



La buena y la mala.

Representaciones de la mujer en el cine argentino:
el caso de “Tango!” y “Los martes, orquídeas”.

FCPOLIT

Facultad
de Ciencia Política
y Relaciones Internacionales

UNR

Universidad
Nacional
de Rosario

La buena y la mala.

Representaciones de la mujer en el cine argentino: el caso de “*Tango!*” y “*Los martes, orquídeas*”.

Tesina de grado

Alumna: Karen Roeschlin

Directora: Dra. Elena Gasparri

Licenciatura en Comunicación Social

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

UNR

Rosario, octubre 2024

Agradecimientos

A mi familia.

A mis amigas y amigos, los de toda la vida y los que se fueron sumando en el camino.

Y a la Universidad pública, libre y de calidad, siempre.

Resumen

El presente ensayo tiene como objetivo producir una narrativa analítica sobre las representaciones de las mujeres en el cine clásico argentino desde una perspectiva feminista. A partir de las categorías de análisis de “mujer buena” y de “mujer mala” (o *femme fatale*) extraídas de la teoría feminista del cine, junto con la teoría semiótica de la Semiosis Social (1993) presentada por el autor Eliseo Verón, se analizarán los roles protagónicos de Mirtha Legrand y Tita Merello en las películas “*Los martes, orquídeas*” (1941) y “*Tango!*” (1933), respectivamente, y se desarrollará un análisis comparativo de ambos personajes.

Palabras claves: cine argentino - cine feminista - semiosis social - representaciones

Índice

1. Introducción.....	4
1.2 Objetivos	16
2. Desarrollo	17
2.1 Dime qué miras	17
2.2 Cuidar los modos	20
2.3 Te diré quién eres	24
Tita Merello	29
Mirtha Legrand.....	31
2.4 La buena y la mala	33
3. Consideraciones finales	46
Bibliografía	49

1. Introducción

La relación entre el cine y el público argentino se remonta hasta la mismísima aparición del cinematógrafo: en diciembre de 1895 los hermanos Lumière proyectaron la primera cinta filmica sobre una pantalla del Gran Café de París; 6 meses después, en julio de 1896, se repetiría el mismo hecho histórico, esta vez en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Desde entonces el cine atravesó diversos cambios, siendo el más significativo el paso del cine mudo al sonoro en la década del '30.

También en esa época se consolidó la industria del cine argentino, gracias a la formación de distintos estudios como Lumiton, Argentina Sono Film, entre otros. Según Fernando Martín Peña (2012), en su libro "*Cien años de cine argentino*", esto benefició a la cinematografía nacional al ser privilegiada por sobre la norteamericana, debido a la barrera idiomática. A pesar de esta preferencia, el estilo hollywoodense seguía marcando el ritmo en el ámbito local en lo que respecta al estilo de películas que se realizaban, el modelo en cómo se estructuraban los estudios de filmación, y sobre todo, la aparición del sistema de estrellas: actrices y actores protagonistas en la mayoría de los films que mantenían cierto estilo prestigioso y reconocimiento popular.

A estas primeras películas se las enmarca dentro de la llamada "época de oro", que se delimita aproximadamente entre 1930 y 1940. En esos tiempos, la Argentina también se caracterizó por el desarrollo de una práctica de consumo cultural dentro de la población, siendo el cine una forma de expresión artística accesible gracias a su gran escala de producción. El acercamiento con el público se consolidó a partir de la migración de diversas formas de arte popular a la pantalla grande, en otras palabras, reconocidos intérpretes de tango, voces de la radio y personalidades de la revista fueron probando suerte en el incipiente cine argentino.

La importancia del análisis del cine recae en su condición de documento histórico, una fuente casi inagotable para el estudio del pasado. Más allá del entretenimiento, a través de este arte también podemos conocer cómo se comportaba una sociedad y qué se esperaba de ella. En la pantalla vemos distintos estilos de vida, de vestimenta, de peinado, e incluso formas de expresarse al hablar. Clara Kriger (2018) compiladora de

“Imágenes y públicos del cine clásico” hace referencia a estudios del New Cinema History de los autores Mata (1994), Warner (2002) y García Canclini (1990) donde definen a los públicos del cine en forma plural, ya que se los considera como agrupaciones sociales e históricos que “se reconocen en relación con un discurso, como conjuntos que suponen compartir códigos, saberes, percepciones, gustos, valoraciones y actitudes que permiten comunicarse con otros”.

En palabras de Kriger:

“El cine clásico fue formando un consumo asociado a los géneros narrativos y al sistema de estrellas, modelo que fue retomado por las distintas cinematografías nacionales de esos años. Esta modalidad fue, en gran parte, un condicionante troncal para el desarrollo y conformación de los públicos”.

Los cines no sólo servían como forma de entretenimiento, sino que también proponían situaciones de encuentro, con los lazos afectivos que se formaban y con la excusa para dedicarle tiempo al ocio y el escape a la rutina. Esta sociabilidad constituye una puerta de entrada para considerar al cine como un medio de comunicación masivo constitutivo de las sociedades modernas, ya que los modos de ir al cine y las elecciones de las películas forjaron signos identitarios reconocibles cargados de marcas nacionales y generacionales.

Asimismo, el hábito de ir al cine abrió en las mujeres de la época clásica una oportunidad para ocupar el espacio público urbano. El melodrama era el género dominante de las películas y estaba destinado tanto a mujeres como a hombres aunque con una clara distinción: mientras a las mujeres se les proyectaba dos modelos opuestos de feminidad: o *femme fatale* solitaria como Mecha Ortiz en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), o la rubia blanca virginal obediente en películas como *Adolescencia* (1942) y *La pequeña señora de Pérez* (1942) caracterizadas por las hermanas Legrand.

Desde sus comienzos, la industria del cine se caracterizó por ser un sector en donde los espacios de dirección y participación estaban compuestos mayoritariamente por hombres, lo que provocó un sesgo homogéneo con poca o nula diversidad en los

proyectos audiovisuales. A principios de los años 70 empezaron a surgir las primeras inquietudes al respecto en los movimientos feministas, donde diversas autoras van a escribir sobre las condiciones de las mujeres frente y detrás de cámara.

Argentina ocupa el 15to puesto de mercado más rentable en cine a nivel mundial y, según un estudio realizado sobre las 10 películas más vistas en el país entre enero del 2010 hasta mayo del 2013 por las investigadoras Bárbara Duhau y Mg. Taluana Wenceslau en *Representaciones de género en el cine argentino: Un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas*, sólo el 37,4% de los personajes de películas nacionales son femeninos, mientras que el 62,6% son masculinos. A esto se le suma que hay 3,4 varones por cada mujer detrás de cámara: sólo el 10% son directoras, el 23% guionistas y el 24% productoras. A nivel global se identificó que cuando hay directoras involucradas en la película, hay un 6,8% más de personajes femeninos, y un 7,5% si hay guionistas mujeres. Estos datos nos sirven de disparador para preguntarnos qué pasa cuando hay presencia mayoritaria de varones a la hora de realizar una película. ¿Qué rol ocupan las mujeres? ¿Cómo se las representa? A su vez, nos surgió el interrogante de que, si estos son datos actuales, ¿qué sucedía con los personajes femeninos cuando la industria cinematográfica nacional estaba recién formándose?

Núria Bou (2006) explica que, en el cine clásico de Hollywood, los modelos de la feminidad podían superponer estereotipos: por un lado la mujer fatal (*femme fatale*) que se oponía al orden de domesticidad evitando las tareas del hogar y la maternidad, y que adquiría actitudes “masculinas” como fumar, beber alcohol y usar pantalones; por el otro, la mujer blanca y virginal, con actitudes más inocentes donde su único propósito es encontrar el amor de un hombre y formar familia.

El melodrama argentino no era la excepción a esa dualidad, ya que resultaba en un híbrido entre los elementos hollywoodenses y la cultura popular local del tango (género conservador y convencional). Karush analiza el contexto histórico y concluye que el género era utilizado para desviar la atención de la explotación de clase, raza o género sexual, presentando así una falsa contrahegemonía: se mostraban en pantalla mujeres con poder de decisión sobre su sexualidad pero que al final del relato serían llevadas

por “mal camino”; las reglas de este género requieren una resolución moral bajo la forma de un castigo final a la transgresión.

Estas últimas consideraciones son relevantes porque, a través de las películas, el cine produce conocimiento, es decir, signos que el espectador va a tomar e incorporar a su propio sistema mental de representaciones e influye directamente en la cultura de una sociedad (imágenes, significados, ideología, etc.). Este concepto surge de la teoría de la Semiosis Social (1993) del semiólogo argentino Eliseo Verón y se retomará a lo largo del desarrollo del ensayo.

El autor plantea que la realidad física que vivimos es percibida por la mente a través de procesos cognitivos que interpretan diferentes signos. Estos signos remiten siempre a un objeto (están en reemplazo de este último) por ende no son entidades reales y tangibles sino representaciones mentales que cada persona lleva a cabo. Sobre esto Verón establece:

El sentido concierne a la producción del dispositivo significante: cuando se emplea una expresión en lugar de otra, el sentido cambia. La denotación concierne al ‘mundo’ construido por un lenguaje, y todo lenguaje construye un mundo, sea éste considerado imaginario o real, abstracto o concreto, significante o como ‘puramente material’. A este ‘mundo’ lo llamaremos el orden de las representaciones (Verón, 1993, p.124).

Ligado a esto último, Verón introdujo la *Teoría de los discursos sociales* en la década del 70, la cual descansa sobre una doble hipótesis: toda producción de sentido es necesariamente social y todo fenómeno social es, a su vez, un proceso de producción de sentido (1993:125). En otras palabras, toda producción de sentido está insertada en lo social, y viceversa. Sobre esto el autor agrega:

Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. [...] partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido. (Verón, 1993, p. 126-127).

Ese soporte material que menciona es lo que toma relevancia a la hora de hacer un análisis de discurso, ya que es sólo a partir de éste que se pueden estudiar fenómenos socioculturales de forma tangible y clara. La materialidad se puede presentar de muchas maneras: textos, imágenes, audios, etc. Todo producto cultural puede ser analizado a través de la lupa de la semiosis social porque son, a su vez, productos de ésta misma.

Si la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido, entonces se podría decir que el cine, entendido como forma de arte y medio de comunicación, produce discursos sociales. De esta manera, a través de las imágenes, los sonidos y las historias que presenta, podemos tomar elementos que nos permitan exponer analíticamente las condiciones sociales, políticas y culturales de un momento determinado.

