

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**La mujer y el melodrama**  
Su representación en el cine argentino

María Emilia Morasca  
Cuerpo B del PG  
16/09/2011  
Cine y Tv  
Facultad de Diseño y Comunicación  
Universidad de Palermo

## **Agradecimientos**

En primer lugar debo agradecer el apoyo que me ha dado mi familia, que desde un principio me ha alentado y ayudado a realizar éste Proyecto de Grado. También debo agradecer a Hugo Salas, profesor de Seminario de Integración I, quien me guió en la definición de la temática y el contenido; a Mónica Incorvaia, profesora de Seminario de Integración II, que con gran interese me ha ayudado en la confección del proyecto; y Alfredo Marino, profesor de Discurso Audiovisual V, quien me presentó esta temática y corrigió el trabajo. Por último, a mis amigos, con los que he experimentado esta experiencia a la par.

<b>Índice</b>	<b>Página</b>
<b>Índice de figuras</b>	
<b>Introducción</b>	1
<b>1. Melodrama</b>	7
1.1 Características del Melodrama	10
1.2 Personajes en el Melodrama	14
<b>2. Cine Clásico Argentino</b>	19
2.1 Influencia de Hollywood en el cine nacional	25
<b>3. Los medios de comunicación</b>	32
3.1 La producción de sentido: el papel del sujeto de la enunciación	99
3.2 La representación	88
3.3 El espectador	99
<b>4. La mujer argentina (1880-1960)</b>	33
4.1 Leyes y organizaciones que ayudaron a establecer los derechos de la mujer	99
<b>5. La representación de la mujer en el melodrama argentino</b>	33
5.1 Besos Brujos	47
5.2 Dios se lo pague	56
5.3 Mercado de Abasto	63
<b>Conclusión</b>	86
<b>Referencia Bibliográfica</b>	
	3

## Bibliografía

Índice de figuras	Página
Figura 1: Reacción de Marga al sentirse ultrajada.	86
Figura 2: Rapto de Marga.	86
Figura 3: Un final feliz para Marga y Alberto.	86
Figura 4: La avaricia de Nancy.	86
Figura 5: <i>Flashback</i> de Nancy.	86
Figura 6: Redención frente a la iglesia de Nancy y Mario.	86
Figura 7: Presentación de Paulina.	86
Figura 8: Paulina logra construir una familia.	86
Figura 9: Paulina logra construir una familia.	86

## Introducción

En todos los casos priva la *normativa* del género: la defensa del honor femenino, la glorificación del arquetipo maternal, el sacrificio de la dama y su renunciamiento, y el castigo ejemplarizado [sic] para las mujeres que se atreven a gozar con su deseo. (Manetti, 2000, p. 226)

El género melodrama describe a una mujer víctima, insatisfecha de su destino, una mujer soñadora, y hasta esperanzadora, por más de verse limitada. Su condición biológica la reprime ante la sociedad, y aunque el tiempo pase y estas evolucionen, mantiene reglas arraigadas en lo profundo de su conciencia. Esta mujer llena de represiones, no está exenta de personalidad, de deseos, de toda índole, económicos, sociales, románticos y hasta sexuales.

La característica moralizante de este género, que se originó a partir de la necesidad de transmitir los valores culturales y morales a una sociedad analfabeta, estimulada por su aspecto visual, propone personajes bien definidos entre buenos y malos que representan valores contrapuestos. Los malos estarán relacionados

con los vicios, el dinero fácil, la bebida, los juegos; los buenos, con la familia, el trabajo, el respeto. La protagonista, que caerá en un camino de inmoralidad para obtener lo que quiere, deberá volver al camino de la rectitud para redimirse.

Lo que se plantea en el melodrama es un discurso patriarcal, donde la vuelta al hogar, al trabajo digno, a la construcción de una familia, serán sus pilares.

La mirada masculina que juzga y castiga, se verá reflejada en estas películas, callando la voz femenina, y masculinizando su mirada.

El siguiente Proyecto de Grado corresponde a la categoría Ensayo. Se la ha elegido ya que brinda al autor más posibilidades para reflexionar sobre la temática elegida y aportar una mirada propia. Esta categoría permitirá plasmar conclusiones personales gracias a una investigación realizada con antelación, desarrollar un estilo propio de escritura y una exposición de planteos teóricos. También, por medio del análisis de las películas elegidas, se llevará a cabo una minuciosa observación y reflexión sobre la representación de la mujer con la ayuda de un plan de trabajo y variables sumamente medibles, en la que se procurará realizar un trabajo que combine saberes teóricos y apreciaciones personales.

El campo de análisis se centra en la representación de la mujer en el género melodrama durante el cine clásico argentino. A través de la observación de películas se analizará como la característica moralizante del melodrama se apoya en constructos sociales, contruidos por y para la sociedad, reflejando una crítica hacia

la mujer. La hipótesis propiamente dicha de trabajo es la siguiente: La característica moralizante del género melodrama reafirma los valores sociales dominantes y expone una mirada crítica hacia la mujer.

Para poder validarla analizaremos varios factores que pueden influir directa o indirectamente en ésta suposición. Nuestro primero objetivo será establecer una apropiada definición del género melodrama que servirá para entender a que películas nos estamos acotando y las grandes oportunidades que brinda el género para realizar una reflexión: sus orígenes; la influencia de los folletines; sus características narrativas y la de sus personajes, los valores morales reflejados en su fisiología.

Luego se procederá a explicar el recorte temporal y espacial en el cual se centra este Proyecto de Graduación, el cine clásico argentino. Se ha elegido este período por múltiples razones; en primer lugar porque coincide con el auge del sistema de géneros cinematográficos; en segundo, porque comprende desde la década del 30' hasta la del 60', momento donde se definen grandes cambios para la mujer dentro de la sociedad; y por último por su carácter realista, por su afán de ocultar el proceso de producción de sentido, lo cual afecta la mirada del espectador, quien podría percibir las representaciones como verdaderas. Se realizará una reseña histórica de este período llamado *Época de Oro*, exponiendo las principales productoras; el advenimiento y el valor que brindó el cine sonoro; las dos tendencias o corrientes ideológicas, una *burguesa* y otra *popular*; la gran influencia del cine clásico hollywoodense, en la forma narrativa, sus principales

características estilísticas y en el formato de producción, como así también en el concepto de *Star System*.

El tercer objetivo será establecer que son los medios de comunicación, para saber cómo funcionan y cómo repercuten en la sociedad. Para esto se recurrirá a definirla, a exponer que entendemos por sujeto de la enunciación, el productor de sentido; la relación entre la ficción y la realidad, diferenciando los conceptos de analogía, reproducción, y representación; el intercambio comunicativo entre el emisor y el receptor; la audiencia, el proceso de identificación, los usos para los que pueden usarlos.

Luego expondremos las características de la mujer entre 1880 y 1960. El objetivo será marcar como vivían las mujeres tanto en el período que comprende el análisis como en el pasado más cercano para establecer diferencias. Analizaremos cuáles eran sus derechos civiles, su acceso al trabajo y la educación, sus derechos en cuanto al hombre, la maternidad, el matrimonio, el avance del movimiento feminista en Argentina, entre otras cosas. La importancia de definir a las mujeres de la época reside en: mostrar cuales son los valores sociales predominantes, establecer si hay alguna relación con las representaciones cinematográficas, y entender la psiquis de las espectadoras.

Por último se llevará a cabo el análisis de las películas seleccionadas con todo lo investigado anteriormente. A partir de la selección de las actrices: Tita Merello, Libertad Lamarque y Zully Moreno, que componen el *star system* nacional, se analizará



como reflejan los valores sociales dominantes (que coincidirán con los patriarcales) a partir de la representación de sus personajes, el discurso narrativo y el audiovisual, como así también su referencialidad con la realidad.

En cuanto a la utilidad del estudio de este tema es importante destacar al cine como un medio de comunicación, compuesto por un emisor que envía mensajes codificados en distintos niveles, y enviados a una audiencia heterogénea que los decodificamos. No todo espectador tiene los mismos saberes, y sobre todo en el área audiovisual, por lo que la realización de un análisis de representación a través de terminología específica del cine, brinda una nueva perspectiva para este tema tan tratado. Este proyecto no sólo servirá para brindar una mirada sociológica, sino que una potenciada por los recursos cinematográficos.

## **Capítulo 1. Melodrama**

Los géneros cinematográficos son un instrumento para clasificar y agrupar las películas. De este modo podemos identificar rápidamente los temas, elementos narrativos, arquetipos e iconografía fundamentales de cada género, tanto para agilizar su análisis, ser tomada como una estrategia de marketing o ser reconocibles por parte de los espectadores. Se trata de una serie de reglas o convenciones, que pueden observarse en un cuerpo

fílmico. El problema es la identificación de los distintos géneros, ya que, como expone José Javier Marzal en su libro *Melodrama y géneros cinematográficos*: "El entrecruzamiento de los géneros (la crisis del sistema genérico) pone de manifiesto la debilidad de las aproximaciones tradicionales a los géneros fílmicos." (1996, p. 11). Esta hibridación de géneros se genera a partir de la necesidad de obtener tramas interesantes e innovadoras que producen en consecuencia impurezas y límites borrosos.

El género melodrama es tal vez uno de los más amplios y es por eso que se dificulta la realización de una definición clara. Marzal propondrá para caracterizarla adjetivamente y no tener que delimitarla de un modo cerrado:

[...] la necesidad de hablar de "lo melodramático" frente a la noción de "género melodrama" y definíamos "lo melodramático" como un sistema de procedimientos textuales en la que podemos identificar una serie de *estructuras de reconocimiento*: iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales. (Marzal, 1996, p. 9)

De esta manera podríamos tratar los géneros, no como entidades inamovibles y rígidas, sino como estructuras flexibles que se relacionan entre sí.

Para comprender mejor *lo melodramático* es conveniente hablar sobre el origen de este género. El término melodrama comienza a utilizarse a partir del siglo XVI en Florencia, y hacía referencia a un tipo de melo-, cuyo origen etimológico proviene del griego

mélos que significa música, canto, poesía lírica, y *drama*, hacer o acción representada. Comenzó como un espectáculo popular, de entretenimiento, en los teatros. La música se utilizaba para marcar las distintas situaciones o momentos cómicos, solemnes, tensionados, como así también caracterizar los personajes.

Este género surgió como una solución para transmitir un mensaje eficaz a las multitudes, que eran mayormente analfabetos, por lo que se estimulaba el aspecto visual, transmitiendo un discurso simple que pudieran recibir, codificar e identificar fácilmente.

El melodrama era de consumo popular, de las grandes masas, como así también lo eran los vodeviles y las lecturas de folletines. Es este último en el que se ve sumamente influenciado.

Los folletines, las llamadas "novelas por entregas", de gran éxito popular gracias a su rápida adaptación a las necesidades y posibilidades, establecían un universo donde el pueblo podía verse reflejado en "[...] un nuevo tipo de héroe que se mueve ya no en el espacio de lo sobrenatural, sino en el de lo real-posible." (Martín Barbero, 1987, p. 148). El folletín demuestra un desajusto moral, y será este el mayor reto que deberá sortear el héroe:

Hay en el folletín una *pintura de la condición femenina* que recoge una bien diferente a la del bovarismo. Pues además de divorcios y adulterios hay incestos y abortos, madres solteras y obreras seducidas por patronos de los que ellas se vengán cruel y fatalmente. Hay moralismo pero ligazón también de la represión sexual a las condiciones sociales de vida." (Martín Barbero, 1987, p. 150)

El objetivo principal del melodrama es pedagógico y moralizante, transmitiendo los valores culturales, religiosos y políticos de las sociedades, con las que el espectador podía identificarse y sentir realmente. La división de personajes entre buenos y malos, el sufrimiento por el cual pasa el protagonista a partir de tomar decisiones erróneas y el castigo del antagonista, que atenta contra las buenas costumbres, reflejados en personajes cotidianos, educa sin ningún obstáculo.

En Argentina durante la industrialización del cine o como comúnmente se la llama "La época de oro", el melodrama estaba vinculado al tango y a sus letras, "El guión despliega los tópicos románticos y decadentes de la canción porteña, donde generalmente se habla de un bien perdido [...]" (Manetti, 2000, pág. 203). Su música popular, representante de los barrios pobres, del puerto, el arrabal, donde se reunían los inmigrantes y los locales, son sus protagonistas, y sus temas recurrentes sus inquietudes.

Actualmente el melodrama predomina, mayormente, en las telenovelas, y aunque están a disposición de un público heterogéneo, son las mujeres su consumidor clave. Es por esto que también se lo conoce como *tearjerkers*, *women's picture* o *weepies*, relacionándolo con el sexo mas "débil" y sensible, el femenino. Las mujeres suelen identificarse fácilmente con el protagonista de la película, ya que por lo general son de su mismo sexo, lo cual conlleva a una relación y un sentir mucho más visceral al ver las situaciones y maltrato que deben sufrir.

A continuación se expondrán las principales características del melodrama para poder identificar sus estructuras de reconocimiento y luego ponerlas en práctica sobre las películas seleccionadas.

### **1.1 Características del Melodrama**

Para comenzar con la descripción de sus características más importantes se tomará como punto de partida los elementos constitutivos del melodrama que Pablo Pérez Rubio considera en su libro: *El cine melodramático*:

[...] una herida o caída moral por motivos casi siempre externos (exógenos) al individuo, la marginación que lleva consigo la calidad de diferente (la inadaptación dentro de la colectividad) el camino de pruebas expiatorias en el que el héroe sobrevive manteniendo la fe en sí mismo y, como recompensa por su afán de superación, la anagnórisis que posibilita el triunfo social y la aceptación en la normativa social imperante. (2004, pág.116)

La caída moral del personaje principal, que comúnmente es femenino, es una de las grandes características del melodrama. Se trata de una ruptura en la vida cotidiana, particularmente en un núcleo familiar, donde se respetan ciertos valores logrados a partir del respeto y amor mutuo. El conflicto se desencadena generalmente a partir de la problemática de clases sociales, tanto como para poder ascender como para mantenerse, y es un elemento externo quien la introduce.

El personaje que encarna el mal, que debe ser externo al núcleo familiar, tentará a su víctima con la "[...] conquista de status, el lucro ostentoso y el culto a la atracción física [...]" (de la Luz Hurtado, 1986, s.p.), con el consumo capitalista de la sociedad moderna. Este personaje llevará a la protagonista por una vida licenciosa donde cometerá malas decisiones, donde no podrá dar vuelta atrás, y será presa de su destino conduciéndola a un progresivo sufrimiento.

También encontramos en el melodrama una abundancia del recurso de *flashback* como remembranzas del pasado. Esto no ha de sorprendernos ya que la protagonista recordará: "[...] la imposibilidad de recuperar el pasado, la nostalgia provocada por una juventud perdida, la melancolía estimulada por su paso, el recuerdo de un viejo amor [...]" (Pérez Rubio, 2004, p. 46), y querrá volver a esos tiempos, por lo menos imaginándolos, mientras encuentra una salida de ese mundo al que se ve obligada a vivir. Recordar mostrará el deseo consciente de la protagonista por revertir su situación y la aceptación de su error.

La víctima, un personaje pasional que actuará en primera instancia precipitadamente, obnubilada por el porvenir ventajoso que le promete este personaje externo, se verá envuelta en emociones contradictorias que la llevarán a exacerbar sus sentimientos:

Lo cursi, lo *kitsch*, transita por el melodrama en su tendencia a la desmesura narrativa, a la falta de verosimilitud, a la hipérbole expresiva y al abuso de las situaciones-cliché que

deriva en el exceso sentimental y provoca el disfrute del que lo contempla [...] (Pérez Rubio, 2004, p.98)

Recordemos que esta desmesura sentimental y gestual proviene de su origen en la tradición teatral y de su representación realizada generalmente por actores circenses, y sobre todo en la economía verbal y el hincapié en lo visual y sonoro, con una hipérbole expresiva y sentimental.

Finalmente "Mientras se produce el sufrimiento progresivo del 'bueno' y la impunidad del 'malo', la tensión del desarrollo dramático tiende al restablecimiento de la justicia y la reunificación familiar." (de la Luz Hurtado, 1986, s.p.). Generalmente podemos observar que esta resolución no es en gran medida merito de la víctima, quien mayormente se ha lamentado por lo sucedido sin tomar cartas en el asunto. Lo que sucede es una especie de *deus ex machina*, una restitución de la armonía "maravillosa" sin lógica aparente. Muchas veces la resolución consiste en el arrepentimiento de la víctima, quien valorará su vida pasada y querrá volver a ella; en otras se castigará al antagonista, realizando justicia estatal o moral; y por último, la más inusual, la muerte de la víctima, quien anulará su deseo en pos de dejar de sufrir:

[...] la pasión muchas veces -y en especial en el territorio del *mélo* romántico- conduzca a la muerte purificadora o, como mal menor, a un sacrificio que comporta el sufrimiento porque supone, como ya se anunció, la anulación absoluta del deseo y la



renuncia voluntaria y dolorosa a la consecución del objeto deseado. (Pérez Rubio, 2004, p. 73)

Durante el desarrollo y sobre todo en el desenlace de la película el público se identificará con los personajes, generalmente compadeciéndose con la víctima y repugnando al "malo", generando en consecuencia una respuesta física frente a las emociones experimentadas. En el melodrama las lágrimas sirven como medio de catarsis:

El duelo y la melancolía presentan como consecuencia somática más reconocible el llanto, que en la experiencia del relato melodramático suelen compartir el personaje y el espectador, formando una sintonía afectiva cercana a lo que el mismo Freud llamaba <<contagio de los afectos>>. (Pérez Rubio, 2004, p. 95)

El público relaciona sus propios deseos con los del protagonista de la película y ubica su punto de vista a través de éste generando empatía. El espectador se identifica con el personaje a partir de sus propias experiencias, el sentimiento de injusticia y el temor de que sus destinos fueran similares al de los protagonistas.

