

Maduración, sexualidad y redefinición de reglas en el modelo de ingenuas del cine clásico argentino

Resumen

En los primeros años de la década de 1940 ocuparon un lugar central en el cine argentino un conjunto de películas protagonizadas por jóvenes adolescentes cándidas e inocentes que conformaron un modelo al que se denominó ‘cine de ingenuas’. Estos films presentaban a niñas fantasiosas frente al amor e ignorantes de su sexualidad, habitando un mundo puro sin perturbaciones.

Para mediados de la década este modelo comenzó a agotarse frente a un público y una crítica que reclamaban temáticas más adultas y personajes más complejos. Valiéndose de dos de las ingenuas más populares del momento –María Duval y Mirtha Legrand- Carlos Hugo Christensen, realizó dos films –*Dieciséis años* (1943) y *La pequeña señora de Pérez* (1944)- con los que expuso sus convenciones genéricas y planteó nuevos caminos posibles para sus estrellas y el cine argentino.

Poniendo el eje en la sexualidad como motor de la deconstrucción del mundo pueril de las jóvenes, Christensen tomó los textos-estrella propios de ambas para desarmarlos y reconfigurarlos. De este modo, prolongó y resignificó sus carreras al mismo tiempo que dio los primeros pasos para dos de los géneros fundamentales del cine argentino de la década: el melodrama erótico y la comedia sofisticada.

Palabras clave: Cine clásico argentino – Adolescencia – Mujer y sociedad

Abstract

At the beginning of the 1940's a set of pictures starring young naive female teenagers were in the center of Argentine cinema. This group was called 'cine de ingenuas'. It presented little girls, naive about romance and sexually ignorant, who inhabited a pure, disturbance-free world.

Towards the middle of the decade audience and critics started demanding a new model with more complex characters and grown-up oriented themes. Taking two of the most popular 'ingenuas' – María Duval and Mirtha Legrand- Carlos Hugo Christensen directed two films–*Dieciséis años* (1943) and *La pequeña señora de Pérez* (1944)- where he exposed their generic conventions and proposed new possible paths for their stars and for Argentine film.

Making use of sexuality as a mean to deconstruct the ladies' childish world, Christensen dismantled and rearranged their roles. This way, he extended and resignified their carrers while at the same time established the first steps for two of Argentine film's main genres in the following years: erotic melodrama and sophisticated comedy.

Keywords: Classic Argentine Cinema – Adolescence – Women and Society

El año 1941 significó un punto de inflexión dentro de la industria cinematográfica argentina: el 4 de junio se estrenó en el cine Broadway *Los martes, orquídeas*, dirigida por Francisco Múgica, y con ella los reclamos que se venían repitiendo desde distintos sectores acerca de la necesidad de un cine que exaltara los valores de la familia y los sectores medios de la sociedad encontraron una respuesta. El cine popular del mundo del tango que había dominado la década anterior encontraba aquí un freno en la conformación de un modelo alternativo, el cine de ingenuas. De la mano de directores como Múgica, comenzó a primar en la producción nacional filmes protagonizados por jóvenes adolescentes cándidas e inocentes, que iban a la escuela y soñaban con la llegada de su príncipe azul.ⁱ Esto significó a su vez cambios en los valores sobre los que se centraban los relatos, ya que el mundo que proponía el cine de ingenuas significaba, siguiendo la descripción que realiza Leandro Losada, una glorificación del entorno social en que habían vivido las élites porteñas a principios del siglo XX. Éste suponía un ámbito donde primaba la etiqueta; el hogar, constituido por grandes palacios de estilo francés, era el terreno femenino por excelencia; la sociabilidad se reducía a prácticas endogámicas; y la sexualidad se veía tensionada con discursos morales y una marcada diferenciación entre hombre y mujeres para sus conductas requeridas.ⁱⁱ

Estos films permitieron asimismo alivianar los estados contables de los principales estudios que se encontraban en situaciones económicas complicadas a partir de la escasez de celuloide, ya que como plantea Raúl Horacio Campodónico, las actrices adolescentes desconocidas cobraban significativamente menos que las estrellas consagradas.ⁱⁱⁱ Entre ellas destacaron Mirtha Legrand y María Duval, dos jóvenes actrices que dieron sus primeros pasos en estas películas, habiendo sido descubiertas a través de concursos organizados por

publicaciones especializadas para incorporar nuevas figuras, y al poco tiempo de sus debuts filmicos ya dominaban las tapas de revistas como *Radiolandia* y *Sintonía*. Con ellas como principales protagonistas, el cine de ingenuas tuvo su apogeo a lo largo de los años 1942 y 1943, configurando un universo fácilmente reconocible de grandes caserones dentro de cuyas paredes desarrollaban su el aprendizaje romántico y familiar.

Para mediados de 1943 este modelo había comenzado a mostrar señales de agotamiento dado el abuso al que era sometido. Alejandro Berruti resaltaba en *Cine* N°8 el auge de las niñas virginales en el cine nacional, criticando que su presencia se estaba volviendo empalagosa. Señalaba al mismo tiempo que la falta de densidad de estos personajes femeninos estaban generando problemas a los directores y guionistas que contaban con escasos elementos para crear nuevas historias donde las jóvenes fueran protagonistas. Por último, destacaba que el predominio de estas estrellas no dejaba lugar para actrices adultas con rasgos definidos y carácter humano que, en circunstancias más propensas, deberían ser quienes reinaran en el panteón de astros del cine argentino.^{iv}

Al mismo tiempo que surgían estas críticas al cine de ingenuas, su director paradigmático, Francisco Múgica, comenzaba a perder su lugar dominante dentro de los estudios Lumiton a manos del ascendente Carlos Hugo Christensen. Éste último había comenzado dirigiendo algunos films de este modelo como *La novia de primavera* (1942) o *Los chicos crecen* (1942), pero a partir de *Safo, historia de una pasión* (1943), se adentró en el terreno de los melodramas eróticos que lo caracterizarían. En estos primeros años Christensen alternó entre distintos géneros, y fue responsable entre estos films de los dos que significaron un cambio radical en las carreras de Duval y Legrand, planteándoles papeles más adultos donde se complejizaba a sus personajes presentando de modo más explícito la sexualidad.

