus actitudes corporales acompañan los movimientos de una cámara desencadenada que metaforiza la visita al túnel del amor y la montaña rusa.

La imagen del sujeto apocado que soporta el escarnio por parte de sus compañeros de oficina se reitera en Ismael, el protagonista de *Los venerables todos*. Vidarte compone en este film al más débil de los oficinistas, un grupo que, según Antín, su director, conforma “la logia del empleado público, el empleado de tribunales, un hombre que vive entre las miserias, los expedientes, las traiciones, los fallos, la canallada, los delitos; es un hombre destruido por la sociedad porque todo el mal ejemplo se reúne ahí” (Sández: 2010:69). Ismael/Vidarte prácticamente no gesticula en toda la cinta hasta el momento en que apuñala a Lucas (Lautaro Murúa) el líder del grupo, acción que, según sus palabras, le permite comprender que “vivía en una crisis de sueños”; y con esta venganza se desencadena el viraje hacia una interpretación irrealista, lindante con la locura.

En *El dependiente*, nuevamente el tópico de la locura persigue al señor Fernández, el empleado de la ferretería que espera la muerte de su patrón para poder ascender socialmente. Un clima cansino de siesta provinciana pauta los movimientos iniciales del personaje hasta el momento en que se enamora de la señorita Plasini (Graciela Borges). El ingreso al hogar de ella constituye un punto de quiebre en el que la actuación hasta entonces contenida de Vidarte se torna progresivamente desmesurada. La escena del sueño, en la que Fernández se ve a sí mismo como un adolescente sentado encima del cartel de la ferretería resume este cambio de rumbo interpretativo, coherente con la intensidad de los restantes componentes del elenco.

La tregua fue la última participación de este actor dentro del cine local. Con posterioridad a su estreno Vidarte debió exiliarse en España producto de las persecuciones de la Triple A. Allí se radicaría definitivamente hasta su muerte en 2011, luego de una intensa labor en teatro, cine y televisión. En el film de Renán compuso un papel secundario que cierra el ciclo de oficinistas grises iniciado con el “monito” Riglos de *Tres veces Ana*. Aquí, la obsesión de Sierra con el Prode, es decir con la posibilidad de superar la mediocridad que signa la vida del trabajador de cuello blanco, simboliza el lugar de la fantasía como motor que le permite al personaje soportar los reveses de la vida cotidiana. Esta fijación provoca que sus compañeros le jueguen una broma haciéndole creer que ganó el premio máximo. La emoción desatada por el personaje en la escena que recibe la noticia, al grito de ¡la oficina no va más! y la posterior caída en cuenta de lo inmodificable de

EL DEPENDIENTE



Un film de
Leonardo Favio

Con
Graciela Borges
Walter Vidarte
Nora Cullen
Producción:
Leopoldo Torre Nilsson

Libro:
Jorge Zuhair Jury
Música:
Vico Venti y
Yaco Seller
Fotografía:
Anibal Di Salvo
Distribución:
Contracuerdo

la realidad sintetizan la posición pesimista del cine moderno alrededor de estos seres demasiado parecidos en sus anhelos al espectador medio.

Crónica de una(s) señora(s)

En su reseña sobre *Los jóvenes viejos* Ernesto Schóo enumeraba una serie de puntos que ubicaban a esta ópera prima, en sus propias palabras, entre “las mejores películas de la historia del cine argentino”. Después de un largo ditirambo dedicado a admirar la “autenticidad” del tema tratado por Kuhn, el crítico justificaba su favoritismo con estas palabras:

Porque destruye el mito de la “ingenua” cinematográfica argentina, ese ejemplar femenino irreal, empalagoso e insípido, que abruma nuestra pantalla desde hace dos décadas. Las muchachas de *Los jóvenes viejos* son mujeres de verdad, capaces de pasión, de envidia y de baja; no son perfectas, no sueñan con príncipes azules, ni los encuentran en su camino; son capaces de hacer el amor con un hombre que les gusta, son bastante cínicas y hasta un poco “snobs”...¹⁶

Resulta útil confrontar el carácter destructivo que se advierte en el texto con otros artículos aparecidos simultáneamente en publicaciones periódicas de la época que hacen visible, por el contrario, la persistencia de estas imágenes y su actualidad, sin por ello expresar aversión alguna. Refiriéndose a las nuevas figuras cinematográficas aparecidas desde finales de los años cincuenta dos artículos renovaron tempranamente el interés por las ingenuas colocándolas en el centro del debate. Bajo el título “Hablan las ingenuas” la nota de tapa de *Platea* adjudicó la pertenencia a este rol a un grupo de jóvenes actrices entre las que aparecen Elsa Daniel, María Aurelia Bisutti, Gilda Lousek, Graciela Borges y María Vaner.¹⁷; por su parte, *Vea y lea* publicó un extenso reportaje –a manera de encuesta– a diferentes artistas vinculadas a esta imaginería (Daniel, Borges, Lousek) oponiéndolas a aquellas a las que calificó como “vampiresas” (Isabel Sarli, Libertad Leblanc, Egle Martin).¹⁸

Si la personificación del oficinista marcó la trayectoria de un conjunto de figuras masculinas, para el caso de algunas actrices hay que prestar atención a un arquetipo que ocupa un lugar trascendente por la utilización y desmontaje que se hizo de él: el de la ingenua. A diferencia de los traba-

¹⁶ Ernesto Schóo: “Los jóvenes viejos”, *Talía*, Año 3, N° 23, 1962, pp. 34-35.

¹⁷ *Platea*, Año 3, N° 94, Febrero de 1962.

¹⁸ Dionisia Fontán: “Ingenuas y vampiresas en el cine argentino”, *Vea y lea*, N° 373, 12/10/1961.

jadores de cuello blanco, que no contaban con antecedentes relevantes en el cine del pasado, las ingenuas representan un tipo de personaje al que el modelo clásico recurrió con insistencia, adhiriendo incluso algunos nombres estelares a su carnadura (Mirtha Legrand, María Duval y más tardíamente Lolita Torres fueron algunas de sus representantes más conspicuas). Es notable, entonces, marcar que, pese a los intentos del Nuevo cine por hacer *tabula rasa* del pasado, estas jóvenes mujeres subsistieron—de la mano de otras intérpretes y, por lo tanto, de una mutación figurativa— a los embates modernizadores. Una primera respuesta a las razones de esta supervivencia puede seguirse de los planteos que Isabella Cosse formula alrededor de las transformaciones en la sexualidad de los sesenta. Cosse propone que, más que hablar de una revolución radical, las modificaciones de los comportamientos sexuales de los argentinos de esta etapa deben pensarse como “un proceso contradictorio, marcado por una inédita imbricación entre las innovaciones y las continuidades, en una época dominada por la certeza de los cambios y por la incertidumbre sobre el sentido que éstos asumían” (2010: 17). Pero, asimismo, esta voluntad del cine de aferrarse a una figura del pasado debe entenderse como el anclaje en una tradición, acción necesaria para poder desarticularla. Como afirma Jürgen Habermas “mientras que lo que es meramente un ‘estilo’ puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico” pero—continúa Habermas—“el testimonio verdaderamente moderno no extrae su clasicidad de la autoridad pretérita, sino que se convierte en clásico cuando ha logrado ser completa y auténticamente moderno” (2004 [1984]: 54).

El interés por describir los modos de figuración de las ingenuas en el cine de los sesenta parte de la certeza de que su carácter eminentemente sexual (aunque se trate de una sexualidad reprimida o solapada), permite poner en escena una serie de cambios sustanciales de la conformación de corporalidades dentro del cine, a la vez que provoca modificaciones relevantes en las construcciones dramáticas de los films. A su vez, la construcción a imagen y semejanza de una ingenua sirvió de vehículo para la consolidación de algunas carreras actorales, ligadas a este prototipo de mujer.¹⁹

La complexión física aniñada de Marilina Ross y su temprano debut en televisión hicieron que se la adscribiera rápidamente dentro de esta categoría. A esto se sumó la popularidad que adquirió en este medio su

¹⁹ Una nota de tapa de la Revista *Platea* puso tempranamente el tema en el centro del debate. Bajo el título “Hablan las ingenuas”, se adjudicó la pertenencia a este rol a un grupo de jóvenes actrices entre las que se encuentran Elsa Daniel, María Aurelia Bisutti, Gilda Louisek, Graciela Borges y María Vaner. *Platea*, Año 3, N° 94, Febrero de 1962.

protagónico en la serie *La nena*, en la que interpretaba a una adolescente edulcorada a principios de los sesenta. La prensa definía a la actriz en los siguientes términos:

Aunque no lo sepa, Marilina Ross es la versión actual de las ingenuas que impregnaron, con su aséptico candor, la década del cuarenta del cine argentino. Si Mirtha Legrand o María Duval eran entonces la imagen compacta de una adolescente inmaculada, Marilina Ross—a pesar de sus 22 años—llega hoy al público con un rostro infantil, un cuerpo sin sobresaltos, pero cargado de un sigiloso y despreocupado “sexy”.²⁰

El ejemplo más sólido de identificación de una actriz dentro de este rótulo, y con toda seguridad el primero, lo brinda la trayectoria de Elsa Daniel en las películas de Leopoldo Torre Nilsson *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959) y *La mano en la trampa* (1961). Ana Amado afirma que, en estas películas—a la que agrega *Graciela* (1956)—“Torre Nilsson enfatiza el perfil material, físico de la protagonista para establecer distintas versiones de un personaje virtualmente único, a partir de un mismo cuerpo, rostro y voz” (Amado, 2005: 356).

En estas películas Daniel construye unos personajes signados por el descubrimiento violento del sexo y por la conversión de la imagen de niña a mujer. En *La casa del ángel*, Ana Castro (Daniel) es violada por Pablo Aguirre (Lautaro Murúa) el amigo de su padre. “Ya eres suficientemente grande para jugar con los varones” le dice Nana, su institutriz. Así, la imagen de ingenua se desarticula por la asunción del deseo sexual de las protagonistas. Y en esta búsqueda femenina de una cierta verdad femenina que, siguiendo lo propuesto por Serge Daney representa la marca central del cine moderno (Daney, 1998 [1994]), se proyecta el periplo de Albertina y Laura Lavigne. Un movimiento de transformación expresado por un rostro que conjugaba la inocencia con lo siniestro, tal como la definió Torre Nilsson al referirse a Elsa Daniel como una *devilish angel*.²¹

Según Jacqueline Nacache “La colaboración apasionada de un actor y de un cineasta no sólo supone la reproducción de una fórmula eficaz, sino que garantiza la permanencia de una mirada a un rostro. Desvanece todo límite entre las películas, las construye en un largo discurso (2006:89). Una relación de este tipo es la que inscriben Elsa Daniel y Torre Nilsson, aunque

²⁰ S/F: “La nueva ingenuidad”, *Siete Días*, 13/10/1965.

²¹ El término aparece en el libro de Mónica Martín *El gran Babsy* (biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson), citado en Aguilar, 2005: 135.

la configuración de ingenua que hace la actriz pueda trasladarse también a otras obras. Un ejemplo fundamental es el del film de Leonardo Favio *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1966). En esta obra, Daniel (La Francisca) contrapone su figuración remilgada y hogareña al personaje sexualmente libre y provocativo de María Vaner (La Lucía). La escena del encuentro de ambas mujeres en el grifo donde extraen agua sintetiza el antagonismo de ambas a partir de un magistral juego de oposiciones: el pelo recogido y la cara lavada de Daniel frente al peinado batido y los ojos delineados de Vaner; el balde que porta la Francisca versus el jarrón decorado de la Lucía; el batón oscuro de la primera contra la ropa moderna y clara de la segunda. Pero además, Leonardo Favio juega con las trayectorias de ambas actrices para magnificar el carácter del enfrentamiento: en tanto Elsa Daniel, como pudo verse, simboliza “la” imagen de la ingenua, María Vaner siempre fue para el cine una mujer de sexualidad abierta, una “caperucita rebelde”²² que en películas como *Tres veces Ana* o *Los jóvenes viejos* dio sobradas muestras de libertad.

Los personajes interpretados por Graciela Borges en sus primeros años se ubican a mitad de camino de ambos polos de construcción de la imagen femenina. Mientras en obras como *El jefe* o *La terraza* explotó su costado erótico más abierto, en otras se impone la ingenuidad como clave. Entre las últimas, *Circe* se ubica en un lugar especial. En Delia conviven la bruja y la joven ingenua—la chica de su casa que prepara, como buena señorita, bombones, pero rellenos de cucarachas— como dos partes de un mismo rostro. La Borges posee esa carga enigmática en sus gestos que vuelve indescifrable el comportamiento del personaje. Según Manuel Antín “Graciela Borges era exactamente Circe. Así la vio Cortázar cuando yo le conté que iba a ser la protagonista, y así la vi yo” (Sández, 2010: 74). Las escenas de mayor erotismo dentro del film—aquella en la que se masturba en su cama y la del beso al espejo—representan los momentos más importantes de desarticulación del mito de las ingenuas en el cine moderno.

A principios de la década siguiente Graciela Borges se uniría sentimental y profesionalmente a Raúl de la Torre, inscribiendo una larga serie de “films de pareja”—desde *Crónica de una señora* (1971) a *Funes, un gran amor* (1993)— en la que el realizador de *Juan Lamaglia y Sra.* (1970) exploró las vicisitudes del deseo femenino como núcleo dramático. La relación entre esta actriz y el director es prácticamente el único caso de un fenómeno típico en el panorama del cine moderno de los años sesenta—basta recor-

²² Fernando Espi: “María Vaner. Una caperucita rebelde”, *Platea*, Año 2, N° 50, 31/03/1961, pp. 22-23.

dar los tándems formados por Godard/Anna Karina, Antonioni/Monica Vitti, Bergman/Liv Ullman o Cassavetes/Gena Rowlands—. Curiosamente, en Argentina las duplas de esta clase no dieron buenos frutos. Ni Leonardo Favio logró construir una trayectoria fílmica con María Vaner, ni Rodolfo Kuhn hizo lo propio junto a Elsa Daniel. La excepción a esta regla que supera por su fuerza la existencia de cualquier tándem de todas las épocas la establece la intensa relación de Isabel Sarli con Armando Bó, un verdadero folletín en capítulos que inscribió la corporalidad moderna y exuberante de la “Coca” como marca indeleble de la modernidad.

El rol de la televisión en la mediatización de la imagen del hombre común

El interés manifiesto del Nuevo Cine Argentino por proporcionar al público una “expresión de contorno” (Cfr. Feldman, 1990), es decir por plasmar historias desde una estética realista en la que se narraran hechos cotidianos sobre personajes y entornos fácilmente reconocibles tuvo mucho que ver con la preocupación, como afirmaba Murúa, por destruir el mito de las estrellas. En *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), obra seminal del movimiento, el tema aparece problematizado ya en sus antecedentes dramáticos. Al inicio del texto de Osvaldo Dragún en el que está basado el film, uno de los actores enuncia, apelando a un señalamiento al público típicamente brechtiano, el interés que el relato despierta: “Lo más importante es la historia en sí. Y si la contamos es porque tal vez María y José estén ahora entre ustedes escuchándonos” (Dragún, 1968:77). La elección de los nombres de los protagonistas, cuyas resonancias bíblicas son evidentes, remite sin embargo a la idea de tratarse de seres sin mayores diferencias con el ciudadano corriente.²³ La versión fílmica elude todo comentario teatralista por parte de un narrador externo, inclinándose hacia una puesta en escena en la que unas imágenes inmediatamente reconocibles se imponen. La historia se abre con el ingreso de María al café en el que se da cita con José, proponiendo una imagen-emblema que se repetirá varias veces a lo largo de la cinta. Ubicados en la mesa del título se suceden por sobreimpresión los créditos. Tras la aparición de los nombres de los actores principales—María

²³ Durante la década siguiente una película ignota, *José María y María José—una pareja de hoy—* (Rodolfo Costamagna, 1973), recuperará estos nombres duplicados especularmente para narrar las vicisitudes sentimentales de una pareja de estudiantes platenses, encarnados por Luis Brandoni y la debutante Cristina del Valle. En él se entrecruzan la historia de amor, la agudización de las tensiones políticas y los enfrentamientos generacionales. El título de una crítica grafica con claridad el deseo de aproximación referencial propuesto por esta obra deudora de las innovaciones gestadas a principios de los sesenta: Carlos Moreno: “Un trozo de vida”, *El cronista comercial*, 10/08/1973, Pág. 10.

Aurelia Bisutti y Emilio Alfaro— enmarcados en un primer plano, un *travelling* de acercamiento se detiene sobre las manos de los personajes, dando paso a la sucesión de textos en los que se menciona al resto del elenco y a los rubros técnicos. De este modo, la apertura sintetiza visualmente aquello que fue enunciado en el prólogo del texto dramático: el plano cercano de la pareja particulariza la historia sobre ellos; a su vez, el inicio *in medias res* de una situación que a posteriori se tornará recurrente dota al relato de un plus de verismo al registrarla como si se tratara de un *tranche de vie* que la puesta en escena decide recuperar. El final abierto, construido a partir de un último plano en el que María y José caminan juntos por la ciudad real sin haber solucionado sus conflictos previos indaga en las potencialidades del realismo entendido como captación de un *trozo de vida* que se extiende más allá de la conclusión de la cinta, como territorio privilegiado para la identificación de los espectadores con el drama.

Valiéndose de una historia que responde más a la lógica del melodrama clásico que a la del relato moderno (chica rica conoce a chico pobre, viven un romance imposibilitado por la oposición de los padres de ambos), *Los de la mesa 10* se apoya en el modelo tradicional adhiriéndole otros recursos heredados de la modernidad europea (filmación en locaciones, espacios y un uso del habla reconocibles, un mínimo deambular de los personajes) complementados por una transformación en la estética interpretativa, que reduce los decibeles que presupone el melodrama debido a unos desempeños actorales que privilegian los momentos de intensidad dramática contenida. Esto último fue reconocido en la crítica firmada por Tomás Eloy Martínez cuando planteó que el trabajo de Bisutti, Alfaro y Menchu Quesada —la madre de María— respondía a “un nivel interpretativo de primer orden, donde lo que cuenta es más la identificación de los actores con los personajes que el trabajo de composición”.²⁴

Los tres artistas mencionados, así como Osvaldo Dragún y el productor Marcelo Simonetti provenían del medio televisivo, en franca expansión durante esos años. Más específicamente el encuentro entre estos nombres al que se sumarían los de otras figuras en ascenso —Jorge Rive-ra López, Norma Aleandro, Luis Medina Castro, María Cristina Laurenz—

²⁴ Tomás Eloy Martínez: “El país auténtico en ‘Los de la mesa 10’”, *La Nación*, 19/10/1960, Página 12. Es útil recordar que fue este crítico junto a Ernesto Schoó los que emprendieron una batalla pública a raíz de que el Instituto Nacional de Cinematografía decidiera calificar con la letra B (De exhibición no obligatoria) al largometraje de Feldman, algo que complicaba enormemente las posibilidades de su difusión. Debido al espaldarazo dado por la prensa el film pudo ser recalificado y tuvo su estreno comercial. En sus diversas intervenciones, los críticos resaltaban el carácter realista, en la que el realizador asumía “una actitud de testigo ante la realidad, sin opinar, sino más bien interrogando” (idem).

tuvo lugar gracias a la aparición en 1958 de un ciclo de unitarios cuya propuesta estética resulta idéntica a aquella emprendida por los realizadores cinematográficos emergentes: *Historias de jóvenes*. El programa, que estuvo en el aire con intermitencias hasta 1965, proponía una visión realista de este grupo social partiendo de hechos cotidianos vivenciados por gente común. Según Mirta Varela, las emisiones de *Historias de jóvenes* “tendieron rápidamente a la incorporación de la actualidad, que ingresó como un verosímil acabado para la clave realista de la mayor parte de la ficción televisiva” (2005:87). Por otra parte, la recurrencia a la incorporación de figuras que rondaban los veinte y los treinta años favoreció la idea de existencia de un clima de recambio generacional propulsado, entre otras cosas, por la participación en un ciclo que por sus características testimoniales adquirió rápidamente fama de “comprometido”, término sartreano ampliamente difundido durante esta época. Una adscripción casi militante de estos intérpretes con relación a las propuestas que, tanto en la televisión como en el teatro y el cine, propugnaban la supremacía de un realismo testimonial y fotográfico hizo que el discurso periodístico los identificara como fieles exponentes de lo más acabado de la modernidad. En un glosario sobre la televisión consignado en las páginas de la revista *Platea* puede leerse en el apartado dedicado a Emilio Alfaro: “Se los considera rebeldes por haber actuado en ‘Historias de jóvenes’. Usan peinados ‘nouvelle-vague’, grandes anteojos oscuros y no se preocupan en exceso por la publicidad. ‘Neura’ puede ser una de sus palabras favoritas”.²⁵ El comentario resume en pocas líneas la unión posible entre un programa televisivo, una corriente cinematográfica europea, el medio publicitario y la alusión a un término perteneciente a la teoría psicoanalítica —también profundamente en boga— como símbolo de la rabiosa contemporaneidad que obtenía su carnadura en la configuración estelar de los nuevos intérpretes.

