

Universidad Nacional de Entre Ríos

Facultad de Ciencias de la Educación

Tesis de Licenciatura en Comunicación Social

Cine, feminidades e imaginarios sociales: análisis del discurso cinematográfico en el género melodrama argentino, en el período 1946-1955

Estudiante: Soldá, Luciana Vanina

Directora: Dra. Schaufler, María Laura

Co-Director: Mg. Saucedo, Gustavo

20 de agosto de 2024

Cine, feminidades e imaginarios sociales: análisis del discurso cinematográfico en el género melodrama argentino, en el período 1946-1955

Resumen

Este trabajo presenta un análisis de los discursos cinematográficos de ficción producidos durante la época del primer peronismo en nuestro país. Prestando especial atención a la construcción de la figura femenina alrededor de tres tópicos claves: matrimonio, sexualidad y deseo. Como puntapié para pensar de qué modo fueron producidos los discursos referidos a las feminidades en el imaginario social de la época, y cómo el orden político de turno, así como la filmografía seleccionada tuvieron alguna relevancia sobre esas tramas discursivas.

Durante la década de 1946-1955 se dieron una serie de cambios sociales y culturales que marcaron de distintas maneras los sentidos sobre las relaciones entre los géneros, como la visión sobre la familia, el matrimonio, la maternidad y la participación en el mundo del trabajo. En tanto, el cine y lo audiovisual fueron el discurso masivo por excelencia de la época. De allí radica el interés por rastrear los imaginarios contruidos sobre la figura femenina, mediante cruces interpretativos entre contexto y textos fílmicos.

Palabras claves

FEMINIDADES - PRIMER PERONISMO - DISCURSO CINEMATOGRAFICO - GÉNEROS - IMAGINARIOS.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	4
PRIMERA PARTE: PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS Y PRECISIONES METODOLÓGICAS.....	8
Cap. 1: Rastros de la relación entre primer peronismo y cine.....	8
Cap. 2: La figura femenina dentro de la narrativa cinematográfica peronista.....	11
2.1. La pregnancy de una revisión en el cine del primer peronismo.....	14
Cap. 3: Diseño metodológico.....	16
3.1. Ficha técnica de las películas:.....	18
3.2. El universo del melodrama cinematográfico.....	21
SEGUNDA PARTE: PANORÁMICA SOBRE CINE Y GÉNERO.....	23
Cap. 4. El cine entre la propaganda y una estructura de sentimientos....	23
Cap. 5: Teoría del cine.....	26
5.1. Perspectiva semiótica del cine.....	26
5.2. El lenguaje del cine.....	27
5.3. La narración en el cine.....	29
5.4. Una puesta en escena.....	30
Cap. 6: Mujer y mujeres en el cine: el género en cuestión.....	31
6.1. Imágenes de la época.....	32
6.2. La maternidad: entre el deseo y el sacrificio femenino.....	34

6.3. El melodrama: entre la pasión y el sufrimiento (lo bueno y lo malo)	36
Cap. 7: Los aportes de la teoría fílmica feminista	37
TERCERA PARTE: LA FIGURA FEMENINA EN EL CINE DE FICCIÓN DEL PRIMER PERONISMO	40
Cap. 8: Primer eje: construcción de la figura femenina en torno al matrimonio	40
8.1. Matrimonio y fidelidad femenina: una norma ideal	57
Cap. 9: Segundo eje: construcción de la figura femenina en torno a la sexualidad	58
9.1. El deber moral sexual	70
Cap. 10: Tercer eje: construcción de la figura femenina en torno al deseo	70
10.1. El deseo femenino: entre la insatisfacción y la renuncia	80
CONSIDERACIONES FINALES	83
BIBLIOGRAFÍA	88
FILMOGRAFÍA ANALIZADA	92
Agradecimientos	93

INTRODUCCIÓN

Con la llegada del cine sonoro en 1933 la producción cinematográfica en Argentina dio el salto hacía la industrialización. Convertido en uno de los entretenimientos populares por excelencia durante el siglo XX se registra un notable crecimiento en la producción de películas nacionales. Como señala Clara Kriger (2006), partiendo de 6 estrenos en 1933 y 1934, se llega a contar con 56 estrenos en 1942. Y en relación con el circuito de exhibición, para el año 1946 las salas de cine llegaron a sumar un total de 1690.

En ese marco, el género cinematográfico melodrama, que tiene su centro en el clásico conflicto entre el orden de la pasión y los mandatos sociales, puede ser entendido como un formato estético e ideológico que imprimió una huella profunda en la cultura durante el periodo llamado peronismo clásico: 1945-1955 (Isabella Cosse, 2006).

Como ha analizado Jesús Martín-Barbero (1998), a través del folletín, el cine recibe la herencia del melodrama de 1800 y lo reinventa, manteniendo sin embargo su funcionamiento narrativo, sus exigencias morales, sus arquetipos y su eficacia ideológica.

En lo que respecta al contexto sociopolítico de la época, Valeria Manzano (2000) sostiene que el movimiento peronista se presentó a sí mismo en tanto ruptura fundamental en la escena política y social argentina. Lo que conlleva a crear nuevas relaciones sociales o, más extendidamente, dar nuevos significados a las existentes. En ese sentido, Acha y Ben (2005) sostienen que durante el peronismo, las reformas que se dieron de orden parental, ligadas a lo sexual, como la modificación de la discriminación entre las filiaciones legítima e ilegítima, el divorcio vincular y la cuestión de la ley de profilaxis¹ (12.331) que terminó con el ciclo de la prostitución reglamentada por el estado, fueron justificadas por razones de justicia social, pero estaban teñidas de un conservadurismo familiarista y moralista.

¹La ley de profilaxis 12.331 fue sancionada el 17 de diciembre de 1936 y promulgada el 30 de diciembre de ese mismo año. Entre sus disposiciones incluía cerrar todos los burdeles - prostíbulos con el objetivo de controlar las enfermedades venéreas. (Centro de Información Judicial, disponible en <https://www.cij.gov.ar/inicio.html>)

Con respecto a la categoría de género que figura en el marco teórico de este trabajo, Dora Barrancos (2008) afirma que las referencias a los conceptos de sexo y género se deben al feminismo teórico que se abrió paso entre los años sesenta y setenta y se ha extendido en las últimas décadas a través de una gran profusión de estudios e investigaciones de alto impacto en las ciencias sociales y las humanidades. La categoría de género se amplió cada vez más para dar cuenta del significado decisivo de los condicionamientos sociales y culturales –históricamente forjados– que creaban los caracteres femeninos y masculinos, toda vez que cada cultura indicaba las funciones, las actividades y las expectativas de comportamiento relacionadas con cada uno de ellos.

Partiendo de este enfoque general, el objetivo fundamental en esta tesis consiste en analizar la construcción discursiva del imaginario social sobre las figuras femeninas en el cine de ficción argentino, específicamente en el género melodrama, durante el periodo de 1946-1955. A partir de un corpus de películas seleccionado, para el cual se prestó especial atención a los discursos respecto a la feminidad. Para lo que establecimos tres ejes de análisis claves: matrimonio, sexualidad y deseo.

Nuestra principal premisa para encarar este estudio ha sido la de que la construcción de la posición discursiva de la figura de las feminidades, mediante las producciones audiovisuales de ficción argentina en el período acotado, se define, en realidad, a partir de los sujetos masculinos. Es decir, que hay un no lugar representado por las mujeres en las producciones. Así también, dichos imaginarios contribuyen a estabilizar y mantener un orden político y legitiman los discursos que ubican a la imagen de la mujer dentro del espacio social funcional a las necesidades del poder político.

Además, nuestra búsqueda durante el análisis se concentra en rastrear la relación que el peronismo se dio para con la industria cinematográfica. Más específicamente, se trató de ver si hay huellas explícitas de intervención en la industria audiovisual. En ese sentido, indagamos con el presupuesto de que el cine de la época de alguna forma tenía contenido de carácter propagandístico.

Con este propósito fue que llegamos a la discriminación de dos tipos de filmes de la época. Por un lado se encontraban las cintas de corte documental y noticieros y por otro lado, las producciones realizadas por empresas privadas

que perseguían más bien objetivos económicos o intereses particulares. Donde se destaca el material fílmico de ficción, en el que a través de una lectura de Kriger (2006), ubicamos al género melodrama. El cual fue el objeto de nuestro estudio.

El presente trabajo de tesis está ordenado en tres partes, que a su vez se encuentran subdivididas en capítulos. Sus principales contenidos son:

En la primera parte ubicamos un rastreo por algunas investigaciones y trabajos que anteceden a nuestro estudio, tomando como punto de partida teórico esas experiencias. Además realizamos una caracterización del problema objeto de estudio y de la estrategia metodológica.

En la segunda parte nos adentramos en la discusión que las perspectivas teóricas del fenómeno fílmico sostienen acerca de su naturaleza, sus posibles acercamientos analíticos, y la interpretación de sus mecanismos para atraer la atención de la audiencia. En este sentido, realizamos un recorrido por las diferentes teorías del cine. Para luego, rastrear de manera particular las formas que ha tenido el discurso cinematográfico en torno a la figura femenina, durante el primer peronismo. Para esto integramos algunas perspectivas teóricas que nos ayudan a entender el contexto social, cultural y político de la época, así como las ideas más resonantes acerca de la feminidad y del concepto de género. Además, describimos las categorías utilizadas para considerar el estudio de las producciones catalogadas dentro del género melodrama en la producción cinematográfica y su respectiva relevancia dentro del período histórico seleccionado.

En tanto, en la tercera parte de la tesis, y la cual consideramos es la parte medular de dicho trabajo, está dedicada al análisis del corpus fílmico donde aplicamos la teoría previamente expuesta para contrastar con nuestros aportes. Dividimos el análisis de acuerdo a los ejes previamente expuestos y describimos los filmes centrándonos en las escenas más relevantes para nuestro estudio.

La organización de nuestro trabajo nos ha permitido rastrear y develar huellas en las tramas de los filmes de la época que pueden aportar una visión enriquecida, desde una lectura novedosa, en un intento por ir más allá de la simple oposición de imágenes positivas y negativas. El propósito en definitiva es contribuir y/o abrir nuevas aristas de conocimiento, reflexión y de posibles

discusiones a los estudios de género y la teoría fílmica feminista. Como así también, ser un antecedente a los estudios sobre géneros y sexualidades dentro del campo de la Comunicación Social.

PRIMERA PARTE: PUNTOS DE PARTIDA TEÓRICOS Y PRECISIONES METODOLÓGICAS

Cap. 1: Rastros de la relación entre primer peronismo y cine

El punto de partida de esta tesis se encuentra en estudios que han trabajado en análisis del discurso cinematográfico, así como investigaciones que ponen como eje una perspectiva de género para desentramar conceptos normalizados en la cultura de masas, o discursos masivos.

En primer lugar se encuentran los estudios realizados sobre la relación entre la industria del cine argentino y el poder político por ser investigaciones que aportan al marco contextual. Por otro lado, los estudios que se han ocupado del tema desde un análisis cultural y de género del cine, por ser específicos a la problemática que nos atañe.

Sobre el peronismo se ha escrito y dicho mucho. Suscita pasiones que dividen, y aunque no es el eje central en nuestro trabajo, es de carácter relevante para entender el clima de época. En lo que concierne a la relación del peronismo durante el periodo del 1946-1955 con la industria cinematográfica, tomamos como referencia la investigación titulada *Cine argentino y peronismo: cultura, política y propaganda, 1946-1955*, de la autora Valeria Manzano, y publicada en 2001. En este trabajo se da cuenta de la relación entre cine argentino y el poder político en el periodo acotado, en el cual, el peronismo se cristalizó en tanto movimiento político fundamental de la sociedad argentina. Manzano aborda las políticas oficiales en lo que respecta a la industria cinematográfica, y además las formas y contenidos de las producciones filmicas, para estudiar lo que la autora denomina; la construcción de una *estructura de sentimientos*. A partir de esto, nos resulta interesante el trabajo que la autora realiza para finalmente dar cuenta de la complejidad de las relaciones entre las prácticas culturales significantes y la política.

Un segundo estudio sobre cine en este periodo es el de Clara Kriger de 2006, titulado *La presencia del estado en el cine del primer peronismo* y que se centra en analizar las significaciones que alcanzó la presencia del Estado en el cine durante el periodo del primer peronismo. Mediante un abordaje de la política cinematográfica puesta en marcha en ambos gobiernos peronistas, que

funciona principalmente para entender que el material filmico de ficción producido en el período no es homogéneo. Nos resulta interesante en este trabajo los recorridos por los que la autora transita para responder ¿qué tiene de peronista el cine realizado durante el primer peronismo? interrogante al que adherimos como principal puntapié en nuestra tesis. Nuestra pregunta problema acerca de la construcción discursiva sobre las figuras femeninas en el cine de ficción argentino se enraíza en el supuesto de que la relación del primer peronismo con la industria cinematográfica formó parte de las políticas de estado de la época. En este sentido Kriger concluye que “estas producciones tienden a reforzar y legitimar el poder del Estado a partir de un fuerte y explícito carácter normativo” (Kriger, 2006: 412).

En lo que concierne a la problemática que conlleva realizar un análisis discursivo del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva de género, nos encontramos con el trabajo titulado: *Construcciones discursivas de las categorías de género y su influencia en el orden doméstico en el cine del peronismo clásico*, realizado por Galardo, Romano, et.al. del año 2013.

Los autores indagan, a través del análisis enunciativo del discurso cinematográfico, el entramado de las vinculaciones entre las categorías de género y el orden doméstico durante el primer peronismo. A su vez, ponen de manifiesto sus matices y ambigüedades para evitar la lógica unidireccional a través de la cual la crítica cinematográfica tradicional se ha manifestado históricamente. Mediante un recorrido teórico se proponen desmitificar las versiones de que el primer peronismo hizo abuso de su relación con la industria del cine para ejercer la propaganda política. Y es en este sentido en el que lo contrastamos con nuestra tesis en la que nos dedicamos a indagar acerca de esta relación poder político/cine.

En su análisis trabajan sobre cinco ejes temáticos: la construcción de la figura de la madre en el cine del primer peronismo, la figura femenina en comedias del primer peronismo, la figura de la mujer trabajadora en las películas de Manuel Romero, la figura masculina en el fútbol según el cine del primer peronismo y la institución policial y su relación con el orden familiar.

Los autores llegan a plantear que el análisis efectuado demuestra que se puede ampliar y enriquecer el panorama de las conceptualizaciones en torno al cine del periodo del peronismo clásico y que el proceso de análisis

discursivo pone en evidencia una multiplicación de significaciones, de efectos de sentido. Conclusiones que cobran sentido en nuestro trabajo y en relación a nuestro objetivo principal de tesis, en el que nos proponemos describir y analizar, a través de un corpus fílmico seleccionado y en base a tres tópicos -matrimonio, sexualidad, deseo- cómo se construye la posición discursiva que se inscribe sobre las figuras femeninas en las producciones cinematográficas del género melodrama durante el período 1946-1955 en Argentina.

Dentro de los estudios donde la perspectiva de género se ancla como el eje central, ubicamos en primer lugar a la investigación realizada por Francisco A. Zurian Hernández y Beatriz Herrero Jimenéz publicada en el año 2014, y titulada *Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para investigación en Cultura Audiovisual*.

El artículo presenta como objetivo fundamental la reivindicación de la teoría fílmica feminista y de los estudios de género como un marco teórico competente y unas metodologías adecuadas para la investigación en comunicación audiovisual.

Nos interesa de esta obra, particularmente el hecho de que supone una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, donde se introducen variantes epistemológicas que posibilitan o pretenden posibilitar la mejor episteme, la que mejor puede ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una doxa personal. Mediante la investigación, los autores concluyen que partiendo del artefacto audiovisual es posible hacerse preguntas complejas sobre los seres humanos, su identidad, sus relaciones, el mundo de sus afectos, de su sexualidad, etc. Así mismo, destacan que “el cine, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio-tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales” (Zurian y Herrero, 2014: 18).

Por último, en este apartado destacamos el estudio *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*, realizado por la autora Paula Inés Laguarda publicado en el año 2011.

La autora presenta un análisis de dos de los personajes creados por la actriz Niní Marshall; Candida y Catita. Los toma como punto de partida para

reflexionar de manera más amplia sobre los modos en que los géneros sexuales fueron producidos en la discursividad social durante las décadas de 1930 y 1940, y el papel que el cine en general, y la filmografía que selecciona, cumplieron en ese proceso. A partir de cruces interpretativos entre textos y contextos, Laguarda argumenta que a través de los personajes que se le asignaban y su performance como comediante, la actriz Niní Marshall puso en evidencia algunas de las fisuras y contradicciones que presentaban los valores dominantes en el campo de lo político, social y cultural de las décadas mencionadas, entre los que incluye aspectos relacionados con la construcción de los géneros sexuales, como las visiones sobre la maternidad, las relaciones entre varones y mujeres y la participación en el mundo del trabajo. Cuestiones por las que la obra resulta de suma relevancia como un antecedente para nuestro trabajo.

A partir de las investigaciones previas, podemos resaltar el hecho de que la producción cinematográfica de la época que data entre los años 1946-1955 ha sido objeto de interés en los estudios del campo de la Comunicación Social y de las Ciencias Sociales en general, y que las formas de abordaje confieren al análisis y la descripción, principalmente, de la influencia que el poder político de turno - el peronismo - tuvo en dichas producciones, así como el análisis de las representaciones sociales *de la feminidad* en el discurso cinematográfico. En este sentido, desde nuestro estudio nos propusimos contribuir en el campo, mediante un análisis y su posterior reflexión sobre las disputas por el sentido que se dan en el espacio simbólico de la representación, tomando la categoría del *imaginario social*, la cual nos sirvió como puntapié para pensar la construcción discursiva de la figura femenina reinante en el material fílmico.

Cap. 2: La figura femenina dentro de la narrativa cinematográfica peronista.

En el período que transcurre entre 1946 y 1955 se suceden una serie de eventos que indudablemente han transformado la historia social y política en Argentina. Para entender este período tan rico y basto en materia de

producciones cinematográficas, resulta imprescindible resaltar la importancia de la necesaria contextualización, para no caer en fórmulas que minimicen lo que estaba sucediendo. Esto sólo es posible de lograr mediante una vigilancia epistemológica constante, para no entrar en una simplificación de algo tan complejo, solo en virtud de encorsetar la investigación en una perspectiva teórica en particular.