Estas películas –*Dieciséis años* (1943) y *La pequeña señora de Pérez* (1944)- marcaron un quiebre en el cine de ingenuas, acercándolo a su terminación. Demostrando un profundo conocimiento de las estructuras sintácticas y semánticas del modelo, Christensen explicitó las convenciones genéricas y sus arbitrariedades para resignificarlas en función de nuevos modelos de representación. Tomando a ambas estrellas, les desarmó sus papeles clásicos, a partir del relato dominante en la carrera de cada una. En el caso de Duval retomó su tradicional lugar de huérfana en búsqueda de la figura paterna y el calor de un hogar para trastocar el rol del padre y convertir su entorno más cercano en un territorio ominoso y hostil. Introduciendo la sexualidad y el deseo más allá de las convenciones familiares, emparentó este universo con el que posteriormente desarrollaría en sus dramas eróticos. Con Legrand por otro lado, el director se centró en la fantasía amorosa adolescente de las novelas rosas y los folletines que habían inspirado a sus personajes para desarticularla al momento de enfrentar las realidades del matrimonio y la vida cotidiana de la pareja. Nuevamente la sexualidad abrió las puertas a un nuevo modelo de representación que antecedió a la comedia sofisticada, donde se presentaron lúdicamente las aventuras amorosas de las jóvenes de la burguesía.

Dieciséis años: mamá tiene novio

María Duval había debutado en el cine en 1941 en el film *Canción de cuna*, de Gregorio Martínez Sierra, donde ocupaba un rol secundario detrás de la estrella Pepe Arias. Junto con su debut comenzó a aparecer intensamente promocionada en las revistas especializadas,

donde se la buscaba instalar como la Deanna Durbin argentina, en referencia a la principal ingenua del cine de Hollywood.^v El éxito de Duval fue veloz y a lo largo de los dos años siguientes protagonizó diez películas,^{vi} en las que configuró un papel que repetiría en la mayoría de ellas: una niña entrando en la adolescencia, huérfana o con padres lejanos, que busca la contención y el cariño de un núcleo familiar. A diferencia de otras adolescentes del cine clásico, la principal motivación de sus personajes no solía ser la búsqueda del romance sino el deseo de un padre que la ame y proteja. Como propone María Valdez, las suyas son “historias de huérfanas en busca de un hogar: éste se presenta, casi siempre, como remedo de aquel hogar primero y feliz que siempre se evoca aunque rara vez se lo haya conocido.”^{vii} En este sentido, a pesar de que suelen ser pensados como comedias, sus filmes presentan un alto nivel de componentes melodramáticos, resaltando las figuras de los hijos ilegítimos y los amores no correspondidos. Como corresponde al modelo narrativo clásico, las conclusiones de estos relatos solían presentar a la joven encontrando la familia que tanto había buscado, logrando con ello muchas veces la consolidación de un ascenso social hacia familias burguesas que la incorporan a su mundo.

Para 1943 Duval comenzaba a evidenciar físicamente que ya no era una niña ingenua y se comenzaba a reclamar que accediera a papeles más adultos. En este contexto, Carlos Christensen, quien ya la había dirigido en dos filmes anteriormente, le dio el papel protagónico en *Dieciséis años*, adaptación de una obra teatral de los británicos Aimée y Philip Stuart.^{viii} El papel de Duval es el de Lucía, una adolescente pronta a cumplir la edad del título, quien vive con su familia y los sirvientes en una gran casa con jardín y estanque. Su padre ha muerto unos años antes y Lucía le rinde una adoración absoluta, tomándolo como el modelo ideal para cualquier hombre. Su madre es una reconocida actriz teatral

quien, en una gira de su compañía por Chile, conoce a Gustavo Luque de quien se enamora y con quien prontamente se comprometen a casarse. Al regresar a su hogar demora el anuncio a sus hijas, buscando primero que lo conozcan antes de proponérselos como su nuevo padre. Cuando Lucía descubre el romance de su madre, su mundo entero entra en crisis pues lo toma como una traición hacia su difunto padre. Es tal su desesperación que entra lentamente en un estado obsesivo y paranoico en que se propone hacer lo imposible para frenar la boda. Luego de distintos arranques nerviosos, que incluyen estrangular a su hermana y confrontar a Gustavo, entiende que su único camino posible es el suicidio ya que las bases sobre las cuales se asentaba su vida han sido destruidas. La conclusión, rápida e inverosímil por su brevedad, presentan a Lucía siendo rescatada de su intento de ahogarse en el estanque y bendiciendo el casamiento de su madre. Ello no borra sin embargo el eje central del film que ha sido el papel subversivo de la sexualidad activa de la mujer en un contexto fuertemente represivo como la familia del cine de ingenuas.

El mundo que Lucía habita en el filme se asemeja a un paraíso terrenal, 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.