Mientras el cine consolidó la noción de *troupe* para referirse a los nuevos intérpretes, la televisión, por su parte, volvió más evidente aun esta cuestión al instalar en el imaginario la idea de “clan”. En sintonía con la *renovación figurativa* impulsada por *Historias de jóvenes*, el director David Stivel conformó a mediados de los años sesenta el grupo “Gente de teatro”, más popularmente conocido como “Clan Stivel”. Se trató de un colectivo de actores —Emilio Alfaro, Bárbara Mujica, Norma Aleandro, Carlos Carella, Federico Luppi y Marilina Ross— con una sólida formación teatral —la mayoría provenía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático— que protagonizaron el recordado ciclo de

²⁵ S/F: “TV. Diccionario”, *Platea*, 21/12/1963, pág. 16.

unitarios *Cosa juzgada*. El programa, al igual que su antecesor, retomaba un hecho de la vida real—un caso de la crónica policial, valiéndose de los expedientes judiciales del proceso para su construcción dramática—transcribiéndolo desde una estética realista que impregnaba los diversos elementos de la ficción: los espacios, el habla y, asimismo, el trabajo interpretativo.²⁶

La percepción de clan que cimentó el grupo se fundaba en su modo de encarar el oficio, más próximo a los presupuestos de los elencos teatrales independientes que buscaron deliberadamente eliminar la existencia de estrellas individuales privilegiando en cambio la valoración del trabajo de conjunto. Por ello es que en las diferentes emisiones los actores del equipo ocupaban diversos roles, impidiendo la identificación por parte del espectador de un nombre determinado con un arquetipo preestablecido, algo común dentro de la economía narrativa, tanto del teatro comercial como del cine clásico. En *Cosa juzgada*, al que le correspondía el papel protagónico en un episodio en el siguiente componía un secundario, permitiendo así la rotación de los distintos engranajes de esta singular maquinaria colectiva por una amplia gama de personajes.

Si bien los terrenos predominantes de expresión del Clan Stivel fueron la televisión y el teatro—recuérdese, por ejemplo, la puesta de *Los días de Julián Bisbal*, de Roberto Cossa, obra que previamente a convertirse en texto dramático fue un episodio de *Historias de jóvenes*²⁷, prueba de la circulación indiferenciada de sus agentes intervinientes por los diversos medios—este grupo también tuvo una participación en cine con el estreno de *Los herederos* (1970, David Stivel). El film, construido a partir de un guión de Norma Aleandro, encierra a los personajes en un caserón en ruinas haciendo estallar los conflictos interpersonales expresados a través de un desborde verbal y gestual que exaspera el realismo de la propuesta, transformándola más en un psicodrama que en una exposición de situaciones bajo un hilo conductivo. Un poco a la manera de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), y próximo también a las puestas en escena al estilo *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre, la construcción espacial elaborada por Stivel se vale del encierro para justificar la conmoción en el comportamiento de los actores, que llevan al límite las posibilidades de expresión mediante sus gritos y conductas que bordean lo inverosímil. Cuestiones que, por lo que podría deducirse de una crítica de la película, la emparentan con la estética del ciclo televisivo que hizo famoso al clan, dado que sus programas “tienen el lastre de

²⁶ Para una descripción exhaustiva de las características de *Cosa juzgada* puede verse el trabajo de Mirta Varela, 2005: 220-223.

²⁷ El episodio, cuyo título era “Por siempre alegre” fue dado a conocer en la primera emisión de la cuarta temporada del programa, el 05/01/1965. El guión se publicó posteriormente en la revista *Capricornio*, dirigida por Bernardo Kordon. Roberto M. Cossa: “Por siempre alegre”, *Capricornio*, Año 1, N° 2, Agosto de 1965, pp. 44-59.

una carga importante de naturalismo, de excesos patológicos, con propensión a crear climas negros, asfixiantes, sin contradicciones dialécticas, de no profundizar en las relaciones entre personajes y los factores sociales”.²⁸

El mayor mérito del trabajo emprendido por el Clan Stivel tuvo que ver con la constancia en la permanencia de los elementos del elenco y, como consecuencia de ello, la obtención de una homogeneidad interpretativa basada en la búsqueda de una formación sistemática para el actor. Era frecuente que sus integrantes realizaran seminarios de aprendizaje y aún otras prácticas más excéntricas –pero absolutamente válidas en ese momento– como la de participar en terapias grupales en las que se experimentaba con la relación entre psicoanálisis y LSD. En suma, la combinación de un conjunto de intérpretes que reivindicaban su procedencia teatral –en su modo de trabajar y, así también, en su misma denominación: “Gente de teatro”– frente a una propuesta narrativa testimonial que hacía gala del cruce entre realidad y ficción configuró la imagen del clan como arquetipo del “grupo culto de la televisión” (Varela, 2005:181), epíteto que el cine de los sesenta se encargaría de recoger y la crítica de resaltar, exponiéndolos como “una revolucionaria troupe artística que en los últimos años conmovió hasta los cimientos las tradicionales estructuras teatrales argentinas. Se ganaron, claro, los más risueños apodos, dictados por la admiración o la envidia: los griegos, filósofos, iracundos y, también, los psicoanalizados”.²⁹ Es interesante observar cómo esta caracterización entronca por su similitud con la definición que se hiciera de Emilio Alfaro, uno de los integrantes de *Historias de jóvenes* unos años antes (y, a la sazón, vaso comunicante entre ambos ciclos). Si en los primeros tramos de los sesenta la juventud determinaba el rasgo principal de modernidad de los artistas, en la segunda mitad de la década predominará el valor dado al “compromiso”, algo que el propio Alfaro retomará con ímpetu junto a Carlos Carella y Juan Carlos Gené –guionista y actor ocasional de *Cosa juzgada*– al tener una participación sindical activa en los reclamos emprendidos por la Asociación Argentina de Actores y que el grupo abrazará en simultáneo al organizar puestas teatrales en las villas y pueblos del interior del país.

En la misma veta testimonial de *Historias de jóvenes* y *Cosa juzgada* aparecieron diversos programas a lo largo de los sesenta y setenta. En ciclos como *Yo soy porteño* (1963) –con protagónicos de Pepe Soriano, Marilina Ross, Beto Gianola y Carlos Carella–, *Uno entre nosotros* (1967) –con un elenco integrado por Luis Brandoni, Ignacio Quirós, Alberto Argibay, Oscar Ferrigno, con guiones de Dragún y dirección de Carlos Rinaldi– o *Historias de medio pelo* (1974) –protagónico

²⁸ S. Horovitz: “Los herederos”, *Propósitos*, 04/07/1970.

²⁹ S/F: “Clan Stivel. Los dinamiteros del espectáculo”, *Siete días*, Año 1, N° 26, 07/11/1967, pp. 36-39.

de Pepe Soriano y guiones de Sergio de Cecco, Somigliana, Halac y Cossa— perfilaban la continuidad de un estilo que proponía tramas cotidianas valiéndose de unos actores cercanos al universo referencial de los televidentes (ya sea por su físico y también por sus estrategias de composición de los personajes). Bajo este imperio del realismo en la pantalla chica debe evaluarse el impacto que tuvieron películas como *Tute cabrero* o *Juan Lamaglia y Sra.*

La impronta teatral en la educación de los intérpretes.

La visión del teatro entendido como ámbito privilegiado de aprendizaje a la vez que como práctica artística de una calidad superior a la de la televisión y el cine es crucial para comprender la importancia que adquiere este medio dentro del imaginario de los actores emergentes al momento de reivindicar su oficio. Actuar en teatro o haber surgido dentro de este espacio implicaba, por lo tanto, un plus de legitimidad que las demás prácticas no brindaban, por lo menos *a priori*.

Se mencionó anteriormente la importancia que tuvo el Conservatorio Nacional de Arte Dramático como establecimiento pedagógico para la nueva generación de intérpretes. Oficializada como institución en 1957, bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, el conservatorio cumplió un papel relevante en la formación de los actores, en tanto implicó la consolidación y jerarquización de la actuación como actividad específica. Según Karina Mauro, la orientación de este espacio “se basó en el desempeño en el teatro culto, profundizando la hegemonía de los procedimientos de la dicción interpretativa, aunque se sostiene que Cunill incorporó en sus clases algunos rudimentos del ‘sistema’ Stanislavski” (Mauro, 2011: 262). Esta ligazón hacia los elementos cultos de la actuación —ajenos, por tanto, al *morcilleo* y la *macchietta* propios de los cómicos populares del cine y el teatro de la primera mitad del siglo XX— cinceó la retórica específica de la joven generación, aunque, como afirma Luis Brandoni, en un principio la ubicación de los recién llegados dentro del campo no resultó sencilla:

Yo me crié en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, en una época de Montescos y Capuletos. Estaba el teatro independiente y el comercial. Los del Conservatorio nos encontrábamos en la mitad del sandwich y todos sospechaban de nosotros. Los del independiente nos odiaban porque éramos pichones de profesionales y los profesionales nos detestaban porque decían que nos creíamos intelectuales. Pero a fines de los '60 y en los '70 se fundieron las líneas: los grandes autores, actores y directores del teatro independiente pasaron al profesionalismo y el teatro creció.³⁰

³⁰ Hilda Cabrera: “Al actuar se puede ser mejor de lo que uno es o cree ser. Entrevista a Luis Brandoni y Pepe Soriano”, *Página 12*, 20/04/2012, Pág. 4.

El tránsito por el conservatorio, si bien no era considerado una parada obligatoria previa al inicio de una carrera profesional, sí dotaba a los artistas de una pátina de organicidad y prestigio ligada a lo culto. En un cine y, más en general, un arte que buscaba tomar distancia de las prácticas populistas del pasado—identificadas con las trayectorias de estrellas cercanas al peronismo como Tita Merello y Enrique Muiño—, la importancia del decoro, la dicción correcta, el realismo y la actuación introspectiva que promulgaba este espacio resultaban productivos respecto a sus propios objetivos. Un testimonio de Walter Vidarte sintetiza el pensamiento de los intérpretes de su generación respecto de la formación en las técnicas teatrales cultas. Cuando se le preguntó si el actor de cine debía trabajar previamente en teatro, Vidarte respondió: “Para el actor me parece fundamental. No para la estrella. Ahí tienen el caso de Suecia, por ejemplo, donde ningún actor hace cine sin haber pasado antes por el Conservatorio de Arte Dramático”.³¹

Aun cuando la trayectoria ideal de un intérprete implicaba necesariamente haberse iniciado en el conservatorio, una parte considerable de los artistas que adquirieron fama en los primeros años del cine moderno no tuvo una educación formal de este tipo. Esto fue algo frecuente en las estrellas que se iniciaron a muy temprana edad (Elsa Daniel o Gilda Lousek, por ejemplo) y también en las figuras que desplegaron su labor alrededor de las prácticas innovadoras y simultáneamente pusieron su trabajo al servicio de otras que respondían a los cánones espectaculares tradicionales, como es el caso de María Aurelia Bisutti y Alberto Argibay. Buscando distanciarse de los medios que los volvieron populares—la televisión y los radioteatros—ambos pusieron de manifiesto la supremacía del teatro como el lugar efectivo de exposición para el actor. Por la época en que protagonizó *Alias Gardelito* y simultáneamente una serie de ciclos televisivos—sobre todo telenovelas, ajenas en todo sentido a los presupuestos de la modernidad—, Argibay declaraba su interés por incursionar en las tablas: “Es mi mayor ilusión. Hacer buen teatro para ‘purificarme’ de tantas cosas de baja calidad que hay que hacer a veces”.³² Al momento de seleccionar un repertorio acorde a sus deseos, el actor se inclinaba por la dramaturgia contemporánea, específicamente “*El juego de la virtud*, de un autor argentino, Atilio Betti o *El diablo y el buen dios*, de Sartre”.³³ Con esta elección, Argibay se posicionaba en defensa del “teatro de ideas”, culto y comprometido, ubicado en las antípodas de la pobre calidad que denunciaba para sus trabajos más comerciales. Apelando a dicha tradición Argibay suplía el hecho de no haber formado parte de las filas de los estudiantes del

³¹ S/F: “Walter Vidarte proyecta un futuro sin TV”, *Platea*, Año 1, N° 25, 09/09/1960, Pág. 20.

³² Garmen Pomes: “Alberto Argibay viene galopando fuerte”, *Platea*, Año 2, N° 56, 12/05/1961, pp. 20-21.

³³ *Ibidem*.

conservatorio: “Nadie me preguntó por qué no iba al Conservatorio. Además pienso que es importante la educación del actor. Pero más importante es él mismo. Y en él creo”³⁴. Confiriéndole al teatro un lugar preponderante respecto del cine, arroja una idea que deja entrever la importancia que la práctica escénica tuvo para los jóvenes actores: “Necesito mucho, quizás demasiado del teatro ya que en el cine se vuelve a comenzar otra vez y otra vez, siempre en frío, sin casi nunca poder obtener una lógica graduación humana de sentimientos. No obstante, en este país vale más un actor que ha hecho cinco películas que un *actor a secas*”³⁵. Algo similar se desprende de una declaración de Bisutti, en la que establece un canon entre los medios al enumerar sus deudas profesionales con relación al teatro, al cine y a la televisión: “Al teatro [le debo] aprendizaje, a la TV popularidad, al cine nada”.³⁶

Reevaluando la experiencia de gestación de los nuevos comediantes, Emilio Alfaro propone un recorrido que da cuenta de las poéticas teatrales que sirvieron de fuente de enseñanza para las figuras del período:

Aquí, el actor se formó a las trompadas. Hablo de mi generación específicamente. Primero, el Conservatorio, si tuvo suerte, y la etapa de Cunill Cabanellas; después, el teatro independiente; más adelante, Hedy Crilla, Augusto Fernandes, Gandolfo. Todos nosotros pasamos por algunos de estos aprendizajes, o por todos, o por ninguno. A veces, los intérpretes formaron parte de escuelas ouestas, contestatarias, que no alcanzaron a hacer la síntesis.³⁷

Hedy Crilla conjuntamente con sus discípulos Fernandes y Gandolfo, al que habría que agregar el nombre de Agustín Alezzo, fueron los responsables de sistematizar y difundir en Buenos Aires las técnicas del “sistema” Stanislavski a finales de los cincuenta. Este modelo de interpretación, que decañaría posteriormente hacia la cristalización del “método” impulsado por Lee Strasberg desde el Actor’s Studio fue central en la formación integral de los intérpretes de los años sesenta. La fuerza con la que se instaló en el campo fue tan grande que su tamaño puede dimensionarse observando que los artistas, al referirse a estas técnicas, hablan de “el método”, a secas, es decir como el único posible.

Fernandes, Alezzo y Gandolfo provenían de las filas del teatro independiente, específicamente del grupo “Nuevo teatro”, dirigido por Alejandra Boero

³⁴ Patricio Esteve: “Argibay no es Argibay”, *Talía*, Año III, N° 24, 03/1963, Pág. 16.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ S/F: “María Aurelia Bisutti. La sonrisa hecha actriz”, *Platea*, Año 2, N° 48, 17/03/1961.

³⁷ Claudio España: “El Sr. Director. Entrevista a Emilio Alfaro”, *La Nación Revista*, 03/02/1980, pp. 10-11/22.

y Pedro Asquini. Debido a la insatisfacción que experimentaban respecto a lo que concebían como un modelo deficitario de entrenamiento y trabajo con el actor—algo que puede recuperarse en el cortometraje documental *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954)— los futuros directores decidieron romper con el grupo para fundar “La nueva Máscara”. Lo interesante es que, para estos “jóvenes parricidas” la estética actoral que les atraía, la que consideraban más efectiva en la representación orgánica y realista de los sujetos la brindaba no el teatro sino el cine (fundamentalmente el norteamericano de esos años). Fernandes comentó en alguna ocasión: “nosotros queríamos hacer en teatro lo que Marlon Brando hacía en la pantalla en *Un tranvía llamado deseo*”.³⁸ Coincidiendo en que la corriente adecuada a sus intereses era la de Stanislavski, decidieron acudir a una maestra—Hedy Crilla— que, si bien no poseía una formación sistemática en esta tendencia, estaba dispuesta a encerrarse a estudiar—La Máscara permaneció cerrada cerca de un año mientras sus integrantes ensayaban las nuevas técnicas—para poner finalmente en práctica las propuestas del maestro ruso junto con el grupo. El encuentro rindió sus frutos y cuando montó en escena sus primeras piezas—*Cándida*, de George Bernard Shaw (1959), *Una ardiente noche de verano*, de Ted Willis (1960) y *Espectros*, de Henrik Ibsen, (1961)— “se produjo una reacción análoga a lo sucedido con el Teatro de Arte de Moscú en el reestreno de *La Caviota*, dado que las actuaciones resultaban absolutamente originales, lo cual quedó demostrado en la recepción crítica de las puestas, que las celebró unánimemente” (Mauro, 2011: 275).

Crilla formó a varios intérpretes de la nueva generación, muchos de los cuales forjarían una carrera promisoría en cine. Por sus talleres pasaron Federico Luppi, Dora Baret, Norma Aleandro, Helena Tritek, entre otros.

Para los realizadores del Nuevo cine argentino el nombre de Stanislavski no era desconocido. En 1955 la editorial Losange inauguró su colección de cine con la publicación de *El actor en el film*, de Vsevolod Pudovkin. Este sello editorial, que marcó de manera nada desdeñable la formación autodidacta de la joven generación de directores, abrió su proyecto de divulgación de la teoría cinematográfica con un texto que analizaba la labor de los intérpretes influido por los preceptos del creador de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. En Montevideo se publicaría, dos años más tarde y del mismo autor, *El actor de cine y el sistema de Stanislavski*, obra que también tuvo una difusión amplia en nuestro país.

Más allá de la circulación indirecta de unas ideas originalmente pensadas para el teatro, dado que la aplicación al cine que hace Pudovkin implica ya una lectura de segundo grado, lo cierto es que el imperativo realis-

³⁸ Entrevista personal con Augusto Fernandes, 10/08/2010.

ta predominante en la mentalidad de los directores jóvenes transformó la recepción pasiva de estas teorías convirtiéndolas en propuestas concretas que, conciente o inconcientemente, concordaban con los lineamientos stanislavskianos y que obtuvieron una especial resonancia con respecto a lo que sucedía en el campo actoral.

Uno de los preceptos abordados por esta técnica parte de lo que denomina *memoria afectiva*, recurso que permite al actor extraer de sus recuerdos experiencias emocionales pasadas para la creación de determinadas situaciones. Es famosa la anécdota que cuenta que Dustin Hoffman dejó de dormir varias noches para experimentar el cansancio de su personaje en *Maratón de la muerte* (John Schlesinger, 1976), a lo que Laurence Olivier, compañero de elenco y actor de la tradición clásica, le refutó su conducta con un “joven, ¿por qué no prueba simplemente con actuar?”. Sin llegar a estos límites, en el caso argentino se percibe una situación similar, en la que un actor como Alterio afirma servirse de su propia experiencia para componer tanto a un militar represor como a un oficinista de cincuenta años:

Nunca dejo de ser yo mismo. El comandante Zavala [el personaje que Alterio interpreta en *La Patagonia rebelde*] refleja mis propias maldades. Santomé, mis flaquezas. Suelo capitalizar también algunos gestos de la gente. Durante una secuencia de *La tregua*, yo repito un gesto que le vi hacer a una chica en el subterráneo hace por lo menos veinte años. Se me quedó grabado: ella cerraba los ojos y sacudía la cabeza con alegría, como enfatizando una situación.³⁹

La memoria y los recuerdos se convierten, según este procedimiento, en una caja de herramientas que el actor lleva consigo y de la que se vale toda vez que necesita actualizar determinada emoción o desplegar una conducta cualquiera. Pero además, en la construcción del personaje, el intérprete debe, más allá de activar elementos de su propia biografía, vivenciar sus emociones en todo momento, aun cuando la cámara estuviera apagada. Graciela Borges, al relatar su estrategia de composición de la Señorita Plasini para *El dependiente*, comentó: “recuerdo que durante el tiempo que duró la filmación, vivía como la señorita Plasini. Miraba como ella, era fea y pequeña como ella. Porque cada uno rescata lo mejor y lo peor de sí para cada uno de sus personajes”.⁴⁰

Ahora bien, si el actor no poseía una experiencia física o emocional de la cual valerse para activarla durante el rodaje, era necesario construirla. En

³⁹ Dionisia Fontán: “El pensamiento vivo de Héctor Alterio” op. cit. Pág. 34.

⁴⁰ Amalia Iadarola: “El pensamiento vivo de Graciela Borges”, *Siete días*, 29/12/1974.

este sentido, el trabajo de ensayos con los intérpretes en algunas películas partía del acercamiento de estos a los referentes reales que iban a representar. La búsqueda estaba orientada a que el intérprete pudiera concretar una actuación no sólo emocionalmente cercana a su personaje sino también ligada estrechamente a los comportamientos y actitudes físicas de este. Dicha noción cobró especial importancia si se tiene en cuenta que, tal como se planteó en los párrafos precedentes, parte del cine de los sesentas construyó su ideario ficcional partiendo de una necesidad de proximidad con el hombre común. José Martínez Suárez brinda elementos que abonan esta hipótesis. Al recordar su trabajo en *Dar la cara*, el director decía:

Al tomar al personaje de Beto, que es corredor de bicicleta, buscamos al chico Carlos Sarlenga, campeón de velocidad, para asesorar. (...) Leonardo [Favio] iba cada mañana al amanecer. Salían en bicicleta de carrera hasta el Tigre, ida y vuelta. Y cuando tuvimos que rodar, Leonardo no subió a la bicicleta como lo haríamos nosotros, sino como profesional: se había afeitado las piernas (...) y tenía la cola casi llagada, porque los asientos de esas bicicletas son una barra de cuero. Y así fue que los personajes tenían un tratamiento verosímil.⁴¹

Otro recurso importante extraído de las técnicas de Stanislavski que los cineastas y actores argentinos recuperaron fue aquel que le otorga a los personajes una entidad biográfica organizada sobre un pasado —imaginario— que en parte explicaba las circunstancias específicas expresadas en las obras. El hecho de pensar a una película como *tranche de vie* justifica la necesidad de construcción de los hechos anteriores que llevaron a determinada situación, más allá de que estos no se expusieran necesariamente en los relatos. Aunque no fueran visibles directamente edificaban el *sub-texto* de la composición. David Kohon, por ejemplo, comenta que, habiendo leído a Stanislavski por la época en que filmó *Tres veces Ana*, utilizaba una técnica de ensayo con los actores consistente en “incitar al intérprete a dar su propia visión, que me contara la historia del personaje: cómo había sido su infancia y cómo llegó al estado actual (...) Después los hacía improvisar, que el diálogo lo inventaran ellos, con el contexto de la situación, y allí salían muchas cosas (Nau-deau, 2006:99).