Acerca de los largometrajes comerciales realizados y estrenados en el periodo acotado, no se hallan referencias explícitas, ni la exposición de los líderes peronistas. No se trata de películas de propaganda política o partidaria, sí incluyen referencias que conectan directamente con la serie social contemporánea al momento de la producción. En este sentido, “con respecto al cine distribuido comercialmente, el mensaje político no fue explícito” (Kriger. 2006: 141). Si bien podemos encontrar alusiones a la problemática social o al funcionamiento de las instituciones del Estado, no hallaremos planteos políticos ni programáticos, así como tampoco alusiones a personalidades del gobierno.

La acción del Estado, señala además la Clara Kriger (2006), funciona como mediadora, reparadora y articuladora de las formas posibles de resolución de los conflictos que presentan los personajes de los relatos. Estas producciones tienden a reforzar y legitimar el poder del Estado a partir de un fuerte y explícito carácter normativo. Existe en ellas una voluntad perlocutoria que propone valores y consejos a la población, promueve las instituciones que se representan y construye las bondades de una sociedad armónica donde se resuelven todos los conflictos. Los prólogos y los epílogos son los artífices privilegiados de estas estrategias didácticas, distribuyendo consignas tendientes a la educación del ciudadano.

En este sentido los textos fílmicos revelan la existencia de un Estado que avanzó sobre la sociedad, en lo cotidiano, interviniendo en todas las áreas que afectan a la vida personal y familiar. Muchas de estas películas parecen estar en sintonía con la propuesta peronista de construir una comunidad en la cual el Estado toma un lugar preponderante: organizando, mediando y armonizando conflictos. Pero también es necesario apuntar que las mismas toman contacto con la experiencia vivida por una sociedad que ve enormemente ampliado el espacio de lo público, cada vez más inclusivo; que

ve transformada su práctica cotidiana por el mayor acceso de los bienes y servicios que distribuyen las agencias estatales.

Ahora bien, en contrapartida a la ausencia de una apología del peronismo en el cine comercial, encontramos pocos rastros de crítica a la política del momento o a algún aspecto de la realidad que se vivía.

Lo melodramático se modificó notablemente en el período que estudiamos. Nuevos personajes y situaciones comenzaron a impactar sobre los géneros cinematográficos en el momento de desarrollar el universo sentimental de cada film.

Los personajes encarnados por figuras femeninas, señala Clara Kriger (2006) comenzaron a trazar líneas con aparente pretensión de ser transgresoras. Ejemplos de mujeres que deciden dejar sus pueblos (aparece la cuestión de la gran ciudad como un lugar donde triunfar) para independizarse económicamente, mujeres que tienen una vida profesional. Otro tópico común es el de la prostituta —a veces lujosa, otras pobre— que tras sobreponerse a diferentes obstáculos encuentra la redención. Así, transgrede las reglas del género para entrar a la Iglesia y reconstruir su vida, después de renunciar a riquezas y pecados, siempre asistida por algún hombre que posibilita la redención.

Por otro lado, se hallan representaciones de personajes femeninos audaces, desenfadados y siempre merecedores de castigo, ya que al no aceptar la protección masculina, ese será su error, y por lo tanto ese será siempre el motivo de castigo.

De acuerdo con las distintas lecturas, es imposible atribuir este fenómeno a una sola razón, pero es posible rastrear algunos de los factores que seguramente influyeron en el cambio. Por un lado, el Estado apela a la mujer, de diversas maneras, para constituir una Argentina moderna. Pero, además, cabe citar la influencia de la posguerra y, junto con ella, la aparición de las mujeres como actor social reflejado en el cine hollywoodiense.

En este marco, la pregunta problema que guía este estudio es: ¿Cómo se construye discursivamente el imaginario social sobre las figuras femeninas en el cine de ficción argentino, específicamente en el género melodrama, durante el periodo de 1946-1955? Esta pregunta busca ampliar la visión de lo que ya se ha trabajado hasta el momento en lo que refiere a la figura femenina

dentro de la narrativa cinematográfica, en relación a tres ejes delineados específicamente para el análisis: matrimonio, sexualidad y deseo.

Además, como interrogantes auxiliares planteamos: ¿Cómo se configura la feminidad, en relación a los ejes mencionados, en las producciones cinematográficas del género melodrama durante el período 1946-1955? ¿Cómo se construye la presencia visual de las figuras femeninas en los filmes del periodo seleccionado? Por último, ¿qué reflexiones suscita el análisis del discurso cinematográfico de ficción durante el primer peronismo, usando la lupa de la teoría feminista?

2.1. La pregnancy de una revisión en el cine del primer peronismo

Para realizar la revisión que nos propusimos fue necesario cuestionar la validez de homologar un período histórico con un criterio de análisis que se valiera de conceptos actuales. Con el objetivo de revisar diferentes tropos referidos a la figura femenina y cómo ésta aparece en la narrativa del cine comercial durante el período de 1946 a 1955 en Argentina.

La selección de este recorte temporal, coincide con el gobierno del peronismo donde la propaganda política en la construcción de ideales y valores argentinos tuvo un importante auge. Además, se incrementó el número de productos audiovisuales destinados al público general, en detalle advierte Kriger (2006), la producción de películas nacionales registra un crecimiento notable. Partiendo de 6 estrenos en 1933 y 1934, se llega a contar con 56 estrenos en 1942. En relación con el circuito de exhibición, el país contaba en 1933 con 1608 salas de cine que llegaron a sumar 1690 en 1946, entre las que 199 estaban en Buenos Aires. Paralelamente crece el número de revistas especializadas, algunas dirigidas al público en general y otras a los participantes del negocio en particular, así como los espacios destinados al cine en las publicaciones periódicas.

El cine ha sido una herramienta del sistema para normalizar diferentes narrativas sistémicas, dentro de las cuales muchas han sido tipos de violencias simbólicas hacía la figura femenina, que a lo largo de más de un siglo se han

repetido de manera invariable, generando así una normalización de ciertos conceptos que hasta la actualidad continúan arraigados en la cultura masiva.

Es fundamental y necesario analizar los discursos que anteceden a la época actual, para entender en qué punto se encuentran hoy los estudios de género y la teoría feminista vinculados a la comunicación social y la cultura. Así mediante una revisión con perspectiva histórica puede volverse una herramienta reparadora e incluso funcionar como un puntapié a futuros estudios en la materia.

Este trabajo aborda el universo de las películas de ficción que se realizaron dentro del período, con el propósito de observar las distintas formas en las que se muestra a la figura femenina, tomando tres ejes de análisis; matrimonio, sexualidad y deseo. Así se estudiarán las características que las narrativas cinematográficas contienen en torno a estas.

En tiempos como los actuales los discursos *mainstream* impactan de manera masiva, y los paradigmas de la imagen interpelan y atosigan a diario a través de las redes sociales, las cuales a su vez destacan de forma cada vez más tajante las subjetividades individuales. En tanto, entendiendo la complejidad y relevancia de la imagen audiovisual dentro del campo de la comunicación social es que nos proponemos decantar hacia un terreno que nos permita realizar articulaciones teóricas flexibles de otros campos como los estudios de género y la semiótica. A esto le sumamos las herramientas metodológicas que brindan los estudios del área de la comunicación, para de ese modo habilitar un debate sobre la profundidad en la construcción de personajes y tramas en el discurso audiovisual, y su implicación en el imaginario social.

Por último, nos parece imprescindible no olvidar del complejo momento social y político que atraviesa a la sociedad argentina en la actualidad. Así como tampoco perder de vista los caminos epistemológicos recorridos en los estudios previamente realizados sobre cuestiones relacionadas con nuestro principal interrogante, acerca de la construcción discursiva sobre las figuras femeninas en el cine de ficción durante el primer peronismo. Lo que nos permite ir realizando asociaciones entre período político y *producciones culturales significantes*.

Cap. 3: Diseño metodológico

Este apartado caracteriza tanto la estrategia metodológica como el corpus de análisis seleccionado para dar respuesta a la pregunta problema planteada: ¿Cómo se construye discursivamente el imaginario social sobre las figuras femeninas en el cine de ficción argentino, específicamente en el género melodrama, durante el periodo de 1946-1955?

Siguiendo la clasificación de Ruth Sautu (2005), esta tesis responde a un diseño cualitativo, de tipo histórico narrativo que se propone entender los procesos sociales en forma integrada a partir de un marco analítico documental que postula relaciones entre procesos sociales, políticos, económicos, etc. En este caso la construcción discursiva del imaginario social sobre las figuras femeninas en el cine de ficción argentino. Además, podemos caracterizar la investigación como descriptiva y diacrónica en la que nos centramos en el análisis de la filmografía que nos permita también dar cuenta del contexto sociocultural e histórico de producción y distribución del material fílmico.

En lo que respecta al abordaje del corpus de películas, nos auxiliamos en la teoría fílmica, en la cual Cristian Metz se aproxima al objetivo de la semiótica: el estudio de los discursos y textos, más que del cine como industria o institución. En esta línea, Paz (2001) plantea:

En los inicios del siglo XXI, la investigación semiótica del cine, basada en la práctica empírica del análisis de secuencias, o incluso de planos, de textos fílmicos, de géneros, de filmografías, y de escuelas, supone el abandono del estructuralismo formalista, y una redefinición de su objeto que libera la semiótica fílmica del lastre metadeductivista (Paz, 2001: 377).

Una de las propuestas analíticas de Metz (citado por Stam, 1999), es llevar una película a la categoría de texto fílmico, entendido ésto no como la suma de los códigos con que opera, sino como una labor de constante reestructuración y desplazamiento, mediante la cual la película -escribe- su texto, modifica y combina sus códigos volviéndolos a oponer unos a otros, y así constituye sus sistemas.

Por su parte, Casetti y Di Chio (2007) explican que el análisis textual de un film puede comprender cuatro grandes aspectos interrelacionados, al considerarlo respectivamente como objeto de lenguaje, como lugar de

representación, como momento de narración y como unidad comunicativa. La preeminencia de un aspecto por sobre otro depende de los objetivos de la investigación y del recorrido metodológico establecido.

En este sentido, para el análisis del texto fílmico, lo ideal es descomponer al film teniendo en cuenta que sus unidades más comunes son los planos y las secuencias (Aumont y Marie; 1990, Aumont et al, 2006). En este trabajo de tesis, el foco del análisis fue puesto en las formas narrativas y discursivas sobre las figuras femeninas, para lo que se eligieron fundamentalmente secuencias de los filmes, utilizando como criterio de selección de las mismas una serie de ejes de análisis: matrimonio, sexualidad y deseo.

En tanto, para el análisis contextual, de acuerdo con lo propuesto por Laguarda (2011) lo que se llevó a cabo fue incluir por un lado; el contexto histórico-social: comprendiendo una caracterización de la sociedad argentina de la época de 1946 a 1955, atendiendo a aspectos políticos, económicos y sociales. Y por otro lado, el contexto institucional: donde se aborda el marco institucional del cine argentino en el período de referencia, como manifestación de la formación de una cultura de masas, y atendiendo al proceso de industrialización y a las características que asumió el cine narrativo de ficción en el país. Entendiendo a los discursos cinematográficos con una dimensión performativa (Butler, 1990), es decir, una capacidad de construir y reconstruir representaciones, valores, nociones sobre los géneros y en particular sobre el imaginario social de lo femenino que nos ocupa en este estudio.

Una vez tomada la estrategia metodológica de recurrir a la herramienta del análisis textual, el paso siguiente, no exento de dificultades, fue la delimitación de la muestra que está comprendida por siete (7) películas en el recorte temporal mencionado.

En cuanto al tipo de muestreo, se utilizó un muestreo no probabilístico, por juicio o criterio de relevancia, así se establecieron los principios de selección de acuerdo al objetivo de nuestro trabajo. En principio, se priorizó la disponibilidad y acceso a los materiales para ser analizados.

Además, se apuntó a saturar la variabilidad de las significaciones construidas alrededor del matrimonio, la sexualidad y el deseo en relación a la figura femenina vinculada al orden de género de la época. En este sentido, el

corpus propone un recorrido por las construcciones discursivas de la figura femenina en relación con las categorías de deseo, placer, sexualidad, amor, familia, matrimonio, todas intrínsecamente vinculadas en el núcleo del melodrama de época.

Finalmente, el corpus quedó conformado por las siguientes películas: *Celos* (dirigida por Mario Soffici y estrenada en 1946), *Historia de una mala mujer* (dirigida por Luis Saslavsky, estrenada en 1948), *Santa y Pecadora - Nacha Regules* (dirigida por Luis César Amadori, estrenada en 1950), *La orquídea* (dirigida por Ernesto Arancibia, estrenada en 1951), *La mujer de las camelias* (dirigida por Ernesto Arancibia, estrenada en 1953), *La pasión desnuda* (dirigida por Luis César Amadori, estrenada en 1953) y *El Barro Humano* (dirigida por Luis César Amadori, estrenada en 1955).

3.1. Ficha técnica de las películas²:



Título: Celos



Título: Historia de una mala mujer

² Recuperadas en línea del portal Cine Nacional: <https://cinenacional.com/>.

Dirigida por: Mario Soffici

Guión: Tulio Demicheli según la novela "La sonata a Kreutzer", de León Tolstoi

Estreno: 23 de agosto de 1946

Dirigida por: Luis Saslavsky

Guión: Ariel Cortazzo según "El abanico de Lady Windermere", de Oscar Wilde

Estreno: 18 de mayo de 1948

Prohibida para menores de 18



Título: Santa y pecadora - Nacha Regules

Dirigida por: Luis César Amadori

Guión: Luis César Amadori según la novela homónima de Manuel Gálvez

Estreno: 2 de marzo de 1950

Inconveniente para menores de 14

Título: La orquídea

Dirigida por: Ernesto Arancibia

Guión: Ulyses Petit de Murat según "L'Orchidea", de Sam Benelli

Estreno: 20 de julio de 1951

Prohibida para menores de 18



Título: La mujer de las camelias

Dirigida por: Ernesto Arancibia

Guión: Ernesto Arancibia según la novela La dama de la camelias de Alejandro Dumas (hijo)

Estreno: 5 de febrero de 1953



Título: La pasión desnuda

Dirigida por: Luis César Amadori

Guión: Luis César Amadori según la leyenda "Thais"

Estreno: 27 de abril de 1953

Prohibida para menores de 14



Título: El barro humano

Dirigida por: Luis César Amadori

Guión: Luis César Amadori según la obra
teatral de Luis Rodríguez Acassuso

Estreno: 2 de mayo de 1955

Inconveniente para menores de 16

3.2. El universo del melodrama cinematográfico

En cuanto al criterio que lleva a posar este estudio sobre el género cinematográfico del tipo melodrama, se reviste de un carácter relevante ya que es común encontrar que sus tramas respondan a la temática de el lugar de la mujer y la familia. Ricardo Manetti (2000) sostiene que el género melodrama responde a un modelo patriarcal donde la figura del padre –en términos simbólicos, padre-familia, padre-Dios y padre-Estado– constituye la base fundante de una ley que no debe ser transgredida. En este sentido, entrando en una mayor profundidad, Silvia Oroz (1992) propone que:

El melodrama cinematográfico latinoamericano fue la educación sentimental de más de una generación, consolidando y sublimando, a través de su propia convención lingüística, las conductas y los modelos motivados por el dicho popular: el amor lo puede todo. (...) Ese cine será un discurso didáctico sobre los sentimientos que la cultura occidental calificó de universales y naturales (Oroz, 1992: 34).

Como género, el melodrama nada tiene de ingenuo en el plano ideológico. Sobre esto, José Enríquez (1991) plantea que:

Al servicio del statu quo instaurado y defendido hasta nuestros días, el melodrama es capaz de sacrificar las ideas de un autor, traicionar personajes y situaciones planteadas para sacar adelante la moraleja esperada (Enríquez, 1991: 47).

Una vez expuestas la estrategia metodológica y los fundamentos de dicha selección, sólo resta enunciar el criterio de la decisión que nos llevó a tomar tres tópicos/ejes de análisis, para los cuales se tomaron en cuenta los objetivos del trabajo y se arribó a las categorías que nos permitieron analizar variables fundamentales para visualizar y problematizar la construcción de la figura femenina durante el período del cine que se desarrolló entre 1946 y 1955 en Argentina.

SEGUNDA PARTE: PANORÁMICA SOBRE CINE Y GÉNERO

Cap. 4. El cine entre la propaganda y una estructura de sentimientos.

A la hora de realizar un análisis de producciones audiovisuales, que aborden cuestiones relativas al género y a la sexualidad, partir desde los estudios de género resulta imprescindible. Ahora bien, es necesario comprender el valor que estas categorías tendrán en el recorrido de la presente investigación y desde qué lugar entrarán en diálogo con otros conceptos y con el análisis propiamente dicho.

Uno de los primeros desafíos fue construir una línea de trabajo y análisis que aportara a los estudios ya realizados, que no cayera en reduccionismos, sino que abriera las posibilidades de análisis sin forzar interpretaciones para que encajaran en alguna teoría específica.

No fue una tarea fácil de lograr, ya que las perspectivas que se pretendían entrelazar desde un principio, presentan cruces entre diferentes campos disciplinares, desde los estudios de géneros, culturales y la historia del cine.

En tanto, en lo que refiere a la historia del cine, como discurso masivo, este ha construido infinitos universos de sentidos. Desde historias fantásticas, mundos creados, mundos paralelos, personajes imaginarios, infinidades de emociones, situaciones, escenarios, contextos ideales, contextos apocalípticos. El discurso cinematográfico es reconocido como portador de una cultura propia que se proyecta a través de códigos y prácticas significantes reproduciendo y organizando un sistema de valores. Teresa De Lauretis (1992) plantea que en esta operatoria, el cine –en tanto dispositivo– introduce invariablemente su carga ideológica. Se podría decir que los flujos de contenidos difundidos por el cine configuran visiones del mundo y de las relaciones sociales dentro de ciertas coordenadas espacio-temporales que juegan un rol central en los procesos de constitución de identidades y otredades.

Además de la construcción de realidad, como explica P. Inés Laguarda, “El documento fílmico pone en escena los imaginarios vigentes en un determinado momento histórico, además de aportar datos audiovisuales acerca

de los contextos sociales y culturales, pero también contribuye a modelar esos imaginarios” (Laguarda, 2011: 25).