A lo largo de este primer segmento del film se presenta desde la mirada de la joven este mundo de nobleza y dulzura que ella cree habitar. Éste está compuesto estrictamente de dos espacios: la escuela, donde la maestra la felicita por ser buena alumna y sus compañeras le reclaman poder festejar junto a ella su cumpleaños; y su casa familiar donde, aunque la madre se ausente constantemente por sus giras teatrales, cuenta con un ámbito familiar que la cobija y protege encarnado en su abuela, el jardinero, la cocinera, y su hermana menor. Resulta paradójico sin embargo que este orden idílico del ámbito doméstico se conforme con la ausencia de padre y madre, uno por muerte y la otra por obligaciones laborales. Esta falla original del mundo de fantasías será la que eventualmente lo hará colapsar cuando se intente repararla.

La cotidianidad de Lucía en este primer tramo del relato gira en torno al hecho de que pronto cumplirá dieciséis años, lo cual implicará que abandonará su rol de adolescente ingenua para pasar a ser una señorita. Ella rechaza las implicancias de este nuevo rol que debe asumir y de lo que implica pertenecer al mundo adulto. “*Lo primero es mamá. ¿Acaso mamá sería capaz de querer a alguien lejos de nosotras?*” se pregunta cuando le sugieren que ya está en edad de casarse. La joven le guarda un amor desmedido a su fallecido padre, de quien no guarda recuerdos y ha construido una imagen idealizada de un fiel compañero de la madre, proveedor para el hogar y defensor acérrimo de su hogar, propia de los roles adjudicados socialmente a los hombres. Esta imagen, ella asume, es compartida por los demás, y cuando su hermana se pregunta por la posibilidad de un nuevo casamiento de su madre, la reta exclamando que “*Papito fue su único amor*”.

Al mismo tiempo que se presenta esta imagen idealizada, el filme nos presenta desde una mirada omnisciente la realidad de la madre, quien, de gira en Chile protagonizando *El abanico de Lady Windemere*^{ix}, ha comenzado su romance con Gustavo. Al recibir flores de él, Christensen ya presenta visualmente la dualidad de este personaje entre la imagen que se le reclama socialmente y la que construirá a partir de sus propios deseos. El plano la presenta de espaldas a la cámara, frente a un espejo, que, cruzando en diagonal el plano, muestra su reflejo. Esta doble imagen es por lo tanto desequilibrada en su composición visual, anticipando el efecto sísmico que sus decisiones tendrán sobre el universo idílico de su hija. El romance y la decisión de contraer matrimonio son presentados rápidamente en el filme, resaltando su función narrativa de ser el detonante de la implosión del mundo de fantasía de la hija. Es a partir de esta instancia donde Christensen estructura un nuevo relato para la ingenua, haciendo que la aparición de un nuevo padre implique también la irrupción en escena del deseo erótico de la madre que le servirán como herramienta para desarmar la maqueta idealizada del mundo de Lucía. Las pasiones y la sexualidad no se correspondían con el virginal universo de la niña, ya fuera en su casa, donde la presencia del difunto padre anulaba la posibilidad de que su madre volviera a amar, o en la escuela, ya que, como plantea Dora Barrancos, la educación de la jóvenes implicaba el acatamiento de las normas patriarcales para aprender a ser mujer, dentro de lo cual era fundamental no permitir ningún tipo de franquía sexual.^x

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 la joven había idealizado, planteando una imagen alternativa a la felicidad matrimonial propia de la visión ingenua de la realidad, Christensen se permitió así impugnar la falta de realismo de la visión idílica de la vida en pareja, evidenciando los devenires posteriores de la felicidad del matrimonio.

Si bien esta aclaración por parte de la madre proporciona al espectador de información que matiza y completa el universo de representación, Lucía mantiene aún su mundo ideal. A partir de ver a su madre y su pareja besándose y enterarse luego de su matrimonio, la irrealidad del mundo que ella percibe se transforma completamente en un relato melodramático. Retomando la tipología de personajes que Jesús Martín Barbero propone como esenciales para la estructura de melodrama, la mirada de Lucía estructura su situación, poniendo a su madre y Gustavo en el lugar del Traidor –personificación del mal y del vicio que actúa a través de la impostura-, a su difunto padre en el lugar del Justiciero –el héroe tradicional, contrafigura del Traidor; y a sí misma en el lugar de la Víctima – encarnando la inocencia y la virtud, humillada injustamente.^{xi} Esta mirada será la que la guiará en sus acciones en la segunda mitad del film, donde luchando por la honra de su padre intentará vencer la traición de su madre y romper la impostura del romance con Gustavo, para restaurar el orden que considera natural en la unión para la eternidad con su padre.

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. Luego de que la joven se entera del romance entra en un estado de trance donde se sumerge en la oscuridad de su habitación. La iluminación del cuadro se va oscureciendo y

rarificando al mismo tiempo que en un montaje onírico, veloz y descontrolado, se superponen el retrato del padre, el beso, el rostro de la joven con el gesto desencajado y nubes negras de tormenta. Como en la leyenda que leía al principio del filme, los sentimientos oscuros están mancillando los valores fundamentales de la joven que creía en la nobleza y la pureza de los demás.

El desequilibrio pasa así a primar en este mundo de orden y estabilidad que se había presentado en la primera mitad del film. 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. Si los films previos de María Duval se habían caracterizado por la recomposición del núcleo familiar a partir del cariño, aquí Christensen opera claramente en el sentido contrario desarmando todas las posibilidades de construcción de una estructura familiar amorosa y contenedora.