La implementación de técnicas realistas de interpretación —ya sea por la vía de los elementos de Stanislavski enunciados previamente

⁴¹ Sergio Wolf y Alfredo Greco y Bavio: “Entrevista a David Viñas y José Martínez Suárez”, *Film*, Año 3, N°13, Abril/mayo de 1995, pp. 58-61.

como de su reformulación strasbergueana⁴²—calaron hondo en las estrategias puestas en juego por el cine de la época. Desde sus orígenes en el medio este modelo fue posicionándose progresivamente, de acuerdo a las demandas realistas del campo cinematográfico, hasta alcanzar plena dominancia. Raúl de la Torre construyó el guión de *Juan Lamaglia y Sra.* íntegramente a partir de la improvisación de Pepe Soriano y Julia von Grolman en la que expusieron sus vivencias para la conformación de un relato sobre una pareja de clase media en el interior de Buenos Aires. Lee Strasberg, invitado por el Festival de Mar del Plata donde se proyectó por primera vez la película, dijo que era “la primera película que él había visto, hablada en castellano, que rompía con la manera española de actuar” (Peña, 2003: 87). Por su parte, Juan José Stagnaro, otro miembro del Grupo de los cinco, convocó a Carlos Gandolfo para ocupar el rol de “director de actores” —figura, por otra parte, inédita en los rubros técnicos del cine hasta ese momento— de su ópera prima *Una mujer* (1975). Gandolfo se encargaba de los ensayos con los intérpretes con varias horas de anticipación al rodaje y luego los resultados se filmaban (Tirri, 2001: 111-113).

La hegemonía detentada por el “método” fue tan importante que incluso logró alcanzar el pensamiento de un realizador distante de las enunciaciones ficcionales realistas de los años sesenta como Gerardo Vallejo. Reflexionando sobre la filmación de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968), Vallejo argumentaba sobre su modo de trabajo con actores no profesionales: “Siempre he tratado en mis películas que quienes actuaban lo hicieran desde una carga interior que buscábamos construir juntos, en un diálogo previo profundo, para que este aporte de su propia experiencia (en esos casos de vida) se concretara en imagen verídica durante su actuación” (Vallejo, 1984: 156).

El actor frente a las propuestas no-realistas.

En paralelo a la dominancia de un tipo de actuación semántica que privilegiaba la proximidad referencial se perfilaron otras modalidades interpretativas distantes del verismo pregonado por aquella. Cabe recordar que la década de los sesenta, al mismo tiempo que implicó una reformulación del realismo en las prácticas espectaculares, también estuvo caracterizada por la emergencia de formas experimentales y

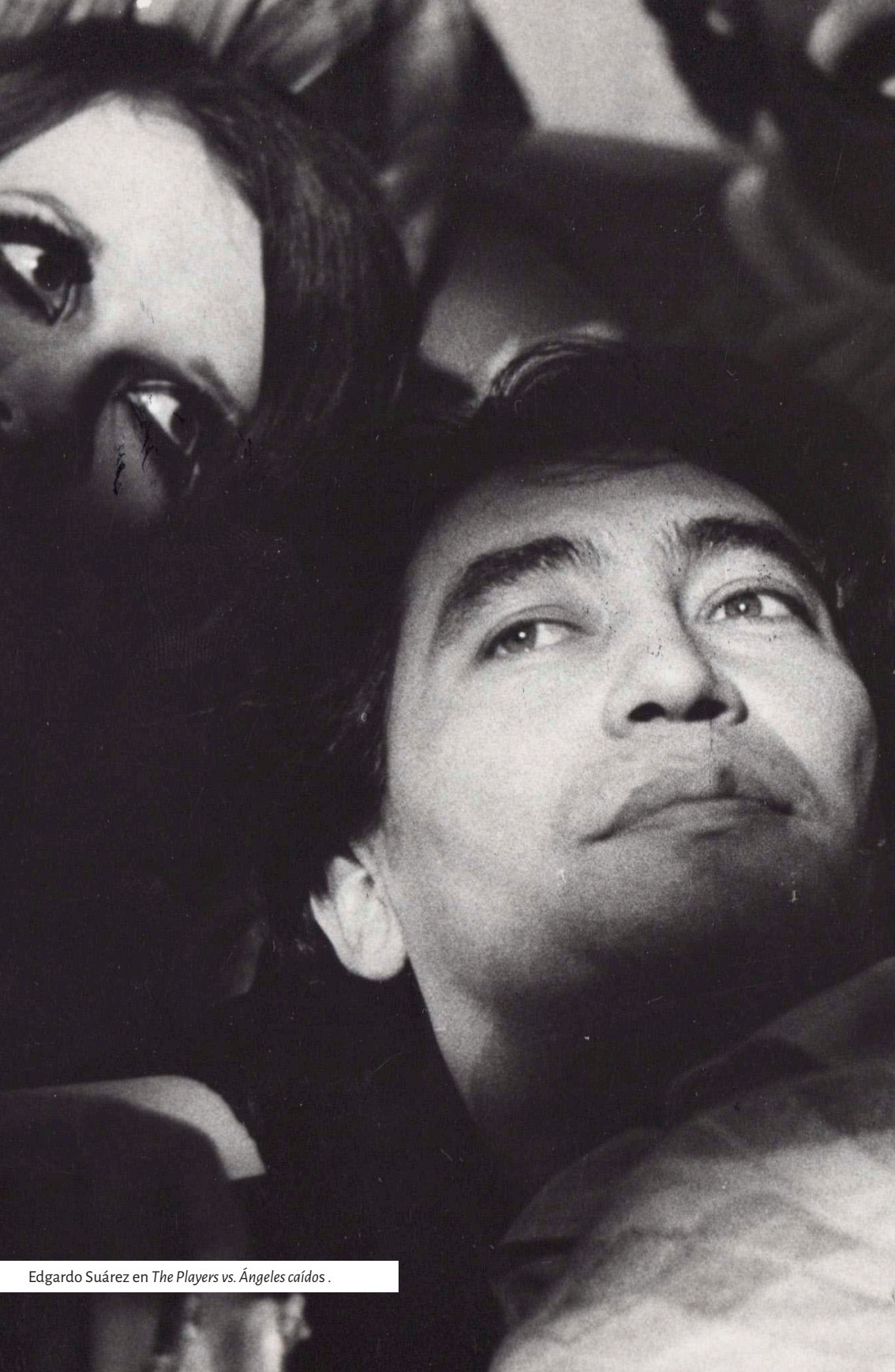
⁴² Las propuestas del maestro ruso con relación a las del “método” del Actor’s Studio presentan grandes diferencias que sería imposible detallar en este espacio. Para un análisis pormenorizado de las mismas y su aplicación específica al caso argentino puede consultarse el trabajo de Karina Mauro, 2011: 280-302.

de vanguardia cuyos perfiles se organizaban alrededor de la puesta en evidencia del artificio, de la configuración de obras en las que el cruce disciplinar era una constante (los *happenings*, por ejemplo) e incluso creaciones basadas en la eliminación de la categoría de personaje en el sentido tradicional en beneficio de la aparición de actantes (en las *performances*). El Centro de experimentación audiovisual del Instituto Di Tella, en funcionamiento desde 1965, fue el principal difusor de propuestas de esta clase.

Una de las trayectorias más notables vinculadas con esta tendencia actoral es la de Norman Briski. Briski tuvo una formación originalmente ligada al trabajo con el cuerpo: en su primera etapa estudió las técnicas del mimo con María Escudero y en danza con María Fux. A principios de los sesenta llegó a ser bailarín solista del elenco estable del Teatro Colón y del ballet estable de La Plata. En 1961 viajó a los Estados Unidos para asistir como oyente a clases en el Actor's Studio. Su debut en los escenarios porteños se produjo en 1964, presentando la pantomima *Briskosis*. Posteriormente participó en *Correveydale* y *El niño envuelto*, en el Instituto Di Tella. Su legitimación en el campo profesional llegó de la mano de su protagonista en la puesta en escena de *La fiaca* (1967). Al verlo por primera vez un día antes del estreno, en el ensayo general de la obra, Ricardo Talesnik, su autor, dijo:

Briski me parecía un mimo, un actor divertido pero que no respondía a mi idea del personaje. No era el porteño tipo. Yo no creía en él, y como no vi los ensayos anteriores, me morí de angustia cuando vi el ensayo general. ¡Qué cagada!, me dije, pensando que era mi debut y despedida en el teatro. Briski parecía un loco suelto, recién liberado, pero todavía no curado. Me agarré la cabeza y pensé ya entregado: ¿Quién se va a identificar, quién se va a reír con él? Al día siguiente ya reconocía que estaba equivocado (Pellettieri, 1997:138).

Tras la enorme repercusión pública obtenida por esta puesta, Fernando Ayala decidió llevarla al cine en 1969 con el mismo actor encarnando a Néstor Vignale. El mayor mérito de Briski tuvo que ver con su capacidad de mixturar los elementos realistas de la obra —un oficinista modelo que un día cualquiera decide no ir a trabajar provocando, con su actitud, una revuelta a su alrededor— con procedimientos antinaturalistas basados en la enorme ductilidad expresiva de su cuerpo desatado. En un momento de declinación de la ortodoxia realista, los movimientos exagerados de Briski, sus ojos permanentemente en trance y sus virtudes de mimo para componer físicamente situaciones imaginarias lograron convertir a *La fiaca* en un



Edgardo Suárez en *The Players vs. Ángeles caídos* .

efectivo “festival del actor”.⁴³ Una *performance* que Briski repetirá en otros films de menor envergadura como *La guita* (Ayala, 1970) y *Los neuróticos* (Olivera, 1971), antes de decantarse por el teatro militante con su agrupación “Octubre” y de verse obligado a huir el país tras las amenazas y la proscripción de la Triple A.

En tanto las formas escénicas experimentales propiciadas por el Di Tella se dirigían a destruir la figura del personaje (y por ende, también la del actor como intérprete de una construcción ficcional acabada), el cine de vanguardia de fines surgido entre 1968 y 1973 se encaminó en idéntica dirección. Una obra teatral como *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo (1967) presentaba en su programa de mano a sus participantes no como actores sino como “actuantes”, como elementos del ritual —“una ceremonia en tres actos”— con el que pretendía identificarse a la propuesta. Algo similar ocurre en el film *The Players versus Ángeles caídos*. En él, los actores intervinientes no personifican entidades específicas—todo intento de construcción ficcional se ve obturado por la misma lógica de un relato en el que los elementos “se acumulan de manera desjerarquizada como en un *patchwork* de líneas narrativas” (Oubiña, 2011:128) —. La misma denominación de uno de los bandos—los Players— pone de manifiesto esta tensión: no se trata ya de actores, sino de performers, “jugadores”⁴⁴ que presentan (y no ya *representan*) situaciones.

La conformación de bandos disputándose un territorio—en este caso en el marco de un relato fantástico— se repite en otra película radical de finales de los sesenta: *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). Probablemente influenciado por su trabajo como ayudante de Robert Bresson—en *El proceso de Juana de Arco* (1962)— Santiago buscó para los protagónicos a dos actores de formación no realista (Olga Zubarry y Lautaro Murúa) exigiéndoles un trabajo en el que lo único que debían hacer era pasar la letra mientras se movían por el encuadre, sin colocar matices ni intensidades en la voz. El tono monocorde y la minimización de la gestualidad producen así un distanciamiento frente a lo que se está viendo en escena que impide la empatía afectiva del espectador respecto a las acciones.

Otras obras marginales operan en la misma línea que la película de Alberto Fischerman. *Alianza para el progreso y La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1971 y 1974, respectivamente), al igual que *La*

⁴³ S/F: “Logrado relato de absurda comicidad”, *La Razón*, 07/03/1969.

⁴⁴ El término *player* es polisémico. Fischerman se vale de la ambigüedad producto de su doble acepción—puede leerse tanto como sinónimo de actor como de jugador— para construir una experiencia límite—“extrema”, en términos de David Oubiña (Cfr. 2011)—de las posibilidades de cruce entre realidad y ficción.

familia unida esperando la llegada de Hallewyn (Miguel Bejo, 1971) y ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970) se desintegra la noción de personaje como entidad individual y los actores pasan a interpretar arquetipos vinculados a elementos de una fuerte densidad simbólica. Como sostiene Paula Wolkowicz, esta conformación se aproxima a la estructura de las moralidades medievales, en la que, más que antropomorfizarse, los personajes poseen “una doble condición: son a la vez individuales y sociales; remiten a algo más que a ellos mismos y su referente puede ser algo concreto (un país, una institución, una profesión) o una abstracción (una fantasía, una ideología)” (Wolkowicz, 2011: 432). Esta elección implica necesariamente un quiebre con la poética stanislavskiana, al negar un tipo de construcción orgánica y biográfica, debido a que “los personajes ya no son un punto de identificación emocional sino un lugar de reflexión” (Oubiña, 2011: 215).

Consideraciones finales

1975 representa el último año de despliegue de novedades en lo que a cuestiones actorales se refiere. Un año antes, la agudización de las tensiones políticas y la aparición de medidas represivas que atacaron directamente la actividad apresuraron el final de uno de los períodos más productivos en lo que refiere a la construcción actoral. La aparición de listas negras por parte de la Triple A hizo que muchos artistas decidieran emprender el exilio, provocando una verdadera diáspora, algo que el Golpe de 1976 no haría otra cosa que acrecentar.⁴⁵ Como sostiene Claudia Gilman: “si una época se define por el campo de los objetos que pueden ser dichos en un momento dado, la clausura de ese período está vinculada a una fuerte redistribución de los discursos y a una transformación del campo de los objetos de los que se puede o no se puede hablar” (2006 [2003]:53). En la Argentina de mediados de los setenta, tanto el testimonio directo de la realidad—representado por los actores realistas— como la experimentación formal radical—encarnada en los intérpretes de vanguardia— eran consideradas actividades peligrosas. La situación se perfilaba extraña y paradójica al punto de que, mientras *La tregua* recibía la primera nominación al Oscar para un film argentino, sus actores debían fugarse del país justamente por haber participado en esta película (algunos de ellos, como Walter Vidarte, no volverían más).

El film que mejor expresa esta situación de fin de época es *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Martínez Suárez, 1976). Estrenada en vísperas del golpe, la película narra la vida de cuatro ancianos en una casa en las afueras de la ciudad. Mecha Ortiz, una actriz retirada que mira

con pasión sus viejas cintas, decide vender la casa, a lo que su marido y los dos amigos –Mario Soffici, Arturo García Buhr y Narciso Ibáñez Menta, es decir, dos estrellas y un realizador de la era dorada del cine clásico– se oponen. La llegada de Bárbara Mujica, buscando concretar la venta, desata el deseo de venganza por parte de los tres hombres. El asedio de estos y el envenenamiento a la joven actriz, previo a torturarla con el juego del “veo veo” simbolizan esta “revancha de los viejos” –frase del personaje de Ibáñez Menta– e instaura la metáfora que sintetiza el cierre de un período en el que la irrupción del cambio parecía haber llegado para quedarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2005). “El fantasma de la mujer (sobre *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson)”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 121-142.
- Alsina Thevenet, Homero (1987). *Listas negras en el cine*. Buenos Aires, Fraterna.
- Amado, Ana (2005). “Conflictos ideológicos, inscripciones textuales. El espacio doméstico en los melodramas fílmicos y literarios de los 50”, en Claudio España (dir.) op. cit, pp. 356-363.
- Barthes, Roland (1999 [1957]). *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1989). “El arte en la era de su reproducibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- Brenez, Nicole (2000). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris, De Boeck Université.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires, Paidós.
- Cella, Susana (1999) “La irrupción de la crítica”, en Susana Cella (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Volumen 10, Buenos Aires, Emecé, pp. 7-16.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en la década del sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Daney, Serge, (1998 [1994]). *Perseverancia*. Buenos Aires, Ediciones El Amante.
- De Marinis, Marco (1992). “Máscaras en el espejo. Apuntes para una indagación sobre autobiografías de los actores de teatro entre los Siglos XXIII y XX”, en Peter Rostery y Mario Rojas (eds.) *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro Latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna/ IITCTL, pp. 63-79.
- Deleuze, Gilles, (2005 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- Dragún, Osvaldo (1968). “Los de la mesa diez”, en Conrado Nalé Roxlo, Román Gómez Masía y Osvaldo Dragún, *La cola de la sirena, Temístocles en Salamina y Los de la mesa diez*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp 77-100.
- Dyer, Richard (2001 [1979]). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*.

Barcelona, Paidós.

España, Claudio (dir.) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, dos volúmenes. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Feldman, Simón (1990). *La generación del sesenta*. Buenos Aires, Legasa.

Félix-Didier, Paula y Levinson, Andrés (2005). "Jóvenes viejos y el nuevo cine argentino", en *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 4. El cine también es un juego de niños*. Buenos Aires, INCAA, pp. 91-101.

Fischerman, Alberto (1993). "Actor rebelado, actor revelado", en *Revista Film*, Año 1, Número 2, junio-julio, pp. 32-34.

Font, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona, Paidós.

Gilman, Claudia (2006 [2003]). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gunning, Tom (1994) "La estrella y el telescopio. Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella", en *Archivos de la Filmoteca*, N° 18. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 43-65.

Habermas, Jürgen (2004 [1984]). "Modernidad: un proyecto incompleto", en Nicolás Casullo (comp.) *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica: pp. 53-63.

Jameson, Fredric (1997). *Periodizar los sesenta*. Córdoba, Alción.

Lusnich, Ana Laura (2005). "Nuevos planteles de intérpretes", en Claudio España (ed.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976*, Tomo II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pág. 587.

Kuhn, Rodolfo (1982). *Introducción a la realización cinematográfica*. Madrid, Ediciones JC.

Manzano, Valeria (2010). "Ha llegado la 'nueva ola': música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966", en Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (eds.) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo: pp. 19-60.

Marie, Michel (2012 [2009]). "Temas y cuerpos nuevos: Personajes y actores", en *La Nouvelle Vague*. Madrid, Alianza: pp. 139-168.

Mauro, Karina (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires.

Nacache, Jacqueline (2006). *El actor de cine*. Barcelona, Paidós.

Naudeau, Javier (2006). *Un film de entrevistas. Conversaciones con David José Kohon*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes. modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pasolini, Pier Paolo (1970 [1965]). "Cine de poesía", en Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer: *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, pp. 9-41.

Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

- Peña, Fernando Martín (comp.) (2003). *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Ed. Malba, Colección Constantini.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Rodríguez, Martín (2003). “Luis Brandoni o de cómo poner las técnicas del actor popular al servicio del teatro de arte”, en Osvaldo Pellettieri (ed.) *De Eduardo De Filippo a Tita Merello*. Buenos Aires, Galerna- Instituto Italiano de Cultura, pp. 159-169.
- Sández, Mariana (2010). *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires, Capital intelectual.
- Sigal, Silvia. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.
- Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur.
- Tirri, Néstor (comp.) (2001). *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Valdéz, María (2005). “Salvador Salías: A la búsqueda de la ingenuidad perdida”, en Claudio España (ed.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976*, Tomo I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 284-286.
- Vallejo, Gerardo (1984). *Un camino hacia el cine*. Buenos Aires, El Cid.
- Varela, Mirta (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna. 1951-1969*. Buenos Aires, Edhasa.
- Wolkowicz, Paula (2011). “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería, pp. 411-438.

umilton

presenta a

**ENRIQUE MUIÑO
ELIAS ALIPPI**



ex
"Así
es la vida"
con

**ENRIQUE SERRANO
SABINA OLMOS**



2
ARTURO GARCIA BHUR
NINI GAMBIER
FELISA MARY
ALBERTO BELLO
ALIMEDES NELSON
HECTOR COIRE
PABLO VICUÑA
ALFREDO JORDAN
JOSE RUZO
FERNANDO CAMPOS
MIGUEL COIRO

MUSICA DE
ENRIQUE DELFINO

dirección
**FRANCISCO
MUGICA**

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

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Hacia fines de los años treinta el cine argentino comenzó un proceso de ampliación de su universo de representación que se suele caracterizar como de aburguesamiento. Mientras que 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 argumentos originales que renovaron 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 cómo ésta era representada, poniéndose en pugna distintas ideas acerca de la identidad nacional. Si bien 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. En estos debates se proponían 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 Mugica, 1939) y luego de *Los martes, orquídeas* (Mugica, 1941) donde se proponía 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. Mientras que en la primera década su director estrella había sido Manuel Romero, estas nuevas películas le presentaban competencia en la figura de Francisco Mugica, quien se especializaría en llevar a la pantalla al mundo de los sectores medios y altos de la sociedad.

* Este ensayo fue publicado en una versión abreviada en la Revista *Imagofagia* N° 10, 2014, ISSN 1852-9550.

De la mano de Mugica irrumpió hacia principios de los años cuarenta 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 veinte por ciento 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 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

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 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).

gran medida una actualización a la década de los cuarenta 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.

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 (2012), 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 se da 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.

El análisis de Karush no incluye sin embargo la irrupción del cine de ingenuas a principios de la década de los cuarenta. 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

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 cons-

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).

truido 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 que se proyecta hacia los demás de la familia 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 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 tango *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 el mundo que habitarán las ingenuas: un fuero íntimo con elementos relacionados con una cultura sofisti-

cada 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). 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.