La época seleccionada para analizar está compuesta por un gran entramado de producciones simbólicas, y entre ellas se encuentran las producciones cinematográficas. Ocupando un lugar de relevancia, por un lado en términos cuantitativos como dice Clara Kriger (2006), durante la década peronista el número supera las cuatrocientas producciones comerciales catalogadas dentro del género de ficción, a las que se les suman una gran cantidad de cortometrajes documentales institucionales y la difusión de ocho (8) noticieros periódicos.

A partir de los datos que arroja el vasto número de producciones realizadas, es que consideramos necesario realizar una discriminación y caracterización entre aquellas que explícitamente demostraban un carácter proselitista, tratándose de filmografía diseñada y producida por una agencia gubernamental. Y que tenían un rol específico dentro del plan de comunicación del Estado, en palabras de la autora:

Se trata de trabajos que son de corte documental y que responden por lo general a la necesidad de difundir y propagandizar los actos, mensajes y políticas del gobierno y del partido justicialista (Kriger, 2006: 4).

Por otro lado, se encontraban las producciones realizadas por empresas privadas que perseguían más bien objetivos económicos o intereses particulares. Donde se destaca el material fílmico de ficción. El que a su vez, se puede subdividir en géneros: acción, terror, melodrama, etc.

Cabe destacar que si bien, como se dijo, existen distinciones entre el material producido y de hecho es pertinente tomarlos de manera separada para su estudio, tienen puntos en común, ya que los noticieros y los documentales eran de exhibición obligatoria desde diciembre de 1943, y en muchos casos participaban en la elaboración de los mismos, las empresas cinematográficas conocidas en el mundo de la ficción junto al elenco de sus profesionales contratados. “En estos textos fílmicos abundaba la propaganda política explícita del peronismo en general, de las obras del gobierno y de la personalidad de los líderes políticos del movimiento” (Kriger, 2006: 5).

Siguiendo con una lectura de Valeria Manzano (2001), en cuanto a la política oficial, encontramos dos momentos destacados. El primero, 1946-1950, en el cual el apoyo financiero fue muy importante y dio lugar a una creciente producción de películas. Consideramos que estas películas dan cuenta de una particular estructura de sentimientos, en proceso de producción por las prácticas y la discursividad de la época. En conjunto, las películas de esta primera época se constituyen en un agente efectivo de construcción de nuevas subjetividades, acordes a lo que proponía el peronismo: un profundo sentido familiarista.

Ahora bien, la creación del aparato propagandístico peronista enjuicia a la producción cinematográfica en general. Ese encono particular con respecto a las películas no hace más que confirmar la importancia fundamental de las imágenes fílmicas para la producción de ideología. Y, como afirmamos más arriba, las películas no cumplían suficientemente el requisito asignado. No creemos que por opuestas ideológicamente sino fundamentalmente por no evidenciar credenciales peronistas. Así, la segunda etapa que definimos, 1950-1955, está marcadamente inserta en el debate acerca de la política cultural oficial. Si bien la producción decae considerablemente a partir de 1950, la generalidad de la industria prosigue en la misma línea.

Cap. 5: Teoría del cine

5.1. Perspectiva semiótica del cine

En este apartado se mencionan algunas de las principales construcciones teóricas del fenómeno fílmico, entendido como una de las áreas propias de la semiótica, si lo consideramos un campo posible para estudiar la vida de los signos y sus significados en la vida social. En este sentido, Robert Stam (1992), citado por Otto Roberto Fernández (2013) hace un compendio de las distintas perspectivas teóricas desde las cuales se ha analizado el fenómeno cinematográfico en el siglo XX.

Fue en la década del sesenta en que teóricos como Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini, Christian Metz y Roland Barthes consolidaron los estudios acerca del concepto de *lenguaje cinematográfico*. “Este último indica que la imagen está caracterizada por la *polisemia*, es decir comparte con otros signos, incluyendo los signos lingüísticos, la propiedad de estar abiertos a significaciones múltiples” (Stam, 1992: 48).

Christian Metz (1974) se aproxima al objetivo de la semiótica: el estudio de los discursos y textos, más que del cine como industria o institución. Asimismo da la categoría de *filme* al texto fílmico individual, en tanto que cine viene siendo una totalidad dada de películas y sus rasgos. Metz, apunta que el cine es más bien un lenguaje y no una lengua; entre otras cosas porque no da lugar a una respuesta inmediata por parte de la audiencia.

Fue en los inicios del siglo XXI, la investigación semiótica del cine, basada en la práctica empírica del análisis de secuencias, o incluso de planos, de textos fílmicos, de géneros, de filmografías, y de escuelas, supone el abandono del estructuralismo formalista.

En un intento por dar mayor concreción y precisión al análisis fílmico, Metz sistematizó la catalogación de determinadas figuras sintagmáticas que constituyen el cine narrativo. Este autor argumenta que el cine se convirtió en un discurso al organizarse de forma narrativa, y así producir un cuerpo de procedimientos significativos. Metz (citado por Stam) asegura que “fue precisamente en la medida en la que el cine se enfrentó a los problemas de la narración que vino a producir un cuerpo de procedimientos significativos” (Stam, 1992: 57).

Una de las propuestas analíticas de Metz (1974), es llevar una película a la categoría de texto fílmico, entendido esto no como la suma de los códigos con que opera, sino como una labor de constante reestructuración y desplazamiento, mediante la cual la película -escribe- su texto, modifica y combina sus códigos volviéndolos a oponer unos a otros, y así constituye sus sistemas. Esta forma de entender el texto fílmico como una “reelaboración de códigos” desmitifica (a decir de Stam), las connotaciones románticas de que el cine está sustentado por entidades tales como la -inspiración- o el -genio-, sino más bien por la “reelaboración de discursos socialmente asequibles” (Stam, 1992: 73).

5.2. El lenguaje del cine

Marcel Martin (2002) plantea que la imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima fílmica y, no obstante, una realidad peculiarmente compleja. Su génesis está caracterizada por una profunda ambivalencia: es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador.

Para Román Gubern (1992), la imagen cinematográfica es producto de una ilusión óptica a partir del doble movimiento del análisis fotográfico de la realidad visual dinámica, descompuesta en imágenes estáticas consecutivas y de su posterior síntesis o recomposición en la fase de proyección de tales imágenes sobre una pantalla. La novedad del cinematógrafo radicó en que los procesos de análisis y de síntesis sensorial del movimiento se efectuaron orientados hacia la fisiología de la percepción visual humana y no hacia el puro intelecto, de donde derivó su eficaz y muy realista simulacro óptico, origen de tantas confusiones en torno al realismo cinematográfico.

Así, como señala Martin, la imagen reproduce lo real y, en un segundo paso y eventualmente, afecta nuestros sentimientos y, en un tercer nivel y siempre de manera facultativa, toma un significado ideológico y moral. Este esquema corresponde al papel de la imagen tal como lo ha definido Eisenstein,

para quien la imagen nos conduce al sentimiento (al movimiento afectivo) y éste a la idea.

Desde un punto de vista subjetivista, hay que considerar que lo que constituye lo propio de la imagen es que a partir del momento en que está configurada, de alguna manera, entra en una zona de dependencia de todo sujeto que participa de la experiencia estética. Ahora bien, ser parte de la experiencia estética no es precisamente que haya una actitud pasiva, sino que para que haya actitud estética es menester que la audiencia guarde cierta distancia, que no crea en la realidad material y objetiva de lo que aparece en la pantalla y que sepa a conciencia que está frente a una imagen, un reflejo, un espectáculo.

Retomando la idea de Gubern, afirmamos que la imagen cinematográfica está connotada necesariamente. Es decir, en su práctica denotativa no puede escapar a la producción de segundos sentidos. Esto se debe “al punto de vista elegido por la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera” (Gubern, 1992: 270). No pueden ser neutrales en su ejecución y no pueden producir una imagen “exclusivamente constituida y colmada por un mensaje ‘denotado’” (Barthes, 1982: 14).

La densidad ideológica de la representación cinematográfica es también reconocida por Casetti y di Chio (1991), quienes siguen a Gubern en considerar la participación de valores y segundos significados como algo ineludible: “Cambiar el punto de vista comporta inevitablemente la individuación de otras porciones de lo visible, el privilegio de otras informaciones y la emergencia de otras axiologías (Casetti y di Chio, 1991: 237). Así, el seleccionar o crear hechos visibles permite proporcionar una información particular, pero al mismo tiempo es una demarcación de la imagen que “expresa valores de referencia, ideologías de fondo, convicciones y conveniencias particulares” (Casetti y di Chio, 1991: 236).

5.3. La narración en el cine

El cine clásico³ se trata de un cine netamente narrativo, en el que todos los elementos que conforman la historia existen objetivamente, donde la narración está motivada de forma “realista”, para generar verosimilitud y fluye de forma de que la audiencia no note en demasía su presencia, sea prácticamente invisible. En Galardo, et. al. (2013), se considera que la narración clásica se basa por excelencia en el principio de la “causalidad”, el protagonista tendrá un objetivo, habrá a lo largo de la historia obstáculos y conflictos para alcanzar el mismo, y se resolverá o no al final de la misma.

La película clásica suele reducir su conocimiento al saber de un personaje, al punto de vista de uno de ellos, y este conocimiento limitado lo pondrá a jugar por contraste con lo que saben otros personajes, es decir que el punto de vista sobre la acción se moverá de un personaje a otro. Esto lo podremos observar más en detalle en el análisis de los filmes seleccionados en nuestro trabajo.

Las características otorgadas a los personajes deberán mantenerse, ser inequívocas y significativas. El *star system*⁴ refuerza el efecto de primacía. Con este nombre se llamó a la contratación de actores de manera exclusiva y a largo plazo. Las estrellas de cine fueron creadas por los propios estudios como una mezcla entre actores y personajes, veneradas y reconocidas por el público. Sobre este sistema, Laguarda (2011), plantea que:

Si bien en Argentina la política de estrellas no fue tan fuerte como en Hollywood, también se desplegó tanto a través de las operaciones formales de los propios films como del dispositivo de la crítica cinematográfica y las publicaciones especializadas, que contaban con el antecedente del aparato de difusión construido previamente para las estrellas de la radiofonía. (Laguarda, 2011; 98).

³ Se conoce como “cine clásico” a las realizaciones cinematográficas entre los años 1917 y 1960.

⁴ El star system, o ‘política de estrellas’, nació como un complemento funcional de la política de géneros en el Hollywood anterior a la Primera Guerra Mundial, diferenciándose del ‘divismo carismático’, presente en manifestaciones precedentes como la ópera y el ballet, por “la densidad y ubicuidad que permitía la reproducción cinematográfica” (Gubern, 1994: 13).

Para Chateau (2006), la fabricación de la belleza corporal que propicia el *star system* no queda como un hecho aislado, sino que se vuelca sobre lo social como modelo que sanciona lo que es bello. Así la *Star* es un elemento de su modernidad. Está tomado de lo actual, adaptado a los estándares actuales y vuelve sobre el terreno con la función de modelo para lo actual.

El cine clásico de ficción es un discurso hecho en una instancia narrativa que se transforma en historia que hace como si esta instancia narrativa no existiera. Buena parte de la fascinación que ejerce el cine narrativo extrae de su facultad para transformar el discurso en historia.

5.4. Una puesta en escena

Al intentar deconstruir los procesos mediante los cuales el cine construye ideología, Sorlin (1985), citado por Laguarda (2011), afirma que un film selecciona algunos objetos y no otros de la realidad y los reorganiza creando un mundo proyectado, que se parece al mundo real pero es una construcción creada a partir de éste, una ‘puesta en escena social’.

Para Gubern (1992), la imagen cinematográfica está connotada necesariamente. Es decir, en su práctica denotativa no puede escapar a la producción de segundos sentidos. Esto se debe “al punto de vista elegido por la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera” (Gubern, 1992: 270).

Sería entonces posible recuperar la idea de Sorlin con respecto a “las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado”, aunque no pensando en la realidad como un menú de opciones a seleccionar y proyectar. Transitando y tensionando los límites entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, es que los films participan en la propia construcción simbólica de la realidad social –o, en términos de Castoriadis (2007), en la propia institución imaginaria de la sociedad-; construcción que es siempre ideológica, si por ideología entendemos la generación misma de esos límites y toda posibilidad de percepción.

Cap. 6: Mujer y mujeres en el cine: el género en cuestión

En el libro *Alicia ya no: Feminismo Semiótica, Cine*, Teresa de Lauretis (1992) se propone estudiar la representación de la mujer en el cine. Como punto de partida define a “la mujer” como “una construcción ficticia”, un destilado de discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos). Esas representaciones sociales apuntan a definir a la mujer de manera negativa (lo que no es hombre), colocarla en un sitio de “naturaleza” (la maternidad como función biológica determinante) y relacionarlas (o supeditarlas) a la subjetividad masculina como objeto del deseo y del intercambio social.

Frente a esa mujer construida socialmente, se refiere “las mujeres” como los individuos reales (históricos). La relación entre “las mujeres” y “la mujer”, entre los seres reales y el concepto de feminidad que resulta de los discursos hegemónicos (entre ellos, el cine) es explorada por de Lauretis.

Siguiendo con una lectura de la autora, la misma problematiza el concepto de “Diferencia sexual”. Esta plantea que en los escritos y en las prácticas culturales feministas de los años sesenta y setenta, el concepto de género o diferencia sexual ha jugado un papel central en la crítica de la representación, en la relectura de imágenes y narraciones culturales, en el análisis de las teorías de la subjetividad y de la textualidad, de la lectura, de la escritura y de la relación espectral. El concepto de género entendido como diferencia sexual ha sido el fundamento teórico de la participación feminista en muchos debates de la época.

Es interesante notar que para De Lauretis la construcción de la diferencia sexual no se puede escindir de la subjetividad como un proceso posterior y accesorio. La consecuencia de este punto de vista (de la identificación de diferencia sexual con la subjetividad) es que las subjetividades que muestra el cine y las que aporta a construir no podrán ser neutras. Van cargadas necesariamente de una ideología sobre lo que es ser mujer. Lo que proponemos, de la mano de la autora, es que el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. La situación de no ser sujeto, base y artífice de su propia realidad, hace que la mujer se vea representada en

el cine clásico dominante como término negativo de la diferenciación, espectáculo-fetiche o imagen especular. La mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón”

Asimismo, Laguarda (2011), afirma que en la década de 1990 la problemática feminista clásica se transformó radicalmente a la luz de las tesis de Judith Butler acerca del carácter performativo y discursivo del género, influenciadas por el postestructuralismo y los desarrollos de Michel Foucault. Las propias nociones de sujeto e identidad fueron puestas bajo la picota y se abrió una serie de profundos debates teóricos con implicancias políticas que, casi treinta años después aún no terminan. De este modo, el concepto de género que se utiliza en nuestro trabajo está articulado sobre el pensamiento de principalmente estas dos autoras. Se trata de la propia Butler, y la crítica italiano-norteamericana Teresa de Lauretis. En ese sentido, Butler (2019) señala que el género es un efecto discursivo y que, a su vez, el sexo es un efecto del género; por lo tanto ambas categorías son inestables y pueden ser resignificadas. La autora entiende por efecto discursivo todas aquellas consecuencias emanadas de un conjunto de prácticas reguladoras de la identidad de género que, a través de la imposición de la heterosexualidad obligatoria la tornan uniforme y estable, y advierte sobre las dificultades de ubicar al sexo en un lugar prediscursivo y previo a la cultura, sobre el cual el género vendría a ‘encarnarse’.

Los aportes de la autora a la teoría de género y su visión sobre la construcción performativa de las subjetividades serán retomados en nuestro trabajo como claves para eludir posiciones ontológicas.

6.1. Imágenes de la época

Con respecto a esta cuestión los aportes de Marcela Gené (2007), citada por Galardo et al. (2013), permiten vislumbrar la construcción de una cultura de la imagen en torno a los valores e ideales del período histórico que tomamos para nuestro trabajo de tesis.

En su libro, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Gené trata sobre las imágenes de los trabajadores que circularon en la propaganda gráfica, en los cortometrajes cinematográficos y en

las decoraciones efímeras elaboradas para algunas celebraciones en el centro de la ciudad, como los descamisados, el obrero industrial o peón rural, la enfermera. Este recorrido que se plantea de forma concéntrica en torno de la figura del trabajador culmina en la familia, imagen condensadora de la totalidad social, que logró expresar con mayor eficacia el proceso material, el acceso al consumo y el aumento de la calidad del nivel de vida de los sectores populares merced a la acción del Estado protector y omnipresente.

El film, *Nacha Regules* (1950) de Luis Cesar Amadori trae a la pantalla conflictos sindicales vividos en Buenos Aires en los primeros años del siglo, pero que se prestan a ser resignificados en la fecha de su realización. El actor Arturo de Córdova interpreta en esta historia al hijo extramatrimonial de un hombre de clase alta que, a pesar de tenerlo todo, defiende a los desposeídos. El discurso del personaje es censurado por sus amigos, que prefieren mostrar desprecio por los pobres y vivir en medio de fiestas lujosas, mientras él se ocupa de redimir a Nacha y a su hermana, que se han prostituido.

La pareja, (dos actores consagrados del momento; Arturo de Córdova y Zully Moreno), intenta junto al mismo realizador (Amadori) una moraleja, donde los ricos son personajes negativos y los pobres son positivos, siendo el trabajo el rito iniciático que dignifica y encamina a los seres humanos hacia el bien.

Laguarda (2011), haciendo una lectura de Linda Williams, (En *Mildred Pierce, la Segunda Guerra mundial y la teoría feminista del cine* de 2003), menciona que el análisis contextual de los films nos permite indagar cómo éstos reflejan, a la vez que reprimen, las contradicciones unidas a su momento histórico, aportando sus propias significaciones en la construcción del pasado, que no es una forma fija y establecida sino una disputa en torno al significado de los hechos históricos .

En este sentido, el análisis del corpus de películas de la época (1946-1955), nos permite escudriñar las elaboraciones imaginarias de los films acerca de los cambios de la sociedad argentina de la época, y fundamentalmente, en los modos en que los géneros sexuales son construidos en los textos fílmicos, en diálogo con otras tecnologías del género, como los discursos de la ciencia, la religión y el Estado.