Lucía explicita su postura frente a la irrupción del deseo en una escena que dialoga con sus primeros minutos en el film. Si en ese momento se la presentaba leyendo una leyenda que auguraba la irrupción de nubarrones negros en su mundo, aquí, protagonizando una obra escolar cuenta la siguiente historia:

Les voy a relatar una historia muy antigua y muy triste (...) Había una vez un muchacho enamorado de una mujer terriblemente mala, pero él no alcanzaba a ver esta maldad porque sólo pensaba en su amor egoísta y ciego. Un día, la mujer le pidió que

dejara un anillo y lo dejó; otra vez le pidió que robara por ella, y él robó; hasta que por último, en su más honda perversidad, le pidió que para probarle su cariño le trajera el corazón de la madre. El muchacho que todo había olvidado anestesiado por ella también olvidó a la mujer que le dio vida. Fue y buscó lo que le había pedido. Así, volvía corriendo, desesperado, llevando apretado en su puño el corazón caliente de su madre. En su loca carrera, tropezó sin querer y rodó por la calle. A su lado, caído también, estaba el corazón de la madre que con una voz tierna y dulcísima, todavía decía ‘¿Te has hecho daño, hijo mío?’

Habiéndose transformado la escuela en otro ambiente donde el deseo ha entrado para alterar el orden establecido, huye a su casa donde se reencuentra con el retrato de su padre. Lucía concluye así que el amor no existe, ultimando toda su cosmovisión previa con respecto al mundo de las relaciones y los sentimientos, comprendiendo que el romance cristalino que siempre creyó que era para siempre no existe. Christensen acompaña este lento esclarecimiento de la joven con planos intercalados de nubes oscuras en el cielo y un creciente uso de sombras en la puesta en escena.

Este camino de develamiento del mundo real lleva a que la joven encuentre una única posible salida dentro del mundo que habita: el suicidio. En una conclusión veloz, Lucía se arroja a la laguna del jardín para ser rescatada por el jardinero. 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 y con ello del personaje de María Duval. El mundo idílico de padres amorosos y amores virginales ya no tendrá lugar,

pues la joven ha conocido la realidad del deseo erótico y las fuerzas desequilibrantes de la armonía familiar. El universo de las ingenuas implicaba un padre proveedor y generoso y una madre bondadosa y dedicada íntegramente a su familia, pero ambas figuras presentan ambigüedades y matices. El rol masculino es mancillado por su nociva realidad en el ámbito familiar mientras que la posibilidad de una madre que tenga deseos propios presenta la posibilidad de mujeres que no acepten completamente las reglas de una sociedad patriarcal. Si Duval había construido su imagen filmica como la pobre huérfana que necesitaba de una familia que la acogiera, Christensen le erosiona aquí esa utopía para forzarla a confrontar los cambios que la sociedad moderna ha provocado sobre ese universo que ya no puede existir.

El film supuso así un cambio de rumbo en la carrera de la actriz y las críticas festejaron que por fin se le estaba permitiendo un rol diferente al habitual. Roland, en *Crítica*, resaltó que “María Duval, en pleno dominio de sus condiciones y dentro de un papel que estaba necesitando para salir de la ingenua sin brillo, cumple una labor excelente, respondiendo a los matices más opuestos del personaje.”^{xii} En *El Herald del Cinematografista*, por su parte, se destacaba que “Ha encontrado esta faz del film una excelente intérprete en María Duval, en un rol más matizado que sus últimos trabajos”^{xiii} La carrera de Duval seguiría hasta su retiro en 1949, alternando entre melodramas donde la sexualidad y la relación de pareja serían parte de su ser - *La honra de los hombres* (Carlos Schlieper, 1946), *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky, 1947)- y comedias sofisticadas que le permitirían protagonizar ella misma historias de infidelidades matrimoniales y pasiones desmedidas – *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper, 1948), *El extraño caso de la mujer asesinada* (Boris Hardy, 1949)

La pequeña señora de Pérez: la escuela del matrimonio

Al igual que María Duval, Mirtha Legrand había debutado en el cine como una niña junto con Silvia, su melliza, en *Hay que educar a Niní* (Luis César Amadori, 1941), pero ya con su siguiente filme, *Los martes, orquídeas*, saltó a la fama, configurando al mismo tiempo el papel que dominaría los primeros años de su carrera. Si Duval se había especializado en encarnar a la pobre huérfana que busca rearmar su familia, dominando muchas veces en su film el tono melodramático, Legrand se especializaría en las comedias costumbristas con sutiles tramas románticas juveniles. Con filmes como *Soñar no cuesta nada* (Luis César Amadori, 1941), *Claro de luna* (Luis César Amadori, 1942) y *Adolescencia* (Francisco Múgica, 1942) introdujo al cine argentino una imagen de la adolescente de familia burguesa que dedica sus días a soñar con el príncipe azul con el cual vivirá felices para siempre. Para el año 1943 ella también estaba necesitando de nuevos papeles, ya que incluso en filmes donde el erotismo y la sensualidad ocuparon lugares centrales como *Safo, historia de una pasión*, siguió personificando a las mujeres ingenuas frente a otras más experimentadas.^{xiv}

Es así como con *La pequeña señora de Pérez* tuvo la oportunidad de dar un cambio a su carrera, nuevamente de la mano de Christensen. La señora de Pérez es al principio del relato Julieta Ayala, una estudiante del último año del Liceo N°1. Fingiendo estar enferma para no afrontar un examen es visitada por el doctor Carlos Pérez y entre ellos nace rápidamente el amor. Luego de un breve cortejo se casan, y tras la luna de miel, Julieta pasa a conocer la vida de la mujer casada, asistiendo a recepciones y organizando partidas de

bridge. Al aburrirse rápidamente de esta vida, decide regresar a la escuela sin que se entere su esposo, fingiendo ser huérfana. A partir de allí su vida alterna entre los tiempos dedicados al estudio y al hogar, llevando a complicaciones y engaños varios que culminan eventualmente en el develamiento de la verdad y la conciliación final entre los distintos ámbitos de su vida.