Como afirma Jesús Martín Barbero: "Todo en el melodrama tiende al derroche." (1987, p. 131), es por eso que a veces se lo acusa de un género exacerbado; pero es tal vez esa cualidad la que lo haga tan memorable y fácil de interpretar e incorporar. Su carácter excesivo se ve opacado por lo que verdaderamente se encuentra en su esencia, el reflejo de circunstancias realistas, cotidianas, en las que el público se ve fácilmente reflejado, ya que habla sobre

las dificultades de vivir y del enfrentamiento de las problemáticas y la superación de las mismas, sin huir de nuestras obligaciones.

## **1.2 Personajes en el Melodrama**

Los personajes son una parte esencial en cualquier narración. Ellos son los que encarnan la estructura dramática planteada, y es por eso que tienen características específicas, según el género en cuestión. En el caso del melodrama, las características de éstos son otro de los elementos que podemos distinguir para definirlo.

Los personajes están compuestos según Robert Mckee por la *caracterización* y la *verdadera personalidad*. La primera corresponde a todas las cualidades de un ser humano como:

[...]-la edad y el coeficiente intelectual, el sexo y la sexualidad, el estilo de habla y la gesticulación, la elección de automóvil, de casa y de ropa, la educación y la profesión, la personalidad y el carácter, los valores y las actualidades-[...]  
(2003, pág.131)

La segunda hace referencia a la esencia del mismo y la única manera de conocerla es “[...] a través de sus decisiones cuando están sometidos a presión.” (McKee, 2003, pág. 134), ya que actuarán genuinamente. Esta distinción es propicia de realizar ya que generalmente se las contrasta para generar una personalidad más compleja. Éstos son los elementos para generar un perfil de

personajes, ya que se los caracteriza de forma psicológica, física y social.

En toda historia nos encontramos con dos fuerzas contrapuestas que hacen avanzar la trama de la película. Ellos son los personajes principales que se dividen en protagonistas y antagonistas. El primero realizará un viaje o arco de crecimiento donde surtirá una serie de obstáculos, impuestos por el segundo, en pos de obtener su deseo, que puede ser tanto algo material como algo intangible. El personaje protagonista resultante habrá experimentado una evolución, solventado alguna carencia y aprendido una lección.

En el género melodrama Ricardo Manetti afirma que "Los personajes claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas o evidencias que no sufren ningún tipo de contradicciones." (2000, p. 201), y es por eso que el espectador puede identificarse fuertemente con ellos. Esta división genera víctimas y victimarios absolutos.

Jesús Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones* cataloga cuatro tipos de personajes, entre los cuales podremos ver la división de la que expusimos anteriormente. Estos personajes responderán a una fisionomía que corresponderá con una figura corporal y un tipo moral determinado: "Se produce así una *estilización metonímica* que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos." (Martín Barbero, 1987, p. 127).

El primer personaje que describiremos es el de la *víctima*, del cual ya hemos dicho que generalmente es de género femenino. Este personaje que encarna la belleza, la pureza y la sexualidad se ve afectada por un opresor, un persona que corromperá su inocencia y sus creencias. Sus virtudes físicas es lo que representa la carnada para su opresor, ya la fragilidad del sexo es lo que cataliza el acto. "Sociológicamente la víctima es una princesa que se desconoce como tal, alguien que viniendo de arriba aparece rebajada, humillada, tratada injustamente." (Martín Barbero, 1987, p. 129). Pudiendo desarrollarse bajo los constructos sociales de las buenas costumbres, instruyéndose, educándose para obtener un buen trabajo, en el que pudieran conseguir una remuneración no sólo para sobrevivir, sino que también para disfrutar de los placeres de la vida con los que siempre soñaron, eligen el camino más fácil e insatisfactorio. Y es "[...] la pasividad con la que recibe, asume y soporta su sufrimiento [...]" (Pérez Rubio, 2004, p. 39), ha sido lo que la caracteriza profundamente. Actúa como si lo mereciera, tal vez cegada por su "raptor", y temiendo de su poder, sea la manera más adecuada de responder. Es su debilidad lo que "[...] reclama todo el tiempo protección -excitando el sentimiento protector en el público- pero cuya virtud es una  *fuerza*  que causa admiración y en cierto modo tranquiliza." (Martín Barbero, 1987, p. 129). La ternura que despierta este personaje demuestra la debilidad del deseo femenino frente a la agresividad del hombre, y la demuestra vulnerable más allá de sus deseos de independizarse. Lo cierto es que la víctima sabe que fueron sus propias decisiones las cuales la llevaron a sufrir tal martirio, y es tal vez su

falta de identidad la que la paraliza. En el momento en que la víctima acepta la proposición del personaje externo, entra en un dilema existencial en el cual se ve atraída por dos mundos: el de su vida cotidiana, marginal, pero honesta y digna; y el mundo de la ostentación, del lujo y el capital, que conlleva un nuevo estilo de vida, y por el cual tendrá que pagar un precio muy alto. Este personaje nos conectará con la parte trágica del film.

El *traidor* es el personaje que encarna el mal, el gran contrincante para el protagonista, y es exactamente su opuesto. El *traidor* no es un modelo a seguir, por lo que la *Víctima* nunca debería aspirar a ser como él.

Como buen antagonista “[...] su función dramática es acorralar y hacer sufrir a la víctima.” (Martín Barbero, 1987, p. 129). Este objetivo no despierta ningún remordimiento en él, y lo considera natural, ya que lo único que le interesa es obtener lo deseado. Utilizará todos sus artilugios para capturarlo.

En un principio podría parecer que ese contrato implícito, beneficia a los dos, pero verdaderamente lo que se oculta es una manipulación egoísta del que se considera con poder para perturbar almas más débiles, “[...] el Traidor es sociológicamente un aristócrata malvado, un burgués megalómano e incluso un clérigo corrompido.” (Martín Barbero, 1987, p. 129).

El traidor se presenta con un disfraz, no literalmente, sino que haciendo referencia a la verdadera personalidad, concepto que ya presentamos anteriormente. “Su figura es la personificación del mal y del vicio, pero también la del mago y el seductor que

fascina a la víctima, y la del sabio en engaños, en disimulos y disfraces." (Martín Barbero, 1987, p. 129). Representa la novela negra, los criminales, los estafadores, y propagará el miedo. El traidor es un manipulador por naturaleza, sabiendo los trucos más sucios aprendidos en la calle, en la vida social de los bajos fondos, de la inmoralidad. Este personaje mantendrá una contraposición física con la víctima, mientras ésta se muestra frágil y delicada, él dominará la destreza física y la fuerza bruta.

El *justiciero* es el último de la triada de protagonistas. Lo podemos asimilar a un héroe, un caballero. Él mantiene con la víctima una relación amorosa o de parentesco. Es de alma valiente, y se pone en peligro en defensa de sus ideales. Es la contrafigura del traidor, por lo tanto no comparten los mismos valores, ya que se mueve bajo las buenas costumbres y tiene una moralidad intachable.

El justiciero o protector: "[...] tiene por función desenredar la trama de malentendidos y desvelar la impostura haciendo posible que 'la verdad resplandezca'." (Martín Barbero, 1987, p.130). Valga la redundancia su función dramática es hacer justicia, hacer triunfar el bien, mas allá de los beneficios propios que pueda lograr, en pos de defender y proteger a los más indefensos.

El último personaje que propone Jesús Martín Barbero es el de *bobo* y: "[...] remite por un lado a la del payaso en el circo, esto es, aquél que pone distensión y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión [...]" (1987, p.130). El bobo representa el

personaje cómico, uno torpe, que equilibra los límites que cruza la relación agobiante entre la víctima y el traidor. Es el antihéroe. Su torpeza y su destino le impiden llevar a cabo cualquier actitud heroica, además de su falta de atractivo y sus limitaciones físicas, pero podrá sacarle al espectador unas cuantas risas al espectador tras tanta compasión, temor y sufrimiento.

En resumen, podríamos decir que: "Los personajes del melodrama son movidos por intereses ajenos a los propios: son *víctimas del azar del destino* (la *coincidencia abusiva*), y por eso actúan indebidamente." (Manetti, 1987, p. 193). Los personajes se ven envueltos en un mundo que los arrolla en situaciones impensadas y ajenas a sus propias posibilidades de control. Esto se podría ver afectado por las características del género que está "[...] sustentado sobre el deseo reprimido, no consumado o inalcanzable [...]" (Pérez Rubio, 2004, p.67-68), deseo con el cual se podría identificar la audiencia femenina consumidora de este género, quienes esperan poder liberar sus sentimientos y represiones a través del imaginario que estas crean.

## Capítulo 2. Cine Clásico Argentino

Se denomina cine clásico al período de institucionalización de los modelos de representación. Este modelo tiene origen en Norteamérica entre 1917 y 1960, tras la decadencia del cine europeo, y representa un estilo homogéneo para producir películas.

En Argentina esta institucionalización se produce aproximadamente entre 1933 y 1957, y "Responde al 'período de oro' o la 'era clásica' o la 'edad de oro' del cine argentino." (España, 2000, p.57). Su año de inicio coincide con el estreno de las dos primeras películas sonoras: *Tango!* (Moglia Barth, 1933) producida por Argentina Sono Film y *Los tres berretines* (Susini, 1933) producida por Lumiton. Si bien ya se había experimentado con el sonido, son las primeras producidas bajo el sistema óptico Movietone, donde la banda sonora se imprime al margen de la película, del celuloide. Fue una época de grandes decorados, amplios presupuestos, actores que se convierten en estrellas de



cine venerados por el público, grandes vestuarios, en resumen, calidad artística y técnica.

El cine sonoro resultó beneficioso en varios aspectos. Por un lado "[...] se instala la industria cinematográfica más poderosa que vio alguna vez el país; aquella que le permitiría también ejercer el liderazgo indiscutido en todo el mercado de habla hispana." (Getino, 2005, p. 26). Argentina y México se disputaban la hegemonía dentro del mercado. El primero, que no contaba con tradición cinematográfica, comenzó su industria lentamente, sin el apoyo estatal, ni infraestructura o un plan a futuro; a diferencia del segundo, lo cual llevó a que su período clásico perdurara más tiempo y se convirtiera hacia el final en una potencia latinoamericana.

El crecimiento de la cinematografía latinoamericana se encuentra intrínsecamente relacionado con el color local que éstas brindaban. Aunque las películas hollywoodenses eran mucho más populares, producían una barrera idiomática para aquel público que en mayor parte era "[...] semianalfabeto, iletrado, con uno o dos años de introducción primaria, y en el caso de muchos extranjeros no leen castellano o lo leen y escriben con dificultad." (Tranchini, 1999, p. 145). Los paisajes porteños, el arrabal, el conventillo, los conflictos entre lo rural y lo urbano, entre los pobres y los ricos, el tango y el lunfardo propio argentino, entre otras cosas, producían otro tipo de conexión con el público, con la que se podían ver representados.

Este tipo de temática estaba relacionada con otros elementos discursivos ya conocidos por el espectador de cine, como expone Domingo di Nubila en *La época de oro: Historia del cine argentino I*: "El teatro (sobre todo el sainete y la revista), la novela por entregas (subsistente en los folletines en episodios de diarios y revistas) y el tango fueron las fuentes de inspiración iniciales del sonoro. También la historieta." (1998, p. 58). Un público reducido tenía acceso a los teatros, dado su alto costo, por lo que el cine se convirtió en una opción más rentable para los estratos más bajos. Con el advenimiento del cine sonoro también se solucionaron los obstáculos con los que se enfrentaban los espectadores analfabetos del cine mudo, que no podían leer los intertítulos y dependían de un narrador para que contara el argumento al principio de la película, o se veían atados a ver representaciones de historias ya conocidas por ellos.

Hollywood trató de recuperar sus espectadores produciendo películas en español, importando actores y técnicos para realizarlas en sus estudios, pero no superaron "[...] las dialogadas en 'argentino' que aparecieron enseguida aquí, reforzadas por el imán de sus elementos más familiares al público." (di Nubila, 1998, p. 53).

Por otro lado, a partir de la inmigración europea, el cine funciona para homogeneizar las diversas culturas e instruirlos con nuestras propias costumbres y lenguaje. Claudio España expone el concepto del cine nacional como espejo de los argentinos, y afirma que "Los argentinos iban al cine para aprender a ser argentinos [...]" (España, 2000, p. 58). Este funcionaba como una gran ventana

a las experiencias vividas en la cotidianeidad. Servía como un vehículo de distribución de información y opiniones, como así también un reflejo de la sociedad para brindar identidad y elementos integradores:

Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y permitir al pueblo verse, lo nacionaliza. No le otorga nacionalidad, pero sí los modos de resentirla. (Martín Barbero, 1987, p. 181)

Así es como se advirtió que el cine "[...] podía ser un medio para dirigir la mentalidad de la masa y para ordenar el pensamiento individuo 'cautivo' en una sala con el fin de orientarlo en una dirección de carácter masivo." (España, 1992, p.47-48). Su carácter masivo permite la difusión de mensajes sobre la sociedad, la cultura y la política, especialmente confeccionado para un público variado.

En 1931, Ángel Mentasti funda Argentina Sono Film como productor junto a Roberto Favre y Julián Ramos, y socios capitalistas. "Ángel Mentasti organizó industrialmente su negocio mediante la producción ininterrumpida de películas [...]". (Getino, 2005, p. 26). Esta manera de producir se genera a partir de la necesidad de recuperar la inversión en caso de que una película fracasara. La producción en simultáneo de películas también aseguraba la vigencia de la empresa dentro del circuito cinematográfico y evitaba el estancamiento. ■

En ese año, César Guerrico, Enrique Susini y Luis Romero Carranza fundan Lumiton como estudio integral, como los existentes en Hollywood, ya que en su composición estaban a disposición todos los elementos para la producción de un film, como por ejemplo: la infraestructura, los artistas, el departamento de arte, decorados y utilería, el de vestuario, los equipos técnicos, en fin, todos los recursos materiales, técnicos y artísticos que se puedan necesitar.

Argentina Sono Film y Lumiton marcaran el punto de partida de la industria cinematográfica nacional, la cual se caracterizará por una división jerárquica del trabajo. Esto tiene que ver con la división de trabajo especializado que propone el modelo de representación de cine clásico en cuanto al avance del modo de producción.

Dentro de la cinematografía argentina se diferencian dos corrientes ideológicas, dos maneras de concebir las películas: una de inspiración *burguesa* y otra *popular*.

La primera hace referencia a un cine de consumo para las clases altas y medias, en el que se caracteriza por estar conformado por "[...] comedias almibaradas, ingenuas protagonistas y escenarios fastuosos introducidos, a partir del '37." (Getino, 2005, p.29) se destaca la expresión de "teléfonos blancos" y actrices "ingenuas", y es un cine de entretenimiento, pasatista. En esta corriente hay dos variables: "Un cine esteticista, altamente influenciado por algunos filmes europeos." (Getino, 2005, p. 30) Y "Un cine de

mitificación popular, [...], pero más especulador de la problemática de la pequeña burguesía urbana [...]" (Getino, 2005, p. 30)

El cine de inspiración popular, tiene muchos puntos en común con la anterior, a diferencia que sus producciones son: "[...] netamente populista que por momentos dejaron obras o fragmentos válidos, para ser recuperados por el proyecto de una auténtica cinematografía nacional." (Getino, 2005, p. 30)

Desde el inicio del cine sonoro se reclamaba una ley de protección cinematográfica. Los argumentos carecían de creatividad, y no satisfacía el público. En 1943 se reduce la venta de material virgen (celuloide) a la Argentina, debida a la neutralidad de ésta en la Segunda Guerra Mundial, generando desabastecimiento. Recién en 1944, se presenta un decreto por parte del general Edelmiro J. Farrell, en el que se establecían una determinada cantidad mínima de películas argentinas en cartelera, en un cierto período, obligaba a los productores a trabajar con argumentos de temática preestablecidas, el contrato de equipo técnico y artístico en su mayoría nacional, y la creación de una junta para regular el cumplimiento de los términos.