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 la década anterior había presentado fundamentalmente relatos que transcurrían en conventillos o departamentos, podemos retomar las ideas de Claudio España (2000), 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. Esta transición llevó no solo a comedores con mesas ampliadas para toda la familia sino también a casas de dos plantas y multiplicidad de ambientes, cada uno con una utilización específica.

De 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 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 her-

manas 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



Set utilizado en el film *Su primer baile*.

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.

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 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, y 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 distingue 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).

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 acarrea 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.⁴

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.

Arancibia 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 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*.

⁴ 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.

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 amorosa.

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.⁵

Tanto el hogar como la escuela se definieron en estos films 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 films 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 descrita previamente de *Así es la vida*, estas amenazas tentaban y seducían a las niñas, y debían ser reprimidas lo más rápidamente posible.

⁵ 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 rían 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 arbitrariedades.

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 (2012) plantea que en los primeros años del cine sonoro 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 interpreta María Duval, donde el ser parte de las familias acomodadas era homologado con el ingreso al mundo maravilloso de los cuentos de hadas.⁶ 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 detenerse en las interacciones que se proponen en distintos momentos con el mundo popular, 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.

⁶ 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.



Francisco Álvarez, Mirtha Legrand y Oscar Valicelli en *Sóñar no cuesta nada*.

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. Trencitas 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 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.⁷ 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

⁷ 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.

los actores populares. Los personajes humildes ya no son pobres que disfrutan y encuentran su razón de ser en la pobreza sino que es la posibilidad de salir de ésta donde encuentran 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, donde prometen a los extranjeros que podrán ver la verdadera Argentina de gauchos y malevos. Sin embargo al llegar y observar 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.

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 demoledores. 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, *16 años* 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 film 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 pone esto en cuestión a partir de la entrada en juego del deseo erótico que le servirá 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 (2007), la educación de las 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.

Lo que la joven no sabe, pero nos es presentado a nosotros 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. Christensen impugna de este modo 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 film, 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.⁸ 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 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.

⁸ El lugar de los jardineros, chóferes, 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 trabajadores y estableciéndolos como integrantes del conjunto 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 Mugica, 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 proponer, con hombres 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– debía 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*, 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.

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 importancia 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.

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).

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 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 llegan a su desenlace en una escena donde ambas deben enfrentarse al 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 tomaba vital importancia como espacio donde se debía expresar una coherencia con los mandatos que instauraban dentro de sus hogares. 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 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.⁹ 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.

⁹ 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.

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 las figuras paternas solían ser figuras fundamentales. Si a partir de la necesidad de reconstruir una familia se explicitaban sus virtudes fundamentales, aquí se presentaba un juego similar en el que esta búsqueda por parte de las niñas permitía 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* (Christensen, 1942) donde el padre biológico es desplazado por alguien que entiende mejor cómo 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 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 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 pe-

sando más que la sangre, poniéndose nuevamente en evidencia las pautas necesarias para la construcción de una familia.¹⁰

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, a partir de 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.

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. 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 Mary en *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, 1941).¹¹ 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

¹⁰ 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 va dándose cuenta de cómo hacer para ser un verdadero padre, afectuoso y figura de autoridad al mismo tiempo.

¹¹ 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, desviviéndose por sus hijos y guareciéndolos de todo peligro.

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 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 ella 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 (1992) para pensarlo, más que como un sentimiento, como una actitud que excede a una relación particular para conformar una predis-

posición frente al mundo a actuar en beneficio del otro, e, ideal pero no primordialmente, en el propio. 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 *La novia de primavera* (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 del bucólico ambiente en el que la cámara hace un paneo sobre la gran pradera arbolada. 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 Tounsonian (2013) 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.

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” (Citado en Míguez, 1999:41).

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 innova-

ciones 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.¹² 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 a 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 avatares de su primer idilio romántico. En ambos casos, eran mujeres que garantizan la subsistencia de las enseñanzas y los principios del universo familiar.¹³

El primer modelo encuentra su relato paradigmático en la historia de Blanquita¹⁴, el personaje de María Duval en *Su primer baile*, la 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 hacen que su mirada sea pura e impoluta, 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

¹² Señala Campodónico (2005) 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.

¹³ 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 estrellas, la identidad de las niñas es aquí la de un sujeto colectivo, una suma de individualidades superficiales que proponen distintas posibilidades para futuros relatos.

¹⁴ 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.

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.

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.¹⁵

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.

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 vertebraba 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 opues-

¹⁵ 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!", interpellando 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.

to 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 Cipriano, 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.

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. El joven le pregunta entonces si prefiere estar con Efraín, el novio ficticio, o con Cipriano, su identidad real, ella responde que prefiere a este último. 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 la ha hecho conocer la felicidad, 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 suele plantear su estrecha relación con las novelas románticas y los folletines populares que circulaban en las décadas previas.¹⁶ 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 (1985), 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.

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 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, configurados de tal forma que la narración destaca como característica fundamental su sensibilidad. Como plantea Eduardo Archetti (2003), en Argentina, a diferencia de países europeos como Inglaterra, la masculinidad se configuró más en torno a ideales de moralidad que de virilidad. No importaban 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. 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, motivados no por el afán de lucro, sino por el impulso interno de la creatividad y la belleza.

¹⁶ 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”.

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 entran 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).

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 (1992), no poseían dotes ni virtudes sobresalientes, solamente la moral del trabajo y metas rigurosamente prefijadas. Ninguno de ellos era un arribista, por lo cual su ascenso social no era percibido como una avivada sino como 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.¹⁷

¹⁷ 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.

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 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.

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 (2002), 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.

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 diferentes 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 simples 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* (Mugica, 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



Ricardo Passano como Miguel Cané en *Juvenilia*.

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”.

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 *16 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 asis-

te 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 en 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 recapitando 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 (2003) 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.

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.¹⁸ Los roles interpretados por el actor presentaban un claro ejemplo de la masculinidad híbrida de la Buenos 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

¹⁸ Esta construcción respondía también a su imagen pública: en la revista *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.

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 concurrendo 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 camisón 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 en 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 trabajar, 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 patriado o las proclamas de ética pública eran revisita-

das 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 (Citado en Di Núbila, 1959).

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 16 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 a jóvenes envueltas en faras románticas. Del mismo modo, Mirtha Legrand se especializó, a partir de *La pequeña señora de Pérez* (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.

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

Schlieper son su mayor exponente, retomó 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 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. Otorgando 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* (Julio Saraceni, 1955) 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, Fondo Nacional de las Artes.

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 (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.

Paladino, Diana (1995). "La comedia blanca" en *Cien años de cine*, Buenos Aires, La Nación.

Quinziano, Pascual (1992). "La comedia. Un género impuro", en: Sergio Wolf (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires, Catálogos.

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, Fondo Nacional de las Artes.



Zully Moreno y Ángel Magaña en *Cosas de mujer*.

La comedia de enredo matrimonial y sus lazos con lo real

Carolina Azzi

La educación sentimental de los años treinta y cuarenta estaba marcada por el universo kitsch que conformaban la radio, las revistas ilustradas y el cine en blanco y negro.

Juan José Sebrelli (2008:92)

En el marco del cine argentino de estudios, especialmente en la década de los cuarenta, se produce un grupo de comedias que centra sus argumentos en campos semánticos poco habituales hasta entonces, como mujer moderna, vida conyugal y divorcio. En estas películas el matrimonio no es simplemente una fórmula repetida de final feliz ni el objetivo soñado por la muchacha ingenua, es el campo de batalla donde hombre y mujer se enfrentan y, eventualmente, se reencuentran. En estos films el matrimonio es abordado como problema, no como clausura de la historia.

Estas películas pueden considerarse comedias de enredo matrimonial (CEM), un género proveniente del estilo clásico de Hollywood, emparentado con la *screwball comedy* pero con características más precisas. Este género cambia la pregunta inicial de la comedia romántica clásica sobre si una joven pareja se casará por el interrogante acerca de si la pareja se divorciará y permanecerá divorciada. La heroína suele ser una mujer casada y lo que importa a la trama no es que la pareja protagonista se reúna sino que se reúna otra vez.¹ Esta característica no es puramente un recurso argumental sino que sirve como vehículo para tratar una serie de cuestiones relaciona-

¹ En su libro *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Stanley Cavell denomina y caracteriza al género que se expone en el presente trabajo. Lo hace a través de siete films cuyos años de realización se extienden desde 1934 hasta 1947 (Cavell, 1999). En adelante, otros autores y críticos usarán el término *remarriage comedy*—su denominación original en inglés—para esas y otras películas. En la tesis "La comedia de enredo matrimonial en el cine argentino de estudios" se determina de qué manera un conjunto de películas nacionales desarrolla las formas y contenidos de la comedia de enredo matrimonial, valorando su participación en un género perteneciente al estilo clásico de Hollywood. Se demuestra que este género existió en el cine nacional, se analiza sus particularidades y se las compara con las formas y contenidos hollywoodenses (Azzi, 2011).

das con el matrimonio, la igualdad entre los sexos, la identidad, e incluso, para plantear críticas a la sociedad y reivindicar el derecho a la felicidad como un derecho civil más.

Al mismo tiempo, mientras se produce este cine, la sociedad experimenta cambios en la vida cotidiana que se aceleran cada vez más. El lugar social de la mujer, tanto en su aspecto público como privado, venía modificándose lentamente desde finales del siglo anterior. En la década de los treinta estos cambios parecen incrementarse y durante los años cuarenta las cosas ya no volverán a ser como eran. Como consecuencia de ello las relaciones entre hombres y mujeres se modifican: el amor, el matrimonio y el erotismo sufren alteraciones evidentes.

A lo largo de este ensayo analizaremos seis films que nos permitirán describir las características sobresalientes del género para relacionarlas con lo que sucede en la sociedad de la época buscando comprender algunos de los modos en que dialogan ficción y realidad. Estos son *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938), *Luisito* (Luis César Amadori, 1943), *Hay que casar a Paulina* (Romero, 1944), *El retrato*, *Esposa último modelo* y *Cosas de mujer* (Carlos Schlieper, 1947, 1950 y 1951, respectivamente).

Para establecer lo que sucede en esos años respecto del tema de nuestro interés acudiremos a trabajos provenientes de las ciencias sociales y a fuentes directas como revistas femeninas y libros destinados a la educación amorosa y sexual de hombres y mujeres.

El cine, como toda producción simbólica, expresa en cierta medida la mentalidad de la sociedad que lo produce. En las películas realistas o con rasgos costumbristas esto es más evidente, sin embargo no sólo tienen valor referencial por poner en escena objetos, situaciones y personajes inspirados en el mundo real, sino que, además, toda forma de representación expone aspectos de los valores, ideas, objetivos, temores y fantasías de una sociedad, o de un grupo o sujeto social. En el caso de los films del corpus hay claros elementos costumbristas que analizaremos, como también nos ocuparemos de ese otro aspecto invisible en que lo real aparece en el cine.

La nueva mujer

La Primera Guerra Mundial produjo una serie de cambios en las costumbres que afectaron no sólo a los países involucrados sino también a los países periféricos. Las mujeres salieron masivamente a la esfera pública para ocupar los lugares dejados por los hombres que iban al frente de batalla. Si bien las mujeres fueron expulsadas de esos puestos al regreso de los hombres, el fenómeno ya había hecho mella y el período de entreguerras significó una gran expansión

de los cambios en la moral, las costumbres y las sensibilidades. Los primeros movimientos reivindicatorios de la mujer habían aparecido en el mundo durante la última década del siglo XIX. Gradualmente, fue haciéndose más extendido el término “feminismo”. Ya para 1920-1930 el concepto de “feminidad emancipada” era familiar en el lenguaje de los norteamericanos.

En nuestro país, el pensamiento hegemónico de las primeras décadas del siglo XX seguía la tradición del siglo anterior, profundamente conservador donde la mujer era absolutamente dependiente del hombre, ya fuera el padre, el marido o el hermano. Es recién en la década de los veinte que la actuación de las feministas se volvió especialmente relevante en la Argentina, acompañando una tendencia que se generalizaba cada vez más a nivel mundial. Durante el periodo que nos ocupa, los cuarenta, empieza a desarrollarse en la Argentina el estado de bienestar. Dora Barrancos asegura que “en buena medida, la codificación social que se abrió paso durante el desarrollo del estado de bienestar siguió con estricta fidelidad al dictado patriarcal, apegada al reconocimiento del papel fundamental de varón productor” (2009:139). Sin embargo, los cambios de las décadas anteriores prosiguieron su avance gradual. Tal vez una de las transformaciones más visibles en las costumbres se produjo en la moda. La polleras se hicieron mucho más cortas, la ropa se entallaba acentuando el busto y contorneando la cintura “avispa” y se extendió el uso del pelo a lo *garçon* o los cabellos sueltos con permanente. Esto no sólo brindaba una mayor comodidad al género femenino sino que lo ponía en una actitud seductora mucho más activa respecto del pasado. Este tipo de vestido y peinado es el que usan las protagonistas de las comedias de enredo matrimonial (CEM). La publicidad empezó a utilizar cada vez más ciertas cuotas de erotismo, aparecieron nuevos lugares de socialización para las mujeres, como el cine o las confiterías. Las películas y las lecturas, tanto de las revistas femeninas como de las novelas semanales, constituyeron una de las principales formas de educación sentimental de las mujeres y, como lo demuestra Beatriz Sarlo (2000), también de los hombres. Al finalizar los años cuarenta una mujer podía usar pantalones y fumar en público. Empezaba a forjarse una nueva mujer que se veía en los afiches publicitarios, en las películas de Hollywood y en la calle misma.

¿Modernas o caprichosas?

Poco a poco estas mujeres fueron apareciendo también en el cine nacional. En *La rubia del camino*, *Hay que casar a Paulina*, *Esposa último Modelo* y *Cosas de mujer* la cuestión de “ser moderna” aparece a nivel del significado explícito como causa del conflicto principal.



Paulina Singerman y Fernando Borel en *La rubia del camino*.

En 1938 se estrena *La rubia del camino*, que narra la historia de Betty (Paulina Singerman), una muchacha de la alta sociedad argentina que se escapa de su familia y su prometido. Betty se siente desechada por los flirteos con una mujer divorciada de su novio Raúl, un joven rico y frívolo. Esto la lleva a tomar la decisión de casarse con el ridículo y ya viejo Conde Maripiani (Enrique Serrano). Betty huye de su fiesta de compromiso que se celebra en el hotel Llao Llao de Bariloche. En la ruta conoce a Julián (Fernando Borel), un camionero, hombre fuerte, con los pies en la tierra, que disfruta de las pequeñas cosas que ofrece la vida. Durante el trayecto a Buenos Aires se conocen y enamoran. Una vez en la ciudad, las diferencias de clase se ponen de manifiesto y generan conflictos, no obstante lo cual el final es feliz porque Betty decide dejarlo todo para vivir en el camino junto a su amado.

Betty es una mujer moderna en muchos sentidos: es independiente, se rebela ante su padre y su novio, conduce un automóvil, fuma, seduce sin disimulo y hasta habla de casamiento a un hombre que nunca se lo propuso. Por otra parte, Betty conoce muy poco la realidad fuera de su círculo privilegiado, quiere hacer siempre su voluntad y trata a todos como si fueran sus sirvientes. Entonces, ¿Betty es una mujer moderna o simplemente una jovencita caprichosa? Para sus padres, su abuelo, sus prometidos y hasta para su amado Julián, Betty es ambas cosas: una muchacha malcriada y una mujer moderna. Sucede que, en el mundo que muchas

de estas películas plantean, una y otra cosa son equivalentes. Ambas negativas. A continuación encontramos algunos ejemplos de lo que opinan los personajes de estas películas sobre las nuevas mujeres:

- Es lo que todos hemos hecho de ella: una chica moderna (expresa con pesar el abuelo de Betty, *La rubia del camino*).
- ¡Que extraordinario poder de adaptación: una niña moderna, inútil, frívola como usted resultó el hada buena para esa gente! (exclama Julián, *La rubia del camino*).
- Eres una muchacha moderna, Betty, caprichosa, engreída... (le dice el abuelo a Betty, *La rubia del camino*).
- Ha tenido suerte doctor, las mujeres modernas no sirven para nada (sentencia un cliente del protagonista, *Esposa último modelo*).

Esta “mujer moderna” es parte del imaginario de la época y su inminencia preocupaba a una buena porción de la sociedad. Hacía tiempo que esta denominación aparecía en libros y artículos periodísticos. La revista *Nuestros hijos*, de diciembre de 1954 contiene un interesante artículo escrito por la Dra. Luisa R. Goldemberg, médica “del Hospital Nacional de Cínicas”. El artículo se titula “Biología de la Mujer” (Goldemberg, 1954:84-94) y transcribe una conferencia dada por la autora en la Asociación Cristiana de Mujeres. Interesa como ejemplo del pensamiento de una mujer progresista, médica en ejercicio que tiene la intención de contribuir a actualizar los modelos sociales. Desde una posición de vanguardia para la época, busca que su lectora se replantee el lugar de la mujer en la sociedad y utiliza como hilo conductor —para derribar mitos y prejuicios— las distintas etapas biológicas del desarrollo de la mujer:

Aún hoy se nombran como enfermedad los períodos de la mujer. Amigas, la menstruación no es una enfermedad, debe la mujer acostumbrarse a llamar a las cosas por su nombre (...) la mujer moderna, que sabe, piensa, siente, llega al hogar ideal en el que el trabajo creador es fuente de alegría y el embarazo ya no es una fatalidad, sino una dicha.

La Dra. Goldemberg manifiesta otro orden posible, asociado a un concepto integral de salud física y psíquica para la mujer y en consecuencia para la familia. Aun así, desde la perspectiva del siglo XXI, en su discurso todavía resuena la adhesión a los viejos modelos más conservadores:

La mujer puede ser activa, capaz, fuerte y lo será en la medida en que se vea tal cual es y no se desfigure a sí misma.

La mujer moderna debe saber más y más, no para luchar competitivamente contra el hombre, sino para ser su colaboradora, su guía, apoyo y compañera y llegar al ideal de Kant: la alianza de dos seres de diferente sexo que unidos por amor y estimación recíproca, forman reunidos un solo ser: el ser humano completo.

La mujer moderna no es la que bebe con los hombres, en los mostradores de los bares, ni la que fuma cigarrillo tras cigarrillo, y atraviesa la carretera a 150 kilómetros por hora; es la mujer que lucha, trabaja, aprende, quiere, se sacrifica por los demás con plena conciencia de su responsabilidad de mujer, hija, madre o esposa.

Dora Barrancos le da una especial importancia al papel jugado por la literatura y el cine “que acercaron modelos femeninos transgresores” (2008:114) en la transformación de la mujer como actor social. De hecho, la mujer que a la Dra. Goldemberg no le gusta como ejemplo a seguir, se parece mucho a Betty, personaje del film estrenado dieciséis años antes. Esta fuente revela la existencia de contradicciones y la infrecuencia de una posición igualitaria plena. Mientras algunos perseguían las reformas, otros veían con alarma estos cambios. Marcela Nari llama la atención sobre cómo se usaban argumentos muy similares para defender posturas opuestas: “Los límites mismos entre el feminismo y el antifeminismo se tornaron difusos, mientras los primeros tomaban elementos del discurso de los segundos resignificándolos, los segundos se apropiaban del rótulo de los primeros para mantener y legitimar el orden social de las cosas” (Nari, 1995:70). Ningún grupo feminista usaba como argumento la igualdad del hombre y la mujer en tanto que miembros de una misma especie sino que apelaban a las diferencias para valorar a la mujer, como su mayor sensibilidad o su condición de madre. Por otra parte, tan fuerte era la resonancia que habían logrado los movimientos feministas en el mundo, que se percibía como inevitable el arribo de ciertos cambios. Al extremo de que los más conservadores se llamaran a sí mismos feministas porque defendían una vuelta al pasado donde la mujer fuera “verdaderamente mujer”, ocupara su lugar en la casa como madre y esposa y no se masculinizara haciendo tareas que “naturalmente” corresponden al varón.

Ser hombre y ser mujer

El artículo de la revista *Nuestros hijos*, al igual que las películas del corpus, sostiene algunos puntos muy progresistas y sin embargo no se mete con ciertos tabúes. Aún se mantiene la preocupación de que la mujer se “desfigure a sí misma” o que “compita” con el hombre. Preocupación que parece

tener su correlato en uno de los interrogantes fundamentales que plantea la comedia de enredo matrimonial: qué es ser hombre y qué es ser mujer. Las películas del género plantean la pregunta y, aunque no hay una respuesta clara, suele prevalecer una interesante ambigüedad respecto de quién es pasivo y quién activo poniendo en cuestión si esta distinción es válida como forma de caracterizar la diferencia entre hombres y mujeres.

En *Luisito*, las preguntas sobre lo constitutivo femenino y lo constitutivo masculino se materializan a través de una trastocación literal de roles cuyo significado sintomático² expresa las dudas y miedos de una sociedad que empieza a cuestionarse los papeles sociales de cada género. En este film, Luisito es en realidad Luisa (Paulina Singerman) que, disfrazada de varón, se hace pasar por su propio hermano para poder resolver todos los conflictos de la trama, luciéndose como un muchacho ejemplar, luchando por sus sueños como no podría hacerlo una mujer. Al comienzo de la película, Luisa sostiene una conversación con una amiga que le da la idea de travestirse:

- Yo me basto y me sobro para hacerme respetar (dice Luisa a su amiga).
- Sí, pero no es lo mismo, si tuvieras a tu lado un hombre que sacara la cara por vos, un padre, un hermano...
- ¿Qué hago con un hermano?
- Que no dejaría que se rieran de vos como lo han hecho.
- No se ha reído de mí. Es un cobarde pero me quiere.
- Entonces, si tuvieras un hombre a tu lado, no lo dejaría casarse [con otra mujer] se impondría, amenazaría, qué se yo...
- ¿Vos creés?
- ¡Claro que sí! ¡Vos no sabés la fuerza que dan un par de pantalones!