Al igual que en *16 años*, a lo largo del film se presentan de modo consciente y explícito las convenciones del cine de ingenuas, esta vez desde una mirada cómica que permite reflexionar sobre los nuevos roles que se estaban abriendo tanto en la sociedad como en el universo de la representación cinematográfica para la mujer. En un contexto de disputa entre los roles tradicionales de dueña del hogar y madre y las nuevas posibilidades del mundo laboral y la esfera profesional, el film se vale de la estructura farsesca de la comedia para criticar y ridiculizar los discursos sociales y mediáticos imperantes abriendo a su vez las puertas para la discusión y la representación de nuevos modelos posibles.

El eje central sobre el que se estructura el film son los posibles roles que la sociedad ofrecía a la mujer una vez concluida su formación inicial. En un contexto donde la edad de la mujer en el momento del casamiento tendía a ser mayor, los sectores tradicionales ponían el grito en el cielo por el peligro de la denatalidad, es decir la reducción de la fecundidad, fundamentalmente en los sectores altos y la burguesía.^{xv} La salida de la mujer al ámbito laboral o la prolongación de sus estudios implicaban un peligro de profundizar esta situación, pero al mismo tiempo la expansión económica y productiva requería de su participación.

Este debate se presenta de modo explícito en el film en una escena en que los padres de la protagonista discuten su futuro sentados en la mesa familiar: la madre se ve entusiasmada

por el interés del doctor y espera que su hija se case prontamente con él; su padre en cambio quiere que se concentre en su bachillerato. Interviene asimismo Olvido, la mucama, quien opina que la niña debe simplemente divertirse como toda joven de 17 años. Es decir, mientras que la madre sostiene la mirada tradicional donde su hija debe aspirar al matrimonio y ser feliz en su rol maternal, tanto el padre como la mucama proponen que la vida le presenta otras opciones. A partir de esta disyuntiva, a lo largo del relato se pondrá en cuestión en un primer momento las implicancias de la estructura tradicional en la vida cotidiana de la mujer, ahondando en los aspectos no dichos del rol hogareño, para en un segundo momento exponer también los inconvenientes que supondría su salida a la esfera pública.

La primera mitad está entonces dominada por el modelo de la ingenua, principalmente durante el galanteo mutuo entre Julieta y el doctor Pérez. En la superficie su amor se presenta como un encantamiento puro y limpio, en el que ella le habla de la felicidad que siente “esas mañanas de septiembre cuando la primavera se amontona en las ventanas” y le cuenta a su amiga sobre su mirada y su voz. Ambos son timoratos al momento de sincerar sus sentimientos llegando al punto de que el doctor no encuentra mejor forma de expresarle su amor que de modo escrito, ya que no se anima a decírselo a la cara. Entre conversaciones triviales y tímidas miradas, la declaración de amor lleva de forma inmediata al casamiento sin que el film se detenga en el desarrollo del noviazgo. El foco está puesto más bien en el cambio que supone la luna de miel, donde Julieta debe pasar del aprendizaje escolar al aprendizaje marital, incorporándose el gran elemento faltante en sus sueños románticos: el sexo. Y con él, Christensen y el film transforman a la clásica muchacha angelical en una mujer. A pesar de que la sexualidad ya estaba latente antes de la

celebración del matrimonio (una amiga le sugiere que la ventaja de enamorarse de un médico es que éste la puede revisar cuando quiera), a partir de su vida de casada Julieta despierta a un mundo nuevo. Las primeras escenas posteriores a la luna de miel refieren implícitamente –pero a los gritos desde lo no dicho- que ha vivido en esas semanas un fuerte aprendizaje, bromeando con sus padres y sus amigas sobre ello. Este proceso se refleja en su peinado, ahora suelto y moderno, y sus ropas, que refuerzan su pasaje de niña a mujer.

Sin embargo, mientras que con la presencia de la sexualidad, Christensen problematiza y trasvierte el amor adolescente, es aún más potente el modo en que presenta la vida de la mujer casada. En el primer día de su nueva vida, ella se da cuenta que su esposo no estará en la casa en todo el día y le pregunta qué debe hacer; “Lo que hacen las señoras” le contesta su marido. Al indagar más con su mucama sobre qué es lo que hacen las señoras, ésta le indica “dormir hasta el mediodía, salir de compras, ir a la peluquería”, actividades triviales, propias de la visión social que se tenía sobre las mujeres de los sectores medios y altos que podían darse el lujo de quedarse en sus casas sin hacer nada durante el día. Es así como su vida se convierte en un montaje de partidas de bridge, reuniones en la casa del embajador y demás rituales para su entrada en sociedad.

Si por un lado el “vivieron felices” que le prometían los cuentos de princesas se hace realidad en el despertar sexual, por otro lado la cotidianeidad y la inserción en este nuevo rol social la lleva al aburrimiento y la angustia. El camino que su madre le ha soñado e inculcado comienza a agotarse al enfrentarse a la realidad. En palabras de Isabella Cosse, “el comienzo de la vida en común era una etapa marcada por el reconocimiento de la distancia entre las ilusiones y la realidad. De pronto, las mujeres se encontraban con una

vida monótona, sin evasiones como las que tenían con sus congéneres y sin las ensoñaciones del noviazgo.^{xxvi} Con la sexualidad que trasvierte el amor puro y virginal por un lado y la rutina que convierte la vida de casada en una cárcel por el otro, Christensen da por tierra con la mirada tradicional para la mujer, abriendo las puertas para la segunda mitad del film donde va a explorar las implicancias de la vida pública, la diversión y las metas individuales que el padre y la mucama habían sugerido para la joven.