En 1947 durante el gobierno peronista se modifica la ley de protección anterior ya que reconocían a los medios de comunicación como una gran fuente para transportar ideologías. Esta reforma beneficiaba a la producción cinematográfica argentina en cuanto a la constancia y tiempo de exhibición de las películas; además establecía porcentajes que los exhibidores debían pagar a los productores y distribuidores, y las sanciones de su

incumplimiento. El decaimiento de la producción y el temor a la censura, crearon una involución en el camino hacia la hegemonía latinoamericana, "En forma paulatina no faltaron persecuciones ideológicas. Se confeccionaron listas negras y se determinaron exilios, voluntarios u obligatorios" (Maranghello, 1992, p.94)

A fines de la década del 40' la ayuda estatal por medio de la entrega de créditos, que cubrían muchas veces hasta el 70% de la producción de la película, cambió la manera de pensar el cine. La despreocupación del factor económico llevó a descuidar la calidad del film y a la superproducción, sin pensar en las pérdidas de la misma, ni en la devolución del préstamo otorgado, que acumuló una gran deuda: "Tantas facilidades para el enriquecimiento rápido acercaron a la producción a improvisados y aventureros." (Maranghello, 1992, p.92)

Hacia 1950, se decidió reducir la importación de films extranjeros, pero ni siquiera esto pudo cambiar el decaimiento de la industria. Argentina, que había podido aprender a adaptarse al modelo hollywoodense, comenzó a debilitarse, propio del desgaste y del contexto socio-económico.

## **2.1 Influencia de Hollywood en el cine nacional**

El cine clásico representa toda una tradición en la cinematografía norteamericana. Cuando pensamos en lo clásico y lo que éste representa, viene a la mente las palabras: armonía, proporción y

formalidad;" [...] el término <<clasicismo>> es adecuado porque implica cualidades estéticas muy definidas (elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas) y funciones históricas (el papel de Hollywood como principal estilo fílmico mundial)." (Bordwell, 1997, p. 4). En 1917 se define este modelo como dominante tanto por sus características estilísticas, como por ejemplo su estructura narrativa, espacial y temporal; y por su sistema de producción caracterizado por su división de trabajo especializado ordenado jerárquicamente. Hacia 1960 se simboliza el fin de este modelo gracias a la llegada de la televisión. Las empresas productoras se dedicaron a este nuevo medio, ya que los avances tecnológicos habían llegado a un nivel de mucha calidad, y surgieron nuevos estilos que empezaron a competir con este tan definido y homogéneo.

Este modelo dominante propuso una nueva manera de pensar el cine, y su masividad de aceptación se debe a la institucionalización de un estilo que realiza un gran avance, despojándonos del cine primitivo, resolviendo problemas estilísticos y de producción, pero a su vez diferenciándose de otros productos. Con la llegada del sonido y sus costos de producción, se comenzó a realizar películas que fueran rentables e interesantes para un público amplio. La industria cinematográfica clásica se ve intrínsecamente influenciada por el sistema económico capitalista y la producción en serie.

El modo de producción del cine clásico hollywoodense se divide en tres elementos. Janet Staiger en *El cine clásico de Hollywood* las denominan: *fuerza de trabajo, medios de producción y financiación*

de la producción. El primero hace referencia “[...] a todos los trabajadores implicados directa o indirectamente en la producción de las películas o en la producción de los medios físicos para hacerlas.” (Staiger, 1997, p. 100). Estos trabajadores, para nombrar algunos, son los guionistas, los directores, los productores, los asistentes, etcétera, y tienen que ver con la división especializada del trabajo, lo cual permite una producción más rápida y segmentada, que maximiza los beneficios a la hora de producir en masa. La fuerza de trabajo también se caracteriza por un orden jerárquico dentro de esta división, lo cual ayuda a controlar el funcionamiento de cada trabajador. Esta característica dio origen al diseño de créditos del film, en los que aparecían los especialistas que habían intervenido en su realización.

El segundo elemento, los medios de producción, está compuesto por todo el material físico que interviene en la producción de un film: “Una parte muy concreta de los medios de producción cinematográficos es su tecnología, sus herramientas y materiales (cámaras, celuloide, equipo de iluminación).” (Staiger, 1997, p. 100). Aunque no solo hace referencia al equipo técnico, sino que también a todo lo que integra una productora: sus edificios, estudios, decorados, vestuario, utilería, entre otros.

Por último, la financiación de la producción: “En una empresa capitalista, los individuos y otras compañías aportan el capital a una entidad legal (la empresa) que adquiere fuerza de trabajo y capital físico.” (Staiger, 1997, p. 100). El objetivo es aprovechar el capital para maximizar sus beneficios. No se trata



solo de la obtención de este, sino también de su buena utilización, para un mejor rendimiento de los recursos, por lo que los identificará un modelo de producción continuo, sin pausas, en el que se produce una inversión y una ganancia de forma simultánea.

Además del modelo de producción, otro recurso que lo distingue es su estilo. La estructura narrativa es una de sus características más importantes, ya que establece ciertas pautas de escritura que asegurará un buen rendimiento del guión, satisfaciendo los diversos gustos de los espectadores: "Habitualmente el argumento clásico presenta una estructura causal doble, dos líneas argumentales: una que implica un romance heterosexual (chico/chica, marido/mujer), y otra que implica otra esfera (trabajo, guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales)". (Bordwell, 1996, p. 157). Estas dos líneas tienen una relación de causa y efecto, lo cual lleva de una forma progresiva el relato. La primera línea satisface el deseo humano por las historias de amor. El amor sea romántico, pasional o sexual, despierta en las personas un nexo emocional por ser correspondidos, por generar intimidad, y van a ser las películas las que desarrollen el imaginario colectivo de historias de amor pasionales, incondicionales y duraderos más allá de cualquier obstáculo. La otra contiene una causa, un conflicto externo, impersonal, pero que está al servicio de la primera. Esta línea es, muchas veces, la que desencadena el conflicto, o la que lo obstaculiza.

En pos de esta condición causal del relato, el personaje debe tener un objetivo. Éste es el que enciende el motor hacia la resolución o no de su deseo. La satisfacción del personaje no es una tarea sencilla. El personaje tendrá que sortear una serie de obstáculos, los que justificarán su ferviente deseo de superarlos, y resolver sus carencias. El cine clásico de Hollywood presenta: "[...] individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir objetivos específicos." (Bordwell, 1996, p. 157). Su singularidad en cuanto a su perfil y psicología lo harán reaccionar de distintas maneras, pero siempre respetando cierta coherencia en cuanto a su caracterización e ideología, siendo sinceros a sus capacidades. Los personajes tienen características específicas en cuanto a su sexo, femenino o masculino, el género cinematográfico, su étnica y otros rasgos individuales que pueden devenir de necesidades discursivos.

Otro de los recursos que podemos encontrar son los *flashbacks*. Es una técnica utilizada para viajar o recordar una acción pasada. Su utilización en desmesura puede romper la unidad temporal cronológica del film, haciendo que el espectador se desconcentre y pierda la trama. "Los *flashbacks* clásicos son habitualmente <<objetivos>>: la memoria del personaje es un pretexto para un arreglo no cronológico del argumento." (Bordwell, 1996, p. 162). Muchas veces son motivados por la memoria del personaje, lo cual brinda una versión expositiva de hechos del pasado, de recuerdos del personaje, de manera ilustrativa. Otras veces, "[...] los recuerdos de un personaje provocan la representación escenificada

de un acontecimiento previo." (Bordwell, 1996, p. 162), puede representar escenas dramáticas reprimidas o causantes de un conflicto posterior. Los flashbacks nos llevan al inconsciente del personaje, a su esencia, su lado más profundo, y nos demuestra diferentes puntos de vista y maneras de brindar información al público.

Muchas veces se confunden estas convenciones con reglas o fórmulas estrictas, invariables, que llevan a su repetición, pero debemos tenerlas de forma flexible. Lo que identificamos como "fórmula" en el mundo cinematográfico se desarrolla:

[...] mediante la familiaridad que produce la repetición de ciertas experiencias narrativas, manifestación de nuestra cultura. Así pues, los relatos de la cultura popular explotan un mismo 'entramado de presuposiciones' del espectador, quien produce anticipaciones que conducen a la ubicación genérica del texto considerado. (Marzal, 1996, p.13)

La repetición de una narrativa familiar, de la utilización de las mismas estructuras de reconocimiento, la formulación de arquetipos, en este caso solo están emparentadas al éxito comercial, y su objetivo es puramente económico.

El concepto de *star system* es otro de los que el cine clásico de Hollywood dio origen. Se trata de un "[...] método de explotación cinematográfico que consiste en elevar a los actores en la categoría de arquetipos, considerando como una unidad el trabajo y la vida privada de quienes aparecen en las pantallas [...]" (Russo, 1998, p. 239). Éste comienza a tener trascendencia a partir de la

utilización de la estrella como estrategia de marketing para vender sus películas. Los espectadores acuden al cine en busca de sus estrellas favoritas. La caracterización del personaje se componía en una gran medida por las características propias del actor y, por otra parte, con la personalidad propia del personaje. Muchas veces se adaptaba la caracterización a la estrella o se generaban historias concretas para cada actor.

Estas características hacían que el espectador reconociera fácilmente los personajes y el género al que correspondía la película. Fue una época en el que surgieron las academias de actuación y representantes de artistas. Los actores generaban clichés, modismos, rasgos típicos que los encasillaban en un papel, lo cual servía para destacar las fortalezas del actor, pero que también les impedía experimentar otros perfiles.

Otra de las más importantes características de este modelo y que nos servirá para nuestro campo de análisis es el ocultamiento de toda huella de manipulación productora de sentido. Todos los rasgos estilísticos y de producción deben estar subordinados a la idea de realismo. El cine hollywoodense ofrece unidad y continuidad, y para eso disimula el artificio: "La <<invisibilidad>> del estilo clásico de Hollywood se basa en recursos estilísticos altamente codificados, pero también en la codificación de sus funciones en cada contexto." (Bordwell, 1996, p.164). Se debe lograr un discurso fluido, no poner en evidencia el artificio, debe ser imperceptible. "[...] la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa y sólo moderadamente autoconsciente." (Bordwell, 1996, p. 160). Es

omnisciente porque la narración implica un conocimiento superior, lo cual brinda otro punto de vista; es altamente comunicativa porque oculta poco el conocimiento de la trama; y por último moderadamente autoconsciente porque no siempre reconoce que se dirige a un público. En resumen, lo que lo define es la: “[...] <<ocultación de la producción>>: la historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa.” (Bordwell, 1996, p.161). Se trata de un contrato implícito con el espectador, un acuerdo en el que se compromete a seguir el film sin cuestionarse el planteo propuesto, participando en la práctica significativa, decodificando, ordenando y sacando sus propias conclusiones. El espectador debe entrar en un estado de fascinación con la película. Aunque muchos suponían al espectador de cine clásico, como uno pasivo, su recepción requiere ciertas capacidades por parte de éste: “Nuestra actividad de elaboración de hipótesis puede considerarse como una serie de preguntas que el texto nos obliga a hacer [...]” (Bordwell, 1996, p.43). La narración genera espacios vacíos, falta de información, por las cuales el espectador debe prestar atención y deducir activamente el significado de sus inquietudes. Las hipótesis deben ser probables para poder comprobarlas. Éstas pueden realizarse de manera simultánea, creando hipótesis sucesivas. Lo importante es mantener el interés, el suspenso y la sorpresa de los espectadores hasta el desenlace.

Éstas son algunas de las características que consagraron al cine clásico de Hollywood como un estilo dominante.



### **Capítulo 3. Los medios de comunicación**

Los medios de comunicación actúan sobre la esfera pública produciendo y distribuyendo distintos tipos de conocimientos. Dado a su gran alcance y universalidad, se los consideran como grandes fuentes formadoras de imágenes, valores y normas, pudiendo establecer un control y manipulación social. La comunicación comprende una conversación entre un emisor y un receptor, pero de carácter unidireccional, ya que no hay tantas posibilidades de interacción. Sea intencionado o no, su discurso se mantiene activo en la construcción de sentido (mensaje altamente codificado, muchas veces estandarizado), sobre todo porque su objetivo es captar la atención de la mayor masa de espectadores, por lo tanto es elemental satisfacer distintos tipos de necesidades, para diferentes culturas, clases, edades, sexo, etc. Es por esta razón que los mensajes también traspasan fronteras geográficas.

No podemos establecer el volumen de información transferida ni la influencia o el impacto que esta produce en la audiencia, pero es probable que la respuesta sea uniforme. La función de los medios de comunicación es muy variada y muchas veces sus efectos son inconscientes. Algunas de ellas son las de brindar información, socializar, brindar identidad y pertenencia, construir cultura, entretener, expresar los valores dominantes y generar modelos de conducta. Aunque su tarea no sea promover el cambio, tiene

herramientas sólidas de persuasión y movilización para estimularlo.

Generalmente toma una actitud neutral revalidando los valores dominantes existentes, preservando el orden y desalentando los desviados.

El cine, como medio de comunicación, es tal vez uno de los más colectivos y atractivos, efectuando un mayor impacto emocional y social, dado a que las clases populares se identifican más intrínsecamente con las imágenes.

A continuación expondremos los procesos y componentes que intervienen en la producción de sentido, la relación entre realidad y ficción y las cualidades del emisor y el receptor.

### **3.1 La producción de sentido: el papel del sujeto de la enunciación**

El intercambio que se produce entre el emisor y el receptor es una conversación simbólica, un texto que transfiere un saber organizado por el sujeto enunciador, quien verdaderamente habla a través del discurso. Este sujeto, productor y producto del texto, convierte el universo referencial en un mundo narrativo, y es por eso que no puede sentirse totalmente responsable de los elementos y la articulación de los mismos. A través de este apreciamos "[...] el *punto de vista* desde el cual se observan las cosas, es decir, en lo que es el eje alrededor del cual giran las imágenes (y



sonidos), y que, conjuntamente, determina sus coordenadas y perfiles." (Casetti, 1989, p. 43), exponiendo de esta manera su carácter monovisual.

La semiología, la ciencia universal de los signos, estudia los *sistemas de signos*, ya que desde su conocimiento podemos saber el significado que le damos al comunicarnos. Un signo es cualquier imagen-sonido que sirve de significante a un significado, este último puede ser tanto denotativo como connotativo:

En general, el significado denotativo tiene las características de universalidad (el mismo significado para todos) y de objetividad (referencias sin evaluación), mientras que la connotación implica un significado variable según la cultura del receptor, a la vez, elementos evaluativos (de dirección positiva o negativa). (McQuail, 1996, p. 242)

Hay tres distintas modalidades de signos, que componen un texto fílmico, propuestos por C. S. Peirce, el índice, el ícono y el símbolo. El primero "[...] testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a describirlo." (Casetti y Di Chio, 1991, p. 69), como bien lo describe su nombre deja un indicio, una huella de un objeto o una situación, por ejemplo, las luces apagadas de una casa podría indicarnos que hay personas dentro. El segundo, "[...] reproduce, por así decirlo, los contornos del objeto. [...] no se dice nada sobre la existencia del objeto, pero se dice algo sobre su cualidad.", no se lo reproduce en su totalidad. (Casetti y Di Chio, 1991, p. 69). Por último, el símbolo del cual "[...] no se

dice nada de la existencia, ni tampoco de la cualidad del objeto: simplemente se lo designa sobre la base de una norma." (Casetti y Di Chio, 1991, p. 69), ya codificado.

Estos signos se consideran universales cuando su sentido se cierra a una única concepción, cuando su significado es estático y deja poco lugar a las diversas interpretaciones. Un sentido dado a priori, apelará a una convención o estandarización del signo, mientras que los textos productores de sentido, generadores de un nuevo saber, motivaran una interpretación dinámica y activa por parte del espectador. Sin embargo "[...] toda sociedad <<ve>> de un determinado modo predominante y <<diseña>> o <<representa>> visualmente según determinadas convenciones." (Bettetini, 1977, p. 33)

### **3.2 La representación**

Ciñéndonos al período que elegimos para realizar el análisis, debemos recordar que una de las características del cine clásico es el ocultamiento de los procesos de producción, la invisibilidad del artilugio. Cuando en la práctica discursiva se trata de borrar toda actividad del sujeto de la enunciación, conseguimos un producto aparentemente reproductivo de la realidad, y es aquí cuando incorporando el análisis semántico examinaremos las condiciones de significación y de referencia.

Primero tenemos que dejar en claro que aunque la producción de sentido en el cine se puede ver influido por los acontecimientos cercanos de la realidad:

El mundo del relato es un mundo distinto respecto a aquel en el que se instaura la comunicación audiovisual, incluso en los casos en que ello esté constituido simultáneamente al verificarse la misma situación y al desarrollarse el acontecimiento <<traducido>> en una propuesta narrativa (directa).” (Bettetini, 1984, p. 69)

El discurso audiovisual puede experimentarse como verdadero, y eso se debe a que el espectador busca la ilusión de lo real. Éste ve que la estructura del universo paralelo está construido a semejanza del suyo, y percibe la representación como una reproducción, “Los objetos mostrados por la imagen constituyen un conjunto de elementos significantes y, al mismo tiempo, están indicados como significantes de una ausencia.” (Bettetini, 1984, p. 31). Ésta relación de referencialidad está relacionado con el concepto de analogía, trabajando simplemente en la similitud de los componentes, pero aun así se reconocen distintos grados, desde un respeto máximo a una falsificación de la realidad.

El concepto que tomaremos como válido es el de representación y lo consideraremos como “[...] posibilidad de *nueva presentación* [...]” (Bettetini, 1977, p. 46), pensándolo como un discurso autónomo, que interviene activamente en la producción de sentido.

### **3.3 El espectador**

La audiencia, de los medios de comunicación, es otro de los eslabones que participa en el intercambio comunicativo. Las diversas ramas de la ciencia, que estudian este fenómeno, la conciben según sus intereses: como engranaje en la economía, como intérprete, como factor interactivo, entre otros.