Podemos destacar, en este sentido, que las subjetividades se construyen como parte de una red de formaciones de poder simultáneas,

donde el género se entrelaza con otra multiplicidad de variables como la pertenencia étnica, la clase, la edad, el trabajo y la sexualidad, por lo que para entender cómo 'lo femenino' y 'lo masculino' son producidos performativamente en la discursividad social, es necesario poner el acento en las condiciones históricas, situadas, en las que estas distinciones se construyen en función de determinadas actividades, organizaciones sociales, instituciones y representaciones.

En cuanto al trabajo femenino, los procesos de industrialización y urbanización de los años treinta abrieron nuevas oportunidades laborales para las mujeres, especialmente en el comercio minorista, los servicios y en sectores no tradicionales de la industria. No obstante, en las películas de ficción de la época estudiada, las ocupaciones que son presentadas con mayor frecuencia son las tradicionalmente vinculadas al servicio doméstico.

En tanto, la enfermera, equivalente femenino al "trabajador industrial", símbolo del trabajo fuera del hogar y figura emblemática, encaraba las virtudes del altruismo y la abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos.

Tal es el caso de *La Pasión Desnuda* (1953) de Luis César Amadori, en la que Malva, la protagonista, abandona su vida de lujos para abocarse a la tarea de servicio doméstico en un convento donde se alojaban niñas huérfanas, en este caso además se representa el sacrificio de una madre, ya que en ese lugar se encontraba quien era su hija pero que por razones del pasado, Malva se había visto en la obligación de dejar a la niña para que sea criada por las monjas del lugar y sin que nadie supiera del hecho de que ella era la madre.

6.2. La maternidad: entre el deseo y el sacrificio femenino

Para Isabella Cosse (2006), la maternidad fue una de las construcciones simbólicas y culturales asociadas a la modernización, que determinó un modelo de abnegación y sacrificio, pero de deshonor en el caso de engendrar un hijo fuera de la unión conyugal. En el cine las madres solteras fueron construidas como el producto de problemas característico de los sectores populares, de los estratos más humildes. En los filmes que conforman nuestro corpus podemos ver reiteradamente como las mujeres o por un lado anhelan ser madres

constituyéndose así en su deseo más grande como lo vemos en *La Mujer de las Camelias* (1953, de Ernesto Arancibia), donde el deseo ferviente de Margarita por ser madre y la imposibilidad de engendrar la llevan finalmente a tomar la extrema decisión de suicidarse lanzándose de un puente.

En tanto, la otra figura que nos encontramos en torno a la maternidad es la del sacrificio de la madre por los hijos, como sucede en *Historia de una Mala Mujer* (1948, de Luis Saslavsky), donde Rita sacrifica su “reputación” para salvar la de su hija Margarita, siendo que esta última nunca supo que Rita era su madre, ofreciendo así la imagen de la madre mártir.

Maternidad y feminidad se presentan unificadas en el deseo de “la mujer”, y al menos en este aspecto, los films no presentan demasiados cuestionamientos. Esencializando la idea de un ‘instinto maternal’ que impulsaría a las mujeres a desempeñar roles maternos.

Para Laguarda (2011), aunque en 1926 la sanción de la Ley 11.357 equiparó en algunos aspectos la situación de las mujeres, otorgándoles el derecho de disponer de sus bienes, elegir ocupación, celebrar contratos y contraer obligaciones; sin embargo todavía en el plano de las mentalidades se expresaban presiones y resistencias hacia la autonomía femenina, ya fuera en su desempeño en el mundo laboral como en la toma de las decisiones domésticas. La imagen fantasmática de una sexualidad femenina que podía desbordarse a través de las pasiones más allá del control paterno, resistía en el imaginario de todas las clases sociales, y fundamentalmente en el de las clases medias, que extendían sus modelos familiares y morales al resto de la sociedad.

En cuanto a los roles femeninos configurados en la pantalla, adhieren en principio a la rígida estereotipación de la narrativa clásica, que opone a las ‘buenas muchachas’ (discretas, pasivas, dominadas) frente a las mujeres transgresoras que utilizan a los hombres a su antojo valiéndose de la seducción y de acuerdo a intereses propios (obtención de favores, dinero, seguridad económica, etc.). Por ejemplo; Malva en *La Pasión Desnuda*, (1953, de Luis César Amadori).

En todas las producciones, Cosse (2006) advierte sobre la estructura binaria de las mismas y rescata el concepto de la dualidad entre *la mujer frívola*

vs. *la mujer femenina*, que podemos reconocer en las producciones seleccionadas.

Como señala Barrancos (2014) las normas morales se mantuvieron dentro del canon prescriptivo patriarcal, sujetando por una parte la moral femenina, ordenando la estricta contención sexual y el exclusivo conocimiento carnal marital con el objetivo primordial de la reproducción. La mayor falta que podía cometer una mujer radicaba en abandonar a un hijo, rechazando el mandato maternal. En línea con esto Cosse plantea que “El abandono materno de los hijos era un acto asimilado a la prostitución, mucho menos tolerado que el paterno, y percibido como un defecto difícil de corregir” (Cosse, 2006: 78).

6.3. El melodrama: entre la pasión y el sufrimiento (lo bueno y lo malo)

Manetti (2000) dice que el género melodrama responde a un modelo patriarcal donde la figura del padre –en términos simbólicos, padre-familia, padre-Dios y padre-Estado– constituye la base fundante de una ley que no debe ser transgredida. En este sentido, entrando en una mayor profundidad:

El melodrama cinematográfico latinoamericano fue la educación sentimental de más de una generación, consolidando y sublimando, a través de su propia convención lingüística, las conductas y los modelos motivados por el dicho popular: el amor lo puede todo. (...) Ese cine será un discurso didáctico sobre los sentimientos que la cultura occidental calificó de universales y naturales (Oroz, 1992: 34).

Como ha analizado Martín-Barbero, a través del folletín, el cine recibe la herencia del melodrama de 1800 y lo reinventa, “manteniendo sin embargo su funcionamiento narrativo, sus exigencias morales, sus arquetipos y su eficacia ideológica” (Martín-Barbero, 1998: 201).

En tanto, según Claudio España (2000), la industria cinematográfica argentina utilizó la categoría melodrama para clasificar a films diversos, que correspondían a dramas pasionales e historias románticas y familiares; refiriéndose más bien a un cierto estilo y a un modo de filmación que subrayaba determinados elementos, como los sentimientos de los personajes y sus relaciones reales e imaginadas; así como la música, la iluminación, el

decorado, las variaciones de tono, la composición y los encadenados, entre otros rasgos.

A partir de estas aproximaciones, es posible considerar que la sintaxis melodramática se apoya sobre una transgresión de orden moral que causa sufrimiento a los personajes y estructura la trama en términos binarios, resolviéndose narrativamente mediante el retorno a la norma. Algunos de sus elementos semánticos característicos son la exaltación de los sentimientos (amor, odio, celos, rivalidad, tristeza, etc.), el esquematismo de sus personajes de acuerdo a premisas morales ('malos'/'buenos', mujer recatada/mujer transgresora, víctima/protector) , el dilema entre la pasión y la razón, el uso del montaje paralelo, el claroscuro y los primeros planos, y la construcción iconográfica de espacios diferenciados en función de las distintas clases sociales.

Cap. 7: Los aportes de la teoría fílmica feminista

Desde principios de la década del 70, aparecieron algunas de las más prominentes críticas de cine feminista, que han cuestionado la imagen de la mujer en esta industria. Laguarda describe este contexto:

Eran tiempos en que teoría feminista, realización cinematográfica y estética de vanguardia se combinaban con miras a producir un hecho político: construir nuevas representaciones acerca de lo femenino, que no objetivaran a las mujeres ni las relegaran a posiciones narrativas subordinadas (Laguarda, 2011: 23).

Al principio, como señala Soto Arguedas (2013), el énfasis se dirigió a demostrar el estereotipo de la mujer en el cine comercial de Hollywood. Pero pronto, las críticas feministas fueron más allá. Por lo que su trabajo fue orientado no sólo a criticar esas imágenes negativas, sino también a señalar la complejidad que caracteriza las identidades de las mujeres.

Uno de los trabajos que más resonaron por la época fue el artículo "Placer Visual y Cine Narrativo" de la teórica y cineasta británica Laura Mulvey, publicado en 1988. Donde, como dice Laguarda, la autora recurre al psicoanálisis como herramienta para desafiar los códigos cinematográficos dominantes y develar la forma en que el cine clásico "atrapaba" a los espectadores a través de mecanismos de placer centrados en la mirada. Dos

temas fundamentales que constituyen la crítica de Mulvey al cine son: la masculinización del espectador y la transformación de las mujeres en objetos.

Mediante el uso de la teoría psicoanalítica freudiana, Mulvey explica cómo el cine comercial de Hollywood ofrece y manipula el placer visual para los espectadores. La autora llama la atención sobre uno de los placeres en particular: el placer de la escopofilia, que básicamente significa 'placer de mirar'. La escopofilia implica la estimulación sexual, ya que alude a la utilización de otra persona como un objeto erótico. En el psicoanálisis freudiano, la escopofilia activa se asocia con las actividades voyeristas. Además, la escopofilia tiene otra faceta: la narcisista. Mulvey afirma que "El cine satisface un deseo primordial el placer de mirar, pero va más allá desarrollando la escopofilia en su aspecto narcisista" (Mulvey, 1988: 17).

El ensayo de Mulvey, si bien es una contribución importante a los estudios cinematográficos, ha sido criticado por no tener en cuenta adecuadamente a las espectadoras femeninas y centrarse solo en la mirada masculina heterosexual. También se le critica por no explicar la mirada hacia las imágenes masculinas y la posición binaria utilizada para describir la mirada, es decir, la mirada masculina activa y la femenina pasiva que se está mirando.

Se ponía a la escopofilia, el voyeurismo, el fetichismo, y los conceptos del estadio del espejo, el imaginario y lo simbólico como los esquemas clave en la construcción del significado de las películas y en la experiencia fílmica.

A lo largo de la evolución de la teoría fílmica feminista, una gran cantidad de investigadoras:

[...] señalaron las limitaciones ideológicas del freudianismo, que al privilegiar el falo, el voyeurismo masculino y el escenario edípico, no dejaba prácticamente espacio para la subjetividad femenina; estaba alejado, sin duda, de conceptos sutilmente genéricos como la 'neutralidad analítica'. (Stam, 2001: 206).

No sólo Freud, sin embargo, ha sido objeto de consideración crítica; Judith Butler – profundamente influida por el pensamiento de Derrida-, pone en entredicho la frontera entre lo imaginario y lo simbólico lacaniano. Para ello argumenta, a partir del mecanismo discursivo de la performatividad, que "lo que opera bajo el signo de lo simbólico no puede ser otra cosa que precisamente [un] conjunto de efectos imaginarios que han llegado a ser naturalizados y

reificados como la ley de significación” (Butler, 2002, 126), reduciendo así, también, el falocentrismo lacaniano a una construcción discursiva.

La elaboración del marco teórico del análisis feminista del cine se produce, así, a partir de la revisión y utilización de las metodologías psicoanalíticas y semióticas de orientación postestructuralista, pero también superando los excesos que este marco comporta. En la medida en que el postestructuralismo tiende a poner al referente entre paréntesis, las teorías recientes, y en las que se inserta la Teoría Fílmica Feminista, sostienen que:

El carácter codificado, de construcción, que define al discurso artístico no excluye forzosamente las referencias a la realidad. [...] Es inevitable que las ficciones fílmicas y literarias pongan en juego creencias cotidianas no sólo sobre el espacio y el tiempo, sino también sobre las relaciones sociales y culturales. (Stam, 2001: 374).

Es necesario tanto estudiar el lugar de la mujer -como representación y como sujeto espectador- en el aparato del cine clásico, “como avanzar hacia el descubrimiento de cómo se pueden poner en juego formas de subjetividad distintas de las privilegiadas por el cine clásico” (Kuhn, 1991: 73).

El cine, el audiovisual, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio/tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden de facto, modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser. Y, por ello, también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, cultura, raza, clase, etc. Porque todas estas cuestiones se entrelazan, son transversales, entretejen nuestra propia identidad. Pero que eso no nos impida la experiencia estética.

TERCERA PARTE: LA FIGURA FEMENINA EN EL CINE DE FICCIÓN DEL PRIMER PERONISMO

Cap. 8: Primer eje: construcción de la figura femenina en torno al matrimonio

A través del recorrido teórico realizado en el presente estudio, y desde la estrategia metodológica propuesta, es que llegamos a los tres ejes que utilizamos en nuestro trabajo para el análisis propiamente dicho del corpus fílmico.

En este primer eje, se trabajó sobre el análisis y la problematización de la construcción discursiva del imaginario social sobre la figura femenina en torno al matrimonio, en el cine de ficción de la época que comprende el período de los primeros gobiernos peronistas en Argentina, de 1946 a 1955.

Para este apartado de análisis se utilizaron secuencias, que a continuación serán expuestas y desarrolladas, de las películas *Celos* (Soffici, 1946), *Historia de una mala mujer* (Saslavsky, 1948), y *El Barro Humano* (Amadori, 1955).

Para dicho fin se puso en tensión la concepción sobre la figura y la prominencia que el concepto *matrimonio* tenía en los discursos de la época. Y lo interrelacionado que éste está con los demás ejes sobre los que trabajamos. En tanto, sostenemos que los discursos se presentaban sobre un marco regulatorio que delineaba:

(...) una doble moral, ya que la fidelidad y la obligación monogámica era, sobre todo femenina. El adulterio condenable era el de la mujer casada. En cuanto a los varones, las relaciones extramatrimoniales se objetaban más que nada para evitar los inconvenientes de las descendencias ilegítimas (Schaufler, 2017:12).

Es importante entender el clima de época que regía en el momento histórico de la producción de las películas, en cuanto al marco normativo y al contexto social, político y cultural.

La imagen femenina en relación a la figura del matrimonio trae aparejados otros tantos conceptos que de alguna manera van construyendo el imaginario sobre “la mujer casada”, ya que está estrechamente ligado al

mandato maternal, a la inocencia o no, a la fidelidad, y de esa manera se podría ir realizando una “clasificación” de las mujeres, y de su status dentro de la esfera social. La madre “ilegítima” era imaginada, en el momento de tener a su hijo, generalmente soltera y pobre. Sobre esto, Cosse explica:

El origen social proyectado en estas representaciones presuponía que la maternidad soltera era un problema característico de las mujeres de los sectores populares, y estaba inserto en una de las más poderosas construcciones del imaginario relativo a la sexualidad femenina (Cosse, 2006: 85).

Vemos así, cómo al referirnos a la construcción de la figura femenina en torno al matrimonio en el cine de ficción de la época, debemos considerar otras categorías que se colocarían dentro de la “esfera íntima”, tales como la sexualidad, el deseo, la maternidad.

La mayoría de las investigadoras que se dedican a indagar sobre la temática de la figura de “la mujer” durante el peronismo clásico en torno a la maternidad, el matrimonio, la familia, coinciden en afirmar el establecimiento de un *rol* para la mujer, que no se aparta de los cánones ortodoxos de esposa y madre abnegada.

Señala Cosse que en el plan del Poder Ejecutivo para el quinquenio 1947-1951 se establecía tanto la necesidad de incrementar la nupcialidad mediante recaudos de orden social como la de sostener la indisolubilidad del matrimonio y dar validez al matrimonio religioso con efectos civiles en centros rurales alejados de las oficinas del registro civil. En el orden económico, estas ideas se transformarían en subsidios y préstamos por casamiento, la implantación del salario familiar y la preferencia a matrimonios para el otorgamiento de viviendas económicas construidas por el Estado.

La mención a la indisolubilidad del matrimonio, a la posición antiabortista y a la validez del matrimonio religioso eran viejas aspiraciones de la Iglesia y escapaban a los marcos secularizados que la generación del ochenta le imprimió al Código Civil. Sabemos que ninguna de esas aseveraciones se concretó en disposiciones gubernamentales, por lo menos con carácter normativo, en los años siguientes. De todos modos, los enunciados del Plan reflejan la importancia de la visión de la familia conservadora de los años cuarenta y la influencia católica en las definiciones gubernamentales sobre la familia en la etapa inicial, aunque no debe olvidarse que el documento tuvo

reducido uso y peso políticos, más aún al compararlo con el Segundo Plan Quinquenal.

Podemos afirmar que en la esfera política-social se comenzaban a plantear otros discursos, aunque continuaban dentro del marco regulatorio que buscaba sostener la idealización de la familia tradicional, aparecía de trasfondo el divorcio y la idea de la disolución de matrimonios.

No obstante, podemos decir que en el material fílmico seleccionado no vamos a encontrar referencias de este tipo, sino más bien, veremos mujeres abnegadas a sus maridos y teniendo como principal propósito ser la *esposa perfecta*.

La importancia del melodrama radica en, como explica Cosse, que los nuevos sectores afectados por los cambios radicales producidos por las migraciones y las sociedades urbanas de masa, hicieron del cine el espectáculo más popular de la época. En las ficciones entre 1930 y 1956 abundan los melodramas sobre madres solteras, hijos abandonados y amantes adúlteros porque fue muy importante el papel que se le asignó desde el Estado al problema de la filiación ilegal.

En tanto, como señala Clara Kriger (2017), es interesante notar que mientras las películas de ficción sostienen una postura conservadora que no anuncia las buenas nuevas para las mujeres, sino más bien las representaciones continúan forzando el desempeño de los personajes femeninos, casi exclusivamente, en el ámbito de las relaciones privadas. Las locaciones privilegiadas son los interiores de las casas, y en menor medida los lugares de trabajo o algunos sitios reservados al entretenimiento, donde los personajes femeninos despliegan conflictos personales con familiares o amigos.

Ya lo dice De Lauretis, que toda imagen perteneciente a nuestra cultura -y por supuesto cualquier imagen de la mujer- está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda la construcción social y, por ello, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres. Así, puesto que la inocencia histórica de las mujeres no es una categoría crítica sostenible para el feminismo,

deberíamos pensar más bien en las imágenes como productoras (potenciales) de contradicciones tanto en los procesos sociales como subjetivos.