Esto último es posible por los conceptos de condiciones de producción y de reconocimiento, introducidos por Verón (1993). Para el autor el discurso se conforma a partir de estas condiciones que son dos procesos interdependientes que indican que el significado de un discurso no es completamente fijo o estable, sino que está sujeto a cambios e interpretaciones diferentes. En palabras del autor:

No se puede describir el proceso de producción de un discurso, o de un tipo de discurso, sino en relación con un conjunto de hipótesis acerca de elementos extra-textuales. En otras palabras: sólo se puede definir el nivel de pertenencia de una lectura relativa al proceso de producción de un discurso en relación con sus condiciones de producción. Los conceptos relativos a las condiciones de producción son indispensables para poder establecer el nivel de pertinencia en el que nos vamos a colocar a fin de identificar, en la superficie textual, las marcas que remiten a las operaciones discursivas. (Verón, 1993, p.127).

Un conjunto discursivo no puede ser analizado “en sí mismo” sino que se trabaja sobre fragmentos de la semiosis social puestos en relación con su sistema productivo que luego transforma en productos. En otras palabras, *proceso de producción* es el nombre que Verón le otorga a las huellas que las condiciones de producción dejan en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas; y un fenómeno extra-textual sólo puede ser

llamado *condición de producción* si ha dejado huellas en el discurso a analizar. Además, la noción *extra-textual* debe ser siempre definida en relación con un conjunto textual dado, sometido al análisis, que en su mayoría consisten de otros textos ya producidos. “El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos”.

Para Verón no hay una única forma de analizar un discurso, éste admite una multiplicidad de análisis y lecturas, ni autoriza una antes que otra. A partir de este bagaje conceptual llevaremos a cabo un abordaje semiótico a partir del reconocimiento de las huellas de la semiosis social en las películas del corpus seleccionado, producidas en un contexto social determinado del país, en conjunto con otras teorías y nociones del cine desde una perspectiva feminista que veremos a continuación.

El autor Miguel Fernández Labayen (2008) hace un breve repaso de las distintas teorías del cine a través de la historia desde su aparición en 1895. Las maneras de entender este medio y su influencia han ido cambiando, condicionadas por unos contextos tecnológicos, económicos, sociales y culturales radicalmente diversos. Labayen sostiene que las ideas suscitadas por y sobre el cine están históricamente marcadas y cabe entenderlas como tales, partiendo siempre de la idea que las teorías están necesariamente influenciadas por su contexto de aparición, desarrollo y posterior revisión; una reflexión similar a lo expresado por Verón. Las teorías de cine, entonces, no pueden considerarse unívocas, entendiéndose al cine como un hecho multiforme, un fenómeno mediático que cambia y se adapta según los tiempos que lo atraviesan. Esos cambios son los que, eventualmente, vemos reflejados en la gran pantalla; lo que nos permite hacer análisis del acto enunciativo del cine a partir de los diversos contextos que lo nutren: el cine es testimonio de cómo son o han sido las cosas.

Es en este sentido que la perspectiva de género comenzó a articularse con el análisis del cine de Hollywood hacia la década de 1970 en distintas disciplinas. La historiadora alemana Annette Kuhn (1991) fue quien se planteó la pregunta sobre cuál es, puede ser o debería ser la relación entre el feminismo y el cine en su libro “Cine de mujeres. Feminismo y cine”.

Para ella, el feminismo es: “Una actividad política (o un conjunto de actividades) con su propia historia y formas de organización, que elabora ideas y teorías a lo largo de la historia”. Al ser un movimiento tan amplio y heterogéneo, sus principios son diversos y las estrategias para el cambio social van mutando a través de las épocas y de las posiciones que se vayan tomando al respecto. Es por esto que resulta más pertinente considerarlo como un proceso constante, más que como una entidad abstracta y estática.

Sobre esto agrega:

[El feminismo es] Un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción (como el capitalismo) y /o por las relaciones sociales de patriarcado o de dominio masculino (Kuhn, 1991, p.18).

La autora también hace grandes aportes a la teoría del cine estableciendo que las películas crean significados mediante la articulación de sus significantes, creando a su vez sus propios significados, algunos de los cuales son específicos del cine. Éstos se logran empleando - y a lo que ella denomina - las “tecnologías cinematográficas” (1991: 50), en otras palabras, ese conjunto de instituciones (productoras, distribuidoras, agencias publicitarias) y los equipos de trabajo que realizan películas (guionistas, directores de fotografía, asistentes de producción, etc.). Éstas van a desarrollar sus propios códigos lingüísticos de interpretación a través de los movimientos de cámara, los planos, y el tiempo que permanecen los personajes en escena, entre otras cosas.

Son las feministas de la segunda ola (principios de los años 60s hasta fines de los 80s) quienes van a denunciar la ausencia de la mujer “real” en las películas, entonces la autora propone “hacer visible lo invisible”, es decir, visibilizar ausencias y contradicciones que, en una sociedad sexista, pasan inadvertidas al ser naturalizadas por los discursos que abundan y que construyen la realidad en una sociedad patriarcal:

Hacer visible lo invisible es una actividad analítica que puede ejercerse en distintos niveles. El objeto más obvio de este tipo de actividad quizá sea el propio texto de la película: Un análisis feminista puede proponer una interpretación que comience por

exponer las ausencias del texto, o por señalar de qué modo construye a las mujeres mediante sus imágenes o su estructura narrativa. (Kuhn, 1991, p. 87).

En el artículo “*Feminismo y cine: Notas sobre 30 años de historia*” de Eva Parrondo Coppel (1995) establece que hasta los años setenta, el tema de la mujer en el cine no fue tomado con importancia, debido a que la mayoría de los teóricos eran hombres. Es a partir de esta era que las feministas “se acercaron al cine como medio cultural y de transmisión de ideas, se propusieron descubrir y analizar qué tipo de representaciones, de significados, creaba el cine sobre la mujer y cómo se construían estos significados”. La autora introduce el análisis de “imágenes de mujer” en el cine clásico, donde predominaban sólo dos versiones: La mujer buena (maternal, destinada a lo doméstico, dedicada a su marido e hijos; y sobre todo carente de toda carga erótica, lo que coincide con lo expuesto por Guillamón Carrasco) y la mujer mala (la femme fatale, la que se convertiría en “buena” a través de su enamoramiento del héroe-protagonista o sufriría un destino mortal como castigo).

También se trató el tema de la representación de la mujer en el cine en los libros de autores españoles “*Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*” de Silvia Guillamón Carrasco (2015), y en el trabajo de investigación de “*Construyendo una mirada propia: Mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*” coordinado por Francisco A. Zurian (2015). Por un lado, en el primer libro se introduce la noción de “ángel del hogar” para referirse al rol que se le atribuye a la mujer en la pantalla grande (y en la vida real) y trata de un modelo “eminente asexual y etéreo, entregado al amor puro y a su familia”; también la autora hace referencia a cómo el género melodrama fue dirigido esencialmente a las mujeres, afirmación que va en sintonía con lo expresado anteriormente. Por otro lado, con un enfoque desde la teoría de género, en el prólogo del segundo trabajo mencionado la autora Josefina Molina denuncia que la situación de desigualdad entre hombres y mujeres sufrida en la profesión audiovisual es algo perjudicial para la convivencia de los seres humanos; y reconoce que “aunque respetuosamente hemos aprendido, hemos aportado mucho en la sombra y hemos acumulado experiencia suficiente para tener un estilo propio, mirada

propia y voz propia”, en oposición a la idea generalizada de que el cine de mujeres es “todo igual”.

A partir de estas concepciones, la autora concluye que no es posible representar a “la mujer” en el cine, siendo que se trata de una vasta multiplicidad de mujeres en la vida real, donde un único discurso unificador en el texto cinematográfico se quedaría corto: “Ya no podemos hablar de La Mujer, puesto que La Mujer es efecto del discurso y cada discurso construye Su Mujer”.

Por último, en lo que respecta a textos españoles, “*Los medios de comunicación con mirada de género. Capítulo 5: Mujer y cine*” de Virginia Guarinos Galdán (2008) coincide con lo mencionado en el trabajo anterior, que los primeros trabajos cinematográficos de género surgieron a partir de las teorías feministas de los años 70, así como también se incrementa la difusión del cine independiente y la creciente presencia femenina entre los cineastas y otros puestos técnicos y creativos de la industria cinematográfica.

La autora plantea 3 roles de la mujer en el cine: 1) La mujer tras la cámara, generalmente encargada del maquillaje, del vestuario, de la escenografía, y ocasionalmente del guión; en menor medida empiezan a aparecer mujeres productoras y empresarias, incluso directoras. Según la autora el porcentaje de crecimiento de mujeres directoras ha ascendido, por ejemplo, de un 3 % en la mitad de la década de los 80 a un 6% en el año 2001; y el de guionistas ha pasado en las mismas fechas de un 7% a un 8%; 2) La mujer como espectadora, que no logra identificarse con los personajes protagonistas, en su mayoría héroes masculinos; 3) La mujer como personaje, un rol pasivo que retoma la idea de mujer buena/mujer mala mencionada más arriba. Respecto a esto último reflexiona: “La belleza, el glamour, la feminidad, la sensualidad, el vestuario y la caracterización general de los personajes femeninos hacen de la iconografía el elemento más desarrollado en ellas” (p. 113).

En nuestro país, en lo que respecta a la polaridad mujer mala-mujer buena, es en la investigación “*Mecha Ortiz, la primera femme fatale del cine argentino. Entre la ambigüedad de la Mireya y la araña*” de Denise Pieniazek, recopilado en “Imágenes y

públicos del cine argentino” de Clara Kriger (2018), donde tenemos un primer acercamiento al concepto de *vamp* o *femme fatale*: mujer madura, soltera, que vive su sexualidad con libertad, en comparación a las mujeres de su época que se casan muy jóvenes. En el texto se menciona el binarismo entre los personajes femeninos de la época clásica. Por un lado la novia que representa lo correcto, lo tradicional, la juventud; y por el otro, en el caso puntual de ese análisis, los personajes de Mecha Ortiz, que siempre caracterizó a la amante, la mujer mayor, la “come-hombres”, pero que a su vez, resultaba necesariamente condenada socialmente, siendo personajes que terminan solas, con una imagen patética y ebrias.