El consumo que realizan las audiencias se ve influido por sus distintos gustos, creencias, clase social, edad, trabajo, etc., y es por esto mismo que se la suele caracterizar como *masa*: "Podemos recapitular diciendo que esta concepción de la audiencia destaca el gran tamaño, la heterogeneidad, la dispersión, el anonimato, la ausencia de organización social y la composición efímera e incoherente." (McQuail, 1996, p. 280). De esta manera será un objetivo exitoso, para cualquier medio de comunicación, llamar la atención de la mayor cantidad de público posible, enviando un mensaje masivo y universal.

Siguiendo esta corriente, la mirada de los espectadores se ve sumamente manipulada por el sujeto de la enunciación, estableciendo un pacto implícito en el proceso de interpretación de las películas: "[...] esta mirada está ya construida y guiada; el espectador es el lugar de una ausencia y obra en un estado de <<sujeto vacío..., de pura capacidad de ver>>." (Bettetini, 1984, p. 32). Esto no significa que la actividad de los espectadores sea pasiva, como antiguamente se pensaba. Su actividad interpretativa es activa y tiene la tarea de recibir, comprender y decodificar:

Debemos observar de cerca como [sic] hacen realmente las audiencias, pues entonces comprobamos que entrar en interacción con los recursos simbólicos, los interpretan, hacen su propia edición, los discuten, los refutan, los ignoran, los reformulan, se divierten con ellos, los usan y los vuelven a usar en sus encuentros personales e interpersonales con los medios en el momento en que están expuestos a ellos y también después. (Lull, 1997, p. 223)

Es muy común que se utilicen los medios como tópicos para luego establecer una conversación en la vida cotidiana. De esta manera el espectador desarrolla sus propias opiniones sobre aquello que ha visto, ayudando en el proceso de sociabilización. De todos modos, las interpretaciones se verán relacionadas con el contexto político, económico, social y cultural en el que se ejerzan, ya que nos darán las pautas de su decodificación.

Los medios de comunicación, son también utilizados para evadir la realidad, para trasladarse a otro mundo y huir de sus responsabilidades, para desarrollar su imaginación y soñar con otras alternativas. Aunque este uso suele pensarse de un modo negativo, ya que el aislamiento y la alienación pueden desarrollar conductas antisociales, puede también tomarse como una gratificación.

Verdaderamente, las audiencias los consumen, no para satisfacer una necesidad, o sólo para los momentos de ocio, sino que tienen exigencias mucho más profundas: "Las audiencias cuentan con ser informadas y entretenidas, y también con la adecuación de ciertas

normas del buen gusto y la moralidad, así como quizás de patriotismo y otros valores.” (McQuail, 1996, p. 298)

Las películas, establecen un vínculo especial con los espectadores, sobre todo con sus personajes. Estos sufren un proceso de identificación con los protagonistas a partir de la empatía que les provocan. Dejándose llevar por el mundo del relato, el espectador se pone en el lugar del personaje, encarnando los mismos sentimientos y superando los distintos obstáculos que deben sortear, perdiendo cierta identidad en el camino. Ellos ven reflejados sus mismos problemas e inquietudes; tal vez la solución a sus represiones o temores, colocándola por ejemplo, en el caso de una espectadora femenina (en el género melodrama): “[...] no únicamente en la posición de potencial ‘vencedora’, sino de una vencedora cuyo sexo ha sido el elemento fundamental de su victoria: en consecuencia, este género le sirve a la mujer para autoafirmarse.” (Kuhn, 1991, p. 29), sirviendo como purgante de los deseos inconscientes. ■

#### **Capítulo 4. La Mujer argentina (1880-1960)**

El concepto de mujer está ligado al de madre, como así también a los conceptos de matrimonio, familia, trabajo, niños y hogar. Reconocemos que la capacidad reproductiva de la mujer la diferencia de los hombres, la facultad de dar vida conlleva ciertas obligaciones, de las cuales no están exentos los hombres, pero la mujer la desempeña de una manera particular, y aun más en una cultura patriarcal. Es su propiedad natural la que la condiciona:

La mujer, dada su fisiología y su específica función reproductora, se encuentra más cerca de la naturaleza. Los hombres, a diferencia de las mujeres, tienen que buscar medios culturales de creación -tecnología, símbolos- mientras que la creatividad de las mujeres satisface naturalmente a través de la experiencia de dar a luz. Los hombres, por consiguiente, se relacionan más directamente con la cultura y con su poder creativo, en oposición a la naturaleza. (Moore, 1996, p.29)

Es por esto que la mujer está más vinculada al hogar, a la crianza de los niños. Sus diferencias con los hombres las llevaron a relegarse al ámbito doméstico, a las relaciones intrafamiliares, y estar subordinada a ellos, poniéndose como meta ciertos logros individuales que no se igualaban a los de ellos, pero que sin duda afectaban a la sociedad.

Aunque la mujer siempre estuvo ligada al trabajo y más aun cuando éste era producido en el ámbito doméstico, nunca se valoró su contribución como fuerza de trabajo. El desarrollo de una sociedad industrial separó el ámbito público y del privado, produciendo primero una falta de integración de las mujeres en el ámbito laboral, dado a que desaparecen las actividades y oficios a los que se dedicaban, como la artesanía y las tareas agrícolas; y por otro lado la creación de nuevos espacios de trabajo, algunos dedicados exclusivamente para la mujer, y otros que peleaban con la integridad laboral del hombre.

Aquí solo reconocemos como fuerza de trabajo al asalariado, por lo que sus tareas domésticas siempre fueron difíciles de reconocer.



Las mujeres en la década del 20' comenzaron a trabajar en actividades más modernas, entre ellas, por ejemplo, en la industria textil, la alimenticia, como secretarias, telefonistas o maestras; y muchas veces tuvieron que hacerse paso entre los hombres y hacerse valer y defender sus derechos. Las críticas a su inserción laboral no tardaron en salir: "En el plano ideacional, las mujeres que trabajaban lejos del ámbito doméstico representaban una amenaza para la jerarquía familiar, aunque sus ingresos fueran esenciales para la supervivencia grupal." (Torrado, 2003, p.165). El abandono de la atención familiar se registraba como una falta en sus obligaciones y un descuido en la integridad moral de la misma, ya que el trabajo extradoméstico generaba dudas, sobre todo por su inserción en un ámbito masculino, en el que frecuentemente se sufría acoso sexual. "La mujer, pilar de la moral familiar, es asediada por las costumbres mundanas de una sociedad creciente corrompida." (Míguez, 1999, p.23), y es por esto mismo que no ha faltado quienes tuvieran que asistir a la prostitución para ayudar en la economía del hogar y en la manutención de una familia prolija. Esta actividad se desarrollaba comúnmente en los estratos más populares y era una actividad legal, lo cual no quiere decir que fuera bien vista por la sociedad: "[...] las autoridades de la Ciudad de Buenos Aires legalizaron la prostitución femenina con el objetivo manifiesto de aislar y controlar las consecuencias sociales y médicas del comercio sexual, en especial, la promiscuidad urbana y la diseminación de enfermedades venéreas." (Torrado, 2003, p.161). Ya la doctora Alicia Moreau de Justo, cuando realizaba sus prácticas en el Hospital de clínicas había advertido las desgracias de la

injusticia social y el abandono de estas mujeres en la suerte de la calle y el alcohol. Esta legislación que legalizaba la prostitución a cualquier mujer mayor de 18 años perduró hasta 1936 cuando la ley sobre Profilaxis de las Enfermedades Venéreas (Ley 12.331) prohíbe los locales y el regenteo de la misma.

Organizaciones feministas como el "Centro Socialista Feminista" se concentraron en el pedir por mejores condiciones de trabajo para las mujeres y sus derechos políticos. Su finalidad era la organización sindical de las mujeres:

En 1907, por iniciativa del diputado Alfredo Palacios, se sanciona una norma (Ley 5.291) relativa al trabajo de mujeres en las fábricas, sometiéndolo a las siguientes condiciones: máximo 8 horas diarias; en industrias que no fueran peligrosas o insalubres; licencia de 30 días postparto; tiempo adicional de descanso dedicado al amamantamiento. (Torrado, 2003, p.165)

Elvira Rawson de Dellepiane funda en 1919 la "Asociación por los Derechos de la Mujer", otra de las organizaciones comprometidas con defender a la mujer.

Hasta fines de los 40' se privilegió para la mujer la función maternal y se la excluía del ámbito laboral, aunque ya estaban menos sujetas y podían vivir más espontáneamente. La inserción laboral no solo es una forma de independizarse, sino que también es otra forma de contribuir en un hogar: "La vivienda es uno de los componentes de consumo que más influencia tiene sobre las formas de vivir en familia, sobre todo porque reclama soluciones más estables y perdurables que, por ejemplo, la alimentación o el

vestido." (Torrado, 2003, p.376). Todo influye a la hora de la elección de la vivienda: la multiplicidad de la familia, sus ingresos, su cercanía al trabajo, calidad de servicios y de transporte.

Generalmente las clases obreras preferían alquilar habitaciones en conventillos. Éstas eran mucho más económicas, pero no conformaban un espacio familiar donde poder establecer las conductas morales y una educación digna. La falta de privacidad de estos complejos obligaba a una vida en espacios públicos. Los niños de estas familias ocupaban "las calles" sectores en donde se constituye como un espacio de pobres, marginal, de la mala vida, totalmente ausente del espacio familiar contenedor.

Pero el espacio del conventillo no era lo único que fomentaba la inestabilidad familiar, sino también la falta de educación y las familias numerosas que al no poder sostener a sus hijos, los abandonaban o los dejaban librado a su suerte. Desde la obra de Sarmiento se concibe la idea de educación pública como una de las técnicas para la construcción de un sujeto social y moral: "Hacia 1900, la función normalizadora que cumple la educación primarias como proceso de integración social requiere de la transferencia al Estado del dominio de la instrucción pública." (Ríos y Talak, 1999, p.152) La Ley Láinez de 1905 subvencionó la educación pública nacional.

Estas medidas, aunque trataron de guiar el desarrollo de los niños, no restringieron su acceso a la calle y la vagancia como la delincuencia se hicieron ver. Las familias que no podían sostener

sus hijos comenzaron a tomar precauciones como la utilización de métodos anticonceptivos, y hasta optar por el aborto. La intervención estatal se hizo presente:

Recién en 1919, con la sanción de la Ley del Patronato, se estipulan claramente las causas de pérdida de la patria potestad: abandono o exposición de los hijos, colocación de los mismos en peligro moral o material, por delincuencia, por tratar a los hijos con excesiva dureza, por ebriedad consuetudinaria o inconducta notoria." (Ríos y Talak, 1999, p.154)

De esta manera el Estado se hacía cargo de la reeducación de los niños a través de instituciones como los asilos, las colonias agrícolas, los institutos correccionales y los patronatos.

La casa unifamiliar, o sea, la casa propia sería el objetivo más importante a la hora de establecerse como familia. "Compartiera o no el mismo hogar, la familia era el punto de partida de cualquier estrategia de supervivencia y progreso social, y la constitución de pareja, el punto de partida de la formación de la familia." (Míguez, 1999, p. 30)

La educación de la mujer también era otro punto de partida, no solo la educación de la misma, sino del resto de la familia, ya que es la que transmite los valores morales. El acceso a los estudios primarios y secundarios de alfabetización estaba equilibrado entre ambos sexos, aunque la educación superior fue más difícil y tardía para la mujer:

[...] utilización de la escuela como instrumento difusor de los comportamientos deseados (higiene; ahorro). Se privilegió

entonces la educación de las niñas y las jóvenes porque se consideraba que, a través de la mujer, se podrían introducir más fácilmente en la vida doméstica las normas de una vida sana, regular y disciplinada. (Torrado, 2003, p.581)

Las mujeres habían comenzado a cambiar sus hábitos. Hacia los años 20 los criterios de moralidad y las conductas sociales de las señoritas eran diferentes. Después de la Primera Guerra Mundial, las mujeres comienzan a exhibirse en lugares públicos, fuman, beben y físicamente son distintas. Los cuerpos más erotizados, seductores, dejan entrever una silueta mucho más provocativa. Las polleras y los vestidos se acortaron: "Los cuerpos se insinuaron con mayor nitidez y las cabelleras largas, propias de la antigua devoción romántica, fueron tronchadas y dieron paso a esas melenas que consternaban a quienes suspiraban por la pérdida del antiguo modelo de mujer." (Barrancos, 1999, p. 200). La psiquis de la mujer había cambiado, en donde la formación estricta bajo parámetros sociales patriarcales había comenzado a generar ciertas limitaciones, inseguridades y carencias. Su falta de personalidad y sus deseos reprimidos querían surgir. Así apareció la figura del psicoanalista o la del sexólogo y las revistas de interés femenino como *Idilio*, *Viva 100 años* o el diario *Jornada*, que contenían secciones al estilo de "Consultorio Sentimental" en la cual "[...] exponía una interioridad habitualmente escondida [...]" (Vezzetti, 1999, p. 174) de las mujeres. Éstas exponían sus sueños y sus deseos en busca de una respuesta a los cambios que se comenzaban a sentir.

Géneros literarios como el folletín, en las primeras décadas del siglo XX exponen tramas amorosas asechadas por diferencias estamentales, pero con finales felices, lo que generaba sentimientos contrapuestos, la exposición de las propias pasiones privadas, la liberación de ese espacio doméstico y la esperanza de un final feliz. El teatro y la radio también lo hicieron, pero fue tal vez el medio cinematográfico el más masivo para transmitir los deseos reprimidos femeninos, donde sus heroínas reflejaban modelos de mujeres transgresoras, que batallaban por sus propios sueños:

La exaltación de las figuras femeninas del cine, modelos de afirmación personal y de erotismo, promovida por la industria cultural, tuvo eficaz apropiación por las propias mujeres, que querían imitarlas, y esto se debe a una subjetividad femenina todavía en tránsito hacia el acontecimiento del deseo, mientras pesaban las obligaciones y los estereotipos, al punto de ligar a esa suerte la propia experiencia de la sexualidad genital. (Barrancos, 1999, p. 120-121)

#### **4.1 Leyes y Organizaciones que ayudaron a establecer los derechos de la mujer**

En 1869, Dalmacio Vélez Sársfield redacta el Código Civil de la República Argentina (Ley 340). Aquí se consagra al hombre como jefe indiscutido del hogar y tiene derecho a "[...] fijar el domicilio conyugal y del poder de administrar los bienes familiares (incluso los de la mujer, tanto los que llevó al matrimonio como

los que adquirió después por título propio)." (Torrado, 2003, p.130). Según este Código, la mujer tiene ciertas restricciones en cuanto a sus derechos civiles, y solo puede contar con ellos si tiene la autorización de su marido: "[...] comparecer en juicio; contratar, adquirir o enajenar bienes o contraer obligaciones sobre ellos; ejercer públicamente alguna profesión o industria; comprar al contado o al fiado objetos destinados al consumo ordinario de la familia." (Torrado, 2003, p.130).

La mujer quedaba subordinada a las tareas de crianza y manutención del hogar, sin el derecho de ejercer la patria potestad sobre sus hijos a excepción de las viudas y las mujeres en sus segundas nupcias. No podían aceptar o repudiar herencias, donaciones o intervenir en la partición testamentaria. También reglamentaba la procedencia de los hijos, de la filiación, clasificándolos en: hijos legítimos, naturales, adulterinos, incestuosos y sacrílegos, ya que había un fuerte concepto sobre el adulterio femenino: "[...] el marido sólo incurre en adulterio cuando tiene manceba dentro o fuera del hogar; para la mujer, en cambio, una sola relación ocasional ya configura adulterio." (Torrado, 2003, p.131)

El matrimonio se mantiene según los cánones de la Iglesia: "Excluye el matrimonio meramente civil, incluso para contrayentes que no fueran de la fe católica, los que debían casarse según las leyes y los ritos de la iglesia a la que pertenecieran." (Torrado, 2003, p.131). No se establece una edad mínima, pero los menores de 22 años debían pedir el consentimiento paterno.

La disolución del matrimonio se realizaba cuando uno de los conyugues moría. En caso de querer romperlo, solo contemplaba la separación de cuerpos, por lo que no había una regulación sobre divorcio con disolución de vínculo:

En el caso de que se dictamine el divorcio, se mantiene la subordinación de la mujer, ya que si bien puede ahora ejercer todos los actos de vida civil, no puede participar en un juicio como actora o demandada sin licencia del marido o del juez del domicilio. (Torrado, 2003, p.131-132)

En 1888 se dicta la Ley 2.393 de "Matrimonio Civil", en la que se establece como uno civil, debiendo ser ejecutado frente un Oficial Público encargado del Registro Civil. Luego los cónyuges podrían o no realizar una fiesta religiosa. La edad mínima para contraer matrimonio para las mujeres era de 12 años y 14 años para los hombres.

En 1912, La Ley Sáenz Peña sancionó el sufragio masculino, secreto y obligatorio, en el cual estaban excluidas las mujeres. La falta de igualdad jurídica dejaban exentas a las mujeres en la participación de la vida pública. La creación del "Partido Feminista Nacional", fundada por Julieta Lanteri y la "Asociación Pro Sufragio Femenino" fueron algunas de las tantas organizaciones que lucharon por sus derechos civiles.