El film *Celos* se trata de una pieza del director italiano, radicado en Argentina Mario Soffici⁵, sobre el guión de Tulio Demicheli basado a su vez en la novela *La sonata a kreutzer* (1889) de León Tolstói producida en el año 1946. Estuvo protagonizada por Zully Moreno y Pedro López Lagar. Se estrenó un año más tarde, en 1947, y se consagró con cuatro premios, entre ellos el *Cóndor de Plata* como mejor película de ese año.

Si rastreamos su sinopsis en línea reza lo siguiente: “Trata la doble moral presente en el matrimonio y el alejamiento en la pareja”⁶.

Inicia con una escena en un vagón de tren, donde un grupo de mujeres y hombres discuten sobre temas de actualidad y se muestra a las mujeres convencidas de su participación como ciudadanas de Derecho. En un determinado momento discuten sobre el asesinato de una mujer por parte del marido⁷.

En un momento el tren se detiene, por una avería y deben pasar un rato a la intemperie. Es cuando Pablo, encarnado por Pedro López Lagar, comienza a contarle su historia a otro hombre, un abogado que lo acompaña en ese momento. Es así como comienza el relato de su versión del hecho el cual se convierte en la trama central de la pieza. Mediante *flashbacks* se va mostrando el “tormento” que vivió el protagonista por imaginar a su esposa, Luisa, con otro hombre. Este nunca puede confirmar si sus celos tienen un fundamento real. Es decir, si efectivamente la mujer lo ha engañado, todo aparece como producto de su imaginación, la trama juega con eso, haciendo una la

⁵ Fue uno de los fundadores de la entidad Directores Argentinos Cinematográficos en 1958. En 1973, con el retorno transitorio de la democracia, el presidente peronista Héctor J. Cámpora designó a Hugo del Carril y a Mario Soffici para dirigir el Instituto de Cine que, con la dirección operativa de Soffici, desarrolló una importante tarea para revitalizar el cine nacional. El film *Celos* fue uno de sus largometrajes de “divas”, en los que se catapultó con la cara de Zully Moreno.

⁶ Recuperado de la página web: 2002-2024 Filmaffinity - Movieaffinity, <https://www.filmaffinity.com/ar/film172365.html>

⁷ Se hace aquí la aclaración que al no existir para la época la figura legal de *femicidio*, sino que en nuestro país, la ley 26.791, sancionada el 14 de noviembre de 2012, reformó el artículo 80 del Código Penal para criminalizar de modo agravado los homicidios vinculados con la violencia por razones de género. Y debido a que nuestra posición a lo largo de la tesis ha sido la de la ubicación histórico-temporal, nos parece de suma relevancia considerar el gran paso que ha sido para nuestro marco legal el de adoptar dicha figura. Para dejar de lado el tratamiento mediático de los crímenes vinculados a la violencia de género como *crímenes pasionales*.

imaginación del protagonista y la del espectador, ya que como audiencia no tenemos más información que el primero, sino que presenciamos lo mismo que él. No es hasta los minutos finales sino en donde el hombre cuenta que al no soportar más su incertidumbre ante la sospecha de la infidelidad mata a la esposa, para luego sentirse arrepentido y considerar que “fue un error”.

Finalmente el protagonista se suicida, ya que la duda es insoportable, porque no pudo confirmar nunca la existencia del engaño o no. El personaje se muestra constantemente fuera de control de sus emociones, jugando así con la figura del “hombre que enferma de celos”.



Fotograma 1: Film *Celos* de Mario Soficci, año 1946.



Fotograma 2: Film *Celos* de Mario Soficci, año 1946.

En la escena representada con el *fotograma 1*, aparecen los protagonistas Pablo y Luisa, con la que nuestro propósito ha sido figurar la idea de que a través de la mirada del protagonista se transmite desconfianza, frente a la inusitada belleza física y “delicadeza femenina” de la protagonista. En el *fotograma 2*, la escena transcurre en un evento al que asisten Pablo y Luisa, en el que ésta conoce a Roberto. Este hombre es precisamente, como lo vemos durante el desarrollo de la trama, el supuesto amante de Luisa.

En esta escena se muestra lo que Pablo describe durante el transcurso del film: que su esposa coquetea con otros hombres, y producto de esa galantería él vive su tormento. Y sin embargo, aún así el otro hombre no es cuestionado, como se refleja en su mirada. Sino que durante toda la trama, la “culpable” es la mujer. En este sentido, una cuestión interesante que se plantea en esta imagen es la de la mujer en una posición más baja según el punto de vista de la cámara, así como tampoco el protagonista se encuentra a la misma altura que el otro hombre, sino que en el medio de ambos e inferior respecto de la “competencia masculina”, como nos deja ver constantemente durante la narración.

En cuanto a la figura femenina, se repite lo que venimos planteando respecto a que la construcción de la posición discursiva de la figura de las mujeres, mediante las producciones audiovisuales de ficción argentina, en el período 1946-1955 se define, en realidad, a partir de los sujetos masculinos. Es decir, que hay un no lugar representado por las mujeres en las producciones. Con esto nos referimos a que de no ser por el *rol* de esposa, el personaje de Zully Moreno no tendría razón de ser. Con la escena representada con el *fotograma 3*, buscamos dejar plasmada una idea que sobrevuela en la trama. En este sentido, nos referimos a que Luisa, la protagonista, intenta en reiterados momentos demostrarle a su marido que no hay motivos para que él desconfíe de ella.



Fotograma 3: Film *Celos* de Mario Soficci, año 1946.

La escena principal en el análisis de este filme, en la que se produce el desenlace del nudo principal: es donde finalmente Pablo cuenta la consumación del crimen, dejando reflejado el acto más cargado de drama de toda la trama.

Historia de una mala mujer es una pieza del director Luis Saslavsky⁸ según su propio guión basado en *El Abanico de Lady Windermere*, la obra de Óscar Wilde. La película fue filmada en 1947 y estrenada en 1948. Tuvo como protagonistas a Dolores del Río, María Duval, Alberto Closas y Fernando Lamas.

La sinopsis genérica de la película reza acerca de que las infidelidades de una mujer casada escandalizan a la sociedad del lugar. Años después retorna allí para salvar a su hija. La historia de una mujer que salva a su hija de cometer el mismo error que le costó a ella la felicidad años atrás.

Este filme nos permite desplegar una mirada sobre otras formas de representación de la figura femenina, en tanto que aquí el juego de la narración se centra más en lo que sucede alrededor de dos mujeres. Podríamos decir que tienen más protagonismo ya que se genera una “competencia” entre ambas. Y, por lo tanto, la figura masculina del marido queda de cierta forma en un segundo plano narrativo. Con la salvedad de que las figuras femeninas “compiten” por la figura masculina. Es decir que la idea de que éstas necesitan de la figura de un hombre para tener razón de ser en la trama se mantiene. Tal como venimos dando cuenta en nuestro trabajo.

Aparecen representadas en esta pieza las figuras bien delineadas de la *mujer honesta* y la *mujer deshonestas*. Uno de los ejes del melodrama como género cinematográfico es la de dividir a los personajes en buenos y malos. En la cinta, la figura de Rita Erlynne es la villana por excelencia del melodrama; una mujer fatal que utiliza sus artimañas para arrastrar a inocentes hombres. Retomando las palabras de Claudio España (2000), eran las grandes divas, las mujeres que beben champagne para calmar la jaqueca y que miran a los hombres desde arriba, las que siempre gastaban su tiempo en fiestas. Y eran juzgadas por los verdugos de la moral.

En el otro extremo se encuentra la inocente Margarita Trevellian, la buena esposa, dedicada a su hogar, hijos y esposo. La del honor intachable; queda esto ejemplificado en la escena en la que Margarita va en carro con un

⁸ Fue director y guionista, y comenzó su carrera siendo crítico de cine. Obtuvo varios reconocidos premios, entre ellos el *Cóndor de Plata* como mejor director. Con la película *Historia de una mala mujer* fue ovacionado por la crítica por el presupuesto que puso a su disposición *Sono Films*, lo que le permitió “importar a Dolores del Río”, actriz mexicana reconocida por ser la primera hispanoamericana en lograr reconocimiento en Hollywood.

amigo y este le pregunta: “¿Cree usted seriamente que las mujeres que han cometido lo que el mundo llama una falta, no merecen ser perdonadas nunca?”, a lo que ella responde: “Nunca”.



Fotograma 4: film *Historia de una mala mujer* de Luis Saslavsky, año 1947.

El *fotograma 4* transcurre durante un evento que la familia de los Trevelliant organiza en homenaje al cumpleaños de Margarita, a la cual fue invitado el círculo social más cercano a la opulenta familia. Pero no sólo eso, sino que, en contra de la voluntad de Margarita, Fernando también invita a Rita. El contexto para comprender es el siguiente: Margarita desconoce que es hija de Rita, (al igual que la audiencia hasta ese momento), sin embargo Fernando sí está al tanto de la situación y lo que intenta es demostrarle a su esposa que Rita no es una mala mujer, por lo que la invita al agasajo. Hecho que produce el efecto contrario y lleva a Margarita a la ofensa y la negativa de compartir el mismo techo que la otra mujer. Por lo que decide huir del evento, pero previo a esto decide enfrentar en un saludo cargado de tensión a Rita mostrándose con una aparente compostura.



Fotograma 5: film *Historia de una mala mujer* de Luis Saslavsky, año 1947.

Fernando y Rita comparten el secreto de que Margarita es hija de ésta. Ante la llegada de Rita a la ciudad de Buenos Aires, (es presentada como una mujer que recorre el mundo y que viene de vivir en el viejo continente), corre el rumor de que es una mujer con malas costumbres para con los hombres, y en particular se rumorea que tiene un affaire con el marido de Margarita.

En el *fotograma 5*, un grupo de mujeres, todas consideradas distinguidas y de virtudes intachables dedican sus tardes para reunirse a tomar el té, precisamente en una casa que se encuentra ubicada en frente, cruzando la calle, de la de Rita. A través de una ventana ven ingresar a Fernando, quien asiste para pedirle a la misma que no le diga a su esposa el gran secreto (que era su madre) por temor a que la verdad lastime a Margarita. La figura masculina se muestra en un rol de *protector*, pero en realidad lo que busca es mantener su status quo sin que nada altere la normalidad que vive en su hogar. Mientras tanto, estas mujeres que observan tras el ventanal se encargan de esparcir comentarios malintencionados sobre Rita.

Ricardo Manetti (2000) plantea que los personajes de los melodramas son movidos por intereses ajenos, que son víctimas del azar del destino, y por esto actúan indebidamente. En tanto, deben pagar por la falta cometida. La virtud mancillada de la mujer, uno de los *tropos* del género, es el significante sobre el cual se construyen normas de conducta para la audiencia; dentro de este encuadre por lo general son mujeres las que provocan el desborde de las pasiones. Estas mujeres también son imaginadas y bocetadas con algunos trazos comunes que son estigmas que marcan sus vidas y con ellos deben enfrentar una sociedad que las considera mujeres de escándalo, es tal como vemos representada la figura de la protagonista Rita Erlynne, una mujer que producto del mal destino se vio obligada a dejar a su hija por decisión del marido y para luego ella transformarse en una mujer aparentemente fría, la cual será juzgada por la sociedad como una *robamaridos*.

En cuanto a la información que el filme otorga a la audiencia, ocurre de manera similar a lo descrito en *Celos* en donde se va descubriendo la trama con el transcurrir de la cinta, algo muy común en el cine clásico. No es hasta el desenlace final sino, en que se conoce que Rita es la madre de Margarita y que en lugar de pretender “robarle el marido” lo que buscaba era proteger a su hija. Prima así la normativa de la glorificación del arquetipo maternal, premiando el sacrificio de una madre, quien renuncia a su reputación por defender la de su hija.



Fotograma 6: film *Historia de una mala mujer* de Luis Saslavsky, año 1947.

El *fotograma 6* es parte de la escena en la que Rita defiende a Margarita de una situación que amenazaba con ensuciar la reputación de esta segunda. Cuando un grupo de hombres, amigos del marido de Margarita insinúan que ésta se estaba viendo con otro hombre, a lo que Rita se pone en el lugar de su hija y asume que ella era quien tenía ese *affaire* del que hablaban. En ese momento Margarita, al verse beneficiada por el acto de Rita, se muestra atónita y decide dejar de ver a la otra mujer como mala, aunque nunca sabrá que es su madre.

La escena final cumple con las reglas impuestas por el melodrama, al punto que tergiversa el desenlace de la obra original de *Oscar Wilde*, en favor de esto (Manetti, 2000) Cuando el matrimonio de los Trevelliant decide acompañar a Rita a la puerta, ella les pide que se queden allí para recordarlos así, juntos. Cuando Rita se aleja, le preguntan “Adónde va a vivir”, y ella, sonriente, replica: “donde haya un lugar para una mala mujer”.

El tercer filme analizado dentro del eje matrimonio, *El Barro Humano* fue dirigido por Luis César Amadori⁹ y se estrenó en el año 1955. Tuvo como protagonistas a Zully Moreno y Carlos López Moctezuma.

El relato, a través de un sinfín de *flashbacks* desarrolla la historia de Mercedes Romero de Vargas Peña y Eduardo Vargas Peña. Hay un conflicto que se dirime en la justicia, desde el inicio de la cinta, sin embargo la audiencia no lo conocerá hasta adentrada la trama.

Mercedes encarnada por Zully Moreno está compuesta por la figura de la esposa abnegada, que en un principio no aceptaba a quien sería su marido pero por presiones de la familia, ya que éste gozaba de muy buena posición social, termina aceptando contraer matrimonio con Eduardo. En la continuidad de los *flashbacks* se va desandando la historia de los casados, quienes aparentemente llevaban una tranquila vida familiar. Hasta que ingresa la figura de otro hombre, Octavio Reyes, un viejo amigo de Eduardo. A partir de entonces se irá desenvolviendo una vieja historia que tenían en común Mercedes y Octavio. Esto provocará que Eduardo “enloquezca” de celos y termine por asestar un disparo que le dará a la mujer.

⁹ Fue una notable figura de la época dorada del cine, teatro y del tango argentino. Se desempeñó como director, guionista, escritor, músico y productor. Cuando la dictadura Militar de 1955 decretó la proscripción del peronismo y de todo aquello que lo refiriese, fue apresado junto a otros directores de cine. Luego de ese suceso, emigró a España, donde se convirtió en una reconocida figura en el cine español de los 50 y los 60.

El cineasta utilizaba seudónimos: como guionista cinematográfico firmaba bajo el nombre de *Gabriel Peña*, en tanto como autor de revistas musicales utilizaba la firma de *Leo Carter*.



Fotograma 7: film *El Barro Humano* de Luis C. Amadori, año 1955.



Fotograma 8: film *El Barro Humano* de Luis C. Amadori, año 1955.

Los *fotogramas* 7 y 8 son las dos caras de la misma secuencia, Eduardo está furioso y replica; “¿Ibas a escaparte con él no?”, ante el miedo inusitado de Mercedes. Luego tras una escena detrás de las cortinas, en la que sólo se escucha el forcejeo de una discusión y un disparo, el hombre vuelve a ingresar en el cuadro para dejarse caer en un sillón, mirar el arma en su mano y soltarla, como en un gesto de encontrarse abatido por la situación. Así se construye la resolución de la infidelidad femenina en los films que hasta el momento visualizamos. En la cinta *Celos*, no deja lugar para la idea de un posible engaño o traición por parte de la mujer hacía el esposo. Sin embargo, en *Historia de una mala mujer*, el filme juega con la posibilidad de adulterio por parte del varón, no obstante esta no era condenable de la misma manera ya que la infidelidad masculina era un tópico legitimado por las narrativas románticas. Sino que la construcción del imaginario pasaría por el de “poner a competir a las dos mujeres”.

En cambio, cuando de infidelidad femenina se trata los desenlaces son dramáticos con armas de por medio. Dejando así para la figura masculina, como única posibilidad, la de los “celos enfermizos” que los llevarían irremediablemente al extremo de asesinar¹⁰ a “sus esposas”. En este sentido Manzano explica:

La muerte se vuelve inevitable y la tragedia lleva implícita la moraleja necesaria: la mujer debe permanecer en su casa, cuidando, velando por la seguridad del hogar y, mucho más allá, el hombre tiene derecho a dudar, agredir y violentar si ese mandato no fuera cumplido. Ese derecho “esencial” masculino es el que atraviesa el personaje de *Celos* hasta convertirlo en delito: autojustificado en su locura -que centraliza la trama-, la película no enjuicia la duda y la agresión. (Manzano, 2001: en línea).

En la segunda parte del análisis de la cinta *El Barro Humano* es en la que el matrimonio se encuentra en la justicia, dirimiendo este conflicto. A la par,

¹⁰ Se hace aquí la aclaración que al no existir para la época la figura legal de *femicidio*, sino que en nuestro país, la ley 26.791, sancionada el 14 de noviembre de 2012, reformó el artículo 80 del Código Penal para criminalizar de modo agravado los homicidios vinculados con la violencia por razones de género. Y debido a que nuestra posición a lo largo de la investigación ha sido la de la ubicación histórico-temporal, utilizar el término para el análisis consideramos que sería rebuscado, ya que estaríamos haciendo una lectura de otros tiempos intentando encajar términos recientes. No obstante, si nos parece de suma relevancia considerar el gran paso que ha sido para nuestro marco legal el de adoptar dicha figura. Para así dejar de lado el tratamiento mediático de los crímenes vinculados a la violencia de género como *crímenes pasionales*.

se desarrolla la cobertura mediática del intento de homicidio de Eduardo hacia Mercedes.

Durante el transcurso del procedimiento legal, se va configurando una imagen de hombre arrepentido y que busca redimirse, y la figura femenina que justifica en todo momento la violencia, incluso se culpa¹¹ por el hecho.

Previamente a que el jurado delibere la culpabilidad o no de Eduardo, el acusado, Mercedes da un discurso a toda la audiencia, en el que implora entre sollozos que no fuera condenado porque ella era la culpable: “Yo soy la culpable, lo engañé, provoqué sus celos. Dejé que entrara a nuestra casa quien nunca debió hacerlo. Eduardo tuvo derecho a suponer lo peor”.



Fotograma 9: film *El Barro Humano* de Luis C. Amadori, año 1955.