Desde una crítica feminista, se ha señalado que el tratamiento de las mujeres en el discurso filmico corresponde a los estereotipos más tradicionales de la feminidad: objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a sostener una actitud activa o cuestionar el modelo hegemónico de “ángel de hogar”. Atrapadas por su propia sexualidad en la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/*femme fatale*, virgen/puta (Colaizzi, 2007).

Entonces, el presente ensayo tiene como objetivo producir una narrativa analítica sobre las representaciones de las mujeres en el cine clásico argentino a partir de una perspectiva feminista. Particularmente nos interesa retomar e identificar los conceptos de “mujer buena” (la novia, ingenua, joven, obediente) y de “mujer mala” (la *femme fatale*, soltera, madura, rebelde) en los principios de la época de oro de nuestro cine nacional. Sin embargo, dado a la extensa filmografía correspondiente a la época, un análisis exhaustivo de películas resulta inabarcable. Para el fin de este trabajo se optó por acotar la selección de películas a sólo dos, pero asegurándonos que cada una reúna las características suficientes y necesarias para la resolución de los objetivos (general y específicos) de la siguiente tesina.

El corpus seleccionado para realizar este enfoque serán dos películas significativas protagonizadas por Tita Merello y Mirtha Legrand, dos estrellas del período clásico que, a pesar de tener distintos inicios en la profesión e interpretar personajes muy diferentes a lo largo de sus carreras, lograron trascender en el tiempo y se establecieron como íconos innegociables del séptimo arte y la cultura nacional.

Por un lado, el primer filme que estudiaremos es *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933), la primera película sonora estrenada en el país y el primer protagonico de Merello. Esta elección no es azarosa ya que, a pesar de contar con una trayectoria previa como intérprete de tangos y actriz de teatro, Tita alcanzó su mayor proyección pública en la pantalla grande. Al tratarse de una producción innovadora para principios de la década del '30, Moglia Barth depositó toda su confianza en su incipiente socio comercial Ángel Mentasti, un empleado veterano de empresas distribuidoras de películas mudas, para producir la película a medida que iban consolidando las bases para la conformación de la empresa Argentina Sono Film. Teniendo en cuenta el consumo cultural de ese período, la idea del director fue involucrar artistas ya reconocidos del tango y del teatro para asegurarse espectadores y vender entradas. Teniendo este último factor a favor y considerando que efectivamente fue la primera película sonora estrenada en cines, nos resultaba pertinente seleccionarla para nuestro análisis ya que nos permitirá tener una noción cercana de cómo se comportaba la sociedad en ese momento y, lo más importante, a partir de este ejemplo podemos conocer cómo se representaban a las mujeres en el principio de la época clásica de la industria del cine nacional.

Por otro lado, la segunda película seleccionada es *Los martes, orquídeas* de Francisco Mujica. Su estreno llega casi 10 años más tarde que la película de Moglia Barth, en 1941, donde Legrand tiene su primer protagonico dándole vida a una joven tímida y romántica a la cual su padre le envía cada semana un ramo de orquídeas haciéndose pasar por un admirador secreto. Con esta producción, se inaugura en el cine argentino el período de comedias blancas; su éxito de taquilla fue tal que se consagró como la Mejor Película del Año por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. La elección de este filme nos servirá para conocer si hubo cambios con respecto a la década anterior, al tratarse de una película un tanto más moderna y producida en el contexto de una industria cinematográfica más consolidada.

A lo largo del trabajo también se contextualizará más en profundidad sobre las obras elegidas, sumando información acerca del consumo cultural de la época en el país, sus influencias internacionales y otras particularidades que caracterizaban a la sociedad de ese momento. Resulta importante tener esto en cuenta ya que consideramos que la

cultura es parte fundamental en la constitución de la identidad nacional, no solo para presentarse ante otras naciones sino para poder mirar hacia adentro, a lo que nos pasó (y nos pasa) como sociedad. Con las películas se materializan los viajes en el tiempo y podemos conocer las vicisitudes que nos atraviesan desde hace más de un siglo.

Con este trabajo buscamos inspirar a otros estudiantes de la carrera para producir otros análisis sobre el cine nacional argentino y que surjan nuevos interrogantes; algunos de los que surgieron a lo largo de este análisis fueron: ¿Qué pasaba en una época determinada? ¿Cómo se expresaban? ¿Cómo eran los vínculos familiares? ¿Qué estaba bien visto? ¿Y qué mal? ¿Qué lugar ocupaban las mujeres? ¿Cómo se las mostraba? ¿Cómo se vestían? ¿Qué había detrás de la construcción de personajes tan emblemáticos del cine nacional? Esas y tantas otras curiosidades se pueden resolver de forma analítica, gracias a las herramientas conceptuales aprehendidas en la carrera y en conjunto con un acceso libre y gratuito a tantos años de historia cinematográfica a través de Internet.

Creemos que una tesina de esta índole contribuirá a aportar para los próximos trabajos en el campo de la Comunicación Social que quieran conocer acerca de los discursos sociales que generó el cine nacional en su época de oro y, asimismo, su retroalimentación con la sociedad que lo conformaba. A su vez consideramos que desde una perspectiva feminista aportaremos a vislumbrar las diferencias de género en esta industria y que, a partir de este análisis, las próximas generaciones de estudiantes opten por generar y consumir otras narrativas y miradas con más presencia femenina.

1.2 Objetivos

Objetivo general:

Producir una narrativa analítica y comunicacional sobre la mujer en los inicios del cine clásico argentino desde una perspectiva feminista, a partir de las películas “Tango!” (1933) y “Los martes, orquídeas” (1941).

Objetivos específicos:

Identificar y analizar las representaciones de la mujer en el cine personificadas por Tita Merello y Mirtha Legrand.

Realizar una lectura semiótica de las dos actrices para encontrar similitudes y diferencias a partir de los roles de mujer que cada una representa.

Desarrollar un análisis comparativo de ambos roles a partir de los conceptos “mujer fatal” y “mujer ingenua” extraídos de la teoría del cine.

2. Desarrollo

2.1 Dime qué miras

A partir de 1896, con la primera proyección cinematográfica en el país, Buenos Aires empezó a convivir con imágenes de otras metrópolis a la vez que se convertía en una.

En la década de 1930 la Capital Federal presenta, según José Luis Romero (2001), un cambio cultural en las expectativas vitales de sus habitantes. Cambio que fue posible gracias a que las mujeres se repositionaron en el espacio público. En este proceso los medios de comunicación, y en particular el cine, jugaron un rol central. Hasta 1920 predominaron las películas extranjeras; es con el surgimiento de la radio que finalmente las masas pudieron apropiarse del consumo. Las representaciones daban cuenta de los anhelos de distintos sectores de la sociedad de ese momento y esto es fácil de evidenciar a través de las imágenes que se proyectaban, los signos más evidentes de la cultura y de la sociedad.

Como en toda industria cultural incipiente, no tardaron en aparecer los grandes grupos empresarios buscando la rentabilidad del consumo. El mismo grupo de amigos responsables de introducir la radiotelefonía en el país (José Guerrico, Enrique T. Susini, Miguel Mugica y Luis Romero Carranza) habían viajado a Estados Unidos para estudiar el fenómeno del cine sonoro. Allí compraron, con capitales propios por la venta de Vía Radiar, el equipamiento que no podían fabricar en el país y a su regreso iniciaron la construcción en Munro (Buenos Aires) de estudios equipados para la producción sonora. En cuestión de meses trajeron técnicos con experiencia, bautizaron a su empresa Lumiton (luz y sonido), inauguraron una primera galería de filmación en diciembre de 1932 y decidieron iniciar su primera producción con una adaptación de *Los tres berretines*, exitosa pieza muda de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas.

En simultáneo a la historia de Lumiton, el director de cine Luis Moglia Barth convencía a Ángel Mentasti, ex empleado de varias empresas distribuidoras, del potencial comercial que tendría un filme con un elenco conformado exclusivamente por figuras que ya tenían fama en la revista, el teatro y la música. Moglia Barth esbozó un guión,

lo tituló *Tango!* y logró que el poeta Carlos de la Púa le escribiera los diálogos. Con el aporte de otros capitales contrataron a los intérpretes, alquilaron antiguas galerías construidas durante el período mudo y llevaron a cabo el rodaje. Poco antes de terminarla, Mentasti y Moglia Barth acordaron el nombre de su nueva empresa: Argentina Sono Film, y salieron a vender la película. *Tango!* y *Los tres berretines* fueron los dos primeros largometrajes argentinos con sonido óptico en estrenarse, casi al mismo tiempo, el 27 de abril y el 19 de mayo de 1933 respectivamente.

A su vez, en 1933 se creó la Sociedad Argentina de la Industria del Espectáculo que nucleaba a los exhibidores cinematográficos. Necesitaban que el cine y el teatro se convirtieran en la opción predominante del público a la hora de disfrutar el tiempo de ocio frente a otras actividades recreativas. Una de las tantas presiones que caracterizaban a este grupo de empresarios fue la propuesta de la reducción de la jornada laboral a 40 horas semanales para que los trabajadores tuvieran el suficiente tiempo libre para habitar estos espacios. El público en cuestión debía, además, contar con los recursos necesarios para poder acceder a pagar la entrada al cine, detalle no menor a la hora de evidenciar qué tipos de estratos sociales tenían la posibilidad de darse este gusto y cuáles no¹.

Tenemos que entender que el contexto del país se veía atravesado, junto con el resto del mundo, por una fuerte depresión económica que se venía manifestando desde 1928 a partir del derrumbe del sistema financiero global. Para 1933 se empezaba a recuperar una débil idea de gobierno democrático, luego de un período de facto inaugurado con el golpe de estado al primer gobierno popular de Hipólito Yrigoyen en 1930. Entonces, la sociedad argentina, bajo la presidencia de Justo, se encontró con una caída drástica de los flujos de capitales y de los salarios, acompañada por una fuerte desocupación; así se implementaron dos tendencias económicas novedosas para la época: una creciente intervención del Estado y el cierre progresivo de la economía a través de la

¹ Sonia Sasiain en *Construir una Buenos Aires Moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942)*, recopilado por Kriger (2018), toma datos de la Dirección de Estadística Municipal de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires para visualizar la incidencia del gasto que implicaba el cine en el hogar, comparado con los precios de algunos alimentos de la canasta familiar en 1933: un kilo de pan valía \$0,20 y un kilo de asado \$0,45 mientras que una entrada al cine en el centro promediaba entre los \$0,60 y los \$2.

industrialización y sustitución de importaciones. Gradualmente la recuperación económica y la reorientación industrial se empezaron a hacer notar con el movimiento de migrantes de las zonas rurales hacia los grandes centros urbanos, atraídos por el nuevo empleo industrial.