Hacia el final, y al resolver no sólo sus propios problemas sino también los de todos los demás personajes, Luisa demuestra que una mujer es tan fuerte y capaz como un hombre, que las diferencias son prejuicios culturales que un simple disfraz puede burlar.

² El modelo de análisis utilizado respecto de los distintos tipos de significados en el texto cinematográfico es el desarrollado por David Bordwell en *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (1995) y en *El arte cinematográfico. Una introducción*, de Bordwell y Kristin Thompson (1995). En estos libros se desarrollan dos conceptos que nos servirán de herramientas útiles para lograr nuestro cometido: el significado implícito y el significado sintomático. El primero se refiere a lo que habitualmente se denomina como "tema", "problema", "cuestión" o "asunto", mientras que el segundo es aquello que el film "dice" a su pesar, los significados que aparecen como "involuntarios" y que pueden provenir del inconsciente del director, de su ideología o del imaginario de la sociedad o de un grupo social. Es especialmente interesante el concepto de significado sintomático que acuña Bordwell porque hace posible trabajar con el imaginario y la mentalidad de la sociedad que produce el texto.

En *La rubia del camino* también se plantea la dicotomía activo/pasivo. Betty no tiene escrúpulos para dejar a su novio ante todos los presentes en el restaurant del hotel como consecuencia de sus constantes coqueteos con otra mujer. A su alrededor, su novio y amigos se escandalizan, no es una conducta propia de una muchacha bien. Más adelante, será ella la que se le insinúe a Julián y la primera en hablarle de casamiento. No obstante, la película separa bien las aguas en ciertos aspectos. Cuando, durante una parada del viaje, Julián y Betty llegan a la casa de Batista, cuya esposa está a punto de parir, queda claro que los hombres no pueden ayudar en esa situación de exclusiva incumbencia femenina: “Acá hay una mujer pero es como si no lo hubiera” le dice Julián a Batista refiriéndose a Betty. Sin embargo es Betty quien, a pesar de su total inexperiencia, ayuda a la mujer que va a dar a luz. “¿Para qué sirven ustedes los hombres? ¡Si no llego a estar yo!”. Batista está decepcionado porque “le salió nena” y él quería un varón. Insiste en esto un buen número de veces, incluso en la escena final se lo enfatiza con un plano que produce un efecto extraño por ser muy cerrado, muy próximo a dos personajes secundarios de la película, algo marcadamente diferente al criterio de puesta de cámara usado hasta el momento. Julián y Betty se alejan en el auto en un plano general. Se corta a un primer plano de Batista y su mujer y él le dice: “¿Ves? Tengo el pálpito que el de estos sale nene...”.

Se podría pensar que este énfasis expresa que, si bien una mujer moderna puede hacer varias de las cosas que habitualmente hace un hombre, aún sigue siendo mejor nacer varón. Por su parte, Julián es la exacerbación de lo que se consideraba masculino: atractivo, trabajador, valiente (derrota él solo a dos ladrones armados), muy celoso de su honor (no acepta vivir de la fortuna de Betty) y hasta sabio con su filosofía popular.

Hay que casar a Paulina, *Esposa último modelo* y *El retrato* se centran en las obligaciones de la esposa y en el aprendizaje que debe hacer una muchacha joven para convertirse en una buena compañera de su marido o, lo que en este código es lo mismo, de cómo una jovencita se convierte en una verdadera mujer. En el caso de los dos primeros films, gran parte de esta educación gira en torno a las tareas domésticas, en el caso del tercero respecto a la seducción y el sexo. A lo largo de estas películas los personajes, una y otra vez enumeran los deberes de una esposa, dan consejos, definen lo que significa ser mujer:

-Tenés que luchar, conquistarlo, quitárselo a la otra. Yo no me explico cómo podés ver con indiferencia que una mujer coquette todo el día con tu marido. Si yo fuera mujer le doy una cachetada a esa... (*Hay que casar a Paulina*)

- A Roberto, tu marido, tenés que quererlo, acostumbrarte a él. (*Hay que casar a Paulina*)

- Escuchame, ¿sabés lo que vas a hacer desde mañana? Cambiarte esas pilchas lujosas, vestirte sencillamente, como la otra. (*Hay que casar a Paulina*)

- Hay que tener ánimo para todo.

- Hay que ser mujer en una palabra. (*Hay que casar a Paulina*)

- Esta más reposada después de su matrimonio, más tranquila.

- Más mujer, en una palabra. (*Hay que casar a Paulina*)

- Eres joven, bonita, inteligente e irreprochablemente virtuosa. Como tu abuela, cuyo nombre llevas y a quien Dios tenga en la gloria. (*El retrato*)

-Tenía miedo que fueses una mujercita frívola sin condiciones para manejar una casa. (*Esposa último modelo*)

- Una mujer como Ud. que realmente sabe manejar un hogar es mi ideal. (*Esposa último modelo*)

- La felicito señora por preparar así a su nieta para el matrimonio. (*Esposa último modelo*)

A tono con este ímpetu normativo, los protagonistas masculinos de estas tres películas son los más encasillados en las formas masculinas tradicionales, incluso hasta llegar al estereotipo. En el caso de *El Retrato*, Raúl (Juan Carlos Thorry) es un hombre que acciona siempre en función del deseo sexual, algo considerado exclusivamente masculino, sin expresar ninguna otra motivación. Raúl no duda en divorciarse de Clementina (Mirtha Legrand) movido por la lujuria. *El Retrato* es tan preceptiva con respecto a los roles masculinos y femeninos que incluye en su estructura un modelo de matrimonio perfecto: el conformado en el pasado por la abuela (también representada por Mirtha Legrand) y el abuelo (Alberto Bello). El abuelo es un modelo de masculinidad: firme, honrado, guapo, “siempre muy varonil” como dice su esposa. En *Hay que casar a Paulina*, el padre de la protagonista define al pretendiente de su hija: “Es joven, varonil, franco: un hombre de porvenir. Cualquier mujer sería su esposa con orgullo”.

Los hombres de la CEM encarnan las características masculinas más estereotipadas, excepto Edmundo, el protagonista de *Cosas de Mujer*: el único "hombre moderno" del corpus. Cuida a los hijos, hace las compras, organiza al personal doméstico y va a la modista. Es él quien espera con ansias la llegada de su cónyuge al hogar y quien va a visitarla a su lugar de trabajo. Hay una burla implícita en el modo en que la narración expone estas actividades. Mucho del efecto cómico del film parte de esta inversión de roles y de su percepción como antinatural. Hay que tener en cuenta que, en la década de los cuarenta, la "mujer moderna" era una forma nueva de lo femenino, cuya aparición en los medios iba aumentando de manera gradual y sobre la cual la sociedad venía debatiendo hacía décadas. Sin embargo, las nuevas maneras de la masculinidad fueron posteriores. En la Argentina, aún no se cuestionaban los presupuestos sobre lo varonil, por lo tanto, todo discurso que lo pusiera en cuestión era aún más revulsivo que cualquier idea feminista.

Sin embargo y para no descalificarlo totalmente como hombre, el relato se encarga de aclarar que Edmundo es director de un importante laboratorio. En este caso no se puede escapar a la mirada imperante: si Cecilia es una abogada exitosa, Edmundo no puede ser menos que el "químico mejor conceptuado del país". No obstante, en el balance final, el significado implícito de la película defiende una verdadera igualdad: Edmundo promete ayudar a su mujer con las tareas de la casa, así ambos pueden desarrollar sus profesiones.

Este tipo de saldo se verifica en las otras películas del corpus. Si bien a nivel de los significados explícitos muchas veces se reprueba a las mujeres modernas, finalmente los films no condenan a sus protagonistas, sino que más bien, les infunden el prestigio de verdaderas heroínas. Aunque no sea de manera manifiesta, queda implícito que estas mujeres logran un final feliz para sus historias mediante el uso de cualidades propias de la mujer moderna: actitud activa frente a aquello que desean, posicionamiento frente al hombre de igual a igual y rebeldía contra el medioambiente que intenta relegarlas a un lugar que no desean. Las protagonistas no son castigadas por sus desafíos al orden patriarcal, como lo serían en un melodrama, sino que son premiadas con un final feliz.

Ética del deber vs. ética del placer

Otro elemento importante que aparece en el artículo de *Nuestros hijos* es la oposición entre una actitud hacia la vida de dolor y sacrificio en contraposición a una actitud de felicidad y disfrute. La autora hace hincapié en

derribar los mitos del pasado sobre el dolor, la enfermedad y el sojuzgamiento relacionados con ser mujer, madre y esposa. En contraposición a esto propone una mujer plena, conectada con su marido e hijos a través de la dicha. Si bien la importancia de ser madre y esposa sigue siendo primordial, este cambio en el sustento ideológico con que se legitima ese modelo es fundamental y está a tono con un movimiento más global. En el marco del capitalismo y la sociedad de consumo la ética del placer es reemplazada progresivamente por la ética del deber (Lipovetsky, 1992 y 2007). El cambio que expresa el artículo probablemente tenga su origen en el modelo de vida que empieza a exportar Estados Unidos a partir de la posguerra, el *American Way of Life*. En este esquema la meta es el bienestar y la forma de conseguirlo, el consumo. La publicidad tiene un rol cada vez más significativo, creando necesidades. Otra herramienta de divulgación del modelo fue el cine, probablemente la forma primordial de proclamarlo y expandirlo internacionalmente.³ Al momento en que la nota fue escrita este ideal estaba fundiéndose con la cultura nacional, en una horma en la cual la publicidad y el cine ya ocupaban un lugar importante.

Sin duda en las películas del corpus están presentes los dos modelos. Las mujeres modernas suelen encarnar la nueva ética del placer (Betty, Paulina, María Fernanda, Cecilia y hasta la Clementina transformada). Nancy Cott da cuenta de una de las posibles relaciones entre ambas cosas: “En los años veinte, en Estados Unidos, se populariza la imagen de la mujer emancipada como un aspecto de prosperidad material” (Cott, 1993:91). Es interesante pensar que la “mujer moderna” puede ser también un producto de exportación más.

La ética del deber, por el contrario, se encuentra encarnada en los protagonistas masculinos. Julián y Roberto son hombres pobres pero con honor, estrictos en cuanto a sus principios y cuya principal pasión es hacer bien su trabajo. Muy parecido es Alfredo, abogado de clase media cuya esposa ideal es una mujer hacendosa, que sepa ahorrar y que haga maravillas con muy poco. Ninguno de los tres está dispuesto a aceptar dinero de sus esposas. En *Cosas de mujer*, también es Edmundo el que reclama que Cecilia ocupe un rol más tradicional.

Desde este punto de vista podemos extraer como una característica más del género, la presencia de estos campos semánticos en un doblete de opuestos: ética del deber—ética del placer. La resolución de esta oposición

³ Nancy Cott señala en *Mujer moderna, estilo norteamericano: años veinte* que “el competitivo desafío de Estados Unidos por el liderazgo mundial a comienzos del siglo XX no se debió únicamente a la intervención norteamericana en la Gran Guerra, sino también a la ininterrumpida y triunfal expansión transoceánica, durante décadas, de su tecnología, productos y medios visuales” (1993: 15).

termina generando un significado sintomático, presente en todos estos films: el camino a seguir está en algún lugar intermedio entre la felicidad y el deber. *Esposa último modelo*, al tener como conflicto principal de la trama la oposición de dos patrones de matrimonio —uno más conservador (con la esposa modelo que sueña Alfredo) y otro más moderno (con la esposa último modelo que propone María Fernanda)— es el film que más claramente expone el choque de estas dos éticas, constituyendo en este caso el tema principal de la película, su significado implícito.

De esta forma, el género de la CEM representa y resuelve simbólicamente un conflicto entre el viejo modelo instalado en la sociedad y el nuevo modelo que llega desde Estados Unidos y lentamente se va extendiendo.

Sexo y erotismo

En las familias de clase media, pese a la apertura de costumbres producida por el desarrollo socioeconómico y la explosión de las industrias culturales, imperaba el mandato de no tener relaciones sexuales prematrimoniales ni adúlteras. Para ser considerada una “niña de buena familia” debía observarse una conducta inmaculada. La educación y la moral se mezclaban frecuentemente, pero en el caso de las jóvenes esto era aún más acentuado. La frigidez era casi sin dudas la regla, muy emparentada con la histeria freudiana, síntoma de las relaciones sexuales bajo el patriarcado. Al buscar en las fuentes se comprueba que para ciertos científicos la epidemia de infelicidad matrimonial era producto de esta enfermedad:

Estas enfermedades en las mujeres son tan comunes, tan variadas, agrían tanto la vida, que en todos los tiempos han sido muy estudiadas por los médicos, y con razón, pues se puede aseverar que se daría fin a la mitad de las dolencias humanas si pudieran suprimirse dichos sufrimientos. Traigamos tan sólo a cuenta la penosa histeria, hidra de cien cabezas que convierte a tantos matrimonios en otros tantos infiernos; fenómeno que por mucho que haya sido combatido, sigue creciendo cada día más lozano y sustituyendo con diez cabezas nuevas cada una de las que la ciencia le corta (Rosch, S/D:31).

Sin embargo, Dora Barrancos señala los cuarenta como la década en que las mujeres empiezan a ganar una discreta experiencia en materia de sensualidad. Ya había algunos libros de divulgación sobre el amor donde podía encontrarse una burla a los valores más conservadores:

El contrasentido de la sociedad entra en las zonas de lo cómico insensato. La virtud está socialmente amasada de miedos, de hipocresías. Porque la virtud es el candor sublimado; y el candor perfecto es el desconocimiento total de la vida y de las cosas; pero, en seguida, a la candorosa abandonada a su inocencia, se llama estúpida (Palavicini, 1940:142).

El género de la CEM no se caracteriza especialmente por tener un alto contenido erótico aunque tampoco carece de él, en estas películas la sexualidad aparece en su aspecto cotidiano. El film que hace menos alusión a lo sexual es *Hay que casar a Paulina*. Vargas, el amigo inseparable de Roberto funciona como un eterno “chaperón” que está presente en todos los momentos cruciales de la pareja, como el pedido de mano, la luna de miel y el anuncio de un nuevo hijo. Sólo se queda afuera, finalmente y en un suave guiño picaresco, en la última escena del film cuando Roberto alza a Paulina en brazos para llevarla al dormitorio. En *La rubia del camino y Luisito*, Paulina Singerman adopta una actitud seductora activa. En esta última película, hay una escena en el departamento de Roberto especialmente transgresora por la agresividad sexual de Luisa. En el auto, es ella la que propone ir a la casa de él, haciendo tambalear un fuerte supuesto social de la época: “El hombre es el iniciador y la mujer la gustosa alumna.” (Van de Velde, 1970:17). En una escena muy sugerente, tal vez la de mayor contenido erótico del corpus, Luisa es la que enseña a Roberto cómo se seduce a una chica: cómo se genera el clima bajando la luz y consumiendo bebidas alcohólicas, cómo se disponen los cuerpos, cuándo se debe besar a la mujer. Probablemente el valor sensual de esta escena reside, precisamente, en la inversión de roles, en la provocación directa de Luisa a Roberto que debe contenerse porque la respeta, “la quiere bien”. Por otra parte, en el clímax de esta escena, Paulina Singerman aparece como “espectáculo” en tanto objeto de deseo. Los primeros planos de ella son bastante más cerrados que los de él y la muestran con un rostro provocativo y sensual, con los labios entreabiertos. Luisa deja de ser sujeto para ser objeto de placer visual masculino.⁴

⁴ En su famoso artículo “Placer visual y cine narrativo” Laura Mulvey, basándose en lo que denomina un uso político de la teoría psicoanalítica, explica cómo los primeros planos, así como los planos detalle de partes del cuerpo de la mujer, fragmentan al sujeto cosificándolo y al carecer de profundidad de campo, escapan a la lógica de la perspectiva renacentista, son imágenes que se vuelven planas, icónicas. Así es como el cine narrativo entrevera el espectáculo, la narración se detiene unos instantes o unos minutos, para dar lugar al puro placer visual masculino, donde la mirada del protagonista se funde con la del espectador varón. La espectadora femenina puede o bien disfrutar desde un lugar pasivo y narcisista o desde un lugar transexual, identificada con la mirada masculina (Mulvey, 2001).

Esposa último modelo se permite bromear con el sexo, siempre dentro de un marco seguro, de alusiones bastante candorosas. En esta película, es la mujer la más expresiva respecto del deseo sexual, lo que va acorde a su personalidad abierta, a su carácter de “muchacha moderna”. El protagonista masculino es más tímido y conservador, sin embargo, la narración encuentra una manera indirecta y humorística de señalar cuando Alfredo está excitado sexualmente: tartamudea.

En *Cosas de mujer* y especialmente en *El Retrato*, el tópico del sexo en el matrimonio se aborda directamente desde el nivel de los significados implícitos, es decir, es parte de la temática de las películas. En el primer caso, es un elemento entre tantos otros que deben armonizar para que la pareja sea feliz. En la escena en que Cecilia (Zully Moreno) y Edmundo (Ángel Magaña) regresan de una fiesta, él está cansadísimo y sólo desea dormir mientras que ella aún está exaltada por las emociones de la fiesta, se ríe, habla de lo feliz que está con su nueva vida y se le insinúa una y otra vez. Edmundo se acuesta y ella sigue hablando:

-Volver a ser novios. Yo te llamaba mi vida porque para mí lo eras todo. Siempre andábamos escondiéndonos para besarnos.

(Se corta a un plano de Edmundo acostado que asiente mientras se acomoda la almohada. Luego se vuelve al plano de Cecilia)

-¿Recuerdas tu furia contra la mesita que ponen en los hoteles entre las dos camas?

(Se corta a un plano de Edmundo que cierra los ojos. Vuelve al plano de Cecilia)

-Ahh... si no te hubieras convertido en un práctico y ordenado marido yo nunca hubiera ejercido mi carrera.

Nuevamente aparecen algunos elementos contradictorios. Por un lado, ella es una mujer lo suficientemente moderna como para demostrar su sexualidad; por el otro, reconoce que podría haber sido feliz sin trabajar si él hubiera seguido siendo apasionado como al principio. De todas maneras, es destacable que la narración presente un tema que recién empieza a ser tratado más directamente en libros especializados pero que aún es conflictivo para la época: la importancia del sexo dentro del matrimonio. Sin duda el que así lo sostuvo fue el Dr. Van de Velde, un médico alemán de ideas progresistas cuyo libro *El matrimonio perfecto* fue consultado por varias generaciones de argentinos desde su primera edición local en 1939 hasta bien entrada la década de los setenta.

Los tratadistas matrimoniales

Un síntoma de la nueva sensibilidad naciente es la proliferación de libros sobre el amor, el matrimonio y el sexo durante las primeras décadas del siglo XX. *El retrato* se hace eco de esta tendencia cuando Roberto quiere defender su decisión de llevar la cama a otro dormitorio: “Por encima de las costumbres tradicionales y de los sentimentalismos arcaicos deben prevalecer la modernas concepciones higiénicas (...) Esta decisión la tomé luego de consultar a los más eminentes tratadistas en cuestiones matrimoniales”, dice Roberto. Más adelante la narración pone en boca de Clemen una burla a estos trabajos: “¡Los tratadistas en cuestiones matrimoniales deben ser todos solteros!”.

Hay que tener en cuenta que en la misma época en que Van de Velde anima a las parejas a disfrutar del erotismo, hay un abanico de posiciones entre los “tratadistas”. La Editorial Claridad publica a partir de la década de los veinte su “biblioteca científica”, una serie de fascículos de tapa blanda que costaban entre 20 y 40 centavos. Todos los títulos de esta colección rondan el tema de la sexualidad y permanecen como material de consulta vigente en la década de los cuarenta. Uno de ellos es *Higiene del matrimonio* del Doctor Rosch. Su postura es diametralmente opuesta a la de Van de Velde. Considera que la infelicidad de los matrimonios se debe principalmente a las enfermedades nerviosas de las mujeres que atribuye al “abuso del sensualismo” dentro del matrimonio, como por ejemplo, tener relaciones sexuales durante el embarazo. “¡Sed fecundos y multiplícaos! se ha dicho a los seres vivientes, ¡pero no comáis del fruto prohibido! ¡No abuséis del sensualismo!” (1940:33).

Hay que tener en cuenta que la Editorial Claridad no está relacionada con ninguna institución religiosa, muy por el contrario, era una conocida editorial de izquierda, lo cual verifica la variedad de posturas de la época.

Las frutillas edípicas de *El Retrato*

Al analizar los significados implícitos de este film, emerge como tópico primordial de la trama la importancia del sexo en el matrimonio. La vida sexual de los protagonistas es lo que anima el conflicto central y motiva la acción de los personajes. La narración construye una alegoría a partir de las frutillas, jugando con una simbología pseudo freudiana. Clemen, la protagonista, tiene una actitud sumamente casta y virginal. La construcción narrativa de la historia termina demostrando que esta postura es un error y el relato trabaja constantemente alrededor de la importancia de la picardía y el sexo dentro del matrimonio.

No sólo a nivel de los significados implícitos aparece este choque de discursos. La película se burla de la capacidad de la terapia psicoanalítica para resolver los problemas de las personas. Se arma un doblete de opuestos entre la “ciencia formal” del Dr. Moltai y la “sabiduría informal” de la abuela. El Dr. Moltai, pese a la exactitud de su fichero y a sus experimentos de reunir a toda la familia y mandar a preparar frutillas con crema, no logra más que terminar bañado de arriba a abajo por el postre. Es un personaje ridículo. La ciencia, incluidas las “modernas concepciones higiénicas” de los tratadistas matrimoniales, no sirve para resolver las cuestiones del corazón. En cambio, la abuela con su picardía es la que termina resolviendo el problema de su nieta y el marido.