Luego de transitar por un tiempo la aburrida vida de la mujer de la sociedad en que su nuevo estado civil la ha depositado, Julieta decide que quiere retomar sus estudios, no por la formación que ello implica sino por la diversión y la alternancia social con sus compañeras. A diferencia de las mujeres de los filmes de Manuel Romero que salían a la vida pública como forma de reivindicación del género (destacándose en este sentido las *Mujeres que trabajan* y las *Muchachas que estudian*) que se podría acercar más a la propuesta que el padre había realizado previamente, no es este el motivo que la moviliza a la señora de Pérez, sino una mirada más cercana a la de su mucama que le sugería simplemente divertirse como cualquier muchacha de su edad. A espaldas de su marido, y fingiendo frente a las autoridades escolares ser una huérfana, retoma así sus estudios. Sin embargo, los intentos de conciliar la vida de Julieta Ayala, estudiante del último año del liceo, con la vida de la señora de Pérez, acompañando a su marido en todas las obligaciones sociales, la llevan a fracasar en ambos frentes. Por un lado, el no contar con tiempo para el estudio la lleva a reprobar constantemente en sus exámenes; por otro lado, la vida oculta que lleva de su marido conduce a que se despierten suspicacias y malos entendidos dentro del ámbito privado, tanto con su marido como con su familia.

Si previamente Christensen se había detenido en la burla a la figura de la ingenua y su posterior deconstrucción a partir de su choque con la realidad, aquí se detiene no tanto sobre la mujer que sale a la vida pública, sino sobre la imagen social que ello conlleva. Es aquí donde opera de modo más activo los mecanismos propios de la comedia con raíces en el vodevil, haciendo ingreso un número de personajes con distintos niveles de conocimiento sobre la situación. Como sostiene Pascual Quinziano, en estas estructuras las entradas y salidas de los personajes y la acción sin freno llevan a que la apariencia vista a través de la mirada externa parezca la verdad real, y que este nuevo estatuto de la verdad determine el curso de los acontecimientos^{xvii}

Es esta mirada desde afuera la que signa la segunda mitad. El lento descubrir de la protagonista sobre las verdades no dichas acerca de su rol matrimonial de la primera parte, se convierte en esta segunda parte en un juego de verdades a medias que ella presenta frente a su entorno. De este modo, a partir de los preconceptos de quienes alternan con ella se van poniendo en evidencia las expectativas y los ideales que se tienen. Se presentan por un lado, su íntima amiga de la escuela que le cuestiona su regreso a la escuela planteándole que una vez casada ya no le es necesario. De igual modo su marido la insta a quedarse en el hogar y le demanda su acompañamiento en su vida pública de relaciones laborales y sociales. Por otro lado, aquellos que desconocen su estado civil, la tratan como una niña de quien se espera obediencia e inocencia. Entre ellos se destaca un joven tutor quien se enamora perdidamente de ella y le recita frases propias del amor ingenuo, hablándole de las flores, el cielo, de ese “amor que nace súbitamente como una llama” y de las leyes del corazón que le hacen sentir “el rumor de las olas desatadas, el silbido angustioso del viento, los acordes un órgano”.

El lugar de la mirada es subrayado cuando esta multiplicidad de identidades se revela. El tutor, enamorado perdidamente de Julieta, se acerca al doctor Pérez —a quien supone el tutor de la joven— para pedir su mano. En una conversación cara a cara, ambos se enteran de la farsa que están presenciando, y Christensen, en uno de los pocos momentos en que se aleja de la transparencia clásica del montaje, lo resalta a partir de las posiciones y movimientos de cámara. Mientras que la secuencia comienza presentada en un tradicional plano-contraplano, cuando el tutor pide la mano de Julieta, la imagen pasa a un primerísimo primer plano del doctor, espantado e incrédulo. La cámara vuelve entonces al tutor pero mostrándolo en un plano inclinado, desequilibrado, mientras explica sus intenciones. Del mismo modo, cuando el doctor le explica que no puede casarse con ella pues él es ya su marido, se repite la misma sucesión de imágenes, pero cambiando el lugar de los personajes: es el tutor quien ahora recibe el primerísimo primer plano mientras que es el doctor quien se encuentra inclinado y desequilibrado. La puja que se presenta en la mirada externa sobre Julieta es resaltada claramente por el director, jugando a los desequilibrios que produce en quienes la rodean y las oscilaciones que se presentan en su intento de reacomodarse una vez que se devela la verdad. Esta revelación hará eventualmente explotar la propia identidad de la joven quien se recluye en su personalidad de niña, en el hogar paterno, rehuyendo a todo aquello que ha puesto en jaque el futuro promisorio y sin inconvenientes que la mirada tradicional materna le había prometido.