Casi una década después, a inicios de los '40, la recuperación económica y la reorientación industrial del país empezaban a mejorar. Sin embargo, la enfermedad del presidente Ortiz lo obligó a delegar el mando al vicepresidente Castillo, quien se encargó de deshacer todo intento de democratización iniciado en la década previa. Esto tenía que ver con el clima de época internacional de 1939, momento en el que se iniciaba una nueva guerra con el avance del nazismo y la derrota de los frentes populares españoles y franceses.

La participación del Estado en el campo cinematográfico fue incorporándose gradualmente a partir de la creación del Instituto Cinematográfico en 1933, pero se cimentó en 1944 cuando se sancionó una reglamentación proteccionista (decreto 21344/1944) que establecía que las diversas salas del país tenían la obligación de exhibir una cantidad mínima de películas argentinas, así como la limitación a la importación de películas extranjeras.

Durante los años de apogeo de la industria cinematográfica argentina, el cine clásico fue formando un consumo asociado a los géneros narrativos y al sistema de estrellas. Esto fue condicionante para el desarrollo y conformación de los públicos. (Kriger, 2018).

Los cines proponían situaciones de encuentro pero también de distinción. Los públicos no acudían a las salas solamente a entretenerse con las historias que se proyectaban en la gran pantalla, muchas veces la salida se vinculaba con la sala misma, con la opción cercana de ocio o celebración. Ir al cine implicaba un evento en sí mismo. Si se considera a los medios de comunicación masivos como un elemento constitutivo de las sociedades modernas, el estudio de públicos se constituye en una puerta de entrada para observar los procesos de modernización de la sociedad.

En este marco de ampliación del universo del público de masas, Karush (2013) explica que desde la industria del espectáculo se generó la necesidad de expandir la esfera de receptores, incluyendo a aquellos sectores que se mostraban reacios a las películas nacionales porque la predominancia de los sectores populares, tanto como espectadores como protagonistas de las historias contadas en la ficción, eran mayoritarias. Este malestar se venía gestando desde los inicios de la producción audiovisual nacional que se había consolidado en torno a dos modelos: por un lado los melodramas tangueros y las historias del mundo del espectáculo y del arrabal; y por el otro, historias construidas alrededor de cómicos populares como Luis Sandrini o Niní Marshall. Estas narraciones se caracterizaban por polarizar los distintos estratos socioeconómicos del país: se criticaba a los sectores más acomodados y se enaltecía al pueblo como el verdadero y único portador de la identidad nacional.

Según el autor la crítica a los sectores altos venía de la mano de sus influencias extranjeras importadas por el proceso de modernización; entonces la modernidad es presentada como un peligro para los sectores populares que fueron testigos de cómo sus historias iban quedando de lado mientras que la industria favorecía la producción de comedias burguesas que proponían una mirada celebratoria a este nuevo paradigma.

2.2 Cuidar los modos

Además de que el hábito de ir al cine modeló la experiencia urbana moderna de los habitantes de la ciudad en general, les ofreció a las mujeres del periodo una nueva forma de ocupar el espacio público. Es también a partir de los años 40 que se empieza a consolidar un incipiente sistema de estrellas local. Se trataba de figuras ya reconocidas dentro del circuito teatral y del tango, pero que alcanzarían un reconocimiento aún más masivo a través del cine.

En esa época el matrimonio era considerado el hito fundacional de la familia, en la medida que otorgaba legitimidad a los hijos, funcionaba como patrón regulativo de las relaciones de consanguinidad, sellaba las formas de transmisión del patrimonio y demarcaba las formas de respetabilidad familiar. Las funciones y ámbitos de sociabilidad también eran diferenciados para los hombres y las mujeres. Para este último

grupo se creía conveniente la vida hogareña, las actividades parroquiales y de los centros barriales. Este modelo de domesticidad suponía que el hombre era capaz de mantener económicamente el hogar y la familia y se resguardaba la parte moral y de cuidado a las mujeres, ya que se consideraba que el trabajo extra-hogareño podía llegar a desvirtuar la naturaleza maternal del género. (Calzón Flores, 2013).

Este modelo de representación se sustenta sobre una construcción optimista basada en el amor sentimental, la familia y el trabajo honesto. En este tipo de modelo, la familia aparece como la panacea de la felicidad y cualquier desviación en otro sentido es considerada patológica. Sin embargo, era aceptable que los artistas prioricen la consagración y el éxito por encima de la vida en familia. Ejemplo de esto fue Tita Merello, artista de gran trayectoria como intérprete de tangos y actriz de teatro y cine, que siempre se planteó a sí misma como una mujer sin ambiciones materiales e indiferente a la idea de casarse y tener hijos, pero aún así obtuvo un lugar de prestigio y reconocimiento dentro de la industria cultural local gracias a su talento y a su fuerte carácter de mujer independiente. Según las palabras de la propia actriz, retomadas en el artículo de Calzón Flores (2013): “Nunca me ofrecieron casamiento. No soy mujer de estar casada. Eso me lo señaló la vida desde muy niña”. Tita vivió sus primeros años de vida sumida en la pobreza, sin el sostén de una familia y sin acceso a una educación formal; estos hechos marcaron su identidad y fueron fuente de motivación para cumplir su sueño en el mundo del espectáculo.

A pesar de esa excepción, no todas las actrices representaban el papel de mujer liberada. Es también a comienzos de esta época en que se fortalecen los films de “ingenuas” dentro del género denominado “comedias blancas”, es decir, comedias familiares e inocentes inspiradas en el estilo estadounidense pero que adaptaron sus temáticas y personajes a la idiosincrasia argentina. Los temas de estas películas se centraban en la vida familiar, los romances, las amistades y las situaciones cotidianas, siempre con un tono ligero y humorístico. Es en este período que se consagra la presencia en la pantalla grande de Mirtha Legrand: sus primeros roles protagónicos se caracterizaban por representar mujeres ingenuas, hijas de modelos de hogares burgueses. Mirtha tuvo más oportunidades de formación artística durante su juventud, durante un breve período de

tiempo vivió con su familia en Rosario donde tomó clases de actuación, canto, piano, entre otras actividades; más adelante se mudaron a la ciudad de Buenos Aires donde siguió con su vocación en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico. A los 14 años protagonizó su primera película y durante un tiempo fue la cara de las comedias blancas del período clásico del cine argentino. En este tipo de películas el *espacio burgués* se volvió un modelo comfortable y aspiracional para la convivencia familiar. Entonces Mirtha vino a romper con la idea de mujer libre e independiente en el espectáculo y se casó con un reconocido director de cine, Daniel Tinayre, con quien tuvo hijos y puso en foco una nueva expresión de “mujer moderna”: la que puede combinar el trabajo y la familia.

El concepto de “estrellas de cine” en nuestro país fue en parte una creación de Lumiton, y la primera en reconocerse como tal es Luis Sandrini, a partir de *Los tres berretines*. Algunas otras estrellas, como Mirtha Legrand, Mecha Ortiz, Juan Carlos Thorry, Susana Freyre, Olga Zubarry, Niní Marshall y Hugo del Carril, comienzan sus carreras en estos mismos estudios de la mano de grandes directores, como Manuel Romero y Francisco Mugica. Ricardo Manetti (2014) retoma la noción de Richard Dyer sobre las estrellas cinematográficas en su recopilación “30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano”. Según el autor estas “deben ser observadas en términos de su función como parte de la economía” en la industria cinematográfica, resultando un punto fundamental para lograr una fórmula exitosa dado que “organizan el mercado e inciden en la calidad de las películas que interpretan”. Es decir, el sistema de estrellas funciona para evidenciar los mecanismos de producción a partir de los cuales se plantea la necesidad de su existencia. Un ejemplo de esto es la posición en la que se encuentran los nombres de las figuras reconocidas, por lo general debajo del título del film, para atraer más espectadores.

A la par de la conformación de ese sistema, se suma el proceso de consolidación del género melodramático en el cine local, representada aquí por la figura de Merello. Como sucede con la mercantilización de las actrices, la política de los géneros también debe leerse tanto desde las condiciones de la industria para crear un producto acorde con las reglas del mercado, y como un modo narrativo representativo que construye un

espectador (Manetti, 2000). En definitiva, el género melodrama representa una forma de economía material para las empresas de cine y de placer visual para la audiencia, que acude a esas proyecciones en busca de familiaridad.

La materia básica del melodrama son los sentimientos. Los personajes son movidos por intereses ajenos a los propios, transgreden las normas y deben pagar por la falta cometida. La sexualidad y los intereses románticos son otros elementos claves a la hora de describir este tipo de ficción. Dentro de esta idea, son las mujeres las que generalmente provocan el desborde de las pasiones: la deshonra de la protagonista que debe enmendar sus errores o sufrir las consecuencias es el significante sobre el cual se construyen las normas de conducta para los espectadores.

La fórmula melodramática de los filmes de este período resultaba exitosa en términos de taquilla ya que los sectores populares asistían a las salas de barrio del interior del país. En una época con una marcada división de clases, el género se caracterizaba por la crítica a las clases dirigentes y elevaba la imagen del pueblo, de las clases más bajas, como el verdadero portador de la identidad nacional. Esto se relaciona directamente con que la configuración del cine clásico industrial a principios de la década del 30 se desarrolló mediante la apropiación de elementos discursivos y estéticos, como así también de estrellas que ya habían probado su éxito en otros formatos de consumo masivo como el teatro y la radio, pero por sobre todo se destacó la influencia directa del tango. En este sentido, la mayoría de las películas de los años 30 y 40 se basaron en los argumentos normativos y aleccionadores de los tangos producidos en la década previa, lo cual contribuyó a la consolidación de un cine pautado por esos códigos y convenciones (Diana Paladino, 2002).