Sin embargo, al analizar el significado sintomático aparece la explotación de un campo semántico muy arriesgado para la moral y los pudores de la época, incluso para la actual: las insinuaciones incestuosas que presenta la trama. El marido sale a trabajar mientras Clemen y su abuelo Cosme están todo el día juntos. Al verlos muy cerca observando el retrato de la abuela, Raúl comenta: “Pero mírala si parece que está casada con el abuelo”.

Esta particular intimidad se acentúa cuando la abuela sale de su retrato, reemplaza a la nieta para arreglarle los conflictos matrimoniales y empieza a tratar al abuelo (en realidad su marido cuando estaba viva) con una forma de afecto distinta. Ya no lo llama “abuelo” sino que lo llama “Cosme”. La cercanía llega a su punto máximo en una escena donde Mirtha LeGrand aparece como espectáculo en tanto objeto de placer visual. Raúl está furioso porque su mujer (en realidad la abuela), vestida con un camisón sugerente, lo echa de su dormitorio:

- No puedes echarme, tengo derecho a estar aquí.
- No quiero oírte (dice ella y Raúl le da un beso en la boca por sorpresa. Ella también se exaspera y ambos gritan).
- ¡Vete Raúl!
- No me voy nada.
- ¡Vete o llamo a mi marido!
- ¡¿Qué?!
- Bueno, al abuelo.

Raúl toma a Clemen de los brazos y la arroja a la cama donde la besa a la fuerza mientras ella agita los pies en un gesto cómico que alivia un poco la violencia de la escena. Ella grita que la deje hasta que escapa de sus brazos y llama al abuelo que aparece inmediatamente. Su trayecto es acompañado de una música incidental típica de comedia. Finalmente,

luego de intercambiar algunas palabras con el enojado esposo, Cosme logra que éste se vaya y se queda a solas con su mujer/nieta. Comienzan a recordar cómo se conocieron. Ambos están sentados en la cama, la iluminación es escasa, ellos están muy cerca y hablan en voz baja, susurrando. La cámara se acerca en un travelling hacia sus rostros que terminan tocándose, apoyándose uno en la frente del otro. El encuadre termina en un primer plano de ambos, el fondo queda desenfocado y la imagen se vuelve plana. La luz baña el rostro de Mirtha Legrand, mientras que el de Alberto Bello queda más ensombrecido. En este plano, siguiendo la teoría de Mulvey, el rostro de la actriz se vuelve un objeto que concentra significado erótico. El abuelo menciona que una orquesta tocaba el Danubio Azul y la música de esa pieza suena extradiegéticamente, en un recurso que une pasado y presente, a lo que también colaboran los dos rostros recortados del contexto. Finalmente Clemen se acuesta en la cama, el abuelo va a arroparla, apaga el velador y cuando va a darle el beso de las buenas noches ella lo abraza, la música se vuelve intensa y dramática, acentuando el momento emocionante de arrobamiento mientras ella exclama “¡Cosme querido!”. Todas estas aproximaciones extrañas llevan al abuelo a consultar al psicoanalista, el mismo Dr. Molteni, sobre lo preocupado que está por “la atracción extraña” que está sintiendo por su nieta. En la sesión surge que él también ha estado soñando con el simbólico postre de frutillas con crema.

El film expone el complejo de Edipo, todavía escandaloso para la época. El triángulo se traslada en este caso, por la forma en que se interrelacionan los personajes, a los abuelos y su nieta. Cosme ocupa el lugar del padre, mientras que a los ojos de Clemen la abuela es la mujer ideal que consiguió el amor del abuelo. El significado sintomático más relevante de esta película es la irrupción del complejo de Edipo, algo sin duda perteneciente al discurso emergente que amenaza los supuestos de la moral imperante.

Mirtha Legrand: de muchacha ingenua a mujer moderna

El retrato se constituye como parte de un momento bisagra en la carrera de Mirtha Legrand⁵ y expone de manera didáctica el cambio de su texto-estrella. Hasta el momento, la actriz era conocida por sus papeles de “ingenua”,

⁵ Ya en el paso de *La pequeña señora de Pérez* a su saga *La señora de Pérez se divorcia* (Carlos Hugo Christensen, 1944 y 1945, respectivamente) se veía una evolución de la jovencita pícaro pero virginal a una mujer casada que lucha por lo que quiere (terminar sus estudios) y que es capaz de jugar a la infidelidad al creer que su marido es adúltero.

una jovencita virginal de picardía inocente que fantasea con el hombre ideal: “En estos films las niñas despertaban al amor con el sueño de llegar a ser señoras de su casa y compañeras inseparables, siempre dependientes del protagonismo masculino” (Kriger, 2009:234).

En *El Retrato*, la actriz protagónica se desdobra en dos: la recatada Clemen y su atrevida abuela (tan joven como su nieta). Como si ante un personaje tan osado como el de la abuela, que significaba un cambio abrupto respecto de las expectativas del público sobre Legrand, el relato hubiera tenido que reservarle un lugar a la ingenua para equilibrar las cosas. Sin duda la narración juega con el conocimiento previo del público sobre la actriz y lo lleva a su máximo exponente en la muy cándida Clemen, llevando el personaje a un extremo que se vuelve satírico. Ella es tan ingenua que no entiende ninguna de las alusiones a su vida sexual que le hace el psicoanalista cuando la interroga sobre sus costumbres a la hora de dormir. El Dr. Moltai le pregunta “¿por qué no reza después?”, a lo que Mirtha Legrand responde en un primer plano con la boca abierta y vocécita infantil “¿después de qué, doctor?”, en una suerte de apoteosis de la ingenua y sin duda un guiño humorístico sobre el género. Según Abel Posadas su imagen como la atrevida abuela “deleitó a la audiencia histórica” (Posadas, 2009:12).

Esposa último modelo es la consolidación del personaje de la mujer moderna como parte del texto-estrella de Mirtha Legrand. María Fernanda deja atrás para siempre a la jovencita ingenua y virginal. De hecho, la secuencia inicial puede leerse como una despedida de la ingenua, como la huella de la ausencia. Luego de los títulos de apertura, el film comienza con un plano detalle de un teléfono descolgado. La música extradiegética es la típica música incidental de comedia. Sin corte, la cámara comienza un travelling hacia atrás y muestra la sala de una gran mansión ricamente decorada (escenario típico de la comedia de ingenuas) pero sin persona alguna en ella. Hasta que por una de las puertas aparece con paso decidido el mayordomo, quien informa que “no está”. Aparecen enseguida más sirvientes que comunican lo mismo: no la encuentran. Luego la narración se encarga de hacernos saber que es a María Fernanda a quien buscan, el personaje interpretado por Mirtha Legrand. Esta ausencia marca la desaparición de la ingenua, ya no está en su mansión tramando travesuras por teléfono; ya no es su casa el ámbito de toda su acción e influencia. Fue reemplazada por una muchacha moderna, de vida independiente, que anda a caballo, maneja motos y que es reclamada por su administrador para que tome decisiones sobre sus empresas. La escena de inicio termina cuando se corta a un plano detalle de unas manos femeninas arreglando la botamanga que calza dentro de una bota. La cámara realiza un paneo hacia el rostro que corresponde a esas manos: es Mirtha



Mirtha Legrand y Juan Carlos Thorry en *El retrato*.

Legrand, quien vestida de montar, tiene un pie arriba de un banco, el otro en el suelo y con la mano izquierda sostiene la rienda de su caballo mientras conversa con sus amigas: “¡Ay, no hay nada más lindo que sentirse libre y dueña de hacer lo que a una le plazca!”.

Algo parecido a lo que sucede en estos films con Mirtha Legrand ocurre con otra estrella consagrada como ingenua, María Duval. En 1949 actúa—bajo la dirección de Carlos Schlieper y con Juan Carlos Thorry como partener—en *Cita en las estrellas*, donde encarna a una joven mujer a la cual poco le queda de ingenua. La sociedad cambia, el cine cambia y el *starsystem* se acomoda a los nuevos gustos. Las ingenuas de las comedias blancas se transforman en mujeres modernas dueñas de su deseo, a quienes el sexo y el erotismo no les es ajeno.

El retrato es un ejemplo de cómo funciona el proceso de creación de los géneros.⁶ En este film se puede ver muy claramente la colisión del discurso hegemónico sobre el rol de la mujer y el discurso emergente. Si por un lado la película en su conjunto parece estar validando a una nueva mujer, acorde con su tiempo y que puede acceder a su propio deseo (comerse las

⁶ Para Rick Altman los géneros ya consagrados ocupan un lugar hegemónico, con una semántica y una sintaxis propias, pero desde la periferia hay elementos semánticos que pugnan por llegar al centro. En algún momento estos elementos semánticos se adosan a la estructura sintáctica del género establecido. Merced a la repetición, de película en película, de estos elementos semánticos nuevos se hace posible la identificación de un nuevo género: “la configuración semántica característica del género es identificable mucho antes de que se haya estabilizado un patrón sintáctico” (2000:300).

frutillas con crema); por otro, el objetivo final de todo el cambio es agrandar al marido, retenerlo. De otras maneras, más o menos claras, esta tensión se verifica en todas las películas del corpus. Como vimos, en *Cosas de Mujer* por momentos emerge una contradicción similar.

Las CEM traen la originalidad de una mujer que es sujeto y desea, cuyas acciones hacen avanzar la narración. Sin embargo, por momentos no pueden escapar al arraigado erotismo del lenguaje fílmico clásico cuyo punto de vista es exclusivamente masculino.

En conclusión, sexo y erotismo son campos semánticos habituales en las películas del corpus. En un movimiento ambiguo, las CEM oscilan entre formas novedosas y fórmulas extendidas. Cada película tiene su particular modo de aproximarse a este aspecto de las relaciones entre hombres y mujeres, no todas tienen el mismo grado de osadía pero es sin duda uno de los tópicos del género. El solo hecho de tratar la sexualidad en su aspecto cotidiano, despojada de la culpa y el castigo al que suele ir asociada en el melodrama o el policial de la época, constituye una pequeña revolución para la moral imperante.

Amor y matrimonio



La felicidad conyugal plena era un bien seguramente escaso —aunque no pocos procuraran hallarla en el texto de Van de Velde, *El matrimonio perfecto*— porque, pese a que muchos matrimonios eran consecuencia de amores sinceros, el conocimiento carnal era mínimo y las expectativas, los sueños y los embelesos de muchas mujeres chocaban dramáticamente con la realidad de cónyuges poco atentos a su disfrute, pródigos en malos tratos o negligentes (Barrancos, 2007:153).

Sin embargo, con la ampliación de las clases medias aparecieron nuevas formas de afectividad y de relación entre hombres y mujeres. Un cambio fundamental fue el control de la natalidad que provocó una auténtica revolución de la intimidad. Eran las mujeres, en la inmensa mayoría de los casos, las que tomaban las decisiones relativas a la procreación. Sin duda entraba en el cálculo de las mujeres la posibilidad de una mayor autonomía, de un mayor manejo del tiempo, anhelos derivados de sensaciones y emociones relacionadas como una nueva experiencia de sí. Esta fue una innovación llevada adelante por la clase media, ya que la clase alta y la proletaria se identificaban en un aspecto: continuaron teniendo muchos hijos (Barrancos, 2007:149-151).

La CEM se construye alrededor de la historia de una pareja que no se resigna a una unión desgraciada sino que busca sortear los problemas conyugales a fuerza de sinceridad, conocimiento del otro y afecto genuino, un tipo de pareja que busca la felicidad dentro del matrimonio. En su libro mundialmente famoso, con una mirada más pragmática, el Dr. Van de Velde afirma que “el matrimonio es la forma duradera de la unión amorosa monógama. Significa, como tal, una etapa superior, favoreciendo la transformación de los impulsos egoístas en un altruismo amplio y consciente.” (1970:41).

En todas estas películas hay un fragmento de diálogo dedicado a exponer clara y directamente lo que se necesita para que un matrimonio sea feliz: el discurso del abuelo de Betty (*La rubia del camino*), los consejos de Vargas (*Hay que casar a Paulina*), el ejemplo de Eduardo VIII (*Luisito*), las recomendaciones del psicoanalista y de la abuela (*El retrato*), la epifanía de María Fernanda (*Esposa último modelo*) y la opinión del taxista (*Esposa último modelo*). Esta ambición didáctica parte del significado implícito de todos los films del corpus y encaja muy bien con la necesidad del público de algún conocimiento sobre cómo llevar adelante un matrimonio dichoso. No sería raro suponer que, así como proliferaban en la época “los tratadistas en cuestiones matrimoniales”, este tipo de películas constituyeran una referencia, un ejemplo del horizonte deseado para quienes se identificaban con la búsqueda de la felicidad en el matrimonio.

El amor en la pareja y la importancia de un matrimonio satisfactorio son valores que estas películas sostienen y promueven. En algunos casos aparece en oposición a “el matrimonio por conveniencia” que finalmente no prospera porque triunfa el amor, contrariamente a lo que sucede en el melodrama o en el folletín semanal (Sarlo, 2000). En *La rubia del camino*, Betty va a casarse con el Conde para escapar de su novio anterior; el Conde, a su vez, está interesado en su belleza pero también en su dinero. En *Luisito*, Roberto va a casarse con la hija del Sr. Ordoñez para que éste lo salve de sus apuros económicos. *Hay que casar a Paulina* desarrolla en la trama una modificación interesante: el matrimonio que primero es por interés se termina convirtiendo en un matrimonio por amor.

La mirada de la época consideraba la felicidad conyugal más importante para la mujer que para el hombre. Van de Velde también lo considera así:

Su mayor peligro [para el matrimonio] es el aburrimiento, y, de la consiguiente desunión, sufre mucho más la mujer que el hombre, puesto que éste, como interés principal, tiene sus trabajos, sus negocios, etcétera, mientras que la naturaleza de ella, más profunda y exclusivamente emocional, depende más de las relaciones personales (1970:25).

Una nota de la revista *Nuestros hijos* cuenta en primera persona, adoptando la forma de un diario íntimo, los sentimientos de una mujer joven recién casada:

...Al abrir los ojos y verlo dormir a mi lado tuve una extraña sensación de plenitud, de dicha, de orgullo, de seguridad, que me produce saber que él es mi marido, que es el hombre junto al que recorreré todos los caminos de la vida y que nada puede ya sucederme donde él no intervenga también como el hombre decisivo de mi destino. ...Es, además, una seguridad, una fortaleza, un pilar, una roca donde yo puedo afirmarme y me afirmo perdiendo todo temor. Sé que Pablo no permitirá nunca que me suceda nada malo. No podría explicar cómo lo sé pero es así. Yo que tenía miedo a los cuartos oscuros, que me estremecía ante las tormentas, que sentía un espantoso temor a la soledad, ya puedo afrontarlo todo: cuartos con sombras, tempestades, horas solitarias, porque Pablo está conmigo...aunque se encuentre lejos se que está y eso me hace fuerte, me hace segura... (1954:11).

Sin embargo, las CEM no se hacen eco de esta diferencia. En estas películas la mujer no es siempre un ser débil que busca protección en el marido sino que se enfrenta a él cuando lo considera necesario. En todos los films que integran el corpus, el hombre sufre tanto como la mujer cuando las cosas no funcionan. La CEM es también llamada “comedia de la igualdad” porque en ellas un hombre y una mujer se embarcan juntos y a la par en la búsqueda de la felicidad. Ambos llevan adelante la acción y si alguno tiene más protagonismo por sobre el otro, es la actriz protagónica quien suele aparecer primero en los créditos.

El amor entre miembros de clases sociales diferentes

Una particularidad de la CEM argentina es su frecuente explotación de las diferencias de clases como campo semántico, especialmente en el marco del amor romántico. Sin embargo esa situación no era frecuente en la sociedad, lo que subraya su carácter de convención genérica, proveniente sin duda del melodrama.

En *La rubia del camino*, Betty es una joven de clase alta, petulante y caprichosa que trata muy despectivamente a su personal de servicio. En el inicio del film, el relato se encarga de dejar bien establecidos su estatus y su carácter de diversas maneras, empezando con los planos de establecimiento que muestran el lujoso hotel Llao Llao. Luego, coincidiendo con el final del tema musical de la película en versión instrumental que acompaña toda la secuencia de títulos, la imagen funde a un plano abierto dentro de la habitación donde la fami-



Fernando Borel y Paulina Singerman en *La rubia del camino*.

lia de Betty desayuna con una alta ventana de fondo que permite ver el paisaje. Esta secuencia de inicio comienza con la familia preguntándose por la ausencia de Betty para luego verla terminando de arreglarse mientras le da indicaciones a la mucama de mala manera. Por el contrario, el protagonista masculino, Julián, es de clase trabajadora, un camionero que está orgulloso de su trabajo y que valora a la gente humilde como él. “No es de tu clase. Te deslumbró en su elemento, manejando el camión, trompeando unos malevos, pero no serías feliz con él” (le dice a Paulina su ex novio Raúl).

Acorde a los valores de honor y orgullo masculinos de la época, Julián no puede aceptar el dinero de ella. Durante su estadía en Buenos Aires, Julián y Betty discuten porque él dice que esa vida de lujos no es para él.

- Además he gastado todos mis ahorros, necesito trabajar.
- ¿Trabajar? ¿Para qué? Yo tengo dinero... ¿y no nos vamos a casar?
- No vuelvas a mencionarme tu dinero.
- Está bien, Don Escrúpulos.

Se ha visto que una reacción similar tenía Alfredo cuando María Fernanda proponía que se casaran usando su propia fortuna en *Esposa último modelo*. Julián y Alfredo cultivan una cultura del trabajo y el ahorro que se opone a la cultura del lujo a la que están acostumbradas sus mujeres. Esta dicotomía adquiere una importancia en la CEM argentina muy distinta a la que presenta en el corpus hollywoodense. De modo similar a la función que tienen los

celos de ilustrar la posibilidad de la pérdida del cónyuge, el abdicar a una fortuna personal a cambio de una vida junto al amado, es la manera de llevar al plano material la renuncia al individualismo que el género requiere.

Esposa último modelo tiene por personajes protagónicos a María Fernanda (Mirtha Legrand), otra joven de clase alta orgullosa, caprichosa y altanera y a Alfredo (Ángel Magaña), un hombre de clase media, abogado recién recibido que ni piensa en buscar novia “hasta que tenga una gran clientela”. Sin embargo, al conocer a María Fernanda se casa con ella convencido de sus supuestas habilidades domésticas para finalmente separarse a causa de su decepción. La millonaria, en estado de melancolía, sostiene el siguiente diálogo con su nuevo pretendiente:

- ¿Porqué se va del hogar? (le pregunta Lucas Alegre a María Fernanda refiriéndose a Alfredo).
- Porque soñó con otra mujer, con una esposa útil, capaz de atenderlo y manejar una casa.
- Comprendo, lo que él quiere es una fregona.
- Tal vez para usted sea una fregona pero para mí son mujeres maravillosas. Y créame que las envidio. Tienen la dicha de poder ofrecerles a sus hombres todo lo que ellos quieren hecho por sus propias manos.
- Ajá, así les quedarán las manos.
- Así quisiera tenerlas yo.
- Bueno, usted es rica y ellas son pobres.
- Si, es cierto. Pero ellas dentro de su pobreza son felices. Y yo en cambio, con todo mi dinero me siento muy desgraciada.

En todos los films la chica moderna pertenece a ambientes de dinero, mientras que las mujeres realmente valiosas son las más pobres. La heroína aprende a ser una verdadera mujer estando en contacto con la clase popular, de la cual proviene el hombre del que se enamora.

En base a la definición de “mujer peronista” que hace Eva Perón en *La razón de mi vida*, Susana Bianchi hace una interesante observación:

Sin embargo, no todas las mujeres fueron apeladas, sino sólo las ‘mujeres peronistas’ definidas como ‘la mujer auténtica que vive en el pueblo y que va creando todos los días un poco de pueblo’. De esta manera, las mujeres de lo que el discurso peronista define como ‘oligarquía’, privadas de identidad -no son auténticas mujeres- quedaron excluidas del colectivo femenino (Bianchi, 1993-704).

Es muy llamativa la coincidencia entre el modo adoptado por el discurso peronista y lo que expresan estas películas. El supuesto de que las mujeres de clase alta no son verdaderas mujeres puede considerarse un significado sintomático. Si se tiene en cuenta que *La rubia del camino* es de 1938 y *Hay que casar a Paulina* de 1944, queda muy claro que este concepto no es una creación del discurso peronista, sino que en todo caso éste toma una idea previa, que flota en el clima de la época y la recicla. Desde ya que este procedimiento no es necesariamente un apropiación consciente efectuada por un sujeto de carne y hueso, se trata de un ejemplo del habitual desarrollo fluctuante de los conceptos y representaciones que componen la mentalidad de una sociedad. El cine no sólo pone en escena, de una manera más o menos figurativa, la realidad existente; sino que participa de la historia como actor social, contribuyendo en la construcción del imaginario de su tiempo.

En todas las películas del corpus en las cuales se elige como pareja a alguien de un estamento social diferente, a la vez se rechaza a otra persona del mismo estrato. Como si el casamiento entre miembros de una misma clase constituyera una suerte de endogamia malsana. De esta manera se subraya la necesidad de una movilidad social fluida. La CEM muestra una sociedad heterogénea que se puede armonizar en un todo, demostrando que las clases populares tienen mucho que enseñar a las clases altas pero sin descalificar por completo a estas últimas. Este es, sin duda, un tópico de la CEM en el cine de estudios argentino. Jesús Martín-Barbero afirma que los medios masivos tienen “la tendencia a hacer de las relaciones sociales valores psicológicos, a reducir a psicología los problemas sociales” (1987:156), así se puede pensar que en este género que abordamos, se reduce el problema social de las desigualdades de clase a un problema particular y amoroso, entre un hombre y una mujer, el cual al resolverse felizmente zanja a nivel simbólico ese conflicto mayor de orden social. Una operación metonímica por la cual un hombre de una clase y una mujer de otra representarían a su grupo de pertenencia y en su reconciliación final estaría implicada una reconciliación social. El equilibrio al que llega la historia mediante el final feliz típico de la comedia simboliza una armonía colectiva.