¹¹ Si se pone el foco en la actualidad y el tratamiento mediático de la violencia de género en sus variadas expresiones, esta figura aún no se ha dejado en los medios tradicionales de revictimizar a la víctima, cuestionando sus relatos.



Fotograma 10: film *El Barro Humano* de Luis C. Amadori, año 1955.

En la escena de la audiencia, si analizamos la construcción de los planos respecto de la inclinación de la cámara, podemos reconocer que el contrapicado (*Fotograma 9*) enaltece a Eduardo y transmite una situación de control, de seguridad. En cambio el picado (*Fotograma 10*) minimiza la figura femenina y acompaña el momento de inestabilidad emocional que atraviesa Mercedes.

Eduardo es condenado a dos años de prisión, pero por su buena conducta y voluntad, se deja en suspenso la sentencia. Tras los festejos, la pareja sale del tribunal abrazados, mientras una voz en off deja un mensaje religioso/catolico que reza: “se ha hecho justicia, ¿pero quién podrá a pesar de todo cerrar heridas y borrar cicatrices tan profundas? Si, hay alguien que puede hacerlo, hay alguien que puede perdonar, el único capaz de hacer brotar flores en el barro humano, el hijo del padre del varadero amor”, y la cámara termina su recorrido en una figura de Jesucristo en contrapicado, exaltando la grandeza que describe el mensaje.

8.1. Matrimonio y fidelidad femenina: una norma ideal

En este eje, hemos indagado acerca de la construcción del imaginario de la figura femenina en torno al matrimonio, en las cintas fílmicas rodadas durante el período 1946-1955. Lo que nos llevó a pensar eminentemente en la relación que se da entre matrimonio, familia, maternidad, amor, infidelidad.

Isabella Cosse (2017) desarrolla que en Argentina, se fortaleció un orden familiar basado en el matrimonio indisoluble, la desigualdad de género y el poder patriarcal. En ese orden, la infidelidad de la esposa representaba una gravosa afrenta al patriarcado porque ponía en duda el poder fálico del varón, la filiación patrilínea y con ello la transmisión del patrimonio. En cambio, se toleraban las libertades sexuales de los varones cuyo poder sobre las mujeres estaba instituido por el Código Civil que, además, menoscababa los derechos de las personas que vivían al margen del matrimonio.

Como se ha planteado ya, el orden social de la época se regía por una normativa moral en la que se planteaba como norma ideal un matrimonio unido por el amor conyugal y el cariño a los hijos.

Además, la autora sostiene que entrada la década del cuarenta, durante la primera presidencia peronista, hubo distintas tentativas para modificar las regulaciones, con la intención de darle un nuevo estatuto a la variedad de dinámicas y relaciones familiares que eran ajenas a la normatividad del Código Civil.

Durante los dos primeros gobiernos peronistas, además como señala Barrancos (2008), se aprobaron leyes, como la referida a los hijos ilegítimos, que modificaron los parámetros normativos en lo referido a la formación de las familias y los matrimonios. Es importante hacer mención sobre el contexto de producción de las películas en cuestión, ya que nos permite entender qué estaba sucediendo a nivel social en la época: el primer peronismo y, sobre todo, la figura femenina de Eva Perón contribuyeron a la conquista de derechos para las mujeres, siendo el voto femenino el más relevante de todos que ubicó a la mujer como sujeto político e influyente, además de potenciar programas que ayudaran a mejorar la profesionalidad femenina. Muchas mujeres pudieron acceder a completar sus estudios en las escuelas secundarias, ocuparon puestos de trabajo sobre todo en el área de servicios.

Ahora bien, como se plantea en el trabajo de Galardo et al. (2013), esta conquista y apertura, fue medida, dosificada y sin nunca olvidar y predicar desde el discurso peronista que el rol más importante de la mujer seguía siendo la conformación del hogar y la crianza de los hijos. Esta dualidad entre la vida doméstica y la vida pública, también fue un mensaje constante desde el peronismo de la época y que ha marcado el papel de la mujer hasta nuestros días.

En relación con la producción cinematográfica y específicamente de los melodramas durante la época, a través del análisis de los filmes *Celos*, *Historia de una mala mujer* y *El Barro Humano*, queda en evidencia el hecho de cómo estos tópicos se encuentran bien demarcados en los relatos; la pregnancy del matrimonio, el rechazo absoluto a la infidelidad; como desarrollamos en las páginas anteriores: el mayor castigo estaba puesto sobre el adulterio femenino, la conformación de la vida en perfecto orden familiar, las tareas masculinas y femeninas diferenciadas.

No obstante, coincidimos con Kriger (2009), en que en los relatos filmicos no se evidencian alusiones a conflictos políticos ni de cuestionamientos sociales realistas y críticos, desmitificando así que los films hicieran propaganda política explícita, aunque sí se trataran de un reflejo del orden social.

Cap. 9: Segundo eje: construcción de la figura femenina en torno a la sexualidad

En el siguiente eje se utilizaron secuencias de las películas *Santa y Pecadora - Nacha Regules* (1950, Luis César Amadori) y *La orquídea* (1951, Ernesto Arancibia).

Respecto a la sexualidad femenina en los años cuarenta, como señala Barrancos (2014) las normas morales se mantuvieron dentro del canon prescriptivo patriarcal, sujetando por una parte la moral femenina, ordenando la estricta contención sexual y el exclusivo conocimiento carnal marital con el objetivo primordial de la reproducción.

Para la época, la sociedad continuaba bajo el paradigma de una doble moral sexual, de hecho, como desarrolla Cosse (2017), según el Código Penal,

para que el marido fuese considerado adúltero debía tener una relación estable o ser encontrado con otra mujer en el lecho matrimonial, mientras que para la esposa bastaba que hubiera tenido un encuentro circunstancial.

En tanto, De Lauretis (1992), desarrolla que el cine clásico, cumple una función política al servicio de la dominación cultural que incluye, sin limitarse a ello, la explotación sexual de las mujeres y la represión o contención de la sexualidad femenina. En lo que refiere a la explotación en los melodramas analizados, por un lado, se encuentra la figura femenina que se caracterizaba por un “sofisticado exotismo” y por su intensidad sexual, que se prostituía y que jugaba con los hombres, sin embargo la otra cara de la prostitución sería siempre mostrada como la única alternativa que le quedaría a las mujeres pobres y sin suerte en la vida para formar una familia. En otra línea, las que llegaban a alcanzar el matrimonio eran las dóciles y desprotegidas para las cuales el hombre era su fortaleza. En este sentido, Cosse (2006) advierte en las producciones de la época la estructura binaria de las mismas y rescata el concepto de la dualidad entre *la mujer frívola* vs. *la mujer femenina*, que podemos reconocer en las producciones seleccionadas.

En la labor por llevar adelante un análisis de la construcción de la figura femenina no se podría dejar de lado lo visual, las representaciones estéticas. Sobre esto nos apoyamos en lo que desarrolla De Lauretis (1992), al decir que:

La representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza -y la concurrente representación del cuerpo femenino como locus de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada), está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos. (De Lauretis, 1992:64).

Aún más, si lo consideramos en nuestra "civilización de la imagen", como la ha llamado Barthes, el cine funciona en realidad como una máquina de creación de imágenes, que al producir figuras (de mujeres o no) tiende también a reproducir a la mujer como imagen. Ahora bien, lo que buscamos específicamente para el desarrollo de nuestro análisis, ha sido, a partir de concebir y apropiarnos de esta idea, preguntarnos cómo se transfiere esta configuración a lo narrativo. Es en este sentido que nos remontamos a nuestra

pregunta problema, ¿Cómo se construye discursivamente el imaginario social sobre las figuras femeninas en el cine de ficción argentino, específicamente en el género melodrama, durante el periodo de 1946-1955?

A simple vista, esta construcción puede parecer un tanto acotada; por un lado se presenta la figura de la prostituta y en contraposición la “mojigata”, las mujeres de la vida y las buenas esposas, madres y amas de casa. Sin embargo, es necesario entender los entretejidos que se encuentran entre estas dos aparentes únicas figuras posibles.

La película *Santa y Pecadora - Nacha Regules* se trata de una cinta dirigida por Luis César Amadori, la cual retoma el argumento de la novela homónima de Manuel Gálvez. Es protagonizada por la actriz Zully Moreno y Arturo de Córdova. La misma fue estrenada en el año 1950.

La obra se centra en la “redención” de una prostituta, Nacha Regules, por amor a un hombre que le enseña la misericordia para con los obreros y los desamparados.

Nos encontramos con una Zully Moreno donde es esencial la sensualidad provocativa y la belleza de un cuerpo que produce fascinación. Esa exaltación se vincula con la emulación del modelo estelar de Hollywood y con los deseos de emancipación sexual femenina de la época. La cinta presenta un entramado complejo que busca combinar cosmopolitismo y tradición nacional.¹²

El relato se ubica en Buenos Aires, en el centenario de 1910, y desde las primeras secuencias se desarrolla el ambiente social crítico de las protestas obreras, los conventillos, las pensiones, las calles de arrabal y la denominada “mala vida” con los típicos contrastes sociales entre patoteros y milonguitas en el cabaret (que incluye una escena que tiene como fondo la música y el baile del tango). Esas imágenes refuerzan el discurso antielitista, a cargo de Arturo de Córdova, en el personaje de Fernando Monsalvat. Sin embargo, la apelación a espacios, personajes y temáticas propios de las manifestaciones culturales populares, ya no constituye el eje central, sólo aporta un color local y

¹² El contexto de producción de este film se ve envuelto en un período en donde la puja por dominar el mercado de la región originó alianzas y estrategias industriales que generaron relaciones transnacionales. (*Intercambios transnacionales entre el cine argentino y mexicano en el período clásico-industrial: los films de Luis César Amadori Alicia Aisemberg (UBA)* (en línea, recuperado de <https://www.asaeca.org/aactas/aisemberg.pdf>)

convive con las imágenes de la pareja estelar, modeladas a partir de planos, un vestuario y un lenguaje sin marcas nacionales. A través del relato, se alternan escenas en las que imperan los ambientes distinguidos de las clases altas, con las que retratan el mundo popular.

En la primera secuencia representada con el *fotograma 11*, Ignacia “Nacha” Regules, se presenta en un carruaje con un vestido blanco con piedras brillantes, joyas y un extravagante sombrero, de tal impacto visual que puede ser confundida con una verdadera mujer de las clases altas.

Luego comienza el proceso de transformación, se presenta como Ignacia Regules y cambia su vestuario (*fotograma 12*). La redención es obra de un abogado (Arturo de Córdova), que si bien es cercano a las clases altas posee una perspectiva crítica, cuya representación también sufre una impactante metamorfosis, ya que comienza en las clases altas y finaliza en un conventillo.



Fotograma 11: film *Santa y Pecadora* - *Nacha Regules* de Luis C. Amadori, año 1950.



Fotograma 12: film *Santa y Pecadora* - *Nacha Regules* de Luis C. Amadori, año 1950.

Las tensiones típicas del melodrama popular, el binarismo entre la pobreza y la riqueza, y entre “la mala vida” y “la vida decente”, estructuran el relato. En las películas aquí estudiadas, de modo semejante, se juega con las tensiones entre la imagen de la estrella, la mujer refinada dentro y fuera del film, los peligros de “la mala vida”, y la abnegación en la que terminan sus personajes.

Ricardo Manetti (2000) realiza una lectura sobre este film, y nos resulta interesante retomar algunas consideraciones, tales como la que sugiere que la imagen de la prostituta del film se vincula con la representación de la *milonguita* del sainete, del tango y del cine popular del treinta y cuarenta. *Nacha* se suma a las *queridas* y *milonguitas* a quienes aluden el tango, la literatura del corazón, el teatro y finalmente el cine.

Dice el protagonista, Fernando Monsalvat (Arturo de Córdova); “No son degeneradas, son víctimas. Muchas quisieron trabajar, y los salarios irrisorios y las deudas las arrojaron al vicio”. En este contexto, el *melodrama de putas* castiga a la mujer por haber abandonado el hogar paterno o marital. Hay una

heroína pero es el héroe, el marido, quien instala finalmente el orden preestablecido. La mujer recibe el castigo con redención final. Como repasamos anteriormente Fernando rescata a Nacha, una prostituta que pasó del esplendor a la decadencia, justo en el final, cuando la conduce hacia la iglesia.

Finalmente, en la escena cúlmine Nacha es redimida con iglesia y ceremonia religiosa, y Fernando acaba ciego (*fotograma 13*). “Los pecados han sido castigados, falta sólo purgarlos ante Dios: convertir la ruina personal en felicidad compartida” (Manetti, 2000: 22).



Fotograma 13: film *Santa y Pecadora - Nacha Regules* de Luis C. Amadori, año 1950.



Fotograma 14: film *Santa y Pecadora - Nacha Regules* de Luis C. Amadori, año 1950.

En el melodrama, son además fundamentales la ropa y el vestuario opulento para demostrar posición social de clase alta, o a quienes vivían en la pobreza. Este cambio es drástico y notorio en los personajes, como se refleja en la comparación con los *fotogramas 13 y 14*, el pasaje de la exageración, los sombreros, las joyas y los vestidos de corte entallado a la ropa simple, sin ninguna parafernalia.

En este filme la trama está profundamente atravesada por lo que representó para la época la figura de la actriz Zully Moreno, la cual aportaba una imagen cosmopolita y sofisticada, a partir del tono de cabello rubio, de la distinción del vestuario, y una recurrencia en la representación de las clases altas. Para entender la figura femenina y la sexualidad es necesario contextualizar con lo que se denominó *el cine de estrellas*, donde la estrella no es sólo una actriz o un actor. Sus personajes no son sólo personajes, sino que los trascienden: los caracteres de la ficción contaminan a los intérpretes. Recíprocamente, la propia estrella contamina a sus personajes.

A su vez, Arturo de Córdova, por medio de una interpretación en la cual la palabra tenía el mayor peso expresivo, construyó una representación en la

que el elemento esencial fue el discurso populista. Su figura aportaba “una imagen de virilidad urbana”. Al respecto, compartimos la mirada de Omar Acha (2003), cuando desarrolla que:

Lo sexual y su temporalidad inconsciente no son fuerzas exteriores a lo social, previas a la dominación. Justamente, mi conjetura central es que en los años peronistas sus peripecias se ordenaron a la sombra del Estado (...) ese mestizaje de sexualidad y Estado es la plasticidad histórica de las atribuciones culturales de la diferencia sexual, es decir, el género. (...) Una de las maneras de decir ‘peronismo’ es establecer su nexo entre sexualidad y erotismo, entre deseo y Estado, entre pueblo y goce (Acha; 2013: 17).

El filme propone a lo largo de su trama esta idea de nexo entre revuelta popular y goce y erotismo. En la figura representada por Zully Moreno es esencial la sensualidad provocativa y la belleza de un cuerpo que produce fascinación. Esa exaltación se vincula con la emulación del modelo estelar de Hollywood y con los deseos de emancipación sexual femenina de la época. El mundo hollywoodense interactuaba tanto en la vida privada como en las ficciones interpretadas por Zully¹³. La figura femenina cobra, en esta cinta, vital importancia y la construcción que se realiza de ella en torno a la mujer ama de casa, al amor, al perdón y a los roles asignados por la sociedad.

La cinta presenta de cierta manera una propuesta diferente, una historia de amor con reminiscencias políticas. No obstante, a pesar de mostrar a una mujer que desafía a las convenciones sociales impuestas, finalmente la consolidación de los valores morales tradicionales son lo más importante y se imponen por sobre lo material, lo económico y las vicisitudes de la pareja. Como dice Clara Kriger (2009), quien realizó una lectura del mismo film:

Aquí el mensaje político se diluye en un melodrama que lo devora todo. La pareja intenta junto al mismo realizador una moraleja (...), donde los ricos son personajes negativos y los pobres son positivos, siendo el trabajo el rito iniciático que dignifica y encamina a los seres humanos hacia el bien. (Kriger, 2009: 143).

¹³ La actriz y el director Luis César Amadori conformaron un matrimonio lleno de glamour hollywoodense, la prensa mencionaba que vivían en una suntuosa mansión en Martínez, a lo cual se agregaba que Amadori había realizado viajes a Hollywood y era integrante de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. (Aisemberg, A. s/f, recuperado de <https://www.asaeca.org/aactas/aisemberg.pdf>)

La Orquídea fue dirigida por Ernesto Arancibia¹⁴ y fue estrenada en el año 1951. La cinta contó con Laura Hidalgo y Santiago Gómez Cou entre sus protagonistas.

La autora Kriger (2009) desarrolla que dejando de lado la posibilidad de encontrar en el cine de ficción referencias políticas explícitas, es posible pensar que las películas más características del período son aquellas que expresan con claridad la visión del país que sostenía el peronismo de la época. Donde destaca como eje la *conciliación de los conflictos* entre los distintos sectores que forman la moderna sociedad argentina. Es decir que podemos encontrar en el cine de ficción muchas de las situaciones y discursos que cruzaban a la sociedad en esos días. Siendo una de las formas de conciliación más comunes encontradas en los melodramas de la época es el deseo de conciliar entre el capital y el trabajo.

Pero el tópico de la conciliación va más allá de los temas estrictamente sociales: es la meta de un sinnúmero de films del período, aunque para ello se deban transgredir las reglas del género. Así, en los melodramas aparece la figura de la prostituta redimida. En este sentido, en *La orquídea*, Laura Hidalgo interpreta a Elena Millán, una mujer abandonada por su marido, que decide prostituirse por necesidad y rencor, aunque manteniendo un alto nivel entre sus clientes. Contraviniendo las reglas del melodrama, que castigan la conducta deshonrosa de la mujer, este relato redime a la pecadora. Aunque no podrá volver a ver a su hija, comenzará una relación amorosa que la ayudará a recuperarse para sí misma y para los demás.