En esa misma línea, Manetti demuestra cómo en los melodramas las protagonistas femeninas están condenadas y atrapadas por su destino, dado que la transgresión a los valores tradicionales es inevitablemente castigada. Sobre esto suma:

En la Argentina, en los años iniciales de la industrialización cinematográfica, el *modelo-melodrama* deriva de la fórmula de la letra de tango. El guión despliega los tópicos románticos y decadentes de la canción porteña, donde generalmente se habla de

un bien perdido: la mujer, a quien representa como causante de todos los males (*la devoradora*) o como la muchachita buena capaz de simbolizar en el futuro el espacio seguro significado por *la madre*. La elección de uno u otro rasgo femenino marca diferencias dentro del género. (Manetti, 2000, p.203)

No es casualidad que una de las películas elegidas para este análisis lleve ese mismo nombre: *Tango!* se posicionó en la historia de la cinematografía nacional por ser la primera película estrenada con sonido. Su trama se basa exclusivamente en artistas interpretando canciones del género musical a medida que sus personajes atraviesan conflictos varios.

2.3 Te diré quién eres

En este trabajo analizaremos dos tipos de roles opuestos que eran característicos de la incipiente época dorada del cine nacional, interpretados por dos artistas icónicas de la época pero que, por sus dotes artísticas y su mirada ambiciosa ante la modernidad, supieron volverse relevantes y reconocidas a través de las generaciones.

Por un lado tenemos a Tita Merello, artista emigrada de la escena del tango, con una vida muy sufrida que se reflejó en los personajes que interpretó a lo largo de su carrera: prostituta desalmada o madre soltera son algunos de los roles en su filmografía. Tomó posición en la industria cinematográfica recién a los 29 años, una edad considerada madura para la época, y nunca se casó ni tuvo hijos. Sin embargo, estos detalles de su vida personal le jugaron a su favor para volverse una referente de la modernidad para las mujeres que no les interesaba seguir con el *status quo*.

Según el análisis *El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello* de Calzón Flores (2013) la actriz siempre se planteó a sí misma como una mujer sin ambiciones materiales y por ende indiferente al ascenso social. También afirmaba que comenzó su carrera no para cambiar su posición económica en la sociedad sino porque simplemente “tenía hambre”. En palabras de la propia actriz (que se refería a sí misma en tercera persona):

Sé que hace muchísimos años dejó de usar alhajas porque el mundo -de los niños, sobre todo- la acongoja. [...] Sé positivamente que no vive pendiente recordando si tiene o no tales bienes materiales, dos o tres departamentos que sé lo tiene para otros. (Romano, 2001, p.68).

Con esta declaración, sostenida a lo largo de toda su vida profesional, buscaba eximirse de los prejuicios que se tenían sobre las formas poco morales de ascender socialmente que encontraban las mujeres pobres que trabajaban en el centro. Las letras de tango y, como veremos más adelante, las películas de principios de la época dorada representaban esta tendencia: la milonguita con actitud ambiciosa que es castigada por dejar el barrio para probar suerte en el centro.

Calzón Flores (2013) hace un buen trabajo reconstruyendo las ambigüedades de Tita al ocupar un lugar central como figura del espectáculo. Como vimos hasta acá, el ascenso social era entendido en la cultura popular de la época como un mérito pero a la vez como una traición, de allí la gran fuente de inspiración del melodrama. Para Tita (y demás artistas) una de las condiciones necesarias para ser considerada una estrella era recibir pagos extraordinarios por sus trabajos, lo cual entraba en conflicto con su alter ego humilde y con su encarnación como “mujer del pueblo”, es decir, el estereotipo de mujer pobre e inculta que llevaba con mucha honra.

A principios de los años ‘40, con un cambio de época generalizado, los artistas cómicos y populares se vieron reemplazados por un proceso de aburguesamiento en el ambiente del cine nacional. En este sentido, se priorizan las producciones de comedias blancas burguesas, que ponían el foco en la familia, en el ascenso social aspiracional, las idiosincrasias de los sectores más altos y la modernidad urbana. A este proceso se le sumó la tensión entre las productoras y los artistas populares consolidados de la década previa; estas figuras eran el motor de los mayores ingresos monetarios y, por ende, los mejores remunerados. Estos salarios elevados estaban en las antípodas de la nueva consolidación de la industria cinematográfica, porque elevaba el presupuesto total de las filmaciones e impedía contratar repartos numerosos, entorpeciendo la estandarización industrial de películas nacionales. Así las grandes productoras se vieron

obligadas a dejar de lado a los artistas populares de un género de antaño y tanguero, y eligieron apostar por personajes nuevos.

En este contexto surge la figura de Mirtha Legrand, que se formó en las diversas artes desde muy joven. Acompañada siempre de su hermana gemela, obtuvo su primer protagonismo en la pantalla grande a los 14 años. Ella no sólo se casó con un destacado cineasta de la industria nacional, sino que tuvo sus hijos a la vez que siguió trabajando. Su modernidad pasó por un lado diferente al de Merello, pudo equilibrar su vida personal y privada mientras se consolidaba como una artista referente de la época y de la actualidad.

La nueva década se caracterizó por la resignificación de lo popular dentro de la comedia, donde la visión crítica y dicotómica del mundo fue transformándose en una propuesta más neutra, con humor más universal. El mundo entero se veía afectado por la Segunda Guerra Mundial y los regímenes autoritarios liderando gran parte de los países; la autora Mary Nash, citada en Bou (2021), ejemplifica cómo el régimen franquista se encargó de fijar un “arquetipo de mujer doméstico, sumiso y maternal, estigmatizando a aquellas mujeres que no podían formar parte de este modelo dominante”. La industria cultural argentina no fue la excepción a esta tendencia y es en este período que se consolida la producción en masa de películas catalogadas como “comedias blancas”, una terminología que deriva de la teoría de los “teléfonos blancos” (*telefoni bianchi*) del cine italiano que buscaban mostrar una realidad mucho más idílica de la que se vivía en la realidad. El historiador Rubén García desarrolla la definición de la siguiente manera:

[...] Historias sin grandes problemas y, por supuesto, con final feliz. Se excluían temas violentos, de delincuencia, conflicto, adulterio o prostitución, ya que siempre tenían a la censura pendiente de no traspasar las líneas rojas de la "decencia". Al final lo que quedaba eran guiones algo sosos, con toques sentimentales pero con un trasfondo de amor inocente, con alguna trama ligera de celos o equívocos, pero sin atisbar ningún tipo de maldad y sin mostrar, claro está, los problemas sociales o económicos. (García, 2023, 20minutos.es/cinemanía).

En suma a esto último, en el artículo *Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand* su autor, Diez Puertas (2015), define a las comedias blancas que tuvo como protagonista a Mirtha Legrand como el “cronotopo del idilio amoroso”, es decir, historias cerradas que no dejan lugar a la duda en cuanto a su construcción de sentido. El autor recupera el concepto de cronotopo del idilio de Bajtin y escribe:

[El cronotopo] corresponde a aquellos relatos en los que se plasma un mundo ordenado y perfecto que ha caído en desgracia o es amenazado por una fuerza exterior o una ruptura interior; solo que, al final, se reconstruyen las relaciones amorosas, familiares, patriarcales, laborales o con la naturaleza. (Bajtin, 1989:375).

En esa época, la sociedad argentina se encontraba dividida por el debate sobre el divorcio. Si bien existía la separación, los partidos políticos laicos consideraban que con esa legislación no alcanzaba y hubo intentos de cambiarla en 1902, 1922 y 1949. Estas películas tomaban claro partido y expresaban que el idilio amoroso sólo era posible en el matrimonio.

Como vimos hasta acá, la imagen de una estrella sobrepasa su presencia en la pantalla: el estrellato cinematográfico no termina en la sala del cine sino que se diversifica en las apariciones y acciones públicas de sus protagonistas. Mirtha, acorde a la industria que la formó, no tuvo grandes escándalos sobre su vida privada; más aún se casó joven y tuvo hijos con su único marido, a quien acompañó hasta su muerte. De Tita no se puede decir lo mismo ya que se vio involucrada en diversos romances, quizás el más conocido fue el que compartió con su compañero de pantalla Luis Sandrini. De todas formas, no contrajo matrimonio con él ni con ningún otro hombre, y se caracterizó por llevar la bandera de la independencia femenina como también la de la humildad, “la mujer del pueblo”. De Mirtha Legrand no se dice lo mismo, siempre estuvo (y sigue estando) asociada a una imagen más aristocrática, de un sector económico mucho más alto y culto; pero esto es particularmente curioso porque toda su filmografía (más de 30 películas, salvo por *Doña Francisquita* filmada en España en 1952), sus producciones teatrales y las de televisión las desarrolló exclusivamente en el país. Hoy en día sigue conduciendo su programa semanal de entrevistas y almuerzos, donde se muestra

informada sobre la actualidad del país y dedica tiempo a expresar su preocupación (en particular) sobre la cultura nacional; por ende su nacionalismo no puede ser cuestionado.

Estas diferenciaciones y más son clave a la hora de realizar el próximo análisis sobre sus personajes protagónicos porque encontramos puntos de anclaje entre la vida real de las actrices y los roles que personificaron. No obstante, antes de llegar a ese desarrollo debemos primero realizar una breve biografía de ambas artistas para poner en contexto sus formaciones personales y artísticas.

Tita Merello

Un 11 de octubre de 1904, en un conventillo de San Telmo, nacía Laura Ana Merello, más conocida como Tita Merello. Siempre al cuidado de su madre viuda, a los 5 años fue trasladada a un orfanato por las dificultades económicas que implicaba cuidarla. No fue a la escuela, trabajó como “peoncita” en una estancia desde muy joven y recién a los 20 años aprendió a leer y escribir. Con apenas 13 años debutó como corista en un musical en el Teatro Avenida. En el año 1922 cantó su primer tango en el Teatro Maipo y empezó su largo recorrido como artista.



Se la conocía como la más rebelde del tango, porque prefería interpretar las obras más humorísticas, irónicas o sarcásticas. Conquistó al público por su personalidad desenvuelta y de mucho carácter, y se caracterizó por decir siempre lo que pensaba y sentía.

Siempre sumida en la pobreza, no estudió canto ni arte dramático. Creó su propio estilo, entre el recitado y el canto, remataba con gestos y expresiones, sin perder nunca el dominio de la dicción ni los pasos de comedia. Ella insistía que el arte estaba en la calle Corrientes, cuando caminaba toda la noche sin tener donde dormir. “En la oración, en la desesperanza, se aprende” decía.