Celos e infidelidad

Otra particularidad interesante de la CEM argentina es que los celos y la infidelidad son tópicos comunes presentes en todas y cada una de las películas del corpus, mientras que en sus pares de Hollywood casi no aparecen. En *Hay que casar a Paulina* los celos están estrechamente vinculados con las



Osvaldo Miranda, Juan Carlos Thorry y Sara Olmos en *El retrato*.

diferencias de clase. Si bien Roberto (Emilio del Grey) ama a Paulina (Paulina Singerman), luego de casados se siente decepcionado por su poca adaptación a la vida del campamento y por sus escasas habilidades como ama de casa. En cambio, Alicia, la sobrina del administrador, está muy acostumbrada a esa vida de privaciones y reúne todas las condiciones que se esperan de un ama de casa ejemplar. Roberto valora estas cualidades y empieza a pasar cada vez más tiempo con Alicia. A Vargas (Francisco Álvarez) lo subleva esta situación y hace responsable a Paulina, a la que aconseja de la siguiente manera: “Tenés que luchar, conquistarlo, quitárselo a la otra. Yo no me explico cómo podes ver con indiferencia que una mujer coquettee todo el día con tu marido. Si yo fuera mujer le doy una cachetada a esa...”.

En *La rubia del camino* los celos también se entremezclan con las diferencias sociales. Estas dos películas que tienen tanto en común utilizan narrativamente los celos para precipitar el conflicto, pero también como recurso para comparar a dos sujetos de clases sociales distintas.

Bajo el orden patriarcal, la infidelidad femenina era una falta terrible que deshonoraba totalmente a la mujer y a su marido, mientras que el adulterio masculino no revestía la misma gravedad. Los varones de más disponibilidad económica tenían “queridas” a las que mantenían en departamentos. La doble moral era perfectamente aceptable en el caso masculino,

tolerada tanto por los hombres como por las mujeres. Acorde con ello, los libros de la época que tratan sobre cuestiones amorosas como *Fisiología del amor moderno* o *El arte de amar y ser amado* al abordar el tema de la infidelidad y los celos se centran en la mujer infiel y en los celos masculinos: "...en nuestra sociedad, tener una mujer fuera del matrimonio, es uno de los más grandes honores con que puede enorgullecerse un hombre, y, a la inversa, pertenecer a un hombre fuera del matrimonio, es la peor vergüenza para una mujer" (Palavicini, 1940:141).

Es elocuente el uso de verbos posesivos para referirse a la actividad sexual y/o amorosa: un hombre "tiene" a una mujer y la mujer "pertenece" a un hombre. En cuatro de las seis películas del corpus la protagonista genera una situación que provoca celos en el hombre que ama. La narración de estos films utiliza siempre el mismo recurso de montaje para contar la transformación de estas mujeres y su nueva vida disipada, el raconto. Varios planos sucesivos de la protagonista la muestran en situaciones distintas: conduciendo un auto a toda velocidad, bebiendo champagne rodeada de hombres, timoneando un barco, bailando en una fiesta, saliendo en el diario como ganadora de un concurso de baile. "Las fiestas son fatales para los maridos" (le dice una señora a Edmundo en *Cosas de Mujer*).

El consumo también es un ingrediente importante de la vida ligera y se muestra a la heroína comprando joyas, mirando un desfile de modas, probándose un sombrero. Sin embargo, mientras la infidelidad femenina nunca se consuma y termina siendo un recurso para atraer al marido o para darle una lección, la infidelidad masculina por el contrario se concreta. Es el caso de *El retrato* y *Cosas de mujer*. En este último film, Edmundo (Ángel Magaña), harto de que su esposa no le preste atención, se involucra con otra mujer. Cecilia (Zully Moreno) tiene la fuerte convicción de que el adulterio no debe perdonarse, incluso se burla del rol femenino en los melodramas: "Hemos nacido para perdonar", dice en falsete, impostando una actitud de heroína sufriente. Sin embargo, una vez que se entera que el infiel es su propio marido lo volverá loco de celos a modo de venganza. Los celos y la infidelidad constituyen un campo semántico presente en todas estas películas que no aparece en sus congéneres norteamericanas. Constituye un mecanismo de la estructura dramática que vuelve concreta la crisis que atraviesa la pareja. Aparecen por lo general cerca del final y ayudan a que la acción tome el curso esperado, haciendo que uno de los miembros de la pareja (el perjudicado por los celos y/o la infidelidad) tome consciencia de cuánto ama al otro y de esa manera llegue el inevitable final feliz que exige el género.

Divorcio

La sociedad argentina hizo uso de casi todo el siglo xx para debatir el asunto del divorcio, hasta aprobarlo definitivamente en 1985. El primer proyecto se presentó en la Cámara de Diputados en 1902. En 1932 el socialismo volvió a presentar un proyecto de ley, esta vez la oposición eclesiástica fue más fuerte. El debate giró en torno a si la aprobación de la norma implicaría a largo plazo una disolución de la familia o no. A propósito de este proyecto, el jurista Arturo Bas escribe un libro titulado *El cáncer de la sociedad* (1932) refiriéndose al divorcio. En ese libro pueden leerse las afirmaciones siguientes: “Sin matrimonio indisoluble la natalidad decrece. Las uniones pasajeras tienden necesariamente a ser estériles. Una mujer que puede ser abandonada, no querrá, por instinto de conservación, cargarse de hijos” (1932:13), “...el 80 por ciento de los pequeños delincuentes son hijos de divorciados” (1932:15), “los abusos del divorcio fueron una de las causas de la disolución de la sociedad romana” (1932:38), “el divorcio engendra el divorcio” (1932:17).

Como si los argumentos hubieran sido escasos, uno de los últimos capítulos de este libro se llama “El divorcio y el suicidio”. Las películas del corpus son de un período donde el divorcio no estaba aprobado, sin embargo en cinco de los seis films, aparece de alguna manera. Hay que tener en cuenta que, pese a no ser parte de la legislación vigente en el país, la gente se divorciaba. En Uruguay el divorcio existía desde 1913 y los argentinos que estaban determinados a poner algún tipo de fin legal a su matrimonio lo hacían en ese país, aunque tal cosa no fuera válida para la ley argentina. De hecho hay una famosa trilogía de Manuel Romero, contemporánea a las películas del corpus que es *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940). Sin embargo quienes se divorciaban en Montevideo no podían volver a contraer matrimonio en Argentina, ya que para la ley de nuestro país seguían casados. Llegado el caso, se solía viajar a algún país limítrofe para contraer nuevas nupcias.

Este recorrido se representa entero en *Hay que casar a Paulina*. Luego de un tiempo de matrimonio donde la convivencia es cada vez peor, Paulina y Roberto deciden separarse. Tiempo después se divorcian “vía Montevideo” y Paulina vuelve a comprometerse con su antiguo novio planeando el casamiento en Chile. Los amigos de ambos están maravillados por los cambios de Paulina, y Jorge también, sin sentir ningún tipo de resquemor por el hecho de que su futura mujer sea una divorciada:

- Esta más reposada después de su matrimonio, más tranquila.
- Más mujer en una palabra- dice una de las amigas.
- Les juro que estoy encantado de casarme con ella. Ustedes saben que nunca dejé de quererla.
- ¿Y tus padres aceptan lo del divorcio con el petrolero?
- Ah...los he convencido...precisamente mañana la han invitado a comer en casa, para romper el hielo.

La película da cuenta de que el divorcio no era aceptado naturalmente en la sociedad, ya que los padres de Jorge no se sienten del todo cómodos con la situación: “Tienen ideas rancias (...) demasiado hacen dejando que su hijo se case con una divorciada”, dice el señor del Moral, padre de Paulina. Por otra parte, la narración sugiere que sólo para alguien con ideas rancias es difícil de aceptar el divorcio, pero hasta el señor del Moral, con toda su rectitud (cuyo apellido subraya) comprende la necesidad de un divorcio.

En *El retrato* el divorcio es mencionado sin prejuicios como modo de terminar un matrimonio desdichado con el objetivo de buscar la verdadera felicidad:

- Eustaquio, quiero divorciarme (dice Raúl).
- ¿Divorciarte? ¿De quién?
- De mi esposa. No puedo seguir viviendo con ella. Yo no la hago feliz a ella ni ella me hace feliz a mí, ese es un motivo, ¿verdad?
- ¿Con ese criterio todo el mundo tendría que divorciarse!

El motivo que tiene Raúl para divorciarse es muy actual, muy acorde con la ética del placer y la búsqueda de felicidad como objetivo supremo. Un motivo que seguramente era difícil de sostener en la época. En los debates parlamentarios que en los diferentes momentos precedieron a las votaciones de los proyectos de divorcio, tanto aquellos que lo defendían como los que lo combatían, justificaban sus posiciones con valores que en ningún momento tenían en cuenta la felicidad individual. Siempre se buscaba proteger el bienestar colectivo de la sociedad en su conjunto y se priorizaban los intereses de las instituciones antes que los del individuo. También en este diálogo se hace un chiste respecto de la extendida infelicidad conyugal, en sintonía con el modo de pensar conservador que la aceptaba como un mal inevitable pero menor.

Ley y matrimonio

Cosas de mujer establece una interesante relación entre ley y matrimonio. La protagonista es abogada y a lo largo de todo el relato se va construyendo un paralelismo entre ley y matrimonio. Desde el principio del film se establece que el Dr. Valdez basa su fama en defender, con éxito, lo indefendible. Antes aún de saber que el Dr. Valdez es mujer, sabemos que el Petiso Melena está libre gracias a su pericia profesional, aunque mató a martillazos a una anciana. El mismo delincuente se sorprende al enterarse que ha quedado en libertad. Otra trama secundaria recorre toda la narración: el caso del contador que falsificó un testamento, animado indirectamente por Valentín, el secretario del Dr. Valdez. La dupla **legal/ilegal** en pugna con **justo/injusto** es una estructura semántica que aparece constantemente a lo largo de toda la película ya sea en relación a este conflicto secundario, como a otros casos del Dr. Valdez e incluso en relación con el conflicto principal. La Sra. de Gómez (Nélida Romero), una mujer muy liberal y despreocupada de su marido, va a consultarla. Durante la audiencia somos testigos de cómo funciona el razonamiento jurídico de Cecilia, desvirtuando la realidad pero invocando a la ley en todo momento. Finalmente recomienda a su defendida que, si va a tener aventuras amorosas, las tenga con hombres casados ya que son más reservados. De alguna manera, ella misma está llevando a su marido a las fauces del león, quien termina siendo el amante de su clienta al conocerla en la sala de espera.

Llega un momento en que este comportamiento se vuelve en contra de Cecilia. Es cuando cree que la Sra. de Gómez está saliendo con el marido de su amiga. Cecilia hace llamar a su amiga, le cuenta y a pesar de ella, la obliga a ir a la casa de la Sra. de Gómez a exponer a su marido. En el camino le dice que no se preocupe, que ella le va a ganar el juicio de divorcio. Su amiga le dice que no quiere divorciarse, intenta justificarse pero Cecilia, con firmeza marcial, le asegura que no la va a dejar ser débil. Finalmente, cuando los descubren, es Edmundo y no el marido de su amiga el amante de la Sra. de Gómez. Ahí el comportamiento de Cecilia cambia radicalmente. Su amiga se burla remedando lo que antes le había dicho a ella:

- “Débil, como todas las mujeres. La ley te protege”.
- ¡Y que tiene que ver la ley con todo esto!
- Un abogado repudiando la ley..
- La ley no se ha hecho para los abogados.

Es decir que, cuando se trata de su vida personal, se da cuenta de que su profesión no puede aplicarse a todo, que hay un ámbito de la vida en que

la ley no tiene nada que ver. Así, los dos campos semánticos más fuertes de la película, matrimonio y ley, se encuentran en esta escena. Lo que parece estar diciendo la narración es que por más que un matrimonio sea legal, puede no ser justo, es decir, válido y legítimo, ya que ley y sentimientos pueden ir por separado. “Este asunto hay que ventilarlo en los tribunales”, “¡Qué tribunales! ¡Esto lo arreglo yo en casa!”.

Llegando al final, se demuestra que el apego a la ley no es garantía de justicia, así como un matrimonio no es garantía de amor y felicidad. Puede ser legal lo que no es justo, como que el Petiso Melena haya quedado libre. Asimismo, la existencia de un matrimonio legal no garantiza la felicidad. La ley es a la justicia, lo que el matrimonio al amor y la felicidad.

Allí reside la importancia del divorcio: pone a prueba una unión y funciona en este género como evidencia de que la auténtica legitimidad del matrimonio sólo puede generarse desde adentro. El hombre y la mujer son los únicos que pueden producir aquello que hace a una relación verdadera y válida. Las unciones religiosas y los documentos civiles pueden deshacerse. Las segundas nupcias son posibles, las segundas oportunidades son necesarias.

De esta forma, la comedia de enredo matrimonial cuestiona los miedos más reaccionarios de la sociedad en cuanto al divorcio. En estos films, su posibilidad no implica la pérdida de todas las tradiciones y códigos sociales. Los hijos siguen constituyendo el horizonte anhelado de estas parejas enamoradas y la familia continúa inamovible como el pilar básico de la sociedad.

Trabajo femenino

Durante la primer mitad del siglo XX el trabajo de la mujer fuera del hogar tiene muy poca legitimidad. Se acepta como una necesidad a pesar de que todas las clases sociales consideran que la mujer es la guardiana de la familia y su vocación natural es el hogar. Su lugar es destacado siempre desde ese aspecto, ya que la familia es considerada la unidad básica y fundamental de la sociedad. De allí que cualquier situación novedosa que pueda atentar contra esta célula es temida y rechazada con vehemencia como potencial destructora de la sociedad en su conjunto (Barrancos, 2007:147-148). El trabajo femenino es muy mal remunerado, no hay legislación que lo proteja y es regla corriente que un hombre que desempeña la misma tarea gane varias veces más. Hay tareas y rubros considerados especialmente femeninos: maestras, telefonistas, obreras textiles, etc. Otro problema frecuente es el acoso y abuso sexual. Una mujer que pasa gran parte del día fuera de la casa provoca desconfianza, se murmura sobre su conducta.

Todas las películas del corpus muestran a mujeres trabajadoras: mucamas, cocineras, criadas, institutrices, vendedoras, modelos de ropa, secretarias, actrices, extras de cine, telefonistas, camareras, médicas, abogadas. Predomina en cantidad el trabajo doméstico, en correspondencia con lo que pasa en la sociedad, constituyendo la primera opción de las mujeres de sectores populares para obtener un ingreso.

Especial mención merece una de las mucamas de *Esposa último modelo*, interpretada por Nérida Romero, actriz habitual en las películas de Carlos Schlieper como contrafigura de la protagonista (es la amante de Edmundo en *Cosas de mujer*). En este caso tiene un papel secundario de cierta relevancia y es causa de situaciones humorísticas, ya que es Doctora en Filosofía y Letras, fuma, toma whisky, se separa del novio porque se cansó de él, prepara su conferencia para el Ateneo Femenino y sabe todas las leyes laborales que la benefician. Esta mucama es una verdadera mujer moderna.

Por otra parte, cada una de las películas establece una relación distinta entre la protagonista y el trabajo: la que ayuda al hombre que ama, la joven rica e inútil que intenta conseguir trabajo sin éxito alguno, la que se ha endurecido y trabaja de camarera, el ama de casa chapada a la antigua que ni sueña con trabajar, la heredera que escapa de sus responsabilidades como empresaria y la profesional exitosa que disfruta de su labor.

En *La rubia del camino*, Betty termina participando en la actividad de Julián: viaja con él, maneja, carga nafta, lo ayuda a cambiar una llanta. Esta es una forma de trabajo no remunerado que era muy común en la época: esposas que ayudaban con las ocupaciones de sus maridos, mujeres que participaban de una actividad familiar. Este modo también aparece en *Hay que casar a Paulina*: Alicia, la sobrina del administrador, colabora de diversas maneras en la explotación petrolera. El mismo Dr. Van de Velde recomienda esta práctica, citando el libro *El alma de la mujer* de Gina Lombroso:

El marido debe inducir a la mujer que comparta sus trabajos, para que se interese en sus preocupaciones y pesares, encauzando su actividad y disminuyendo su incertidumbre (...) ya que no hay trabajo del hombre en el que no pueda participar la mujer, de modo material o intelectual; no existe incertidumbre angustiada, que el marido, con una sola palabra, no pueda vencer (Van de Velde, 1970:26).

La preocupación por “encauzar” el tiempo de las mujeres recuerda el diálogo entre Edmundo y el taxista en *Cosas de mujer*:

- A las mujeres les gusta saber que son útiles y que uno no las tiene solamente para cocinar.
- Si, pero ¿no es mucha tarea?
- Es mejor a que le sobre el tiempo para que ande haciendo pavadas.

Hay que casar a Paulina resulta interesante porque pone en cuadro la instancia de la búsqueda laboral: largas filas de muchachas peleando por un lugar en la cola, decepcionadas cuando anuncian que el puesto ya está ocupado. La narración también muestra los agotadores viajes en colectivos repletos donde los hombres no son en absoluto corteses con las damas. Paulina, para ayudar a su padre, decide salir a buscar trabajo. Su padre se sorprende por lo que ella le responde: “No es una deshonra trabajar. Muchas amigas mías no han tenido a menos emplearse cuando les ha faltado dinero”. Este tipo de trabajo, vendedora en tiendas de categoría, correspondía efectivamente a los empleos que ocupaban las chicas más educadas, de clase media o de clase más acomodada venida a menos. Pero Paulina no sabe hacer nada y hay mucha competencia. Le va mal en todo lo que intenta: secretaria, vendedora y extra de cine. Finalmente termina comprendiendo que su verdadera vocación es ser una buena compañera para el hombre que ama.

Luisito también aborda las complicaciones que debe afrontar una mujer trabajadora. Especialmente el acoso sexual. Roberto le pregunta a Luisa:

- ¿No hubo nadie que quisiera ayudarla?
- Hubo muchos, pero ninguno por nada. Así aprendí a ganarme la vida y a defenderme (dice Luisa con desencanto). Qué novela ¿no?
- Pero en Buenos Aires hay otros empleos.
- Eso pensaba yo. Por eso vine. Para usar todo lo que había aprendido en el colegio: música, pintura, taquigrafía, contabilidad...
- ¿No encontró empleo?
- ¡Muchos empleos! Pero en algunos no querían mujeres. Y en el que querían duraba poco. En el que duré más tuve que tirarle la máquina por la cabeza al jefe.
- ¿Tanto?
- ¡Siii! Me echaron y me descontaron la compostura de la máquina.

En *Hay que casar a Paulina* y *Luisito* el trabajo femenino aparece como un recurso desesperado al que recurren dos mujeres que solían tener una mejor posición. Paulina se avergüenza cuando sus amigas de “la sociedad” entran a comprar al negocio donde ella acaba de emplearse y, a su vez, ellas hacen comentarios maliciosos.

La protagonista de *El Retrato* no trabaja, es un ama de casa rica que tiene sirvientes a su cargo y una potencial independencia económica porque ha heredado su propio dinero. Sin embargo la abuela, reflexionando sobre la virtud y la mujer moderna, se encarga de enumerar las maravillosas actividades que ahora realizan las mujeres: “Tocar música romántica estaba bien para la época... cuando el Dr. Pellegrini era presidente de la República pero en esta época las mujeres manejan fortalezas volantes, van al parlamento, baten récords, se agremian y desintegran el átomo...”. En este caso el trabajo no es presentado exclusivamente como un mal necesario para ciertas mujeres, sino que pone el acento en las mujeres que trabajan porque les gusta y porque tienen la capacidad para hacerlo. *Cosas de mujer* es el film que más desarrolla la importancia que tiene la realización personal de una mujer además de sus tareas de madre y esposa. Clara Kriger en su libro analiza esta película como ejemplo de los nuevos roles que comienzan a tener los personajes femeninos durante el peronismo. Señala que el marco constituido por el prólogo y el epílogo, el tiempo presente de un film donde la mayor parte de la historia se narra a través de un largo flashback, tiene la función de armar una estructura que responde a una característica que la autora demuestra dominante en el cine del período peronista: “la armonía reina en el presente, pero en el pasado existieron ciertos conflictos que evidentemente fueron superados” (Kriger, 2009:235-238). El significado implícito del film tiene un contenido altamente progresista para la época: la mujer y el hombre en un pie de igualdad, buscando compartir las obligaciones del matrimonio sin dejar de lado los deseos individuales de cada uno. Sin embargo es indudable que este “marco” conformado por el prólogo y el epílogo, donde la mujer está con ropa de cama en el comfortable interior de su hogar, rodeada por sus hijos y por su familia, hablándole directamente al espectador sobre ser una “madre feliz”, tiene la función de suavizar tanto progresismo feminista.