En 1919 la Ley de Patronato de Menores establece las circunstancias en que se perdía la patria potestad: "[...] en caso de abandono, maltrato o sometimiento material o moral de los hijos, o en caso de inconducta o delito del tutor." (Torrado,



2003, p.136). De esta manera los niños quedan bajo la custodia del Estado.

En 1926 varios artículos del Código Civil fueron modificados mediante la ley 11.357, de los Derechos Civiles de la Mujer. "Se dispone entonces que la mujer mayor de edad, cualquiera fuera su estado civil, tiene la capacidad de ejercer los mismos derechos que el hombre mayor de edad: puede disponer de sus bienes, elegir ocupación, celebrar contratos y contraer obligaciones." (Torrado, 2003, p.136). Las mujeres casadas seguían bajo la autoridad de sus maridos pero podían trabajar y administrar sus bienes sin su autorización: "Por ejemplo, respecto del empleo, el artículo 3 de la ley precisaba que la mujer casada estaba autorizada a 'ejercer una profesión, un oficio, un empleo [...] honestos'." (Petracchi, 2007, p.53)

El 9 de septiembre de 1947 se sanciona la Ley 13.010, en la cual la mujer podía votar y ser votada, y se pone en vigencia en 1951. Eva Duarte de Perón es la imagen más representativa de ese periodo. Ella crea el "Hogar de la Empleada" que luchaba por el ingreso de las mujeres trabajadoras al plan quinquenal socio-económico. El objetivo del peronismo fue dar las mismas capacidades a ambos sexos para brindarles los mismos permisos.

En 1949, con la reforma de la Constitución Nacional, se incluyen los llamados "Derecho de familia". Éstos establecían "[...] que el Estado protegerá el matrimonio, garantizará la igualdad jurídica de los cónyuges, la patria potestad y el bien de familia, y

prestará atención especial a la asistencia de la madre y del niño." (Torrado, 2003, p.137)

En 1954 con la Ley 14.367 se introducen modificaciones respecto a la filiación, donde se deja de lado la discriminación de los hijos según su concepción fuera o dentro del matrimonio y se produce "[...] el reconocimiento de los hijos puede hacerse ahora por el padre o la madre, conjunta o separadamente." (Torrado, 2003, p.137) Aunque igualmente no se equiparan los derechos de hijos matrimoniales y extramatrimoniales. Ese mismo año, también se sanciona la Ley 14.394 que posibilitaba el divorcio vincular, pero en 1955 fue dejado en suspenso por un decreto del gobierno militar instalado en el poder, tras el golpe de Estado.

## Capítulo 5. La representación de la mujer en el melodrama argentino

El quinto capítulo se analizará la representación de la mujer durante el periodo del cine clásico, que comprende desde 1933 al 1958. Lo que se establecerá es la construcción del discurso moralizante en la película como medio para fortalecer las reglas sociales impuestas en la sociedad, aquellas que involucran directamente a la mujer. Como vimos anteriormente, las mujeres de la época han sufrido cambios por la necesidad de defender sus derechos, superarse, y comprender nuevos objetivos, sin tener que estar ligadas solamente a la concepción de familia. Veremos cómo comienzan a independizarse, pero a la misma vez como inconscientemente siguen las reglas sociales, la ideología dominante, como sus voces se callan cuando comienzan a hablar.

Recordemos la hipótesis propiamente dicha es la siguiente: La característica moralizante del género melodrama reafirma los valores sociales dominantes y expone una mirada crítica hacia la mujer.

Ya que se eligió para este ensayo el periodo clásico, utilizaremos el concepto de *star system* para la elección de tres actrices que nos ayudaran a describir distintos perfiles de personajes y mujeres. La cinematografía Argentina tiene en su haber talentosísimas actrices melodramáticas como: Delia Garcés, Laura Hidalgo, Mecha Ortiz, Olga Zubarry, Fanny Navarro, Amelia Bence, entre otras. Para este ensayo hemos elegido a Tita Merello (Laura

Ana Merello, 1904-2002), Libertad Lamarque (1908-2000) y Zully Moreno (Zulema Esther González Borbón, 1920-1999). Este sistema respeta la personalidad de cada actor y sus limitaciones actorales y hasta ideológicas. El personaje del *star system* está compuesto en su mayor parte por la personalidad del actor y en una proporción menor, por las características propias del personaje.

Tita Merello representa un personaje popular, costumbrista, de poca clase y vulgar, mal hablada, pero con gran experiencia aprendida en la calle, el día a día. Tiene una actitud agresiva, arrabalera y muy intensa. Suele comportarse de forma caricaturesca, trabaja con todo el cuerpo, sus muecas y sus cejas bien arqueadas son su sello personal. Representa a una mujer con temperamento, de armas tomar. Ella lleva puesto los pantalones dentro de su familia, y no le importa lo que le digan los demás. Generalmente representa a la madre soltera, a la muchacha arrabalera, a la rompe corazones, a la mujer que lucha por sus derechos para poder independizarse, una mujer autosuficiente.

Libertad Lamarque, la reina de las lágrimas, la cual podemos ver en las películas sufriendo desgarradamente en primer plano, se destacó en los melodramas tangueros. Sus personajes se adaptaban a su condición de cancionista. Llegaron a compararla como la Gardel mujer. Ella era la mujer tanguera por excelencia, aunque el tango estaba emparentado a la mala vida, la perdición y el vicio. El perfil de Lamarque la llevó a realizar películas en las que sus personajes se relacionaban con el éxito de los escenarios pero al cual debía renunciar, por diversos motivos, a veces amorosos, otras por cuestiones familiares. También representaba la madre

abnegada, muy sentimental y expresiva. Generalmente representaba a la clase media, y es su sentimiento más profundo la superación y el ascenso.

Por último, Zully Moreno, la Rita Hayworth argentina. Representa la diva de Hollywood. Su vestuario de diseñador, sus peinados, su maquillaje y sus joyas, hacen que represente la clase alta, aunque su posición no sea por merito propio. Ella utiliza su cuerpo, su sensualidad para avanzar estratos sociales. Está acostumbrada a la buena vida y lucha por eso. Es una víctima totalmente consciente de sus actos, es trepadora, oportunista y la tienta el lujo. Su sufrimiento es glamoroso, todo el tiempo está en pose, seduciendo tanto a los personajes masculinos como a los espectadores.

A partir de las películas seleccionadas: *Besos Brujos* (Ferreyra, 1937), *Dios se lo pague* (Amadori, 1948) y *Mercado de Abasto* (Demare, 1955), veremos cómo se representan a las mujeres, cual es su personalidad, su oficio, que características refleja del género melodrama, que se castiga o está mal visto, cuáles son sus logros en la vida, sus defectos, su lucha, sus deseos, y también se verá como se tratan esos temas desde un aspecto visual, utilizando los elementos cinematográficos como: los primeros planos, las cámaras expresivas, la iluminación, el vestuario, los decorados o el código de actuación.

## **5.1 Besos Brujos**

Esta película representa un melodrama romántico, con una pareja principal que se ama con profundo sentimiento y que se ve afectada por un "salvaje", un hombre que irrumpe en la felicidad de la protagonista. *Besos Brujos* (1937) simboliza el melodrama cantado, en el cual la protagonista expresa sus sentimientos entonando una canción.

Es de las tres películas seleccionadas la que más refleja o nos recuerda a las películas del cine mudo, donde los planos se mantienen estáticos, en el que se prefiere los planos generales, los gestos exacerbados, las grabaciones realizadas en estudio con decorados diseñados, la utilización de efectos de transición de imagen como la apertura y cierre de iris, entre otros. Esto se debe a que su director José Agustín Ferreyra (1889-1943) "El Negro Ferreyra" un director de amplia trayectoria, fue pionero durante el período mudo, la etapa inicial del cine argentino. El guionista de la película es Enrique García Velloso.

El argumento de la película es el siguiente: Marga Lucena (Libertad Lamarque) es una cancionista que acaba de cumplir su contrato en un teatro con gran éxito. Alberto (Floren Delbene) es un muchacho de alta sociedad, y es novio de Marga, aunque su familia se opone rotundamente. Ellos piensan casarse y formar una familia pero una noticia mal intencionada destruye el sueño de Marga; una prima de Alberto, Laurita, le confiesa que está embarazada con el objetivo de separarlos. Marga que estaba preparando su vestido de novia deja todo y acepta un nuevo contrato en un teatro-bar de un pueblito, aunque ella había prometido no volver a cantar nunca más.

Marga se siente infeliz, está en su nuevo camarín y se reúsa a cantar, pero toma coraje y expresa sus sentimientos, plantándose de forma superadora frente a sus sueños rotos. Al terminar la canción el gerente del teatro rifa un beso de la cantante. Don Sebastián (Carlos Perelli), un terrateniente, ofrece uno de sus campos. Marga en contra de su voluntad cumple con el trato y sale corriendo a su camarín. Decide volverse y empaca sus cosas, pero antes de terminar es raptada a pedido de Don Sebastián, y llevada al interior de la selva, donde éste le construye una choza para poder vivir juntos.

Alberto se entera del malentendido, con su prima, y va en busca de Marga. Al llegar al teatro-bar un mozo le da información de su paradero y se dirige a la selva cabalgando. Cuando está a punto de encontrar la choza es mordido por una serpiente venenosa, y si no fuera porque Don Sebastián estaba cerca hubiera muerto en la inmensidad de la selva. Él se lo lleva a su choza para curarlo, y le pide a Marga que busque unas hierbas. En ese momento ella ve un caballo, y lo utiliza para escapar, sin saber que quien estaba moribundo era su amor. Marga no pudo encontrar la salida y vuelve a la choza descubriéndolo todo. Ella sabe que la única manera de que él se salvara es olvidarlo y comenzar una nueva vida junto a Don Sebastián, quien había quedado hechizado por sus besos y no iba a dejarla ir. Alberto cree que ella no lo ama más y decide irse, pero Marga le expresa todo lo que siente a través de una canción sin importarle lo que pase. Don Sebastián se da cuenta que ella nunca lo va a querer como lo hace con Alberto y los deja libres.

Para empezar el análisis comencemos por definir a estos tres protagonistas según las características que propone Jesús Martín-Barbero. Estos personajes no tienen una personalidad tan desarrollada como en los siguientes films, esto se debe a que tampoco tienen deseos o carencias fuertes, objetivos que marquen un crecimiento en ellos, que les generen un cambio.

En esta película las acciones que hacen avanzar la historia son realmente pocas. Se supone que el cine clásico presenta una estructura de encadenamiento de causas y efectos, pero aquí son contadas las decisiones que toma cada personaje, lo que no significa que sean banales, de hecho, giran la historia 180 grados, ya que la conjunción de acciones de varios personajes terminan con el rapto de Marga.

Comencemos por Alberto, un muchacho de clase alta, que ha tomado el lugar del "Jefe" de la casa, aunque su madre viuda es la que domina, administrando los campos familiares. Éstos son los únicos datos que nos proporciona el discurso sobre él. No sabemos en qué circunstancias conoció a Marga, aunque nos podríamos imaginar que en algún teatro o bar oyéndola cantar. Es importante mencionar que los cafés, bares, boliches, no eran lugares donde las mujeres decentes concurrían. Marga no se demuestra como una de esas "artistas", como la llama la madre de Alberto, donde la prostitución de las señoritas era muy común, pero lo que sí deducimos es que su entrada en este ámbito totalmente masculino tiene sus consecuencias. Por lo que se demuestra en la película, Marga se gana la vida cantando, lo cual le permite tener el estilo de vida deseado, aunque ya reciente su mala fama:



Las restricciones sociales seguramente desviaron a las mujeres del café. La estrecha asociación entre despacho de bebidas - consumo excesivo de alcohol- inmoralidad, estereotipo alimentado desde el Estado y apoyado -más allá de las diferencias de objetivos- por los dirigentes sindicales, tanto socialistas como anarquistas, frenó el ingreso de las "mujeres decentes" hasta las primeras décadas de este siglo. La importancia de la familia y el papel clave de la mujer en el hogar como madre y esposa contribuyeron también a desalentar la presencia femenina en el café, que devino así un coto reservado por y para los hombres. (Gayol, 1999, p.52)

La madre de Alberto está en contra de su relación con Marga y eso se debe sobre todo a la división social estamental y el hecho de seguir la tradición de familias bien constituidas para conservar el rango de la misma. El melodrama representa perfiles contrapuestos de mujeres: la mujer virginal versus la prostituta, la madre de familia versus la madre soltera, no hay término medio, una mujer con papel positivo contra otro negativo.

Estas historias melodramáticas que plantean el poder del amor frente cualquier adversidad, el amor todopoderoso, se ve obstaculizado por una advertencia visible tanto para la protagonista como para el espectador: sus deseos de progreso, de avance social, de un buen pasar económico, solo podrán convertirse en realidad con el esfuerzo del trabajo y sobre todo confiando en su destino; quien quiera mantenerse a costas de los que más tienen sufrirán las consecuencias, queriendo volver a su estado inicial. De éste modo se propone una barrera estamental, la burguesía

rechaza quienes atentan contra sus intereses, manteniendo el orden social, reprimiendo el ascenso.

De Marga tenemos aun menos datos, sabemos que es cancionista y que quiere dejar de serlo, representa a la *víctima*. No tenemos información sobre su origen, su familia, su hogar, y su destino se ve marcado por el alejamiento de sus raíces. La emancipación de la casa paterna, de lo que simboliza las buenas costumbres, marcan en la protagonista un devenir poco prospero. Como vimos en el capítulo anterior, el hogar simboliza el amor incondicional, un lugar de respeto, seguridad y salud; de trabajo y responsabilidades; como así también donde se efectúan los primeros pasos de sociabilización e integración, pero sobre todo, un espacio que se opone al de la vida pública, la calle, los bares, la vida nocturna y licenciosa. La identidad de Marga se ve desdoblada entre un pasado y un presente inmoral, y es esto lo que impone una mirada prejuiciosa sobre ésta.

Sin embargo, Marga ha logrado camuflarse entre la alta sociedad, con sus delicados vestidos, sus joyas, su casa decorada al estilo *art decó*. Otro indicador de tal estilo de vida es la compañía de Satanela, su chaperona extranjera que la protege y acompaña a todos lados. Era muy común que las mujeres salieran acompañadas, sobre todo las de estratos más altos:

[...] era casi imposible que una joven pudiera salir sola, menos aún hacer citas con desconocidos, muchísimo menos ir al cine, a una confitería, a bailar, a un paseo, a un picnic o al club sin

la compañía de un familiar, generalmente una hermana.”  
(Barrancos, 1999, p.210)

Satanela viene a representar el *bobo* en versión femenina, su carisma y alegría calma y apoya a los protagonistas. No tiene el encanto físico de Marga, ni su juventud, además de ser soltera, pero es su fiel amiga.

La relación entre Marga y Alberto ha respetado, en lo posible, con los pasos del flirteo de la época, donde se incluía un lento y respetuoso cortejo, cartas de amor, una intimidad nula o muy reservada y un proyecto a futuro. Sus objetivos son claros, casarse y formar una familia. “El compromiso matrimonial ocurría sólo cuando el vínculo estaba muy arraigado y los novios parecían haber superado todas las dudas y los obstáculos para la boda, especialmente los de orden económico.” (Barrancos, 1999, p.213). Sin duda Alberto quedó encandilado por la ternura y dulzura, su sensualidad innata e inocente.

El amor que ellos sienten traspasa la pantalla. Tal vez uno de los momentos más románticos de esta primer parte de la película es cuando con un beso y mediante un efecto de transición hacen perdurarlo de un escenario a otro, como si fueran uno solo, besándose estáticamente, como si lo único que importará fueran ellos dos y el amor que los une. No es casual que durante la película el “beso” sea el objetopreciado de todos los hombres que la rodean, por el hechizo que produce.

Pero como toda historia romántica y pasional, y sobre todo melodramática, debe surtir los obstáculos de quienes se oponen. Lo

que desestabiliza la pareja es la confesión falsa del supuesto embarazo de Laurita, la prima de Alberto. Las consecuencias de ese malentendido no hubieran sido tan grandes si él hubiera estado en la ciudad, y si ella nunca hubiera recibido el telegrama con la oferta de trabajo, lo que lleva el nombre de *coincidencia abusiva*. Ante todo hay que mencionar que Marga comprende perfectamente que el esperar una criatura sin un padre no es grato para nadie. Su instinto materno reprime cualquier deseo por Alberto. Laurita, que representa la mujer virginal burguesa, una muchachita inmadura, que recurre al artilugio más viejo para mantener a su hombre, simboliza en su postura de mujer educada, decente, y al orden de toda regla social, la mujer reprimida emocional y sexualmente, que no se atreve a la aventura por los constructos sociales de buen comportamiento.

El destino, en este caso, juega en favor del deterioro sentimental y moral de Marga, quien aunque había afirmado nunca volver a cantar se ve obligada a seguir en ese medio para poder mantenerse y construir una nueva vida.

El momento en que ella se entera de la noticia, podemos ver en su mirada consternada, que repasa en su memoria una pista, una causa, alguna razón de lo sucedido. Se dirige a su cuarto, suena la marcha nupcial, ella se sienta frente al espejo, pone el ramo sobre su regazo y se prueba la tiara en su cabeza, pero de pronto se la saca bruscamente y la deja caer al piso, la cámara sigue el movimiento. Sus sueños de casamiento, de formar una familia, de estabilidad económica habían terminado.