La conciliación final busca por lo tanto no solamente asegurar un final feliz para la pareja, sino dar cuenta de la posibilidad de la conciliación de las distintas miradas posadas sobre la mujer en su intento de encontrar nuevos caminos en la sociedad. Christensen trastorna el orden de la sociedad pero no lo desafía plenamente, y aquí apunta justamente a los modos

en que tanto la sociedad como los discursos representacionales se pueden hacer cargo de ello. En una escena que repite la puesta en escena de aquella donde el doctor le declara por escrito su amor, Julieta, vuelta a su lugar de niña ingenua, pasa al frente en su clase para ser evaluada por su propio esposo. Sin embargo, el doctor Pérez se encarga de que su status se modifique en la mirada de los demás al referirse a ella frente a las demás alumnas como “la pequeña señora de Pérez”.

Es así cómo el film propone una posible solución a la encrucijada presentada por la mujer en la sociedad, similar a la que circulaba en los medios de la época, como señala Isabella Cosse, al marcar que en un manual de comportamientos modernos se recomendaba que “el matrimonio debía estar cimentado en la afinidad y en el enamoramiento inicial que debía dar paso a la tolerancia, la comprensión y el respeto mutuo.”^{xviii} De este modo, el final feliz es la posibilidad de un mundo donde la mujer tenga una vida propia más allá del matrimonio y encuentre nuevas formas de definición personal sin por ello resignar el hogar.

La pequeña señora de Pérez significó un cambio de rumbo para la carrera de Legrand, como señala Gregorio Ancho, ya que la alejó de la pureza virginal de su primera etapa para presentar una incipiente sexualidad y rebeldía que le permitiera pasar de la adorable niña a la malcriada joven.^{xix} Del mismo modo, supuso un éxito comercial y de crítica a tal punto que al año siguiente tuvo una secuela, *La señora de Pérez se divorcia*. Con los mismos actores y el mismo equipo técnico, se dejaba en ésta de lado el universo de las ingenuas y la protagonista era ya una mujer responsable de sus propias acciones. El film presentaba de modo más claro todos los elementos propios de la comedia sofisticada heredera de la tradición del teatro francés donde la farsa y los engaños picarescos se presentan constantemente. Este sería en los años siguientes el género en que se especializaría

la actriz, principalmente en las comedias sofisticadas de Carlos Schlieper, dejando completamente atrás la ingenuidad que hasta el momento había encarnado.

Consideraciones finales

El cine de ingenuas había dominado las pantallas cinematográficas argentinas en los primeros años de la década de 1940. El abuso que los estudios habían hecho del mismo significó sin embargo un pronto agotamiento que requirió de nuevas estrategias que permitieran salir de este camino tomando lo mejor del mismo. La configuración de nuevos personajes femeninos que retomaran rasgos de la joven moderna, más social y sexualmente activa significaron un camino posible para permitir una continuidad con el mundo burgués al mismo tiempo que una ruptura con su moral dominante.

Al mismo tiempo la labor de Carlos Christensen con María Duval y Mirtha Legrand permitió esbozar los dos caminos fundamentales que se abrirían paso para ocupar un lugar central en el cine protagonizado por mujeres en el resto de la década. Con *16 años* confirmó el camino iniciado con *Safo* hacia el melodrama erótico, donde las problemáticas femeninas se centrarían en el control del deseo en una sociedad que reprimía la sexualidad de la mujer. *La pequeña señora de Pérez* por su parte abrió las puertas al reinado de la comedia sofisticada que no reprimiría sino que festejaría el deseo femenino, fundamentalmente en el cine de Carlos Schlieper. En ambos casos, la principal diferencia con las ingenuas se basaría en la centralidad de la sexualidad y el deseo como motores de las acciones femeninas, con protagonistas como Zully Moreno, Olga Zubarry o la propia Mirtha Legrand.

Cuando en la década siguiente el cine industrial entró en crisis se intentó volver a viejos modelos que habían garantizado el éxito. Entre ellos, el cine de ingenuas encontró su reencarnación en la figura de Lolita Torres, quien retomó el papel de la joven que está dando sus primeros pasos en el amor en filmes como *La mejor del colegio* (Julio Saraceni, 1953) y *La edad del amor* (Julio Saraceni, 1954). Sin embargo, el efecto de los cambios suscitados en los años previos para las mujeres y su relación con este rol no pudo ser ocultado. El universo que habita su joven secretaria en *Más pobre que una laucha* (Julio Saraceni, 1955) presenta la sexualidad de modo más explícito dentro de las políticas internas del mundo de oficinas. Ante este mundo tan diferente a los idilios adolescentes de Mirtha Legrand y María Duval, Lolita logra mantener la pureza y la simpleza, al mismo tiempo que demuestra un cabal conocimiento y una gran destreza para enfrentar las reglas de juego de este mundo.

Bibliografía

ANCHOU, Gregorio, "Mirtha Legrand" en Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo I*, Buenos Aires, FNA, 2000, págs. 244-45.

BARRANCOS, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007.

BUNGE, ALEJANDRO, *Una nueva Argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1940.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio, *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid, Fundación Autor, 2005.

COSSE, Isabella, “El modelo conyugal en la ciudad de Buenos Aires de la segunda posguerra: el compañerismo de complementariedad y el impulso familiarista”, *Trabajos y comunicaciones*, N° 34, La Plata, 2da. Época, 2008, págs. 63-94.

DI NÚBILA, Domingo, *Historia del cine argentino. Tomo I*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

GALLINA, Mario, *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Offset, 1997.

LOSADA, Leandro, *Historia de las elites en la Argentina. Desde la Conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, México, GG Mass Media, 1991.

QUINZIANO, Pascual, “La comedia. Un género impuro” en Sergio Wolf (Comp.), *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, págs. 129-46.

VALDEZ, María, “El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo” en Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo II*, Buenos Aires, FNA, 2000, págs. 270-345.