En la cinta se presenta desde un inicio a la protagonista consumiéndose en un tormento. En el *fotograma 15* vemos a la protagonista, Elena, desconsolada tras haber sido abandonada por su marido, con quien además comparte una hija a la que de ahora en más no podrá volver a ver ya que este hombre le prohíbe hacerlo. A partir de esto, a lo largo de la trama, la figura femenina lucha por alcanzar la estatura moral deseada según el melodrama clásico. Para recibir finalmente la protección del único hombre que la amó desde el principio: Claudio, encarnado por Santiago Gómez Cou (*fotograma 16*), un biólogo que dedica su vida a estudiar la flora y del cual Elena se va a

¹⁴ Director, guionista y escenógrafo que tuvo una extensa trayectoria en el cine argentino. Fue uno de los fundadores de la entidad Directores Argentinos Cinematográficos en 1958.

enamorar. Quedando así, una vez más la “salvación” de la figura femenina; de todos sus pecados - el renunciamento de sus hijos, aunque en este caso haya sido por obligación de un hombre, la prostitución - en manos del protagonista, también hombre. Además, la sexualidad femenina se puede entender como un tormento para la mujer, siendo dos las opciones, la de la mujer madre que o bien dedica su vida a la crianza a través de un borramiento de la sexualidad o bien se ve obligada a renunciar a sus hijos provocándole esto gran sufrimiento, o la prostituta pero que siempre estará de alguna manera buscando la redención.



Fotograma 15: film *La Orquídea* de Ernesto Arancibia, año 1951.



Fotograma 16: film *La Orquídea* de Ernesto Arancibia, año 1951.

“He sido expulsada del paraíso”, dice Elena, ya que le fue doloroso arrastrarse por causa de la pasión. La protagonista se prostituye como un modo de venganza contra los hombres, tras haber sido repudiada por su marido, que la creyó infiel sin ella serlo (*fotograma 17*).



Fotograma 17: film *La Orquídea* de Ernesto Arancibia, año 1951.



Fotograma 18: film *La Orquídea* de Ernesto Arancibia, año 1951.

En el *fotograma 18* Elena ya pasó por el momento de desprecio de quien era su marido, a partir de este hecho es que la figura femenina se transforma, y comienza una etapa en la que es representada como una mujer fría, a la que sólo le importa divertirse con sus clientes, todo esto hasta que aparece en su vida Claudio, a partir de entonces Elena buscará su amor para volver a redimirse.

La cinta pone en juego constantemente los opuestos: el bien y el mal, el pecado y la pureza, lo bello y la fealdad. Y el propio título del filme alude a dos opuestos: cuando el protagonista, encarnado por Santiago Gómez Cou, le dice a Elena, explicando una cualidad de la exótica flor: “Es una flor extraña, casi increíble como usted. Son diferentes, en ellas se expresa todo lo que puede brindar el destino de una mujer. Esta, impecable (señala la flor blanca), conquista las alturas, su cárcel es el aire, la luz, el viento. La manchada (señala la otra flor) crece en una prisión de sombra y agua corrompida. Las dos florecen antes de morir”. Elena representa a las dos flores, la pura y la impura.

9.1. El deber moral sexual

Como apunta Laguarda (2011), la sexualidad admitida en las primeras décadas del siglo XX fue decididamente restringida, aunque en general fueron los varones, los principales experimentadores del goce sexual.

Para el común de las mujeres, las presiones de la moral sexual se evidenciaban fundamentalmente en el espacio de las relaciones y la vida privada, y sobrevivieron con pocos cambios hasta la década de 1960. La sexualidad era un tema del que no se hablaba y la mayoría de las mujeres llegaba al matrimonio sin haber tenido ninguna conversación específica sobre el sexo, más allá del estímulo del amor romántico que mostraban las novelas, el folletín y el cine.

En tanto, en las películas analizadas en este eje la figura femenina tiene dos opciones; la esposa o la prostituta, en este sentido retomamos como referencia lo que desarrolla la autora Manzano (2011), al decir que la mujer prostituta aparece, conservando sólo en parte los atributos femeninos, que serán plenamente logrados una vez *recuperada o rehabilitada*: este proceso es el que subyace a la trama de ambas. Así, se confrontan dos mundos: el de la dignidad y el trabajo honrado (masculino) y el de la vida fácil, la haraganería y la corrupción (femenina). La mujer prostituta, mediante su relación con el hombre (portador de los valores) puede y debe cruzar el umbral, la frontera invisible que los separa. Su principal anhelo será, una vez instalada en el lado claro, servir a ese hombre, agradecerle y ofrecerle su devoción.

Cap. 10: Tercer eje: construcción de la figura femenina en torno al deseo

En este eje de trabajo se analizaron dos películas del género melodrama producidas y estrenadas durante la época del peronismo clásico. *La mujer de las camelias* (1953, Ernesto Arancibia) y *La pasión desnuda* (1953, Luis César Amadori).

Durante el desarrollo de los ejes 1 y 2 se fue dando cuenta sobre el imaginario que ronda a la figura femenina en los filmes de la época, siendo este tercer eje a nuestro punto de vista el que más engloba lo dicho hasta el momento. En este apartado se intentó demostrar por qué lugares de la

narrativa de las películas de ficción pasa la figura femenina. De ese modo, hemos visto cómo en el contexto histórico-político-social de producción de las mismas, la figura femenina fue cobrando importancia. Las mujeres comenzaron a tomar espacios en la vida social. El primer peronismo, y sobre todo la figura femenina de Eva Perón contribuyeron a la conquista de derechos para las mujeres, siendo el voto femenino el más relevante de todos que ubicó a la mujer como sujeto político e influyente, además de potenciar programas que ayudaran a mejorar la profesionalidad femenina. Ahora bien, como explica Galardo, no sucede lo mismo en el cine:

la familia sigue siendo el punto principal de sus argumentos, el matrimonio a pesar de las tempestades es revalorizado, la visión romántica del amor para toda la vida a pesar de las dificultades y la integración de la familia como el triunfo máspreciado. (Galardo, et.al, 2013: 117).

Por su parte, De Lauretis (1992) desarrolla que los discursos cinematográficos han asignado tradicionalmente a la mujer una posición de no-sujeto. Siendo el deseo, propiedad de los hombres. Propiedad en los dos sentidos del término: algo que poseen los hombres, y algo que es inherente a los hombres, que constituye una cualidad.

La mujer de las camelias es dirigida por Ernesto Arancibia y tuvo su estreno en 1953. Dentro del reparto de la película se encuentran Zully Moreno, Carlos Thompson y Santiago Gómez Cou. Fue ganadora del Globo de Oro a la mejor película en lengua no inglesa, por primera vez en la historia del país.

El filme comienza con una escena en la que Armando Duval, protagonizado por Carlos Thompson, toca el piano en un teatro colmado de gente y sin embargo su atención se centra en unas marchitas camelias que se encuentran en la baranda de un palco desierto.

Así comienza la historia de Armando y Margarita Gauthier, protagonizada por Zully Moreno, quienes se conocen en un atardecer de tormenta en el campo, tras haber caído ella del caballo en el que galopaba, escapando de una fiesta en la que participaba previamente. En ese primer encuentro hay química entre los dos. Luego, ya los escenarios de los hechos se trasladan a la ciudad de Buenos Aires, Armando era de familia campesina pero él se va a vivir a la ciudad para estudiar agronomía (el sueño de su padre, sin embargo el propio era el de tocar el piano). Ya en la ciudad se reencuentra

con Margarita por casualidad. Comienza así un romance, colmado de celos por parte del joven Armando (*fotograma 19*), y Margarita se presenta como una mujer de mucho mundo (su trabajo en realidad fue el de prostituta), con quien todos los hombres quisieran pasar un rato. Él se desenvuelve como un hombre controlador, manipulador y que no soporta que ella tenga tanto contacto con otros hombres; justificando su accionar como parte del amor.

Luego llegan los problemas para Armando, ya que su padre se entera de que en realidad se gastaba el dinero que él le enviaba, pero que no estaba siguiendo la carrera universitaria sino que se dedicaba a tocar el piano y a pasar el rato con Margarita. El padre se interpone entre ambos y visita a la mujer para prohibirle que siga viendo a su hijo, es cuando este le suelta la frase: “Un padre tiene derecho a separar a su hijo de una mujer que ha hecho de todo”.

Tras esta intervención del mandato familiar por parte del padre de Armando, Margarita viaja a París, donde nuevamente hay un reencuentro casual, ya que Armando se encontraba precisamente dando conciertos en la capital francesa.



Fotograma 19: film *La mujeres de las camelias* Ernesto Arancibia, año 1953.



Fotograma 20: film *La mujeres de las camelias* Ernesto Arancibia, año 1953.

Siguiendo con la trama, la pareja vuelve a Buenos Aires, donde reviven su amor. Margarita se desespera por ser madre, y sufre de un embarazo psicológico, asiste reiteradamente a médicos tanto en Buenos Aires como en París y todos coinciden en describir su caso como una “demencia progresiva”. El *fotograma 20* es una de las tantas veces en las que Margarita realiza consultas médicas, buscando una solución a su impedimento de la maternidad. Se construye así la idea de que busca redimirse con la llegada de un hijo, en tanto ella lo desea como marca del gran amor que profesa por Armando. Sin embargo vive con la imposibilidad de engendrar. Y por esto decide poner fin a su vida arrojándose de un puente a un riachuelo. Los *fotogramas 21 y 22* pertenecen a la misma secuencia, en principio Margarita llora desconsolada tirada en su cama, tras haber ido nuevamente a una consulta médica en la que el profesional le dice de manera directa que debería dejar de intentar la maternidad porque su condición no se lo permitiría. Luego, mediante una transición con un pase a negro, lo próximo que veremos es a Margarita, en la cima de un puente, observando el agua que cruza por debajo, para que la escena culmine sea la protagonista arrojándose, acabando así con su vida.

En la escena final tenemos a Armando nuevamente en el teatro, en el que tocaba el piano al inicio de la película, el público lo ovaciona, él da un

último vistazo a las camelias que reposaban en uno de los palcos, las toma y se dirige al lugar en el que Margarita decidió poner fin a su vida, para arrojarlas al agua del riachuelo. Es decir, la cinta utiliza el recurso de *flashback*, donde todo lo acontecido fue el recuerdo de Armando mientras toca el piano.



Fotograma 21: film *La mujeres de las camelias* Ernesto Arancibia, año 1953.



Fotograma 22: film *La mujeres de las camelias* Ernesto Arancibia, año 1953.

El deseo de Margarita en la historia se orienta a tener un hijo, convertido en un falso embarazo, cuando ella cree haberlo logrado por haber hallado “el verdadero amor”. Probablemente, en el hijo buscaba la redención pero se encuentra con el impedimento biológico. Sólo con la muerte la madre-prostituta puede alcanzar la estatura moral deseada.

Podríamos decir que la trama es como la de un *melodrama de prostituta* que busca redimirse en el amor y en algunas escenas como *melodrama de madre*. El deseo de la figura femenina pasa por el de ser madre, de una manera extrema llevándola esto al suicidio.

*La pasión desnuda*¹⁵ película escrita y dirigida por Luis César Amadori tuvo su estreno en el año 1953. Interpretada por María Félix¹⁶ y Carlos Thompson. El argumento, según los propios créditos del filme, se basa “en la vida legendaria de Thaïs, la penitente egipcia”. Aquí Thaïs se llama Malva Rey (María Félix).

Pablo (Carlos Thompson) es un médico que atiende a Malva de un mal cardíaco y se enamora perdidamente. El *fotograma 23* es la escena de presentación de los protagonistas, cuando Malva asiste por primera vez a una consulta médica con el personaje protagonista. Es ahí cuando se conocen.

Aunque Pablo está comprometido, con la hija de un reconocido médico (quien supo ser amante de Malva), estos empiezan a vivir un romance. La figura de la protagonista es la de una mujer dura, fría, aguerrida. Ella misma se autodefine con frases como “Yo prometo todo, pero sólo doy lo que quiero, cuando quiero y a quien quiero” y “He sido muy poco feliz en mi vida”.

“Mi pasado está escrito con lágrimas”, le dice a Pablo, mientras le advierte que para entender el porqué de las causas por las que es cómo es en el presente debe penetrar en sus recuerdos. Es así como, a través de un *flashback*, la cinta cuenta que la protagonista en el pasado ha perdido a su hija Nélica en manos del padre biológico, que ha decidido dejarla en un convento como huérfana. Luego del parto de Malva, el hombre le exige a la mujer que se

¹⁵ La filmación se llevó a cabo entre el 7 de mayo y mediados de agosto de 1952. Mientras se desarrollaba el rodaje, falleció Eva Duarte de Perón circunstancia que impidió ya durante la enfermedad de la primera dama argentina, que se celebraran reuniones y fiestas relacionadas con una producción tan vasta y con una estrella de semejante magnitud como lo fue María Félix. (Manetti, 2000).

¹⁶ Fue una actriz mexicana, conocida como la diva de la época de oro del cine de México. *La pasión desnuda* fue la única actuación que realizó en el cine argentino.

la entregue y renuncie a sus derechos al mismo momento en que arroja los documentos que dan cuenta del nacimiento al fuego. Ese hombre, el padre de la niña, muere luego producto de una enfermedad y Malva nunca podrá demostrar que es la madre de la niña. Por eso se contentará con verla desde lejos jugando en el patio del convento con otros niños huérfanos (*fotograma 24*).



Fotograma 23: film *La pasión desnuda* de Luis C. Amadori, año 1953.



Fotograma 24: film *La pasión desnuda* de Luis C. Amadori, año 1953.

En el pasado fue una joven mujer engañada por un hombre de clase alta y, una vez embarazada, arrojada a la calle. Ahora, en el presente es una exuberante mujer a quien sólo le interesa vengarse de los hombres y quitarles su dinero, para guardarlo para cuando su hija Nélida sea mayor.

Nélida contrae meningitis y necesitan que el médico que fue amante de Malva (el mismo que es padre de la novia de Pablo) la opere, pero el hombre, en ese ínterin, se suicida. Sin embargo, la pequeña logra sobrevivir y tras ese suceso Malva desaparece. Luego de un tiempo, Pablo vuelve al convento, y la descubre trabajando en el lugar como sirvienta. Su nuevo nombre es María. Cuando la niña estaba enferma, María le dijo que era su madre, pero Nélida no le creyó, y ahora la desprecia y le teme. Malva/María promete que si la niña es dada de alta, subirá a una cruz que hay en la montaña de rodillas. Lo que finalmente ocurre y ocasiona el colapso que terminará con la vida de Malva.

En los *fotogramas 25 y 26* se representa el sacrificio realizado por Malva, donde la decisión del punto de vista de la cámara nos puede dar un reflejo de la desvalorización de la figura femenina, en primera instancia se elige un contrapicado reduciendo la figura y luego se la muestra pequeña ante la inmensa figura de la cruz.



Fotograma 25: film *La pasión desnuda* de Luis C. Amadori, año 1953.



Fotograma 26: film *La pasión desnuda* de Luis C. Amadori, año 1953.

Finalmente, en la última escena, la niña va a verla a Malva, quien yace agotada en una cama del convento tras su sacrificio realizado. Nélida le dice que la perdona por “haberle mentido”, diciéndole que era su “mamita”, y por

pensar que era mala por eso, y le aclara: “No me vas a decir más que eres mi mamita, ¿no? Porque si no mi mamita que está en el cielo se va a enojar”. De esta manera Malva/María consigue que su hija la perdone y que deje de creer que es una mala mujer, sin embargo aquí se cristaliza su sufrimiento de madre, ya que no podrá jamás decir a Nélida su verdad sobre la maternidad. (fotogramas 27 y 28). Tras esta escena, Malva cierra los ojos con lágrimas y muere postrada en la cama, y con ella su verdad.



Fotograma 27: film *La pasión desnuda* de Luis C. Amadori, año 1953.



Fotograma 28: film *La pasión desnuda* de Luis C. Amadori, año 1953.

Este típico melodrama del cine clásico se compone de acumulación; madre soltera, renunciamiento y abandono de la hija por obligación, prostitución de alto nivel, la enfermedad de Malva (mal cardíaco), el sacrificio de madre, la enfermedad de la niña, tener que vivir la infancia de su hija a través de las rejas del convento.

10.1. El deseo femenino: entre la insatisfacción y la renuncia.

En *La pasión desnuda* el pasado de la figura femenina está vinculado con la culpa, con el pecado, con lo innombrable, con lo perdido (la hija) y con los deseos insatisfechos. Es un punto oscuro en la vida de la protagonista. El deseo insatisfecho de Malva es la maternidad, en este caso - a diferencia de lo que sucede en *La mujer de las camelias* donde Margarita Gauthier se ve imposibilitada a maternar por ser estéril - el drama que separa a la mujer de su deseo es el renunciamiento.

Los tópicos que representan a la figura femenina siguen siendo el de la mala/prostituta (Malva) y la buena (la novia de Pablo), sin embargo a su vez la protagonista representa ambos.

Ivonne Bordelois (2006) realiza un pormenorizado rastreo etimológico de una serie de vocablos relacionados con las diferentes formas de las pasiones amorosas. Nos interesan aquí el amor y el deseo. En relación con el primer término, la autora postula que la raíz etimológica de amor se encuentra en el indoeuropeo *ma*, que tiene tres acepciones: madre, lo propicio y lo bueno, y finalmente lo húmedo.

El significado de la palabra deseo, prosigue, tiene dos pistas epistemológicas: por un lado, se relaciona con *desiderare*, que se contrapone a *considerare* (que proviene de *sidus*, estrella) en tanto a diferencia del que consulta su rumbo o sigue su camino de acuerdo con el curso de las estrellas, el que desea “se aleja del destino serenamente fijado por los astros” (Bordelois, 2006: 121) y por lo tanto se pierde; y por otro, el término vincula *desiderio* (libertinaje, voluptuosidad) con *desidia*, que significa permanecer sentado, inactivo, indolente: un dejarse llevar por pensamientos ociosos que acaban por desplegarse en fantasías eróticas o bien nos impulsan a sucumbir ante emociones abrumadoras.

Estas rutas epistemológicas son las que llevan a relacionar el amor con un vínculo maternal, fraternal, pleno, indisoluble y seguro, y el deseo con el apetito sexual, la satisfacción de las pulsiones sexuales y el placer erótico. No obstante, como hemos visto en los filmes analizados, el deseo de la figura femenina se compone de otros elementos y no pasa específicamente por el deseo sexual, lo puramente carnal o erótico. Lo cual no significa exclusivamente que no haya un deseo sexual implícito, sino más bien que este se representa de otros modos.

Manetti (2000) afirma que en el melodrama, los personajes son dominados por la pasión y atraviesan una lucha creciente entre la pasión y la razón: el dejar hacer y el deber hacer. En la misma línea, Beatriz Sarlo (1985) explica que se trata de caracteres que están siempre bajo el dominio del deseo y la culpa. “El amor-pasión suele enfrentarse, por un lado, con los *deberes morales* y, por el otro, con las *conveniencias sociales* (que a veces traducen los deberes morales, como en el caso de la institución familiar)” (Sarlo, 1985: 85).