A partir del momento en que sale de su normalidad, de los lugares y la gente que conoce, emprende este nuevo viaje, que solo la llevan por un camino de sometimiento. El nuevo teatro-bar en el que tiene contrato Marga, se muestra específicamente la concurrencia masculina, que llena todo un salón, donde ofrecen su espectáculo con gran interés.

Marga es colocada como un objeto de deseo. Ella, delicada y solitaria en ese gran escenario, asechada por las miradas que la desnuda, mantiene la compostura y entona una canción, con su particular erotismo. Marga se diferencia de las contadas mujeres que se encuentran en el bar por su elegancia, juventud e inocencia. En el momento de rifar su beso, obviamente en contra de su voluntad, ella trata de escaparse y el gerente la agarra del brazo y se lo tuerce, los hombres están fuera de control. Don Sebastián comienza a gritar "¡Silencio!", podría parecer que frente a tal caos quiere hacer justicia por ella, pero una vez que la multitud calma ofrece uno de sus campos a cambio de su beso, monto que nadie podría superar. Mientras que él se acerca a recibir su premio, Marga trata de gritar, de soltarse pero es frágil y el dolor la paraliza. Don Sebastián pasa la mano por la espalda y la cintura, la inclina y le da un beso, ella se enloquece, trata de gritar mientras la besa. Cuando se compone grita, con sus puños cerrados lo golpea en el pecho y dice: "¿Quiere mis besos?", ¡Tome mi beso!, mientras lo besa repetidamente. Aquí se resalta la fuerza masculina, el sometimiento, la muestra de su virilidad, la competencia entre los hombres por obtener ese objeto, que se

contrapone con la figura débil de Marga, quien se siente ultrajada.

Cuando llega a su camarín se lava la boca con agua y llora. Don Sebastián trata de entrar al camarín y el gerente lo detiene para poder arreglar las cosas él mismo, aunque para esa época había una prohibición de visitas para evitar el acoso sexual.



Figura 1: Reacción de Marga al sentirse ultrajada.  
Fuente: Ferreyra, J.A. (1937). *Besos Brujos*.  
Argentina: Estudios Cinematográficos S.I.D.E.

Don Sebastián y el gerente hablan en su despacho. Este último se da cuenta que Marga no es como la otras, haciendo referencia a chicas que podrían venderse sexualmente a cambio de dinero. Don Sebastián la quiere a toda costa y le paga para raptarla,

actividad puramente salvaje. Él representa el *traidor*, el hombre que la lleva a la denigración, a una vida que no merece, a la privación de su libertad, tópico que pide en sus canciones sucesivamente. Aquí ella es tomada como objeto, no tiene poder sobre su cuerpo, su profesión parece darles permiso a los demás de hacer con ella lo que se le plazca. Estos hombres son cómplices de romper los mismos valores que promulgan.

Lo que viene a continuación es tal vez la escena más dramática de la película, el momento del rapto. Marga se encuentra en su habitación, empacando sus cosas, oye gritos, apaga la luz, la imagen queda contrastada entre las sombras y la poca luz que entra por las ventanas, logrando un clima de gran tensión, de suspenso. En un plano medio que cada vez se va acercando a su cara y con una cámara que se vuelve subjetiva se genera la sensación de asecho, de acorralamiento, ella abre muy grande sus ojos, tiene cara de sorprendida, grita con la boca bien abierta y una mano que aparece del lado derecho de la imagen se la tapa. Nosotros somos cómplices de este acto violento, de hecho, la elección de la cámara subjetiva nos pone en el mismo punto de vista, asumiendo nosotros mismos el rol del raptor, asechando a la víctima, castigándola por haber desviado su camino.



Figura 2: Rapto de Marga. Fuente: Ferreyra, J.A. (1937). *Besos Brujos*. Argentina: Estudios Cinematográficos S.I.D.E.

El primer plano, en el que termina la escena, es utilizado en el cine como un recurso para “[...] transformar el sentido de la distancia, conduciendo al espectador a una proximidad psíquica, a una <<intimidad>> [...]” (Aumont, 1992, p. 151)

Alberto representa el *justiciero* y va a poner en riesgo su propia vida por recuperarla. Don Sebastián aunque encarna el personaje “malo” de la película, no es irrespetuoso con ella, y no trata de hacerle daño mientras la tiene secuestrada. Es más, se mantiene distante, hasta le ha creado una choza para mantenerla alejada de las vicisitudes de la selva. Él actúa de forma intuitiva, ignorante, su deseo de tenerla, la pulsión sexual, lo vuelve irracional.

Marga ha tenido que reprimir varios de sus deseos, pero ninguno fue por un acto egoísta, sino en pos de la felicidad y el bienestar de Alberto. No vemos un gran cambio de aprendizaje, ya



que su falta de egoísmo, su alma dadora, su solidaridad, es una característica de su personalidad. Ella no tiene un objetivo claro, más que liberarse, pero no hay una razón mucho más profunda. Ella nunca hace mención querer liberarse para volver con Alberto, aunque su estado melancólico y sufriente es constante y podríamos asociarlos con él.

Cuando Marga vuelve a la choza, después de haberse escapado esa noche de lluvia, y se encuentra con Alberto, que tiene poca esperanza de vida, ella realiza una acción extrema, le hace creer a Don Sebastián que ha vuelto por él porque lo quería, solo para que lo salve. Alberto cree que lo ha olvidado, por lo que antes de que se vaya no puede resistirse y confesar su amor delante de Don Sebastián, que al ver lo que es el verdadero amor los deja libres ya que ella nunca podría amarlo así. Marga y Alberto juntan sus mejillas y miran al cielo, mientras se realiza un travelling in y la música extradiegética aumenta en intensidad.



Figura 3: Un final feliz para Marga y Alberto.  
Fuente: Ferreyra, J.A. (1937). *Besos Brujos*.  
Argentina: Estudios Cinematográficos S.I.D.E.

Al final, el amor triunfa sobre todas las cosas, es más fuerte que cualquier adversidad. Un cierre con un final feliz demuestra distintas cosas: primero, que el bien triunfa sobre el mal, que las buenas intenciones superan cualquier acto inmoral; segundo, redimen a la víctima de todo "pecado"; y tercero, alivian la sed de justicia del espectador, tras ver el sometimiento y sufrimiento que sentía la protagonista, y en consecuencia, ellos mismos por el proceso de identificación.

En esta película, Marga, es una mujer decente que se mueve por un ámbito inadecuado, los teatros, los bares, los cafés, en los cuales solo concurrían mujeres de dudosa moral. Tanto las mujeres, representadas en el discurso de su suegra, como los hombres, representados en la multitud del teatro-bar de aquel pueblito, opinan lo mismo sobre su condición. Para Marga esto le resulta un problema, pero es la única manera que encuentra para mantenerse y tener la vida que quiere. El prejuicio que provoca su profesión parece darle el derecho al hombre de privarla de su libertad, raptarla, tomarla como un objeto.

Su decisión más fuerte, la de dejar su ámbito conocido, y sola, es la que la obliga a sobrellevar situaciones que una muchacha decente no debería vivir. Sus ganas de independizarse se ve

obstaculizado por una sociedad patriarcal, llena de prejuicios, donde la voz femenina esta anulada.

## **5.2 Dios se lo pague**

*Dios se lo pague* (1948) está dirigida por Luis César Amadori (1902-1977) con un guión adaptado por Tulio Demicheli de la obra homónima de Joracy Camargo. Esta se desarrolla al mejor estilo hollywoodense, con fastuosos decorados, hermosos vestuarios, una gran iluminación y equipo técnico. Aquí si podremos ver personajes bien definidos con deseos, objetivos y carencias bien establecidas. Primero adentrémonos en su trama:

Es de noche y Mario Álvarez (Arturo de Córdova), un millonario que se hace pasar por mendigo, se encuentra en la entrada de la iglesia junto a un compañero de rubro, un mendigo inexperto (Enrique Chaico), a quien le enseña sus técnicas y su filosofía. De pronto aparece Nancy (Zully Moreno), una mujer muy bien vestida, al parecer de buen pasar por sus alhajas y tapado. Mario sabe que una mujer como ella no va a la iglesia a esa hora por pura devoción y le desea suerte, recibiendo a cambio una limosna. Al salir de la iglesia, ella se dirige a una biblioteca que esconde en su interior un club clandestino de juego. Nancy asiste seguido y tiene fama de hacerlo sola y conseguir pareja adentro. Ella tiene el vicio del juego, pero la suerte no la acompaña, lo pierde todo. Allí dentro conoce a Pericles Richardson (Florindo Ferrario), hijo de un empresario textil, el cual utiliza el dinero

de la empresa y pone sus acciones como garantía para jugar. Esa misma noche la seduce pero al no poder pedir dinero en préstamo ella lo deja y se retira. La policía allana el lugar y Nancy debe esconderse para que no la encarcelen. El mendigo, que había cambiado de locación la ayuda mientras esperan a que el policía que se había quedado vigilando se duerma, hablan sobre su vicio por el juego, las alhajas y el dinero, y los lugares que debería frecuentar una mujer como ella: los espacios de arte, música o museos. Nancy vuelve a su hotel, no antes de ofrecerle al mendigo la camelia de la suerte que había comprado por haberla ayudado.

Nancy recibe unas orquídeas de un admirador secreto con una invitación para el auditorio en un palco privado. Ella viste para la ocasión, y espera en el palco a su admirador; era Mario, pero esta vez no como un mendigo sino como millonario. Ella no lo conoce pero él la invita a comer. En un salón gigante, de mucho estilo, de alto rango, bailan y él le pregunta si aceptaría un hombre que le pudiera dar todo lo que quisiera a cambio que ella nunca le preguntara nada, y solo pudiera conocer lo que él quisiera.

Dos meses después Nancy está casada frente a la sociedad con Mario Álvarez, pero en realidad solo están juntados. Ella vuelve a la Iglesia, pero esta vez es distinto, ella tiene todo lo que quiere, todo lo que el dinero pueda comprar. Mario disfrazado de mendigo, es testigo de su tristeza. Esa misma noche ella realiza una fiesta en su casa para agasajar a invitados de distintas fundaciones en las que su esposo colabora. Mario siempre llega tarde a las fiestas, porque a esa hora él trabaja, como mendigo.

Nancy está cansada de su constante ausencia, y realiza un *flashback* en el que recuerda las veces en la que se ha quedado esperándolo. A la fiesta asiste Pericles, quien la ha estado siguiendo, ya que está enamorado de ella. Ésta le confiesa que su matrimonio es una farsa, pero le pide que no se entrometa. Mientras tanto, Mario le cuenta su historia a su amigo mendigo y le muestra su guarida, revelándole que es un millonario, pero que no siempre fue así, abriendo paso a otro *flashback*: le cuenta que su patrón le había robado los planos de una máquina de telar que había inventado, que ahorraría la mano de obra de 100 obreros, ya que su esposa ingenuamente se los había mostrado. Ésta, angustiada, decide quitarse la vida, ya que él había sido muy duro con ella acusándola de las desgracias que vivirían. Mario, en un intento por recuperar sus planos, va a exigirselos a su patrón, pero lo detienen y cumple una condena por intento de homicidio en la cárcel.

Mario asiste a la fiesta, pero ya es demasiado tarde, solo quedan unos pocos invitados que habían hecho el esfuerzo para poder verlo, pero éste lo único que hace es mofarse de ellos, siempre con decoro, ya que sabe sus verdaderas intenciones. Mario le regala un collar de rubíes, pero esto ya no persona su ausencia.

Pericles y Nancy comienzan a salir por las noches, mientras Mario no se encuentra en la casa. Él le propone casamiento, fugarse y comenzar una nueva vida. Él le confiesa que no tiene mucho dinero pero que juntos podrían salir adelante. De pronto llega Mario, Nancy lo presenta como un familiar, y antes que Pericles pudiera irse él lo invita a su despacho. Pericles le miente, y le dice que

es su hermano, y que vino a ella para pedirle plata. Mario accede a prestarle él mismo \$100.000. Pericles le da la plata a Nancy, pero no le cuenta su verdadera procedencia, y le recuerda que la esperaría al día siguiente a las 4 pm en su auto.

Nancy prepara sus valijas pero se sorprende al saber que su esposo se había quedado trabajando en la casa. Mario quiere que su esposa presencie algo que cambiará sus vidas. Nancy piensa que descubrió su romance con Pericles Richardson, pero en realidad a quien invita es a Richardson padre, quien era su patrón, y quien ahora debía pagar por todo lo hecho. Mario se promulga como dueño mayoritario de su empresa, ya que había comprado las acciones que su hijo vendía para jugar, y le da los papeles para que firme la transferencia de la dirección de la fábrica. Nancy cree que todo esto lo ha hecho para castigarlos, a ella y a Pericles, para que no pudieran huir. Mario sabe que sus sentimientos son verdaderos, que él le había fallado y la deja ir. Le regala las acciones y le pide que se quede con el dinero, y antes de marcharse le ofrece averiguar quién era la persona con la que estuvo viviendo todo ese tiempo invitándola a abrir un cofre donde estaba la respuesta. Nancy lo abre y en su interior estaba la camelia que le había regalado cuando estaba disfrazado de mendigo. Nancy huye con Pericles.

Un tiempo después, Mario se encuentra con su amigo mendigo en la iglesia. Él le cuenta que había perdido lo único que de verdad le importaba. De pronto aparece Nancy devolviéndole la plata y sus alhajas, y lo invita a entrar a la iglesia. Mario da como limosna todo lo que Nancy le había dado.

Aquí estamos en presencia de un triángulo amoroso. Nancy quien cree que la vida de lujo, las alhajas y los vestidos son todo lo que la hace feliz, comprende que su deseo más profundo es el de encontrar alguien que la quiera, el verdadero amor. Una mujer como ella, que vende su compañía a cambio de unos cuantos lujos, que quedan nulos por el vicio del juego, nunca entromete sus sentimientos, ése es su trabajo. Ella se codea con personas de alta sociedad, gente adinerada.

La primera vez que aparece en pantalla, es mientras ella se dirige a la iglesia, y eso calca su personalidad exacta. Ella es una persona que pide, y da poco o nada a cambio, aunque sabe de equivalencias a la hora de dar y recibir.

Nancy representa la *víctima* dentro de esta película. Ella ve la oportunidad frente a Mario Álvarez de tener la vida que se merece, o por lo menos no volver a aquella de la que tanto lucha por olvidar. Su deseo de algún día, tal vez, contraer matrimonio y formar una familia se ve opacado por la ganancia rápida de la clandestinidad en la que vive.



Figura 4: La avaricia de Nancy. Fuente: Amadori, L.C. (1948). *Dios se lo pague*. Argentina: Argentina Sono Film.

En ésta película se representa la temática burguesa de la que hicimos referencia en el capítulo 2. La sociedad que refleja es la capitalista en ascenso donde no hay término medio, o se es mendigo o rico. Lo que se demuestra es un juego de apariencias donde la ostentación de poder se hará muy evidente.

Nancy representa la lucha contra la marginalidad, y ve en su cuerpo, en su belleza, la clave para avanzar. Encuentra en los casinos, un lugar para "vender" su cuerpo, lo que la convierte en una señorita de dudosa moral tanto para los hombres como para las mujeres. En la Figura 4 podemos observar su vicio por el juego y como se compromete con él. Ella es la única que se encuentra sentada, metida en la mesa de juego, rodeada de ficha, con cara de satisfacción.

Su belleza es envidiada por las mujeres y requerida por los hombres, quienes a su lado pueden reafirmar su masculinidad y demostrar su virilidad frente a los demás. De éste modo ella es víctima de su propio pecado, del apetito sexual que provoca, de la lujuria. Las personas la creen como una mujer de riqueza por sus vestidos y alhajas. Para pertenecer a la burguesía hipócrita la apariencia, los apellidos, las empresas familiares, las



propiedades, la tradición, es muy importante y será lo que más cotiza.

Aunque para la mujer burguesa, la educación era más accesible, serán las banalidades por lo que luchan. La avaricia de la burguesía, será lo que identifique a Nancy.

Obtener una casa amplia, sirvientes, lajas, vestidos, organizar fiestas, es a lo que aspiraba una mujer frívola, lo que simbolizaba no solo un logro, sino que también un halago para el hombre, quien posee la riqueza para satisfacer sus necesidades. Aquí lo que se plantea, no es una mujer independiente, ya que Nancy no podrá avanzar por cuenta propia, sino que con la ayuda de algún hombre adinerado. De hecho, Mario Álvarez no la alienta a hacerlo, sino que le da combustible a sus deseos ambiciosos; primero diciéndole que "Una mujer como usted, debe frecuentar otros ambientes que resalte su belleza y que sean más románticos, los museos, los viajes, la música, todo lo que sea arte ayuda.", poniendo una clara distancia entre lo que es la vida profesional y pública de un hombre intelectual y las limitaciones a las que se veía expuesta una mujer adinerada, al ocio eterno. Y segundo, ofreciéndole exactamente lo que quiere.