La narración expone los sentimientos del marido en una secuencia muy dinámica donde Cecilia y Edmundo recorren distintos espacios de la casa encontrándose y separándose mientras hacen otras cosas (cocinar, darle de comer a los niños, aconsejar a un cliente, hacer la cama con el mucamo). En los momentos en los que se encuentran discuten. La conversación es un elemento fundamental del género, ya que permite el reconocimiento de sí mismo y del otro, habilita el perdón genuino y la unión profunda. Es por eso que los diálogos suelen estar escritos con cuidado, haciendo uso de un humor filosófico y son fundamentales en la trama. Cavell afirma que el sonido de las querrelas, de los debates, de las batallas verbales, constituye el sonido caracterís-

tico del género.⁷ En esta escena, Zully Moreno y Ángel Magaña explotan el espíritu de la CEM diciendo sus líneas con convicción y gracia:

- ¿¡Cuándo dejarás de pensar como abogado y pensarás como una mujer!?
- Ese día te darás cuenta que soy un santo.
- Lo que no me explico es cómo has elegido a la mujer más tonta de todas.
- Porque hace ocho años que vivo con una mujer superior, y era natural que buscara una primitiva, una estúpida, una tonta, pero que me entienda, que me escuche, que me comprenda.
- No te favorece en nada.
- Ella nunca está ocupada, siempre está disponible, siempre se ríe, canta (Cecilia se va tapándose los oídos y él la sigue). Oye Cecilia...si tu bajaras de tu pedestal yo no miraría a nadie más que a ti.
- ¿Y qué harás con esa tonta?
- La dejaré, si tú dejas de trabajar. Es indigno de ti.
- Es imposible, me debo a mi carrera, mis clientes.

Pese a que Edmundo expresa aquí el deseo de guardar un orden conservador en su matrimonio, es innegable que este film es de los más osados en cuanto a la subversión que hace de los roles tradicionales y al lugar de importancia que ocupa el deseo femenino. El final feliz llega cuando Cecilia, ayudada por su marido, logra conciliar trabajo y familia.

En conclusión, dentro del género de la CEM hay distintas valoraciones sobre la mujer que trabaja. Incluso dentro de las mismas películas hay elementos contrapuestos. Sin embargo el simple hecho de que aparezca este tópico es ya un indicador de un cambio que se estaba dando efectivamente. Hay problemáticas muy contemporáneas de las que estas películas no se hacen eco, como por ejemplo de la diferencias de salarios para dos personas de distinto sexo que realizaban la misma tarea. Pero hay otras que sí, como el problema del acoso sexual o de la creciente demanda de puestos de trabajo, de mujeres dispuestas a desempeñar una tarea en contraposición a las pocas oportunidades. También hay un intento de derribar el prejuicio sobre la liviandad sexual de las mujeres trabajadoras, con la rectitud de Luisa y el discurso de la abuela Clemen. Sin embargo el mayor tabú permanece intacto: las funciones inexorables y primordiales de toda mujer son las de madre y esposa.

⁷ "En estas películas hablar juntos es plena y evidentemente estar juntos, una forma de asociación, una forma de vida, y me gustaría señalar que en estas películas la pareja protagonista está aprendiendo a hablar el mismo lenguaje" (Cavell, 1999:95).

Conclusión

Este trabajo ha intentado demostrar un lazo entre las comedias de enredo matrimonial y lo real a través de un diálogo constante entre las películas del corpus y la serie social. Se halló que, en congruencia con las contradicciones presentes en la sociedad, los films no desarrollaron una diégesis enmarcada en una ideología o moral homogéneas ni tuvieron un posicionamiento único respecto de la crisis del modelo patriarcal. Más bien predominó una variedad de múltiples significados que proporcionaron satisfacción simultánea a diversos espectadores cuyos propósitos y convicciones eran contradictorios.

Tampoco se puede concluir que hay una simple reproducción por parte del género de su contexto social. En principio, el simple hecho de poner el lente sobre la vida cotidiana, la tendencia a contar pequeños conflictos ordinarios y el cuestionamiento de la institución matrimonial constituyen una postura renovadora. En este sentido se produce un doble juego en la relación que establecen estas películas con su público. Por un lado, ajustan la distancia focal de manera de encuadrar la escala humana de la vida, exponiendo conflictos similares a los que podrían tener los espectadores (una mujer sexualmente indiferente, un marido infiel, la dificultad de adaptación de una joven esposa a su vida de casada, los problemas de una mujer que trabaja, el noviazgo entre dos empleados, una muchacha enamorada que es abandonada por su novio para casarse con otra). El tono de comedia es propicio para la identificación y para trabajar con la persona como unidad de medida, a diferencia del melodrama que suele adquirir dimensiones trágicas y metafísicas apelando a la resolución de los conflictos a partir de un orden superior. Por otra parte, todo lo que sucede alrededor de esos conflictos suele exceder con creces la realidad de la vida cotidiana contemporánea al momento en que fueron producidas. No su escala, pero sí su cariz. El mundo diegético que construyen estas películas presenta personajes y situaciones muy poco frecuentes en la época: la mujer moderna, el esposo amo de casa, la muchacha que seduce agresivamente al hombre que está comprometido con otra, una recién casada que reniega de sus labores domésticas, un matrimonio que se ocupa de sus problemas en la cama, el divorcio como solución a una unión infeliz, la realización personal de la mujer, etc.

En las películas de la década de los treinta los roles femeninos son mucho más estereotipados y suelen reducirse a dos grandes grupos: la mujer buena (la madre, la novia, la esposa) y la mujer mala (la cancio-

nista, la prostituta, la devoradora). Las mujeres de esos films son unidimensionales, incompletas y a la vez absolutas en su única cara. Por ejemplo, el deseo sexual y la maternidad no pueden convivir nunca en un mismo personaje. En la comedia de enredo matrimonial se trasciende el estereotipo, acercándose mucho más a una mujer integral. Es posible una mujer que sea madre y exprese su deseo sexual. En el cine anterior cualquier mujer que desafiara la moral patriarcal era castigada al final de la historia. Las protagonistas del género que nos ocupa, se rebelan a los varones, desafían las reglas y sin embargo obtienen lo que desean en un invariable final conciliador y feliz. Esta laxitud respecto del comportamiento aceptable en la heroína llega al punto de mostrar a la joven esposa coqueteando con otros hombres sin por ello ser expulsada para siempre del matrimonio. Esta articulación dramática llegará a su punto culmine en la muy progresista *Mujeres casadas* (Mario Soffici, 1954), película que si bien no es una CEM, toma muchos de los elementos del género y llega al extremo de mostrar una mujer que le es infiel a su marido y es perdonada por éste.

Es decir que, más allá de las contradicciones, es indudable que estas películas aportaron una mirada refrescante sobre el matrimonio y el rol de las mujeres en la sociedad. Se podría objetar que, pese a ello, al final del relato se suele restituir el orden patriarcal dominante. Como se ha visto esto es parcialmente cierto y depende mucho del film. Pero tomando los casos en los que ello sí sucede, el solo hecho de tener una clausura conservadora no parece argumento suficiente para sostener que todo lo contracultural que pueda haber en estos films queda anulado o fagocitado por el modelo dominante.

Siguiendo a Altman, se puede afirmar que el mayor placer genérico que obtiene el espectador procede de la actividad contracultural que se desarrolla a lo largo de casi todo el metraje de la película, de los sucesos transgresores de las normas sociales reales. Estas películas juegan constantemente con la contravención, la inversión y la confusión de roles. Tanto es así, que las escenas de la policía persiguiendo o encarcelando a alguno de los protagonistas son frecuentes, pese a no haber elementos policiales en la trama. El receptor sufre en este caso una disociación típica del proceso espectral en el sistema de géneros. Una parte del espectador continúa juzgando lo que ve acorde a lo que la sociedad le ha enseñado y otra parte basa sus juicios en su competencia como consumidor del género, reacomodando continuamente sus expectativas entre lo que ve y lo que sabe del corpus preexistente. Esta parte es la que experimenta el placer de liberarse del esfuerzo cotidiano de ser un ser social adaptado. Por lo tanto este

mecanismo produce una revolución íntima sobre la forma del individuo de vincularse con su cultura. Esta conmoción, directamente relacionada con la suspensión del devenir cotidiano que caracteriza al cine, es momentánea pero difícilmente no deja algún tipo de impronta, ya que la realidad no deja de colarse de diversas maneras en la experiencia. Las contradicciones entre los significados, incluyendo aquél que se intenta cristalizar con la clausura del relato, constituyen una función muy específica de los géneros como dispositivos sociales. Los géneros actúan como dispositivos reguladores que posibilitan la integración de facciones diversas en un tejido social. En este sentido, la comedia de enredo matrimonial, a través de sus múltiples significados, proporciona satisfacción simultánea a diversos usuarios cuyos propósitos y convicciones son contradictorios. Al hacerlo, genera las condiciones propicias para la identificación ideológica y hace posible una mayor permeabilidad a conceptos nuevos. Este es uno de los motivos de la importancia del cine como actor social, su acción favorecedora de un continuo social unificado, su carácter de escuela sentimental, niveladora de valores e incluso de deseos.

Estas películas acercaron a los espectadores modelos femeninos transgresores y lo que es más importante, modelos auspiciosos que no terminaban en desgracia sino que, muy por el contrario, mediante el esfuerzo personal, lograban concretar sus objetivos. Asimismo en todos estos films hay algún parlamento que habla explícitamente de lo que se necesita para lograr un matrimonio dichoso. Esta ambición didáctica encaja muy bien con la necesidad de la época de conocimientos sobre cómo llevar adelante una unión conyugal exitosa y feliz. No sería raro suponer que así como proliferaban en la época “los tratadistas en cuestiones matrimoniales”, este tipo de películas constituyeran una referencia, un horizonte deseado para quienes se identificaban con la búsqueda de la felicidad en el matrimonio.

Estas películas toman parte en un conflicto muy palpable de su tiempo, se hacen cargo de representar la relación entre hombres y mujeres en un momento de agudas transiciones. Representan las ideas del pasado, las retoman (los casamientos por conveniencia, la sumisión femenina, la anulación de todo anhelo femenino que no sea el de ser madre y esposa, el hombre duro e impenetrable que no demuestra sentimientos) y las combina con las sensibilidades nuevas y los anhelos de muchos respecto del presente. La comedia de enredo matrimonial se hizo eco de lo que sucedía en su época, retomó un conflicto de su tiempo y ensayó una solución: el final feliz llega a través de la separación que posibilita el cambio necesario para el reencuentro.

El cine de los años cuarenta y especialmente la comedia de enredo matrimonial, ha actuado como generador de modelos, promotor de deseos y escuela sentimental. Probablemente, en esos años, pocos matrimonios se parecieran a los que terminan conformando Isabel y Julián, Luisa y Raúl, Paulina y Roberto, Clemen y Raúl, María Fernanda y Alfredo, y Cecilia y Edmundo. Seguramente, en muchos casos, las uniones de mediados del siglo XX estuvieron signadas por la frustración del desencuentro en una coyuntura de viejos patrones que ya no bastaban, chocando con nuevos anhelos y sensibilidades que aún no encontraban su cause.

Las novedades que estas películas ponen en escena en su época escandalizaban a los más conservadores y hoy hacen sonreír por su ingenuidad. Sin embargo, permanecen actuales en varios aspectos y no es raro que convoquen a la risa, probablemente, porque muchas de las preguntas que plantean no están aun resueltas.

Todavía hoy la sociedad de la ética del placer no ha resuelto el problema de la felicidad y muchos hombres y mujeres siguen buscando juntos la forma de alcanzarla.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1954-1955). *Revista Nuestros hijos*, Nº 1, 4 y 5. Buenos Aires.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.
- Azzi, Carolina (2011). "La comedia de enredo matrimonial en el cine argentino de estudios" Directores: Clara Kriger y Hernán Hevia. Tesis de licenciatura. Universidad del Cine.
- Barrancos, Dora (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____ (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Bas, Arturo (1932). *El cáncer de la sociedad*, Buenos Aires, S. de Amorrortu.
- Berardi, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino. 1933-1970*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Bergson, Henri (1930). *La risa*. Buenos Aires, Prometeo.
- Bianchi, Susana (1993). "Las mujeres en el peronismo. (Argentina, 1945-1955)" en Philippe Ariès y Georges Duby (directores), *Historia de la vida privada*, Vol. V. Madrid, Taurus.
- Bordwell, David (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.

Cinegrafías

- Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- Bordwell, David, Kristin Thompson (1997b). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- Bourget, Paul (1945). *Fisiología del amor moderno*. Buenos Aires, Editorial Partenon.
- Cavell, Stanley (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- _____ (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires, Katz Editores.
- Cott, Nancy (1993). "Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte" en Philippe Ariès y Georges Duby (directores), *Historia de la vida privada*, Vol. V. Madrid, Taurus.
- España, Claudio (dir.). (2000). *Cine Argentino: Industria y Clasicismo 1933-1956*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- España, Claudio (1993). *Luis Cesar Amadori*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Ferro, Marc (2003). *Diez lecciones sobre la historia del siglo xx*. Mexico, Siglo XXI.
- García, Santiago (2001). "El toque Schlieper" en Eduardo Antín, Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega (directores) *El amante*, N° 113. Buenos Aires, Ediciones Tatanka S.A.
- Hayward, Susan (2006). *Cinema Studies: the key concepts*. New York, Taylor & Francis.
- Insaurralde, Andrés (1994). *Manuel Romero*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Insaurralde, Andrés y César Maranghello (1997). *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Jaff (S/D). *El arte de conservar el amor en el matrimonio*. Santiago, Editorial Ercilla.
- Jahr, Roberto (S/D). *Despertar de la sexualidad*. Buenos Aires, Editorial Claridad.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Lipovetsky, Gilles (1992). *El crepúsculo del deber*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona, Anagrama.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Ediciones G. Gili.
- _____ (1988). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. México, Ediciones G. Gili.
- Mulvey, Laura (2001). "Placer visual y cine narrativo" en Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Ediciones AKAL.
- Nari, Marcela (1995). "Feminismo-Femineidad-Antifeminismo en la Argentina de la segunda década del siglo xx" en Espacios de género, Tomo I. Rosario, Centro Rosarino de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, UNR.

- Palavicini, Félix (1940). *El arte de amar y ser amado*. Buenos Aires, Editorial Losada
- Peron, Eva (1997). *La razón de mi vida y otros escritos*. Buenos Aires, Planeta.
- Posadas, Abel (1994). *Carlos Schlieper*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____ (2009). *Mujeres para la hoguera*. Mirtha Legrand. Buenos Aires, Fondo editorial ENERC.
- _____ (2009b). *Mujeres para la hoguera*. Zully Moreno. Buenos Aires, Fondo editorial ENERC.
- Rosch (S/D). *Higiene del matrimonio. Consejos prácticos para conservar la salud de los cónyuges*. Buenos Aires, Editorial Claridad.
- Sarlo, Beatriz (2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Schwarzböck, Silvia (2008). "Lejos de Harvard. Sobre la filosofía del cine de Stanley Cavell", en Emilio Díaz (dir.) *Kilómetro 111*, N° 7. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Sebreli, Juan José (2008). *Comediantes y mártires: ensayo contra los mitos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Stump, Carlos (1940). *El amor físico. La vida matrimonial*. Buenos Aires, Editorial Claridad.
- Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Van de Velde, T. H. (1970). *El matrimonio perfecto. Estudio de su fisiología y su técnica*. Buenos Aires, Editorial Claridad.
- Wolf, Sergio (comp.) (1992). *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

Los autores

María Aimaretti es Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (2015). Licenciada y profesora en Artes Combinadas, carrera de Artes, FFYL-UBA. Becaria doctoral y posdoctoral del CONICET; actualmente es investigadora asistente por el mismo organismo. Docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Artes, FFYL-UBA) desde 2013 a la actualidad.

Participa del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik, en el Instituto Gino Germani (UBA). Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RECILA) y la Latin American Studies Association (LASA). Actualmente es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo. Sus áreas de reflexión se vinculan, por un lado, con las relaciones entre arte y política en América Latina, las representaciones visuales de la violencia, la historia y la memoria en el cine y el video entre los sesenta y ochenta. Y por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva a propósito del cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones audiovisuales de lo femenino.

Carolina Azzi es Licenciada en Cinematografía por la Universidad del Cine. Su tesis de grado investiga las características de la comedia de enredo matrimonial durante el período clásico del cine argentino. Es productora y codirectora de los documentales *El Olimpo vacío* (2013, Selección Oficial Fuera de Competencia 15º BAFICI y The Americas Film Festival of New York) y *El diálogo* (2014, Panorama 16º BAFICI). Su última película es *Espacio Gratuito. Cinco reglas para ganar una elección* (2017, 19º BAFICI) de la que es directora, guionista y montajista. Fue docente de Guión en la Universidad del Cine y desde 2015 es profesora de Estética del Cine en la Escuela Da Vinci.

Alejandro Kelly Hopfenblatt es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con una investigación sobre la comedia sofisticada en el cine latinoamericano clásico radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” (FFyL-UBA). Ha publicado artículos en revistas académicas nacionales e internacionales y es coautor de diversos libros colectivos como *The Routledge Companion to Latin American Cinemas* (Routledge, 2017), *Pantallas transnacionales. Intercambios y relaciones identitarias entre el cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi, 2017) y *Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (LOM Ediciones, 2014). Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE) y socio activo de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) y la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RECILA). Ha realizado estancias de trabajo en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Beca Fideicomiso Teixidor, 2014) y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (Beca AUIP, 2015).

Julia Kratje es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación posdoctoral (CONICET, 2017-2019) sobre los contrapuntos audiovisuales en el cine latinoamericano contemporáneo está radicada en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora de Comunicación en la Universidad de Buenos Aires, en la maestría en Estudios de Género de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales y en la maestría en Poder y Sociedad desde la problemática del género de la Universidad Nacional de Rosario. Integra la Comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Clara Kriger es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como investigadora y docente. También es docente de IFSA-Butler University en Buenos Aires y de la Universidad Torcuato Di Tella. Coordina el Área de Cine y Audiovisual del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Fue Directora Académica de la Maestría en Periodismo Documental (UNTREF) y presidió en dos oportunidades la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Ha publicado artículos y ensayos en revistas especializadas y

brindado conferencias en diversas universidades, nacionales y extranjeras. Es autora de *Cine y Peronismo: El Estado en escena* (2009) y coautora, entre otros, de *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (2012); *Miradas desinhibidas. 2000/2008 El nuevo documental iberoamericano* (2009); y de *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (2007).

Jorge Sala es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de trabajos prácticos de las materias *Historia del cine universal* (FFYL-UBA) y *Estudios Curatoriales I (Introducción a la curaduría)* (Área transdepartamental de Crítica de Artes, UNA). En la actualidad se encuentra desarrollando una investigación sobre los intercambios teatrales y cinematográficos durante la postdictadura argentina (1984-1994) gracias a una Beca Postdoctoral otorgada por el CONICET. Es miembro del Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE) y del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es co-autor de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en argentina*, de *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* y de *El teatro del pueblo. Una utopía concretada*, entre otros trabajos. Primer Premio en el III Concurso de ensayos cinematográficos "Domingo Di Núbila" organizado por el Festival Internacional de Mar del Plata y ASAECA.

Carolina Soria (Compiladora) es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y se desempeña como docente de la cátedra Historia del Cine Universal en la misma universidad. En la actualidad desarrolla su investigación posdoctoral (CONICET) sobre series de ficción argentinas emitidas por la Televisión Pública y realizadas por cineastas y dramaturgos. Es investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" y ha realizado estancias académicas en la Universidad Complutense de Madrid (Beca PROMAI, 2011), en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (Beca PROMAI, 2013), en la Universidad de Sevilla (Beca AUIP, 2014), en la Universidad de Málaga (2015) y en el Instituto Ibero-Americano de Berlín (2016). Organiza el Concurso de Ensayos "Domingo Di Núbila" desde el año 2014.

AGRADECIMIENTOS

A la Biblioteca INCAA-ENERC y a su magnífico personal por ser parte fundamental de la mayor parte de las investigaciones sobre cine en la Argentina.

A Marcela Sabata -INCAA - por el excelente trato que siempre le ha brindado a la asociación.

A Fernando Arca, por haber sido, junto con Clara Kriger, el gran iniciador e impulsor incansable de este proyecto.

A Agustina Salvador, por ser quien brindó continuidad a cada una de las ediciones del concurso.

A Pablo Lanza, por sugerir la compilación de los ensayos en este libro.

A la comunidad de investigadores y críticos sobre cine argentino que ha participado y se ha interesado año tras año en el devenir de este concurso.

Prólogo, por <i>José Martínez Suárez</i>	7
Pensemos, escribamos y hablemos sobre las imágenes que producimos, por <i>Dra. Clara Kriger</i>	9
El cine argentino a través del ensayo como escritura creativa: estudio preliminar, por <i>Carolina Soria</i>	15
Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos, por <i>María Aimaretti</i> (Ensayo Ganador 2016)	23
Saliendo de la caverna de Platón. Ficciones de viaje y nomadismo en el cine argentino contemporáneo, por <i>Julia Kratje</i> (Ensayo Ganador 2015)	77
Tentativas sobre el actor en el cine moderno argentino (1957-1976), por <i>Jorge Sala</i> (Ensayo Ganador 2014)	121
Un modelo de representación para la burguesía: la reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas, por <i>Alejandro Kelly Hopfenblatt</i> (Ensayo Ganador 2013)	167
La comedia de enredo matrimonial y sus lazos con lo real, por <i>Carolina Azzi</i> (Ensayo Ganador 2012)	211
Los autores	253
Agradecimientos	257

En 2012 el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, con el auspicio de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), decide convocar a investigadores, docentes, críticos, realizadores, estudiantes de cine y público en general a participar de un Concurso Internacional de Estudios Críticos sobre Cine Argentino. Así nace el concurso “Domingo Di Núbila” y el Festival consigue un logro más en su trayectoria, el de fomentar y reconocer la creación de conocimiento que generan las imágenes argentinas.

En estos cinco años se han presentado al concurso trabajos de excelencia que expresan de manera acabada la labor de una masa crítica de estudiosos inquietos. Para ellos subir al escenario del Festival Internacional más importante de Latinoamérica a la hora de recibir el Premio “Domingo Di Núbila” es un signo de legitimación y orgullo. Para el cine en general es un signo de crecimiento en un clima inclusivo que se enriquece con los aportes que suscita la escritura.