En pleno éxito de los musicales y el teatro revista, en 1930 interviene por primera vez en una obra dramática, reemplazando a Olinda Bozán en el protagónico de *El rancho del hermano*, que fue un éxito. Así empezó a repartirse entre el teatro dramático y sus presentaciones como cantante.

A principios de esa época es cuando aparece por primera vez en el país (y el mundo) el cine sonoro, lo que implicó un nuevo desafío para ella. En 1933 formó parte del elenco del musical *Tango!*, la primera película sonora del cine argentino dirigida por Luis Moglia Barth. La repercusión de la película le siguió sumando popularidad a la artista.

Tita llega a la pantalla grande con 29 años, una edad considerada adulta para la época, y con una carrera más que consolidada en las escenas del tango y del teatro. Recién en la década del 40 es que llegan sus roles protagónicos en el cine en los incipientes melodramas, cuando recién empezaba a consolidarse el género en el país.

Mirtha Legrand

Rosa María Juana Martínez Suárez nació en Villa Cañas (Santa Fe) un 23 de febrero de 1927; desde muy joven su familia la apodó “la Chiqui” y una vez entrada en la escena del espectáculo adoptó su reconocido seudónimo Mirtha Legrand. Durante sus 83 años de carrera actuó en 36 películas, 11 obras teatrales y 3 series televisivas; condujo 2 ciclos radiales y hace 55 años que lidera el programa televisivo de entrevistas *Almorzando con Mirtha Legrand*.



Tuvo dos hermanos: su hermana gemela María Aurelia Paula Martínez Suárez (1927-2020), más conocida por su nombre artístico Silvia Legrand o “Goldy”; y su hermano mayor José Martínez Suárez (1925-2019) director de cine y presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

En 1934 la familia se mudó a Rosario, donde las hermanas tomaron clases infantiles de actuación en el Teatro Municipal y estudiaron canto, recitado, piano, zapateo americano y danzas clásicas y españolas. Tras la muerte de su padre en 1937, se radicaron de forma definitiva en el barrio de La Paternal en la Ciudad de Buenos Aires, donde continuaron con su educación en la Escuela Provincia de Mendoza y desarrollaron sus dotes artísticos en diversas entidades de enseñanza actoral, como el Conservatorio Nacional de Arte Escénico, entre otros.

En 1940, cuando la familia empezaba a atravesar problemas económicos, el director Luis César Amadori descubre a las hermanas Martínez Suárez y les ofrece papeles secundarios con unas líneas breves de diálogo en el filme cómico *Hay que educar a Nini*. Un año después ambas participaron en *Novios para las muchachas*, una comedia para jóvenes dirigida por Antonio Momplet.

La consolidación de Mirtha en el mundo del cine se produjo cuando fue contratada con apenas 14 años para protagonizar la película *Los martes, orquídeas* (1941) de Francisco Mugica, donde interpretó a una joven tímida llamada Elena a la que su padre le envía semanalmente un ramo de orquídeas haciéndole creer que son de un oculto admirador para intentar cambiar su carácter y crearle una ilusión.

Así comenzó su carrera llevando a cabo roles de joven ingenua y obediente, hasta que en 1946 se casó con el director cinematográfico Daniel Tinayre, quien promovió un cambio de imagen y le permitió un crecimiento como actriz hacia personajes más complejos y modernos.

Los martes, orquídeas es considerada un clásico de la época dorada del cine argentino, su éxito fue arrollador y fue elegida Mejor Película del año por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, que también le otorgó una Mención Especial a Mirtha Legrand.

2.4 La buena y la mala

Como vimos hasta acá, no existe *un* análisis de discurso sino que éste variará según los objetivos de la investigación, como en este caso que nos enfocaremos en las representaciones de la mujer “mala” y la mujer “buena” en el cine nacional argentino a mediados del siglo XX. Para el propósito de este ensayo elegimos las películas *Tango!* y *Los martes, orquídeas* porque consideramos que los personajes que las mujeres protagonistas interpretan en ambas ficciones ejemplifican de una manera clara y sencilla los conceptos a analizar, respectivamente. A continuación desarrollaremos los signos que cada actriz revela en pantalla, es decir, categorías de análisis que pudimos identificar, a partir de la teoría mencionada en los capítulos anteriores y de las películas elegidas, y que nos fueron de utilidad para caracterizar y definir a cada una dentro de sus distintos roles y estereotipos de mujer que representaron en la pantalla grande durante la época de oro de esa industria:

	Tita Merello (<i>Tango!</i>)	Mirtha Legrand (<i>Los martes, orquídeas</i>)
Edad	29 años	14 años
Género	Melodrama	Comedia blanca
Rol	<i>Femme fatale</i>	Mujer ingenua
Clase social	Baja	Alta
Escenografía	Barrio porteño, tipo conventillo	Mansión de dos pisos
Situación familiar	Soltera	Hija de padres casados, la menor de 4 hermanas
Vestimenta	Vestidos simples, desarreglados y con escote	Vestidos más elegantes con cuello cerrado y sombrero
Lenguaje	Vulgar	Educado
Educación formal	No se menciona	Sí
Ambiciones	Triunfar en la escena artística	Casarse
Hábitos	Beber y fumar	Leer

Interés romántico	Más de un hombre	Pretendiente presentado por su padre
Destino	Prostitución	Esposa

Algunas de estas categorías de análisis fueron elegidas a partir de la teoría de Nuria Bou (2006) mencionada en la introducción de este trabajo. La autora caracteriza los aspectos físicos y simbólicos que diferencian a la mujer fatal y a la mujer ingenua en el cine, y estos son: la situación familiar, la vestimenta, el lenguaje (o la actitud), las ambiciones, los intereses románticos y el destino. Otros elementos fueron tomados de los análisis contextuales de Karush (2013) para poder diferenciar a las distintas clases económicas a las que cada personaje pertenecen y para ello se tomaron como referencia la escenografía, la educación formal y los hábitos. Estas últimas categorías también las utiliza Manetti (2014) para caracterizar los géneros del melodrama y de las comedias blancas en el cine argentino, por eso las consideramos pertinentes para nuestro análisis. A partir de esta selección pudimos llevar a cabo un análisis comparativo de ambas actrices en sus diferentes roles para así responder al objetivo general de este trabajo. Ahora bien, procedemos al desarrollo del análisis.

Tango! es una película musical argentina en blanco y negro, dirigida por Luis Moglia Barth y guionada por Carlos de la Púa, estrenada el 27 de abril de 1933. Es la primera producción de la empresa Argentina Sono Film y se destaca por ser la primera película sonora estrenada en el país. La productora nace junto con la película: Luis José Moglia Barth había dirigido algunas películas mudas y le propuso a un comerciante de películas, Ángel Mentasti, la realización de un largometraje sonoro con tangos en la trama. Así surgió la idea de *Tango!*, una sucesión de números musicales que intérpretes populares ya conocidos por el público se lucían cantando y actuando. La música, también, fue compuesta por hombres: Roberto Firpo, Homero Manzi, Sebastián Piana y Rodolfo Sciammarella.

Por su parte, *Los martes, orquídeas* es una comedia blanca argentina estrenada en junio de 1941 por el estudio Lumiton. Fue dirigida por Francisco Mugica y escrita por Francisco Oyarzábal, con un argumento de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Hasta principios del siglo XX las mujeres casadas en Argentina no podían ser jefas de hogar, ni abrir una cuenta bancaria, ni iniciar procedimientos legales sin autorización de su marido; por ende, los espacios productivos estaban ocupados mayoritariamente por hombres. Como vemos en este caso, el sector audiovisual no era la excepción a esta norma ya que los roles más jerárquicos, como los son los de dirección, producción y guión, estaban ocupados por hombres. Esto es importante para tener en cuenta porque influye directamente en la construcción de sentido, es decir, son sólo hombres los que escriben personajes de ficción basados en percepciones que ellos mismos tienen sobre las mujeres de sus vidas, de las que escuchan cantar en las letras de los tangos en la radio y de las que ven en otras películas (nacionales y de Hollywood también). Por lo general son visiones estereotipadas y reduccionistas, o como dice Mulvey (1975), “el cine refleja, revela e incluso interviene activamente en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes”, y como el dispositivo cinematográfico está dominado por hombres, éstos son los que estructuran los modos de ver una película, tienen el control tanto de la dimensión temporal (narratividad) como de la dimensión espacial (encuadre, cambios de plano, montaje).

En *Tango!* la trama sigue a una joven humilde (Tita Merello) quien es convencida por un hombre de clase alta (Pepe Arias) a dejar el barrio para irse a la gran ciudad a triunfar en el mundo de la música. El primer conflicto surge porque al tomar esta decisión está dejando de lado a su primer interés romántico, Alberto (Alberto Gómez).

El elenco de *Los martes, orquídeas* está conformado por Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Felisa Mary, Nury Montsé, Silvana Roth, Zully Moreno, Ana Arneodo, José Herrero, Juan Mangiante y Mirtha Legrand, quien a pesar de haber tenido con anterioridad otras participaciones en el cine como actriz secundaria de otras dos películas (*Hay que educar a Nini* y *Novios para las muchachas*), es aquí donde consagró su estrellato con su primer rol protagónico. En este caso interpreta a Elenita, la menor de 4 hermanas que se destaca por ser tímida y una romántica empedernida pero sin pretendientes. Esto es de una gran preocupación para su padre, interpretado por Serrano, quien trama junto a una amiga de la familia enviar flores todos los martes a su hija haciéndose pasar por un admirador secreto.

A partir de los conceptos mencionados anteriormente de Verón, tomamos estas narrativas como fenómenos discursivos pertenecientes a la ideología de una sociedad. ¿Qué entendemos por *ideológico*? Al sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción, siendo estos últimos definidos en el contexto de una sociedad determinada (1993:134). Sin embargo, la descripción de lo ideológico y de los efectos de un discurso no son únicos e irrepetibles porque, como mencionamos anteriormente, un mismo discurso puede producir efectos diferentes en contextos históricos diferentes. En este caso, nos centramos en las representaciones de las mujeres “buenas” y “malas” en dos películas determinadas, con condiciones productivas similares pero con leves variaciones para cumplir con distintos objetivos. Para identificar estas huellas correspondientes a lo ideológico de un discurso, debemos distinguir estas variaciones en los ejemplos elegidos para el análisis.