El pasado de Mario, demuestra una realidad contraria a la burguesa abrumadora del presente. La miseria es lo que la caracteriza, y un modelo de mujer distinto al de Nancy. En este caso vemos a un ama de casa, ingenua, que cuida y protege a su marido, pero que comete un error que Mario no pudo perdonar. La opresión de la clase trabajadora, el conventillo, la falta de progreso y vista al

futuro fueron algunas de las cosas que la llevaron al suicidio, mostrándonos tal fatalidad por medio de un juego de sombras.

Mario Álvarez que encarna el *traidor*, podríamos considerarlo aun menos que Don Sebastián de *Besos Brujos*. Sus intenciones, tal vez, parecerían ocultar una razón siniestra, pero verdaderamente desde un principio él le aclara a Nancy cuáles son sus intenciones. El infortunio de ésta es consecuencia de sus propias decisiones. Su deseo por subir estratos rápidamente y las decisiones tomadas sin mucho pensarlo la condenan a un estilo de vida ostentoso pero carente de sentimientos. Mario representará la voz del patriarcado, la voz de la razón, con un discurso muy presente sobre la clase trabajadora, las condiciones de trabajo, sus derechos; como así también uno que condena ciertas actitudes burguesas.

Es Pericles Richardson quien representa el *justiciero*, el personaje que tiene buenas intenciones, aunque comparte los mismos defectos que Nancy: el juego. Él, que encarnar al héroe, en realidad tiene poco para ofrecerle, sobre todo bienes bien habidos, pero tiene algo mucho más importante para Nancy, amor, respeto, ganas de formar una nueva vida junto a ella. Pericles viene a solventar la carencia más grande de Nancy, ya que él simboliza el amor monógamo, la ilusión del hombre que reúne todas las condiciones para formar una vida a largo plazo, alguien con quien construir un futuro. Mario nunca pudo interpretar lo que verdaderamente una mujer como Nancy pretendía.



Figura 5: *Flashback* de Nancy. Fuente: Amadori, L.C. (1948). *Dios se lo pague*. Argentina: Argentina Sono Film.

Aunque ella ha aprendido muchas cosas junto a Mario, le ha producido una gran soledad. El *flashback* que se desarrolla sobre su nuca al mirar por la ventana, por medio de una sobreimpresión, rememora aquellos momentos en los que ha cumplido como mujer, como compañera y él le ha fallado.

En la escena final, tanto Mario como Nancy se redimen de su comportamiento en la iglesia. Ella vestida de blanco, con un velo en la cabeza, pide el perdón por su avaricia y lujuria, él por su ira y soberbia. La cámara realiza un *travelling out* para mostrar la amplitud de la iglesia, las multitudes que se encuentran

rezando, la insignificancia de una persona y la protección que brinda esta institución.



Figura 6: Redención frente a la iglesia de Nancy y Mario. Fuente: Amadori, L.C. (1948). *Dios se lo pague*. Argentina: Argentina Sono Film.

En *Dios se lo pague* se le critica a Nancy su estilo de vida. La ostentación para conseguir lo que quiere, la vida ligera, enviciada por el juego, que la llevan por el mal camino. Se reafirma el valor del matrimonio, de los bienes bien habidos, de la iglesia como refugio de las buenas costumbres.

### 5.3 Mercado de Abasto

Hemos llegado a la tercera y última película del análisis, en la que veremos una mujer y un discurso totalmente diferente. *Mercado de Abasto* (1955) está dirigida por Lucas Demare (1910-1981) a partir del guión realizado por Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Paulina (Tita Merello) trabaja en un puesto de pollos en el Mercado de Abasto. Jacinto (Juan José Míguez) es un guapo del interior quien está recién llegado a Buenos Aires y ya ha armado revuelo entre las señoras del Abasto. Paulina es reacia a sus encantos, aunque internamente lo desea desde el primer momento que lo vio. Él se dedica a juntar quiniela y la policía ya anda lo tiene en la mira para averiguar de qué vive y de dónde sacó todo su capital. Sus amigos le recomiendan comprar un boliche y poner alguien al frente para hacer pantalla, con el fin de utilizar la trastienda para sus negocios turbios. Paulina finalmente cae rendida a sus pies ya que él le promete cambiar de profesión y abrir una fonda en la que la pondrá a cargo, no sin antes pedirle matrimonio. Lorenzo (Pepe Arias), dueño de una empresa de consignaciones de frutas y verduras, está en contra de que se case con ese malandra, pero aunque intente persuadirla de que no lo haga ella ya tiene una decisión tomada y se niega a cualquier consejo de quien la quiere bien. Lorenzo la amó toda su vida, pero no se atreve a confesárselo por miedo a ser rechazado.

Paulina, finalmente, después de tantos años, había podido cumplir el sueño de toda mujer, casarse y formar una familia; aunque su matrimonio no resulta como lo esperaba. Su deseo de poder cambiar a Jacinto se deshace día a día cuando él llega a casa tarde y con unas copas de más e invita a sus amigos a la trastienda.

Cuando Paulina está por darle la feliz noticia de su embarazo, Jacinto desaparece ya que su primera esposa, de la cual no estaba divorciado, aparece reclamando la fortuna que le había robado. Paulina no solo queda sin marido y sin fonda, sino que también sin un padre para su hijo. Ella se propone seguir adelante y mantenerlo ella misma, siendo la madre/padre de esa criatura.

Ya nacido su hijo, Lorenzo sufre un ataque al corazón y le dan un par de horas de vida. Él le propone a Paulina casamiento para heredarle todo y darle un apellido a su hijo, ya que él se había encariñado mucho con éste. El fatal destino que le habían diagnosticado no se cumple, y Paulina aunque le agradece todo lo que hizo, pero le confiesa que no lo ama y no puede cumplirle como mujer; Lorenzo simplemente se conforma con su compañía, además su hijo lo reconoce como su padre. Es Paulina ahora quien administra el negocio, y Lorenzo quien cuida al niño.

Después de unos años Jacinto vuela a Paulina para pedirle dinero, ya que estaba huyendo de la justicia por haber cometido un homicidio. Paulina le hace saber del hijo que tienen en común y de su deseo de que no los moleste. Jacinto mira por la ventana y observa que hay policías en la calle esperando para capturarlo, por lo que le devuelve la plata para que la invierta en la educación de su hijo y se despiden.

Jacinto trata de escapar de la policía pero después de una balacera lo matan. Paulina pudo escuchar toda la persecución desde su casa y se entera del trágico final de su amado, mientras abraza a sus dos seres queridos y recorre por su mejilla una lágrima.

En esta película podemos observar una estructura melodramática mucho más compleja que las anteriores, porque los personajes tienen mucho más volumen en cuanto a su caracterización y personalidad que las anteriores. Se detiene a definirlos y eso produce una identificación mucho más fuerte con los personajes y nuestros deseos de que la víctima pueda superar los obstáculos, el traidor reciba su castigo y el justiciero la salve. Comencemos definiendo a los personajes masculinos para después podernos concentrar en el personaje de Paulina.

Jacinto es un forastero. Nadie sabe de dónde viene, y de dónde sacó todo su capital. Recoge la quiniela, y las mujeres son sus mejores clientes. Es un seductor innato, y él mismo genera pasiones por ser un buen mozo, un guapo, bien vestido, con traje, tanguero. Su presentación dentro del film lo vincula con una de sus debilidades, las mujeres, a quienes piropea desde la vereda, donde hasta la más orgullosa se deja seducir. Lo que conquista es su porte, su carisma y su constancia. Aunque su debilidad son las mujeres con figura soñada, pollera avispa, tacones y pechos turgentes, no se le escapa ninguna y sabe reconocer a sus víctimas. Sus encuentros con el sexo opuesto siempre son furtivos, los mantiene escondidos y en total intimidad. La elección de Paulina como su compañera no es casual, su condición de "solterona" la hace una presa fácil. Aunque desde un principio podemos ver la atracción que ella siente por él, también vemos el rechazo que le produce su trabajo y su condición de mujeriego, pero a su vez su deseo de casarse y formar una familia es mucho más grande, aunque se muestre superada en ese aspecto. Esto no

quiere decir que Jacinto no pueda sentir algo por ella, de hecho lo hace, porque su personalidad es fuerte y atractiva para cualquier hombre que se sienta capacitado para poder domarla. Su encanto ciega cualquier defecto que ella pueda encontrar en él, y la obligación de la mujer a seguir su hombre y defenderlo hace aceptarlo, aunque en su interior piense que a la larga podría cambiarlo.

Su otra debilidad es el juego, la plata fácil, la elección de un trabajo no digno para subsistir, lo cual a su vez llevará a su víctima a ser cómplice de sus negocios.

Jacinto engaña a Paulina ofreciéndole un matrimonio nulo ya que él está casado y se ha aprovechado de su mujer robándole todos sus bienes, por lo cual le ofrece un sustento, una estabilidad económica que no es de buen proceder. Él la llevará por un camino errado, en el cual sus sueños se verán desvirtuados y su destino llevará el peso del engaño, la soledad, la deshonestidad y la humillación, es por eso que él encarna el *traidor*, el personaje que decide andar por el camino de la inmoralidad.

Lorenzo es un hombre trabajador, no podríamos decir que totalmente honesto, ya que evade impuestos, pero tiene una larga trayectoria dentro del Mercado de Abasto y se toma muy seriamente su negocio. Ya desde el comienzo de la película se lo muestra pendiente de su mercadería y el desempeño de sus empleados, como cuando en su presentación pone el grito en el cielo cuando ve que ellos dejan caer dos cajas de manzanas a la calle. Él la quiere bien a Paulina pero siente poder ser rechazado por ella si le expresa sus



sentimientos. Él es su gran confidente, es el primero en enterarse de las grandes decisiones o noticias de Paulina, como su propuesta de casamiento y su embarazo. Lorenzo representa todo lo contrario a Jacinto. Él respeta a las mujeres, nunca trataría de arruinar sus sentimientos, humillarlas o complicarlas con sus maridos. Él encarna no solo al *justiciero* sino que también al *bobo*, es el que distiende la acción, y eso se debe a la gran trayectoria dentro de los films cómicos del actor Pepe Arias. Es tal vez su condición de bobo (comprendido según la caracterización que realiza Jesús Martín Barbero) lo que desanima a Paulina sentimentalmente. Lorenzo es un hombre simple, un tanto bruto, el antihéroe, un personaje sin atractivo físico y un poco limitado en cuanto a educación, pero es un buen hombre y Paulina le tiene un gran respeto y cariño.

Lorenzo siente la necesidad de cuidarla, de estar a su lado, y nunca la dejaría sola aunque sean tiempos difíciles. Él es como su ángel guardián y siempre lo encontramos merodeando cerca de ella protegiéndola. Aunque él pareciera el candidato ideal para ella, ésta no lo puede ver. Y una vez separada de Jacinto, su compromiso con Lorenzo no llena el vacío que siente por dentro, su alma seca. Ha dejado atrás cualquier sentimiento por un hombre volviendo a su estado inicial en el que el tan conocido dicho le funcionaba a la perfección "Más vale sola que mal acompañada".

Por último, Paulina, la *víctima*, es todavía soltera, aunque ya es mayor de 30 años. Nunca tuvo oportunidad de casarse porque todos los hombres que se le acercaron le parecía poca cosa. Su condición solitaria va en contra de la concepción de familia que se

prepondera: la mujer procreadora, que cuida de sus hijos, sigue y apoya a su marido y administra todo lo relacionado con el hogar: "Una buena 'madre' debía ser: prolífica (cumplía su deber republicano de brindar hijos a la patria); nodriza (aseguraba la lactancia natural); higiénica (tenía la responsabilidad orgánica y sanitaria de la prole); abnegada (sacrificaba todas sus aspiraciones personales por sus hijos)." (Torrado, 2003, p.171) Ella misma, utilizando la jerga de su trabajo, se describe como "Una gallina que no pone huevos".

Paulina es una mujer trabajadora, y así la describe su presentación en la película, cuando aparece entre los pollos colgados, soplándose una pluma de la frente, en un plano medio, de manera desafiante, diciendo "¡¿Qué te pasa?!" exponiendo una personalidad un tanto agresiva pero con actitud. Para ella el trabajo dignifica y es una manera honesta de ganarse la vida. Ella trabaja con Doña Asunción en un puesto de pollos en el Mercado de Abasto. La idea de ser mantenida por un hombre no cabe dentro de la filosofía de esta mujer.



Figura 7: Presentación de Paulina. Fuente: Demare, L. (1955). *Mercado de abasto*. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.

Paulina representa la mujer independiente de la época, aquella que comienza a luchar por sus derechos, por valerse ella misma, por no tener que subordinarse al hombre. La mujer ya tenía igualdad jurídica, derecho al voto, a administrar sus bienes, a la patria potestad, al trabajo, entre otros.

Tal vez ver aquellas mujeres casadas, atadas a una vida infeliz, a la crianza de los hijos, destinadas al quehacer del hogar, reprimidas emocional y sexualmente, marcó en Paulina una fuerte opinión sobre el contraer matrimonio, el hombre que podría merecerla y la vida que llevarían juntos; lo cual no significa que no los respetaba o repudiaba, de hecho, es bastante contradictoria en su discurso. Por un lado parece una mujer autosuficiente, pero por otros momentos pierde su voz repitiendo un discurso sumamente patriarcal. Por ejemplo, el momento en el que se plantea claramente la "rivalidad" existente entre las mujeres casadas y las solteras venidas en años, es la pelea que ella mantiene con su cuñada en el Mercado de Abasto. Esta última encuentra un escape de su monótono matrimonio en los brazos de Jacinto, pero Paulina los descubre y se enfrenta con ella; terminando en la cárcel por

tal alboroto. Jacinto abrirá las puertas del inconsciente femenino, donde se exponen los deseos más profundos y verdaderos. Paulina representa a una mujer elocuente, incisiva, de gran carácter, segura de sí misma, sin importarle lo que los demás digan. Ella se valora como mujer y no permite que ningún hombre le diga que debe hacer o dejar de hacer. No es una mujer de un alto atractivo físico; las figuras curvilíneas que se muestran en la película coinciden con mujeres mucho más jóvenes. Gracias a su trabajo su cuerpo se oculta detrás de un delantal blanco pero esto no le quita atractivo. En la escena del picnic mientras canta "Se dice de mí", expone como se la juzga, aludiendo a su caminar malevo, a su fealdad, a su línea, a la pérdida de femineidad.

Una vez que conoce a Jacinto su vida cambia. Ella asegura que se había enamorado de él desde la primera vez que lo vio. Pero su condición de mujeriego, no es una cualidad que resulte atractiva para una mujer que dice: "Yo quiero un gallo para mí solita." El amor no resiste ninguna razón, y Paulina ha quedado cegada por este guapo, que se diferencia de los demás hombres que vemos en la película, sobre todo de Lorenzo y del Chino, su hermano, hombres que privilegian el trabajo y la familia, a la pasión y la aventura, lo cual las espectadoras desean en su imaginario tras ver las películas:

La imaginación, que en apariencia puede estar relacionada únicamente con nuestros impulsos emocionales y artísticos, nuestras fantasías, e incluso con nuestros pensamientos más ilógicos, también constituyen un medio a través del cual conceptualizamos, estructuramos y esquemizamos

representaciones mentales de maneras perfectamente racionales.  
(Lull, 1997, p. 147)

Jacinto logra conquistar a Paulina luego de un trabajo fino de seducción, y éste culmina con una prueba fidedigna de que los sentimientos de ambos son verdaderos, un beso. Como ya habíamos tomado reparo antes, los encuentros que realiza Jacinto con sus víctimas son furtivos, y éste no iba a ser la excepción. Se encuentran entre los árboles. Llegan a la conclusión de que son demasiado distintos, ella le recrimina su forma de ganarse la vida, y él le promete cambiar por ella. Ellos se encuentran en un plano medio, ella recostada sobre un árbol, y él acorralándola para darle un beso. Suena el canto de los pájaros y la música extradiegética aumenta en el acto. Lorenzo es el único testigo del hecho. Es el perfecto beso para una película melodramática, aunque el romanticismo de la escena se rompe por el esperado comentario "coraza" de Paulina: "Déjeme...Usted besa por costumbre".

Ese beso abrió una ruta rápida para lo que vendría después, el casamiento, el momento que tanto había esperado. Jacinto se lo propone de una manera bastante espontánea. Mientras está cerrando la compra de un boliche de los alrededores del Abasto, Paulina lo ayuda a decidirse. Él pretende que ella se haga cargo del negocio, una persona de suma confianza, pero ella no iba a dejarla a Doña Asunción, aunque lo que le dice a continuación la hace cambiar de padecer: "Una mujer tiene la obligación de seguir al marido.". La cámara realiza un *travelling in* hacia la cara de sorpresa y anhelo de Paulina y la música suena nuevamente. Recalcar estos momentos de seducción y posterior engaño con música extradiegética y

cámaras expresivas nos comprometen aun más sentimentalmente con la identificación con el personaje femenino. "El amor es ciego y el matrimonio le devuelve la vista." es una frase justa para lo que deviene, donde su seguridad de poder cambiarlo, se hace cada vez más difícil.