Filmografía

CHRISTENSEN, Carlos Hugo, *Dieciséis años*, Argentina, 1943, 68 min.

CHRISTENSEN, Carlos Hugo, *La pequeña señora de Pérez*, Argentina, 1944, 90 min.

Currículum

Alejandro Kelly Hopfenblatt

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

Ficha de autor

Nombre y apellido: Alejandro Kelly Hopfenblatt

Nacionalidad: Argentino

Grado académico: Licenciado en Artes (Universidad de Buenos Aires), cursando el Doctorado en Artes (Universidad de Buenos Aires)

Adscripción Laboral: CONICET/UBA

Dirección: J.E. Uriburu 619, 5°A, CABA, Argentina

Teléfono: 54-11-4951-3635

Correo electrónico: alejandro.kelly.h@gmail.com

Áreas de investigación: Cine clásico, comedia cinematográfica, historia cultural

ⁱ Este cambio de modelo encontró un correlato en la política interna de los estudios Lumiton. El reinado que había ejercido en los años previos Manuel Romero, filmando un gran número de películas exitosas ambientadas en el universo del arrabal con relatos que exaltaban al pueblo, comenzó a ser disputado por Francisco Mugica, con filmes que apuntaban hacia un público de sectores medios y una reivindicación de los valores burgueses.

ⁱⁱ Leandro Losada, *Historia de las elites en la Argentina. Desde la Conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.

ⁱⁱⁱ Raúl Horacio Campodónico, *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid, Fundación Autor, 2005, pág. 60.

^{iv} Citado en Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino. Tomo I*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959, pág. 383.

^v Las referencias a Durbin son recurrentes en las crónicas de la época que hablan sobre Duval y las hermanas Legrand. En este sentido, resulta de interés observar que su carrera sufrió un camino similar, estancándose al ir creciendo y alejándose de su imagen de ingenua. Luego de protagonizar filmes que buscaban presentarla en roles más adultos, entre los que se destaca *Luz en el alma* (*Christmas Holiday*, 1944), un policial negro dirigido por Robert Siodmak y con Gene Kelly como coprotagonista, se retiró en 1948 a los 27 años de edad.

^{vi} *Cada hogar, un mundo* (Carlos Borcosque, 1942), *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942), *Los chicos crecen* (Christensen, 1942), *Incertidumbre* (Borcosque, 1942), *Ceniza al viento* (Luis Saslavsky, 1942), *La novia de primavera* (Christensen, 1942), *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavalía, 1943), *Casi un sueño* (Tito Davison, 1943), *Valle negro* (Borcosque, 1943) y *Dieciséis años* (Christensen, 1943)

^{vii} María Valdez, “El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo” en Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo II*, Buenos Aires, FNA, 2000, pág. 297.

^{viii} La obra ya había conocido una versión previa alemana -*Das Mädchen Irene* (Reinhold Schünzel, 1936)- que había sido estrenado en Argentina en septiembre de 1937 bajo el título *La chica de 16 años*.

^{ix} La presencia de esta obra es significativa pues su trama sobre las sospechas de infidelidades y traiciones conyugales se centra en el terreno de las máscaras sociales y las conductas sexuales, examinando los límites entre lo aparentado y lo real. Curiosamente, la obra contaría con una adaptación filmica en la Argentina, *Historia de una mala mujer* (1948, Luis Saslavsky) cuya coprotagonista sería la misma María Duval.

^x Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007, pág. 149.

^{xi} Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, México, GG Mass Media, 1991, págs. 129-130.

^{xii} *Crítica*, 13 de mayo de 1943.

^{xiii} *El Heraldo del Cinematografista*, N° 612, 6/7/43.

^{xiv} Sobre la experiencia de filmar *Safo*, Mirtha Legrand comentaría años más tarde:

“...era un personaje de ‘ingenua’ y yo transitaba por esa línea en aquel momento, entonces convencieron a mi madre y a mi representante, don Ricardo Cerebello: ‘Es un buen papel, la vamos a cuidar, se va a destacar’. Bueno, al fin ‘la nena’ lo hizo; pero no, si volviera atrás, no lo haría. (...) No fue un personaje que me gustara, aunque resultó una excelente película con una pareja magnífica como Mecha Ortiz y Roberto Escalada, pero no la recuerdo como una experiencia grata; no me sentí cómoda. Es más, yo era sumamente joven y no sabía bien qué quería decir *Safo*, me sonaba a algo ‘non santo’ en lo que no debía estar interviniendo: los amores de una mujer tempestuosa, su amante, en fin, piense que le estoy hablando de hace muchos años.”

En *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Offset, 1997, pág. 85.

^{xv} Alejandro Bunge, un destacado pensador proveniente de las élites porteñas, señalaba en su libro *Una nueva Argentina* (1940) los peligros que la salida de la mujer al mundo laboral traería especialmente a los sectores burgueses que verían decrecer su lugar dominante en la sociedad y la pureza de su ambiente social. (1940, pág. 45)

^{xvi} Isabella Cosse, “El modelo conyugal en la ciudad de Buenos Aires de la segunda posguerra: el compañerismo de complementariedad y el impulso familiarista”, *Trabajos y comunicaciones*, N° 34, La Plata, 2da. Época, 2008, pág. 80.

^{xvii} Pascual Quinziano, “La comedia. Un género impuro” en Sergio Wolf (Comp.), *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, pág. 140.

^{xviii} Isabella Cosse, *op. cit.*, pág. 72.

^{xix} “Mirtha Legrand” en Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo I*, Buenos Aires, FNA, 2000, pág. 245.