La primera gran diferencia entre ambas películas es donde transcurren, las escenografías son las principales evidencias de una clara distinción de clases. *Tango!* se lleva a cabo en un barrio humilde porteño, señalado por un cartel que inscribe: “Rincón porteño donde el tango reina y es en el silencio de la noche, himno y caricia, llanto y oración”, donde vemos a la gente tomando mate y a una pareja de baile con una mujer negra. Son planos cerrados, con poca expansión de campo debido al tamaño reducido de los estudios de grabación, y que denotan una sensación de amontonamiento: mucha gente conviviendo en un espacio reducido.



Como mencionamos en el capítulo anterior, el contexto histórico en el que se grabó y estrenó *Tango!* estuvo influenciado por la profunda depresión económica generalizada a nivel mundial y la crisis política-democrática a nivel nacional: esta realidad social se nos presenta a través de los intertítulos dentro de la misma película y de las letras de la

primera canción que escuchamos, interpretadas por una cantante de una orquesta en un *cafetín* prostibulario entonando los versos del tango *Botines viejos*:

¡Aquí están!... Botines viejos
de mis líricas andanzas,
buscadores de esperanzas
que la vida nos truncó.

[...]

Y por eso me arrincono
viendo mi ilusión tan lejos,
como los botines viejos
que ya nunca se han de usar.

Estas letras expresan la desesperanza generalizada que se sentía en una época tan golpeada económicamente, donde las ideas de progreso y estabilidad para la gran mayoría de los sectores sociales no se vislumbraba en un futuro cercano; debemos remarcar que en ese momento el país estaba en las primeras etapas de un incipiente desarrollo tanto industrial como migratorio, desde los cordones rurales hacia los centros urbanos. A su vez, este tango se caracteriza por hacer una analogía entre los zapatos gastados y las prostitutas que frecuentan el lugar: mujeres que en busca de una mejora en sus condiciones de vida, se ven reducidas a objetos, usadas hasta el desgaste y el abandono.

El escenario en *Los martes, orquídeas* cambia radicalmente a lo que veníamos viendo de la década anterior, ya con una economía y un desarrollo urbano en crecimiento. En este caso vemos que la historia se desarrolla en una mansión de dos pisos de una familia de clase alta dueña de una empresa de sardinas, donde se juntan a tomar el té y tienen muchos empleados a disposición. Los planos son más abiertos para mostrar la espacialidad de los escenarios, y se muestran muchos ambientes: la sala de estar o *living*, el comedor, las habitaciones de las chicas, y el jardín.

Más signos de esta polaridad entre filmes se evidencian en las formas de vestir: en la primera película llevan vestidos desarreglados y simples; en la segunda están siempre bien vestidos, con sombreros y prendas elegantes, excepto por Elenita que en la primera escena del casamiento la vemos “desarreglada”. Su madre (Felisa Mary) hace referencia

a esto expresando que los invitados van a “pensar que nos hacemos los vestidos en casa” con una connotación negativa.



Esta distinción entre los escenarios y la remarcación de los diálogos no es azarosa. Desde la perspectiva de la semiosis social, entendemos que la construcción de sentido de los discursos fílmicos forman parte de los discursos de una sociedad determinada y viceversa. Como vimos anteriormente en el Desarrollo, la conformación del cine clásico

se fue desarrollando a través de la apropiación y resignificación de las matrices discursivas y artísticas del tango. Este género musical fue de gran popularidad en la época, principalmente consumido por las clases trabajadoras que se veían reflejadas en sus letras por las menciones al esfuerzo, a la ropa vieja y gastada, y a las ilusiones por progresar. Estas narrativas, además, se caracterizan por ser conservadoras y altamente normativas, y son generalmente expresadas desde el punto de vista de intérpretes varones donde las mujeres quedan reducidas a los estereotipos más tradicionales de la feminidad: objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a mostrar alguna actitud desafiante ante la vida doméstica.

Teniendo esto último en cuenta debemos agregar que, en este período de tiempo anterior a la reglamentación del salario mínimo vital, el acceso a las salas de cine estaba restringido a un porcentaje reducido de la población, es decir, sólo las clases sociales más altas y la incipiente clase burguesa podían darse este lujo. Entonces las mujeres que podían ver estas películas recibían mensajes claros sobre cómo actuar correctamente en sociedad y de las consecuencias que sufrirían de lo contrario: el personaje de Merello prioriza su carrera como cantante en lugar del amor romántico de un hombre y termina pobre y esclavizada; en cambio Legrand interpreta a una *mujercita bien*, que a pesar de unos indicios de rebeldía muy ingenuos, termina encontrando un hombre para casarse.

Las narrativas estructurantes se hacen más evidentes en los diálogos de los personajes. Los compañeros masculinos y el entorno familiar de las protagonistas se refieren a ellas de un modo despectivo, siempre hablando en su lugar y dando sus opiniones. Para la familia Acuña de *Los martes, orquídeas* es de una gran preocupación que la hija menor no tenga pretendientes; algunas de las palabras que utilizan a lo largo del filme para describirla son: rara, con alma de solterona, de carácter retraído, y con falta de confianza en sí misma. Inclusive en un momento la madre le dice a Elenita: “¿Por qué no sos como tus hermanas?”.

Esta última frase hace referencia a las situaciones amorosas de las hermanas, que son muy distintas a las del personaje de Legrand. Conocemos en la primera escena que es el casamiento de Julia (Zully Moreno), la hermana mayor; la que le sigue, Clara (Silvana Roth), está por comprometerse con un deportista, y Malena (Montserrat) tiene demasiados

intereses románticos, tantos que el padre se refiere a ella como una “vampiresa”. La figura de la *vamp* en este período del cine argentino es representada como una mujer dotada de deseos sexuales, ya sea porque así lo expresa en sus diálogos o porque los personajes masculinos hacen de ella su objeto de deseo. Esto nos remite al personaje de Tita en *Tango!* donde los dos protagónicos masculinos muestran interés en ella mientras que la escuchamos recitar el tango “*Yo soy así pa’l amor*”:

Yo soy así pa’l amor
qué vachaché.
Y no me engrupe “Menjou”
ni “Chevalier”.
Yo quiero un gavión bien reo
d’esos que saben querer,
un “coso” que haga explosión
al caminar
y que de un solo “viandún”
me haga rodar,
que no me venga con caramelitos
ni me recite versitos
de esos que hacen llorar.

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.

Con esta letra el personaje de Tita se aleja de toda idea de amor romántico, dejando en claro que no le interesa un hombre caballero o “muñeco de vidriera”. Su interés está orientado a un encuentro más bien sexual, y lo expresa con un lenguaje vulgar, haciendo referencia al “coso” de un hombre y las sensaciones que espera que le haga sentir. Tita (de la ficción) termina dedicando su vida a estar con otros hombres por dinero, algo considerado reprochable para la época y que nos queda claro cuando Saturnino Acuña en *Los martes* se refiere a la situación de su hija Malena (estar con varios hombres a la vez por fuera del matrimonio) como una “frivolidad”, ya que para él el amor debería ser considerado “algo sagrado”.

Además de escuchar por parte de los personajes masculinos las características negativas de las protagonistas mujeres, son ellos también quienes tienen la última palabra a la hora de tomar una decisión por ellas. En *Tango!*, es Pepe “el Bonito” quien decide por Tita que debe dejar su hogar, mientras que Alberto le da su opinión no solicitada de por qué no debería hacerlo y, en cambio, quedarse con él. Es así como el personaje de Tita se vuelve el objeto de deseo de ambos personajes masculinos, ninguno verdaderamente esperando una respuesta por parte de Tita, lo que ella quiere no importa. Una vez llegados a la gran ciudad, se revela a los espectadores que la promesa de una vida glamorosa era un engaño. Tita termina trabajando en un cabaret como prostituta y Pepe es su proxeneta. Ella se vuelve objeto de su posesión, no tiene libertad económica para liberarse de este asunto.

Más adelante en la película, ella y Alberto se reencuentran en un bar. Éste la culpa por su decadencia, por abandonarlo y sumirlo en la tristeza absoluta. Como expresa Manetti (2000) es la mujer devoradora, la “mujer sin alma” (prostituta), la causa de todos los males del protagonista varón. Es Bou (2006) quien relaciona a la diosa griega Pandora con la mujer fatal del cine porque comparten las mismas características: son impúdicas, sensuales, inteligentes y embusteras; razones por las cuales conduce al hombre a la desgracia. En esta película es la misma Tita quien lo admite: “Pobre Alberto, yo fui la causa de su perdición”, haciendo referencia a que no eligió una vida a su lado y en cambio se escapó con otro hombre. Luego aparece en escena Pepe, y se enfrenta con Alberto, se pelean por Tita, a lo que el primero expresa: “Cuando esta mujer no era de nadie, le permití que le hablara, pero ahora que es mía, que lleva en su cuerpo la marca de mi pasión y conoce el rigor de mi cariño, le prohíbo hasta que la mire”. Alberto contesta en la misma sintonía: “Cuando esta mujer quiso irse con usted, la dejé”. Con estos diálogos confirmamos lo que venimos exponiendo hasta el momento: ambos personajes masculinos ven a Tita como una posesión, y son ellos los que toman decisiones por ella. También hablan en su nombre, aún estando ella presente en la escena, por ejemplo cuando Alberto le dice a Pepe: “Ahora que te conoce bien, te desprecia”.

En el caso de *Los martes, orquídeas*, una vez que es introducida la idea de un admirador secreto, la actitud de Elenita se transforma. Viste más arreglada, mejor peinada, y con una actitud más suelta y alegre. Por más que se trate de una chica con acceso a la cultura (a lo largo de la película la observamos leer y tocar el piano), ser la atención de un hombre es lo que le da su verdadero valor, ahora se refieren a ella como que “está completamente curada”. En esta misma línea, uno de los argumentos del padre para convencer de su plan a Cipriano (Thorry) es que “la vida de casado está llena de encantos”, y agrega: “Uno tiene una mujercita que se desvive por satisfacerlo”, haciendo referencia a que una mujer casada existe exclusivamente para estar a disposición de su marido. La “domesticación” de la chica moderna y joven vendrá de la mano del hombre para así revelar su esencia femenina y maternal.

Hay que agregar que la actitud de Cipriano es acorde a la época. Conocemos que es un joven humilde, que vive en una habitación estrecha y le cuesta estar al día con el alquiler. Su motivación personal no es sólo ascender económicamente sino buscar un trabajo que lo dignifique, por eso se presenta de manera insistente en las oficinas de Acuña para que lo emplee. Esta idea de ascenso aspiracional era tendencia en la época, momento en que la economía del país empezaba a mejorar y el régimen dictatorial en el poder presionaba para transmitir mensajes de orden y progreso en la sociedad, con influencias más bien extranjeras que populares.