Su primera noche juntos refleja cierta incomodidad por parte de Paulina, quien va a iniciarse sexualmente. Ella mira la cama fijamente con miedo y le cuesta desvestirse. Es una situación que no puede controlar, ya que le es desconocido, y la presión a un posible fracaso la asecha. Antes de comenzar, ella le confiesa que no había conocido hombre al cual no pudiera sentirse superior hasta su llegada y le dice: "Entonces me di cuenta que es verdad lo que dice el catolicismo, que la mujer es chiquitita al lado del hombre, y que ha sido creada para acompañarlo y servirlo.". Otra vez resurge el discurso patriarcal, pero desde la iglesia. Ésta institución ha tenido una fuerte incidencia dentro de las normativas sociales. Para la iglesia la mujer siempre fue una criatura inferior al hombre, hasta cierto punto de hacerla sentir culpable por ello. Ella simboliza el pecado, su cuerpo, su sexualidad, fueron escondidos con sumisión y castidad. Formar una familia y tener hijos es para la mujer católica su objetivo más alto. El hombre, de una intelectualidad superior, es quien debe encargarse de proveer a la familia; y es la mujer quien debe encargarse de servirlo, como así también de la crianza de los hijos y la administración del hogar. La iglesia jerarquiza al hombre y esto lo demuestra, por ejemplo, con su política contra la anticoncepción y la abstinencia como método avalado. Éste modelo

de mujer se desliga de cualquier independencia personal, intelectual y económica.

Sin embargo, dentro de la película se demuestra la curiosidad de las mujeres en cuanto a su sexualidad. Paulina y Doña Asunción, tratan de hablar de su desempeño en la alcoba y ella le confiesa que se está "avivando" en el tema. El descubrimiento de la vida sexual de una mujer es algo que siempre se vio juzgado.

Otro de los momentos tensos dentro de la película es cuando Paulina queda embarazada. Antes de poder contárselo a su esposo encuentra a la policía allanando la casa, junto a la legítima esposa de Jacinto. Paulina no lo puede creer y quiere mostrarle con orgullo su libreta de casamiento, pero la suya era mucho anterior. Ella queda perpleja, se ha quedado sin marido, sin trabajo, sin un padre y sin un nombre para su hijo. En la Figura 8 se muestra el momento en el que Paulina, tocándose el vientre, dice que si no fuera por él acabaría con su vida, mientras la cámara realiza un travelling in hasta un primer plano de ella con los ojos llorosos, pero sin desprender ninguna lagrima.



Figura 8: Paulina enfrentando su condición de madre soltera. Fuente: Demare, L. (1955). *Mercado de abasto*. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.

Como habíamos advertido anteriormente, Tita Merello se distinguirá desarrollando el papel de madre soltera. La importancia de concebir un hijo fue y será una experiencia por la que muchas mujeres anhelan. Su predisposición biológica desarrolla el instinto materno, en el que tanto mujer y hombre se ven incompletos sin una descendencia. La construcción de una familia nuclear, modelo, ubica al hombre como proveedor, el que brinda estabilidad y protección, el que empleará con rigurosidad las normas sociales. Un niño sin apellido simboliza, un hijo sin identidad, fuera de las reglas del patriarcado, y para prejuicios de muchos, una madre de dudosa moral.

Cuando su hijo nace, sus allegados están a su lado, y deja bien explícito que el padre y la madre de esa criatura es ella, a lo cual Doña Asunción agrega: "Realmente merecerías llevar los pantalones.". Los roles se invierten y ahora es la mujer quien mantiene económicamente a la familia, dejando de lado la vieja concepción.



Hasta aquí podríamos decir que la historia pone constantemente obstáculos en la vida de Paulina que la llevan a un camino de desgracia y sufrimiento, pero de ahora en adelante veremos una etapa de reconstrucción, de oportunidades que se le brindan para rehacer su vida decentemente.

El casamiento con Lorenzo, que ahora viene a encarnar al justiciero, le brinda a su hijo un apellido, un padre y un futuro.

El instinto maternal ha llevado a Paulina a defender el bienestar de su hijo, y su nueva familia junto a Lorenzo. El castigo hacia Jacinto es fatal, y por más de todo el sufrimiento causado, ella siente tristeza por la muerte de su amado ya que le dio lo más importante que tiene en su vida, su hijo. En la Figura 9, que pertenece a la última escena, podemos ver como se restituye el equilibrio a partir de la constitución de la familia nuclear, padre, madre e hijo.



Figura 9: Paulina logra construir una familia.  
Fuente: Demare, L. (1955). *Mercado de abasto*.  
Argentina: Artistas Argentinos Asociados.

En esta película lo que prepondera es el discurso femenino masculinizado. Paulina, aunque actué de una manera muy distinta a las demás, panfletea una ideología culturalmente patriarcal. Ella misma se castiga y la castigan por ser solterona, por no haber formado una familia, procreado y educado hijos, logros a los que una mujer aspiraba. Se la castiga por no elegir un buen partido, un hombre de buen proceder, honesto, con buenas intenciones. También por ser ella quien debe defender a su marido, cuando la moral de la mujer era la que definía la virilidad del hombre. Aquí es el hombre quien define el honor de la mujer. Se castiga a la madre soltera, al hijo bastardo, a la mujer engañada, el trabajo estricto para llevar adelante su familia de dos, para poder brindarle a su hijo una educación digna. La que lleva los pantalones en la casa es ella, y se lo merece por todo lo que tuvo que pasar para ser la persona que es. Paulina cumple el rol de madre/padre en la película, y tiene que convivir entre estos dos mundos muy diferentes, teniendo que defenderse y hacerse fuerte tanto frente a la crítica femenina como la masculina. Por un lado el mundo doméstico y por otro el público.

Sus acciones, decisiones y destino le marcan su futuro, pero con fuerza de trabajo, esta mujer, ha podido superarlo todo, lo cual refleja el espíritu femenino presente de la época.

## **Conclusiones**

El melodrama es un género cinematográfico en los cuales podemos distinguir a mi consideración tres pilares fundamentales: la mujer-víctima, la elección del camino errado, y su carácter moralizador. El primero, integra un tipo de personaje que reclama un futuro mejor, un estilo de vida diferente, un intento de progreso y superación, por lo que terminará sufriendo. Esto lo llevará por el segundo pilar, donde no medirá los medios para obtener lo que quiere, y se verá hipnotizada por los juegos de seducción de su "raptor", un personaje que se presentará ante ella con diversos disfraces haciéndola elegir entre el camino moral y uno lleno de vicios, ostentación y lujo. Por último, el tercer pilar, la clave de un camino errado, el aprendizaje que uno incorpora. Su carácter moralizador ayuda a transmitir los valores culturales, religiosos y políticos de las sociedades en las que transcurre el relato. Los espectadores al ser testigos de la historia, se sentirán identificados y comprenderán la lección. Esto no quiere decir que cada espectador lo entienda igual, aunque su finalidad es transmitir un mensaje a una sociedad heterogénea; o lo adopte tan naturalmente, como tampoco significa que en su totalidad desconozcan lo que se está criticando.

Habernos concentrado en un período específico como el del cine clásico, tampoco es casual. En Argentina simbolizó una nueva forma de concepción de las películas, tanto en sus tramas, como en su producción técnica, artística o a nivel productivo. Las grandes artistas encarnaron estos personajes melodramáticos que implicaban de ellas ciertas cualidades personales. Esas cualidades se las otorga el *star system*, el papel que mejor resalte sus fortalezas y que a la vez produzca una gran identificación con el público ya que estos asistían por las estrellas que contenían las películas, y su encasillamiento les ayudaba a distinguir y anticiparse las distintas tramas. Los actores son grandes transmisores de ideologías gracias a que son figuras icónicas.

Tres de las características del cine clásico que rescato, ya que creo que aunque son comunes a todos los géneros cinematográficos dan especial ayuda al nuestro. El primero es su encadenamiento de acciones en un orden de causa y efecto, ya que resalta aun más el carácter del personaje melodramático, quien está sujeto a vivir las consecuencias de sus propias acciones y superarlas. En segundo, la trama romántica heterosexual, que sin ella no habría conflicto, y por último su carácter de "realista", lo cual al espectador le da la sensación de familiaridad por observar un mundo construido de manera similar al que conoce.

Los medios de comunicación no pretenden generar cambios en sus audiencias, ya que generalmente toman una posición neutral frente a cualquier conflicto; más bien refuerzan las ideologías dominantes, las que se encuentran en la conciencia colectiva. De hecho, los mensajes enviados son creados por y para la audiencia.

No hay duda que el espectador pueda sentirse confundido de la veracidad del relato dado a la materialidad y referencialidad del mismo, pero debemos recordar que todo discurso es producto de una producción de sentido manipulado por un emisor que no tiene interés en reproducir el mundo real. Las representaciones son un punto de vista de la realidad, y por más que pudieran recrear acontecimiento o momentos históricos a la perfección, no lo son. Las representaciones son un volver a presentar, una nueva presentación, que puede estar influida por distintos factores, por lo que tampoco podemos negar su estrecha relación con la realidad.

La sociedad patriarcal ha impuesto un discurso muy fuerte en cuanto a los deberes y derechos de las mujeres de la época comprendida. Sus imposiciones han subordinado a la mujer-madre, a la mujer domesticada, haciendo un juego de palabras entre su ámbito privilegiado, el hogar, y su sometimiento en cuanto a sus derechos civiles.

Creo que todas las características antes mencionadas nos ayudan a establecer elementos para validar nuestra hipótesis: La característica moralizante del género melodrama reafirma los valores sociales dominantes y expone una mirada crítica hacia la mujer.

Las películas analizadas reflejan un constante discurso patriarcal, donde predomina la voz masculina, hasta el discurso de las mujeres se ve masculinizado, lo que también expone las nuevas conductas de estas mismas. Su necesidad de realizarse como mujeres, con sus derechos, con la toma de sus propias decisiones,

con la exposición de sus deseos, y con la elección de sus propios trabajos asalariados, entre otras cosas, las llevan a competir con los hombres. Las libertades de las mujeres veían afectados ciertos intereses propios. En las películas vemos la constante utilización de su discurso para establecer las conductas mal vistas de nuestras protagonistas y castigarlas, haciéndolas recorrer un camino erróneo, de sufrimiento, deshonra y humillación; en el que se restituye el equilibrio con la vuelta a los valores patriarcales.

## Referencias Bibliográficas:

- Amadori, L.C. (1948). *Dios se lo pague*. Argentina: Argentina Sono Film.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós. (p. 151)
- Barrancos, D. (1999). Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras. En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Tomo III. Buenos Aires: Taurus. (p. 120-121, 200, 210, 213)
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra. (p. 31, 32, 69)
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A. (p. 33, 46)
- Bordwell, D. (1997). El estilo de Hollywood, 1917-1960. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós. (p. 4)
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. (p. 43, 157, 160, 161, 162)
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Catédra. (p. 43)
- Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. (p. 69)
- de la Luz Hurtado, M. (1986). *El melodrama. Género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constante y variaciones de su aproximación a la realidad*. Revista Gestos. Consultado el día: 18-4-2011 Disponible en: [http://www.panoramadelarte.com.ar/discurso5\\_texto2.html](http://www.panoramadelarte.com.ar/discurso5_texto2.html)



- Demare, L. (1955). *Mercado de abasto*. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- di Nubila, D. (1998). *La época de oro: Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero. (p. 53, 58)
- España, C. (2000). El modelo institucional, formas de representación en la edad de oro. En España, C. *Cine Argentino, industria y clasicismo 1933/1956*. Volumen I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. (p. 57, 58)
- España, C. (1992). El cine sonoro y su expansión. En Couselo, J.M. *Historia del cine argentino* (2.ed) Buenos Aires: Centro editor de América Latina. (p. 47-48)
- Ferreyra, J.A. (1937). *Besos Brujos*. Argentina: Estudios Cinematográficos S.I.D.E.
- Gayol, S. (1999). Conversaciones y desafíos en los cafés de Buenos Aires (1870-1910). En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Tomo II. Buenos Aires: Taurus. (p. 52)
- Getino, O. (2005). *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus. (p. 26, 29, 30)
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra. (p.29)
- Lull, J. (1997). *Medios, comunicación, cultura. Aproximación Global*. Buenos Aires: Amorrortu. (p. 147, 223)
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. En [España, C.](#) *Cine argentino Industria y clasicismo: 1933/1956*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. (p. 193, 201, 203, 226)
- Maranghello, C.R. (1992). La pantalla y el estado. En Couselo, J.M. *Historia del cine argentino* (2.ed) Buenos Aires: Centro editor de América Latina. (p. 92, 94)
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Colombia: Nomos S.A. (p. 127, 129, 130, 131, 148, 150, 181)
- Marzal, J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos. Reconocimiento, identidad y diferencia*. Valencia: Ediciones Episteme. (Pág.: 9, 11, 13)
- McKee, R. (2003). *El guión*. España: Alba. (Pág.: 131, 134)
- McQuail, D. (1996). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. 2ed. México: Paidós. (p. 242, 280, 298)
- Míguez, E.J. (1999). Familias de clase media: la formación de un modelo. En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Tomo II. Buenos Aires: Taurus. (p. 23, 30)

- Moglia Barth, L.J. (1933). *Tango! Argentina: Argentina Sono Film*.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós. (p. 39, 46, 67-68, 73, 95, 98, 116)
- Moore, H. (1996). *Antropología y Feminismo*. Madrid: Catédra. (p. 29)
- Staiger, J. (1997). El modo de producción de Hollywood hasta 1930. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós. (p. 100)
- Susini, E.T. (1933). *Los tres berretines*. Argentina: Lumiton.
- Petracci, M. (Ed.) y Pechery, M. (2007). *Argentina, derechos humanos y sexualidad*. Buenos Aires: CEDES. (p. 53)
- Ríos J.C. y Talak, A.M. (1999). La Niñez en los espacios urbanos (1890-1920). En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Tomo II. Buenos Aires: Taurus. (p. 152, 154)
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós. (p. 239)
- Torrado, S. (2003). *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)* Buenos Aires: Ediciones de la flor. (p. 130, 131, 132, 136, 137, 161, 165, 171, 376, 581)
- Tranchini, E.M. (1999). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista. En *Cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines. (p. 145)
- Vezzetti, H. (1999). Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas. En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Tomo III. Buenos Aires: Taurus. (p. 174)

## **Bibliografía:**

- Amadori, L.C. (1948). *Dios se lo pague*. Argentina: Argentina Sono Film.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barrancos, D. (1999). Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras. En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Tomo III. Buenos Aires: Taurus.
- Bentley, E. (1964). *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Bettetini, G. (1984). *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Bordwell, D. (1997). El estilo de Hollywood, 1917-1960. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Calvera, L. (1990). *Mujeres y feminismo en la Argentina*. 1°ed. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Catédra.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- de la Luz Hurtado, M. (1986). *El melodrama. Género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constante y variaciones de su aproximación a la realidad*. Revista Gestos. Disponible en: [http://www.panoramadelarte.com.ar/discurso5\\_texto2.html](http://www.panoramadelarte.com.ar/discurso5_texto2.html)

- Demare, L. (1955). *Mercado de abasto*. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- di Nubila, D. (1998). *La época de oro: Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- España, C. (2000). El modelo institucional, formas de representación en la edad de oro. En España, C. *Cine Argentino, industria y clasicismo 1933/1956*. Volumen I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. (1992). El cine sonoro y su expansión. En Couselo, J.M. *Historia del cine argentino* (2.ed) Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Ferreyra, J.A. (1937). *Besos Brujos*. Argentina: Estudios Cinematográficos S.I.D.E.
- Gayol, S. (1999). Conversaciones y desafíos en los cafés de Buenos Aires (1870-1910). En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Tomo II. Buenos Aires: Taurus.
- Getino, O. (2005). *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Girard, J. M. (1970). *Acerca del arte, el realismo y la ideología*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Lull, J. (1997). *Medios, comunicación, cultura. Aproximación Global*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. En [España, C.](#) *Cine argentino Industria y clasicismo: 1933/1956*. Volumen II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Martín Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Colombia: Nomos S.A.
- Marzal, J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos. Reconocimiento, identidad y diferencia*. Valencia: Ediciones Episteme.
- McKee, R. (2003). *El guión*. España: Alba.
- McQuail, D. (1996). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. 2ed. México: Paidós.
- Míguez, E.J. (1999). Familias de clase media: la formación de un modelo. En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Tomo II. Buenos Aires: Taurus.
- Moi, T. (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Catédra.

- Moglia Barth, L.J. (1933). *Tango! Argentina: Argentina Sono Film*.
- Moore, H. (1996). *Antropología y Feminismo*. Madrid: Catédra.
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Petracci, M. (Ed.) y Pechery, M. (2007). *Argentina, derechos humanos y sexualidad*. Buenos Aires: CEDES.
- Ríos J.C. y Talak, A.M. (1999). La Niñez en los espacios urbanos (1890-1920). En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Tomo II. Buenos Aires: Taurus.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Staiger, J. (1997). El modo de producción de Hollywood hasta 1930. En Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Susini, E.T. (1933). *Los tres berretines*. Argentina: Lumiton.
- Torrado, S. (2003). *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)* Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Tranchini, E.M. (1999). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista. En *Cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines.
- Vezzetti, H. (1999). Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas. En Devoto, F. y Madero, M. (Ed.) *Historia privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Tomo III. Buenos Aires: Taurus.
- Williams, L. (1991). *Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso*. Consultado el día: 18-4-2011 Disponible en:  
[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=view&id=539&Itemid=99999999](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=539&Itemid=99999999)