En última instancia, nos parece importante mencionar que el deseo representado sobre la figura femenina, además de estar intrínsecamente vinculado a la idea de maternar también se representa de cierta forma un imaginario aleccionador, ya que el espacio brindado a las mujeres madres que no cumplen con la maternidad deseada (la ideal, la abnegada) es el sufrimiento y el “castigo” social y moral por no saber manejar adecuadamente lo que se supone es “naturalmente” el deseo femenino.

CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo hemos analizado la construcción de la figura femenina en el discurso cinematográfico de ficción durante el periodo que se circunscribe entre los años 1946 -1955, etapa en la que en Argentina el peronismo ejerció el poder en el estado. En este sentido, más allá de abordar y describir las políticas oficiales que el peronismo se dio para con el cine, nos interesó comprender algunas formas y contenidos que asumió la realización cinematográfica en el período acotado, para lo que delineamos tres ejes de análisis a tener en cuenta: matrimonio, sexualidad y deseo.

A partir del análisis de algunas películas del cine argentino producidas durante la época, específicamente las que se instalan dentro del género melodrama, intentamos dar cuenta de la complejidad de las representaciones de los significados de estos tópicos atribuidos a la figura femenina y de las relaciones entre las prácticas culturales y la política.

El análisis fílmico se emprendió bajo la premisa de que el cine como discurso no es para nada ingenuo, sino que está cargado de ideología y de subjetividad. Como señala De Lauretis (1992), el aparato cinematográfico, no produce simplemente imágenes, sino imaginería. Asocia afectos y significados a imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de la orientación del deseo y de la posición de la audiencia con respecto a ellas. Sin embargo, esto no se da en forma atemporal ni universal, sino en el marco de determinadas condiciones concretas, por lo que fue necesario la contextualización y situar al cine argentino en su vinculación con la cultura y los conceptos de la época.

Hemos realizado, por un lado, un recorrido por el contexto histórico, social y político de la época, desde luego ha sido un repaso sin detenernos específicamente y de manera pormenorizada en las políticas sociales del peronismo. En tanto, si abordamos la forma en que el Estado comienza a actuar en el campo cinematográfico argentino y aquí es donde ubicamos uno de nuestros supuestos iniciales en este trabajo: nos preguntamos cómo ésta intervención del Estado en la industria se ve reflejada, de alguna manera, en los textos fílmicos de la época.

Encontramos así dos líneas de producción audiovisual, por un lado las de corte documental, como dice Kriger (2009), el conjunto denominado *cine del peronismo* comprende por un lado, las películas documentales y noticieros que fueron vehículos audiovisuales para transmitir el cine político explícito en torno a la propaganda oficial; y, por otro lado, un cine distribuido comercialmente que, como veremos, sin hacer alusión a personalidades específicas, hace hincapié en algunas ideas fuertes del período.

En nuestro trabajo no nos dedicamos a estudiar ni profundizar en un análisis de las producciones del primer caso mencionado, sino que elaboramos un corpus con filmes que encajan dentro del cine distribuido comercialmente y de ficción. En este aspecto, hemos concluido que dentro de las producciones analizadas, no hallamos un mensaje político explícito. Si bien podemos encontrar alusiones al orden social o al funcionamiento de las instituciones del Estado, no hallamos planteos políticos ni programáticos, así como tampoco alusiones a personalidades del gobierno. En cambio, si concluimos que estas producciones están regidas en su realización por la lógica de la industria cultural, estas películas retoman algunos ejes importantes de la discursividad peronista como la solidaridad de clases, la moral del trabajo, la seguridad del hogar, entre otros. No obstante, no hay una función propagandística explícita en dichos filmes.

En este sentido nos parece importante destacar que, en contrapartida a la ausencia de una apología del peronismo en el cine comercial, encontramos pocos rastros de crítica a la política del momento o a algún aspecto de la realidad que se vivía. Por el contrario de esto, encontramos que en muchos casos participaban en la elaboración de los documentales oficiales, las empresas cinematográficas conocidas en el mundo de la ficción junto al elenco de sus profesionales contratados. Tal es el caso de la productora y distribuidora *Argentina Sono Film*, y por ejemplo, el director *Luis César Amadori* y la actriz *Zully Moreno*.

Por otro lado, centrándonos en el análisis de cada uno de los ejes que nos propusimos dentro del corpus fílmico, retomamos nuestra principal hipótesis planteada para afrontar este trabajo de tesis: la construcción de la posición discursiva de la figura de las mujeres, mediante las producciones audiovisuales de ficción argentina, en el período 1946-1955 se define, en

realidad, a partir de los sujetos masculinos. Es decir, que hay un no lugar representado por las mujeres en las producciones. Así también, dichos imaginarios contribuyen a estabilizar y mantener un orden político y legitiman los discursos que ubican a la imagen de la mujer dentro del espacio social funcional a las necesidades del poder político.

Podemos afirmar que el cine que vimos, durante la realización de nuestro estudio, no estuvo ajeno al estereotipado entramado de posiciones y oposiciones con que el modelo de representación clásico caracterizó a las mujeres y a la sociedad en general. Dora Barrancos (1999) ha señalado la importancia que tuvieron el folletín, y especialmente el cine, para las mujeres de los años treinta y cuarenta, al ofrecerles un vehículo de descanso, de esparcimiento, de proyección de deseos y erotización, y también modelos para ser. En las películas analizadas podemos hallar varios ejemplos de cómo la propia industria fílmica registraba el efecto que tenía en sus espectadores. Encontramos que hay un marcado tono moralizante en consonancia con el ideal femenino del peronismo, según el cual la 'decencia' es un valor fundamental. El discurso fílmico analizado está plagado del imaginario que veía en la maternidad un destino único, necesario y natural para las mujeres. Y de este modo, podemos decir que las acciones de los personajes femeninos resultan todos condescendientes con este objetivo: maternar. Nuestros tópicos de análisis fueron matrimonio, sexualidad y deseo. Sin embargo, tras este estudio proponemos el de la *maternidad* como un eje condensador para la construcción del imaginario social de la feminidad .

Vimos a través del cine analizado, cómo sin importar cuál fuera el lugar en la trama asignado a la figura femenina, ésta se ligaría a estos tópicos. En tanto, cuando creímos estar frente a un tipo de ruptura, al encontrar por ejemplo la figura de la prostituta que en un principio se muestra dueña de sus decisiones, como es el caso de los personajes principales en las películas *Santa y Pecadora - Nacha Regules* (1950, Luis César Amadori) y *La orquídea* (1951, Ernesto Arancibia). Sin embargo personifican a una feminidad que buscará redimirse por lo que es, y lo hará mediante la figura del varón.

A partir de los cruces interpretativos entre contexto y análisis al interior de las tramas de los filmes se entendió que los tópicos propuestos se encuentran bien demarcados en los relatos; la preñancia del matrimonio, el

rechazo a la infidelidad femenina, la conformación de la vida en perfecto orden familiar, las tareas masculinas y femeninas diferenciadas. No obstante, en los filmes no se evidencian alusiones a conflictos políticos ni de cuestionamientos sociales realistas y críticos, desmitificando así que los films hicieran propaganda política explícita, aunque sí se trataran de un reflejo del orden social.

Otros rasgos sobresalientes observados durante el proceso de análisis y de los cuales vale la pena intentar delinear con la intención de que resulten interesantes para futuras investigaciones son el caso de la homosexualidad y/o diversidad de género. Resulta interesante notar que en las películas que conforman nuestro corpus no se hace referencia en ningún momento sobre estas categorías, sin embargo social y políticamente se daban algunos hechos no menores para los que nos apoyamos en lo que señala Barrancos (2014) al decir que las concepciones dominantes en la Argentina durante el siglo XX estuvieron lejos de atender la cuestión de la soberanía de los sujetos, y hubo un señalado letargo para adherirse a las prerrogativas que otorgaran mayor autonomía individual. Las conformaciones ideológicas plasmaron órdenes combinadas de moral sexual y axiologías ideológicas y políticas sobre el dato angular de atribuir a la naturaleza una maquinación divina. No obstante, a mediados de la década del cuarenta, ya con el peronismo instalado, se produjeron transformaciones y, “fue el momento no solo de una mayor tecnificación psicológica del concepto de *homosexualidad*, sino que se produjo la definición social y la identificación colectiva de los homosexuales en la Argentina”. (Barrancos, 2014: 21).

Durante la época, no faltaron episodios de censura y de hostilidad, sin embargo se destaca el caso del conocido cantor español, abiertamente homosexual, Miguel de Molina, quien fue protagonista de la película *Esta es mi vida*, una obra basada en la vida del mencionado artista, filmada en Argentina en 1952 y de la que poco se habla en los archivos.

En este sentido, a lo que nos queremos referenciar es al hecho de que durante el peronismo ocurrieron acontecimientos paradójicos con respecto al tema, si por un lado ganó cierta estatura el estatuto de la homosexualidad, y hasta hubo acontecimientos que parecían disminuir la homofobia, por otro, hubo signos de intolerancia y censura. O simplemente que pasara

desapercibido el tema, sin ser siquiera mencionada la posibilidad, tal como sucede en el corpus de filmes analizados durante este trabajo. Esta recapitulación de nuestro aporte teórico sobre la figura nos permite pensar en estudios complementarios y en posibles líneas futuras de trabajo. Los abordajes podrían enriquecer, especificar y complementar determinados aspectos sobre la representación del deseo y la sexualidad femenino en el cine clásico argentino.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, O.; BEN, P. (2005). Amoraless, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955). *Trabajos y Comunicaciones*, 2a. época (30-31), 217-261. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.316/pr.316.pdf
- ACHA, O. (2013). *Crónica sentimental de la Argentina peronista: Sexo, inconsciente e ideología, 1945- 1955*. Buenos Aires, Prometeo: 2013.
- AISEMBERG, A. (s/f). *Intercambios transnacionales entre el cine argentino y mexicano en el período clásico-industrial: los films de Luis César Amadori* (UBA). Recuperado de: <https://www.asaeca.org/aactas/aisemberg.pdf>
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M. (2006). *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós:1983.
- AUMONT, J.; MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona, Paidós:1988.
- BARRANCOS, D. (2007) *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana, Buenos Aires: 2007.
- (2014). Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por derechos a la legislación positiva. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*. Vol. 11, No2.
- (2019). *Dora Barrancos: Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*/ Dora Barrancos; compilado por Ana Laura Martín; Adriana María Valobra. – 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- BARTHES, R. (1982). *Análisis estructural de los relatos*. Barcelona: Editorial Buenos Aires.
- (2001). *La Torre Eiffel, Textos sobre la Imagen*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1991). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus: 1991.
- BORDELOIS, I. (2006). Etimología de las pasiones. En MALDONADO, L. (2020). *Redefinición de la figura de la ingenua en el cine clásico argentino: ingenuidad sexual e ingenuidad política*. Buenos Aires, Libros del Zorzal: 2006.
- BUTLER, J. (2019). *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós: 1990.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós. [1990].
- COLAIZZI, G. (2007) *La pasión significativa. Teoría de género y cultura audiovisual*, Madrid, Biblioteca Nueva.

-COSSE, I. (2006). *Estigmas de nacimiento: peronismo y orden familiar 1946-1955*. 1a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Universidad de San Andrés.

----- (2017): "*Infidelidades*": moral, revolución y sexualidad en las organizaciones de la izquierda armada en la argentina de los años 70. En *Prácticas de Oficio*, v. 1, n. 19, jun. 2017 - dic. 2017. Recuperado de: ides.org.ar/publicaciones/practicadeoficio

-DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra: 1992.

-DE BEAUVOIR, S. (1954). *El segundo sexo*. Editorial Siglo XXI.

-ENRÍQUEZ, J.R. (1991). La telenovela y el fin del melodrama. En revista *Pantalla*, No 13, México: UNAM., abril de 1991.

-ESPAÑA, C. (2000) El modelo institucional, en: Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

-FERNÁNDEZ, O.R. (2013). *El cine como laboratorio socio-histórico y sus implicaciones educativas*. Universidad de Alcalá, tesis doctoral.

- GALARDO, V. ROMANO, M. ROUCO, N.GEMELLI, E. MALOSETTI, V. FRANCO, P. Y MANSILLA, A. (2013). En publicación: Informe final: "*Construcciones discursivas de las categorías de género y su influencia en el orden doméstico en el cine del peronismo clásico (1946-1955)*". Aproximaciones desde la teoría de la enunciación cinematográfica". (Tesis de posgrado) Universidad Nacional de la Matanza. Bs As. Recuperado de: [https://repositoriocyt.unlam.edu.ar/bitstream/123456789/129/1/Construcciones%20discursivas A1fica.pdf](https://repositoriocyt.unlam.edu.ar/bitstream/123456789/129/1/Construcciones%20discursivas%20A1fica.pdf) .

GUBERN, R. (1992). La representación iconocinética (I): la imagen cinematográfica. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. (pp.255-319). Editorial Gustavo Gilí, S.A., Barcelona.

-HARAWAY, D. (1995). "Género" para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra", en: Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid, Cátedra, pp. 213-250.

-KRIGER, C. (2009): *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2017). *Mujeres en el cine del primer peronismo. Entre el melodrama y la propaganda*. *Romanische Studien*, Beihefte 2, Cine de investigación, 2017. Recuperado de: <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/321/1124>

- KUHN, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid.

- LAGUARDA, P. I. (2011). *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/92>.

- MALDONADO, L. (2020). *Redefinición de la figura de la ingenua en el cine clásico argentino*: ingenuidad sexual e ingenuidad política. Filo. UBA, Buenos Aires.
- MANETTI, R. (2000). El melodrama fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos. En ESPAÑA, C. (dir gral): *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956* (Vol. I), Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- MANZANO, V. (2000). Las mujeres y la Mujer en el cine del primer peronismo. En HALPERIN, P. y ACHA, O. (Comp). *Cuerpos, géneros e identidades*. Buenos Aires, Ediciones del signo: 2000.
- (2001). Cine argentino y peronismo: Cultura, política y propaganda, 1946- 1955. En *Film/Historia*, No 3. Recuperado de:
<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/Cineargentino.htm>
- MARTÍN, A.L.; VALOBRA, A. (2019). Dora Barrancos. Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO-Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras: 2019.
- MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, Editorial Gedisa, S.A. España.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1998) *De los medios a las mediaciones*: comunicación, cultura y hegemonía. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- METZ, C. (a) (1974). El estudio Semiológico del lenguaje cinematográfico. En *Lenguajes, Revista de Lingüística y Semiología*, Año 1, n° 2, dic. 1974. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.
- MULVEY, L. (1988). Placer visual y cine narrativo. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. *Documentos de Trabajo Eutopías 2a época*, 1988, 22 págs. Versión castellana de Santos Zunzunegui. [Trabajo original publicado en la revista *Screen*: Otoño 1975, volumen 16, No 3].
- OROZ, S. (1992). Melodrama: el cine de las lágrimas en América Latina. El melodrama cinematográfico en las décadas del 30-40-50. En revista *Pantalla*, México: UNAM, No 16.
- PAZ, J. (2001). Teorías semióticas y semiología fílmica. *Cuadernos, febrero. N° 17*. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de San Salvador de Jujuy, Argentina. Miembro de la Red Iberoamericana de Revistas Científicas de Ciencias Sociales y Humanidades, REDALYC.
- SARLO, B. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos: 1985.
- SCHAUFLEER, M, L. (2017). Pasión e infidelidad: discursos eróticos en la prensa femenina de los '60. En *Texturas*, año 15 - N° 16. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso. Centro de Estudios de los Discursos Sociales (CEDiS). Facultad de Humanidades y Ciencias, Santa Fe - República Argentina.
- SAUTU, R. (2003) *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires, Lumiere: 2003.

-SOTO ARGUEDAS, A. (2013). La Crítica Fílmica Feminista y el Cine de Mujeres. En *Escena. Revista de las Artes*; Vol. 72, No 1.

-STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós. [*New Vocabularies in Film Semiotics*. Londres: Routledge. 1992].

-ZURIAN HERNÁNDEZ, F. y HERRERO JIMÉNEZ, B. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en Cultura Audiovisual. *Área Abierta*. Vol. 14, no 3.

FILMOGRAFÍA ANALIZADA

- *Celos* (dirigida por Mario Soffici, estrenada en 1946)
<https://cuevana33x.com/peliculas/celos-1946-9446595y/>
- *Historia de una mala mujer* (dirigida por Luis Saslavsky, estrenada en 1948)
<https://www.youtube.com/watch?v=Rs6umhGo1Zw>
- *Santa y Pecadora - Nacha Regules* (dirigida por Luis César Amadori, estrenada en 1950)
<https://www.youtube.com/watch?v=bPi2oaUoxkE>
- *La orquídea* (dirigida por Ernesto Arancibia, estrenada en 1951)
<https://www.playpilot.com/co/movie/la-orquidea-1951/>
- *La mujer de las camelias* (dirigida por Ernesto Arancibia, estrenada en 1953)
<https://www.facebook.com/watch/?v=868019123643839>
- *La pasión desnuda* (dirigida por Luis César Amadori, estrenada en 1953).
<https://www.youtube.com/watch?v=yv-M558OzKE&t=1s>
- *El Barro Humano* (dirigida por Luis César Amadori, estrenada en 1955)
<https://www.youtube.com/watch?v=xelcbB6KDhQ>

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que transitaron este camino a mi lado.

A mi directora María Laura Schaufler, por su permanente acompañamiento y su incentivo a lo largo de todo el trayecto de realización de este trabajo. A mi codirector Gustavo Saucedo, por su predisposición a cada consulta y sus colaboraciones siempre atinadas.

A cada uno/a de los/as integrantes del GEFFIC - Grupo de Estudios “Feminismos e Interseccionalidades de la Comunicación y la Cultura”-, quienes aportaron lecturas, observaciones y acertadas críticas a las presentaciones preliminares en distintas reuniones.

Por último, agradezco a cada uno de mis afectos más cercanos: a Leonardo por su compañía, su apoyo y su contención en cada paso de este recorrido, a mis padres, mi familia y amistades.