Otras características que diferencian a nuestras dos protagonistas son sus actitudes a la hora de representar a sus personajes. En *Los martes, orquídeas* Cipriano elogia el aroma de Elenita diciéndole que “una mujer verdaderamente femenina no debería tener olor a tabaco, si no a flores”. Caso completamente opuesto al de Tita en *Tango!* donde la vemos fumando y bebiendo alcohol, dos cualidades más asociadas a lo varonil. Sus gestos también son más bruscos y utiliza un lenguaje más vulgar. Legrand en cambio tiene expresiones suaves, inocentes, y se expresa de una manera cordial, nunca levanta la voz ni dice malas palabras. A esta comparación podríamos sumar que Cipriano entraría en la descripción de “muñeco de vidriera”, que Tita con su tango se encargó de rechazar, ya que es un chico bien presentado, educado, y que “recita versitos”.



La mujer fatal, representada en este análisis por Merello, se diferencia de la mujer bien, caracterizada en este caso por Legrand, porque rechaza las expectativas sociales de los roles femeninos tradicionales: mujeres ingenuas casaderas, representantes del núcleo familiar y de la institución del matrimonio. Clara Kriger (2009) advierte que, en los inicios de la industria cinematográfica argentina, las películas debían representar “los

valores morales de la sociedad” y respetar la imagen argentina. En este sentido, las películas elegidas para este análisis buscaron ejemplificar dos de los mensajes más preponderantes de los años ‘30 y ‘40: la defensa del honor femenino y de la familia por parte de Elenita en *Los martes, orquídeas* que finalmente encuentra un pretendiente para casarse; y el castigo ejemplificador sobre las mujeres que se atreven a tener pasión, deseo y libertad individual por parte de Tita, que es víctima del engaño de un hombre que le prometió fama y lujos pero su destino fue todo lo contrario.

En conclusión, ambas protagonistas por más opuestas que se muestran entre sí, tanto en la ficción como en la vida real, fueron en igual medida parte (y objeto) de una industria naciente. Con orígenes distintos y con diversas especulaciones sobre ellas de parte de la sociedad, ambas se constituyeron como estrellas indiscutidas de la cultura argentina y lograron consolidar uno de los mitos sobre los cuales descansa este sistema: es el talento el que dicta el triunfo.

3. Consideraciones finales

A modo de síntesis, en este ensayo se buscó producir una narrativa analítica sobre las representaciones de la mujer en los inicios del cine clásico argentino desde una perspectiva feminista. Para esto, teniendo en cuenta la vasta filmografía nacional, con más de 100 años de historia, el abordaje se realizó a partir de dos obras filmicas determinadas: *Tango!* de Moglia Bath estrenada en 1933 y *Los martes, orquídeas* de Mugica del año 1941. Consideramos que ambas películas reúnen las características necesarias para acompañar y ejemplificar lo expuesto en términos teóricos a lo largo del desarrollo de este trabajo.

A su vez, adoptar una perspectiva feminista con respecto a los estudios del cine también conlleva un gran desafío porque tanto los trabajos publicados como los enfoques disponibles son, por suerte, variados y numerosos. Los términos opuestos de “mujer buena” y “mujer mala” nos permitieron identificar los modelos de mujer que se solían representar en pantalla a principios de la industria cinematográfica nacional. A la hora de estructurar el marco teórico para una tesina de grado de la licenciatura en Comunicación Social, nos vimos con la responsabilidad de elegir unas categorías de análisis que nos permitieran ejemplificar de manera clara y efectiva las teorías que presentamos al inicio del trabajo (Bou, Manetti, Karush, Kriger, entre otros).

Gracias a la teoría semiótica de Verón (1993) comprendimos que ciertos elementos que observamos habitualmente en las distintas ofertas culturales no se encuentran ahí por azar, sino que forman parte de todo un sistema de signos, es decir, representaciones mentales con los que interpretamos la realidad física en la que vivimos. Estos signos producen sentido y éste se manifiesta siempre de forma material, lo que nos permite realizar un estudio empírico de la producción de sentido de las películas elegidas para este análisis. La teoría de cine feminista de Kuhn (1991) nos sirvió para complementar esta última idea estableciendo que además de lo que vemos en pantalla, hay algo más que no se ve: un sistema predominantemente machista en la mayoría de las tomas de decisiones productivas de un filme. Así, en la conjunción de ambas corrientes teóricas, poniendo en contexto cada producción audiovisual, y desarrollando las categorías de

análisis elegidas para el propósito de este trabajo, colaboramos desde este humilde espacio al lema propuesto por la autora de *“hacer visible lo invisible”*.

De todos modos, con esto no queremos decir que hayan existido solo dos formas de caracterizar a las mujeres en la pantalla grande. No hay que olvidar que nuestro país cuenta con su propia historia cinematográfica desde antes de consolidarse como una sociedad moderna; no es menor el hecho de que uno de los pocos lugares en el mundo en donde se proyectaron por primera vez las imágenes en movimiento de los hermanos Lumiere haya sido en la ciudad de Buenos Aires y que, más adelante, se hayan producido y estrenado películas sonoras a tan poco tiempo de la invención de esa tecnología. Es en este sentido que elegimos de manera arbitraria un período de tiempo determinado para llevar a cabo este análisis: la llamada “época de oro” del cine nacional, momento de gran desarrollo de la industria del cine hasta el punto de posicionarse como una de las más importantes de Latinoamérica. Así que, retomando la idea de los distintos roles de las mujeres en la ficción, nos pareció importante remarcar a dos figuras del espectáculo, cada una por diversos motivos.

Con esto tampoco buscamos hacer una crítica ni pretender que no se conozcan este tipo de películas, todo lo contrario. Lo que nos permite la perspectiva feminista moderna es ver con otros lentes las imágenes que se consumían en una época pasada. Como vimos hasta acá, toda producción carga con su propio contexto y hay que reconocerlas y estudiarlas dentro de su historia, comprendiendo los procesos históricos, políticos, y sociales que las atravesaban. Haciendo un repaso del pasado, con concepciones más actuales, podemos conocer y preguntarnos sobre lo que nos pasa y lo que consumimos en la actualidad.

Hay que destacar que a lo largo de estos 100 años la participación de las mujeres en los distintos roles audiovisuales ha incrementado considerablemente, a tal punto que contamos con referentes como María Luisa Bemberg, Narcisa Hirsch, Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, entre tantas otras. A partir de la década del ‘60 se da un cambio de paradigma a nivel global con respecto a las mujeres y su participación en la esfera pública (y privada): con el control de la natalidad gracias a la invención de la píldora anticonceptiva, se incrementó el acceso de las mujeres a la formación universitaria y al

mundo laboral. Al democratizarse el acceso a los medios de producción, se dio lugar a nuevos puntos de vista e historias; surgieron así nuevas y diversas identidades y modelos de mujeres protagonistas, pero también nuevos estilos de vida, tipos de familias, formas de vincularse, y mucho más.

A modo de conclusión, con esto último buscamos inspirar y contagiar de curiosidad a aquellos estudiantes de la carrera y a demás personas interesadas en el tema a preguntarse sobre qué tipo de cine consumimos, qué hay detrás de las historias que transcurren en la pantalla, cuántas personas se ven involucradas a la hora de realizar una producción audiovisual, qué pasa cuando un mismo tema es abordado por un director hombre y una directora mujer. Esto y mucho más es posible de indagar a partir de las herramientas semióticas y a la capacidad de formación de pensamiento crítico que nos brinda la educación pública universitaria de calidad. Junto con este privilegio y el libre acceso a centenares de años de nuestra cultura, disponible de forma digital, debemos reflexionar sobre el tipo de políticas y modelos de país que queremos llevar adelante: sin un Estado interesado por preservar su patrimonio vamos en camino a una crisis de identidad nacional que sólo la preservación y la defensa de la cultura y de la educación pública pueden evitar.

Bibliografía

BOU, Nuria (2021). Arquetipos femeninos y *star system* en la historia del cine español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, pp. 7-16.

CALZÓN FLORES, Florencia (2013). El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello. Publicación semestral del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico N° 002. *Montajes: Revista de análisis cinematográfico*, (pp. 53-73).

DIEZ PUERTAS, Emeterio (2015). Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand. *UNED Revista*, 24, pp. 307-322.

DUHAU, Bárbara (2013). Representaciones de género en el cine argentino: Un análisis de los personajes femeninos en las películas argentinas más vistas. Un pastiche - Género y Comunicación. www.unpastiche.org.

GARCÍA, Rubén (2023). El cine de los "teléfonos blancos" como opio del pueblo italiano. 20 minutos. www.20minutos.es/cinermania.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: EUdeBA.

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

KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

KRIGER, Clara (2018). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Kriger, Clara; Javier Campo, Daniel Giacomelli. 1a ed. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

MANETTI, Ricardo (2014). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva. Compilado por Ricardo Manetti y Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed. - Ciudad Autónoma

de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

MANETTI, Ricardo (2000). El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos. En Claudio, España (Ed.), Cine Argentino. 1933-1956: Industria y clasicismo, Vol. II, pp.189-206, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

MERTNOFF, Ela (2021). Representaciones femeninas en el cine argentino: el caso de La rubia del camino e Isabelita. XIII Jornadas de Investigadores en Historia. Mesa 8: Imagen e historia. Universidad Nacional de Mar del Plata.

METZ, Christian (1973). Lenguaje y cine. Barcelona: Planeta.

MULVEY, Laura (1975). Placer visual y cine narrativo. Ponencia presentada en el Departamento de francés de la Universidad de Wisconsin, Madison. Screen 16, 3, pp. 6-18.

PARRONDO COPPEL, Eva (1995). Feminismo y cine: Notas sobre treinta años de historia. Secuencias: revista de historia del cine nº3, pp. 9-20. Universidad Autónoma de Madrid.

PEÑA, Fernando Martín (2012). Cien años de cine argentino. 1a ed. Buenos Aires: Biblos-fundación OSDE.

SARLO, Beatriz (2007). Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930. Buenos Aires: Nueva Visión.

VERÓN, Eliseo (1993). La semiosis social. Primera reedición. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.