

Mercedes Moglia. Niní Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica.

*Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 12, 2° semestre de 2013, pp. 272-290.

## **Niní Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica**

Mercedes Moglia\*

### **Resumen**

El artículo propone un análisis de seis representativas comedias cinematográficas protagonizadas por Niní Marshall, desde una perspectiva que atiende, especialmente, a la caracterización de la estructura de la comedia y del personaje cómico, a la representación del mundo del trabajo femenino en oposición al matrimonio y otras discusiones en torno a las posibilidades de ascenso social en una sociedad fuertemente estratificada como la argentina de finales del '30 y la década del '40.

**Palabras Claves:** cine de comedia; trabajo; espectáculo; ascenso social

### **Abstract**

This paper proposes an analysis of six representative cinematographic comedies starred by Niní Marshall, from a perspective that focus, specially, on the characterization of comedy structure and of the comic character, the representation of the female labor world in opposition to marriage and other discussions around the possibilities of social mobility in a strongly stratified society as the 1930s and 1940s Argentina's.

**Keywords:** comedy cinema; labor; spectacle; social mobility

### **Una perspectiva sobre la comedia cinematográfica**

El análisis de las representaciones cinematográficas tiene ganado un espacio de privilegio dentro de la crítica cultural. Esta tradición ha contribuido a señalar la historia del cine reconociendo en su devenir períodos, abordándolos desde múltiples perspectivas que, en su diversidad, confirman la importancia de entender al cine, en tanto medio masivo de comunicación, no como un transportador de mensajes de variable calidad artística sino como una configuración compleja de sentido. El cine industrial, producido para el consumo de grandes masas, como tempranamente supo identificar Benjamin (1936), puso en funcionamiento un nuevo principio de

---

\* Dra. en Ciencias Sociales y Lic. en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires, Becaria Posdoctoral de Conicet - Instituto de Investigaciones Gino Germani - Docente-Investigadora en la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Cs. Sociales - UBA. El presente trabajo es parte de los avances de investigación posibilitados por una beca Posdoctoral otorgada por Conicet y además forma parte de los proyectos que, con sede en el Instituto de Investigación Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y dirigidos por Pablo Alabarces, son financiados por UBACyT y el FONCyT.

comprensión acerca de los fenómenos de producción colectiva de significados en las sociedades contemporáneas. En su encuentro con el público, el cine acrecentó las zonas de experiencia de los individuos que históricamente fueron conformando esos públicos, tejiendo una memoria colectiva densa de imágenes inescindibles de los valores, creencias e ideología de cada sociedad y momento histórico. Por esto, la interpretación y el análisis sistemático del cine en tanto superficie significativa, es parte relevante del desplazamiento en las Ciencias Sociales de los procesos socioeconómicos y políticos, hacia el modo en que esos mismos procesos macro sociales impactan y acompañan cambios en los regímenes de representación simbólica. En el campo de los estudios en comunicación y cultura, los análisis cinematográficos constituyen una puerta más de acceso al análisis de los vínculos entre los universos representados y los imaginarios sociales de cada época.

En el amplio campo de los análisis culturales y cinematográficos, mi propósito se circunscribe al período de auge de la producción cinematográfica argentina, desde finales de la década del '30 y el esplendor de la década del '40 del Sistema de Estudios. De ese rico período, tomo para este artículo el análisis de seis comedias protagonizadas por la actriz cómica Niní Marshall<sup>1</sup>. La selección comienza con “Mujeres que trabajan” (1938) por ser la película en la que debuta después de su éxito en la radio, y se completa con “Cándida” (1939), “Yo quiero ser bataclana” (1941), “Santa Cándida” (1945), “Porteña de corazón” (1948) y “Mujeres que bailan” (1949). De la amplia cinematografía de la actriz, consideré que establecer un arco que comenzara en “Mujeres que trabajan” y cerrara con “Mujeres que bailan” constituía, en principio, una pintoresca elección: dos filmes separados por once años, ambos bajo la dirección de Manuel Romero y con la misma estructura sintáctica en su título. Sin pretender un análisis exhaustivo de la obra de Niní Marshall<sup>2</sup>, sí me pareció oportuno incluir filmes

---

<sup>1</sup> Niní Marshall (1903-1996) es el nombre artístico que adoptó Marina Esther Traverso. Una mujer multifacética, comenzó haciendo publicidad en forma literaria con giros cómicos para una marca de electrodoméstico, luego pasó a comentar risueñamente la programación radial, fue cantante internacional bajo el pseudónimo de Ivon D'arcy, estrenó sus primeros personajes cómicos en radio y logró trasladarlos con éxito al cine. También trabajó en teatro y en televisión, hasta retirarse en 1983. Para más información se puede consultar su autobiografía “Mis memorias” (1985), Buenos Aires, Moreno. Y el trabajo de Abel Posadas (1993): Niní Marshall. Desde un ayer lejano, Buenos Aires, Ed. Colihue.

<sup>2</sup> Son numerosos los trabajos que reconstruyen y analizan la trayectoria de la actriz, la biografía de Etchelet (2005) “Niní Marshall. La biografía” y la autobiografía “Mis Memorias” (1985), de donde se toman los datos aquí referidos sobre la creación de sus personajes. Dentro de las producciones académicas dedicadas a Niní Marshall cabe mencionar el trabajo de María Valdez (2000) citado por

en los que interpretara tanto el personaje de *Catita* (*Catalina Pizzafrola Langanuzzo*), como el de *Cándida*; lo mismo creí pertinente que en la selección hubiera films de los distintos Estudios para los que trabajó (Lumiton, E.F.A y Argentina Sonofilm), bajo la orden de distintos Directores (Manuel Romero, Luis Bayón Herrera y Luis Cesar Amadori)<sup>3</sup>. De este modo el corpus logra ciertos rasgos de representatividad para los breves intereses del presente artículo<sup>4</sup>.

El análisis, parte de los temas abordados por estas comedias en relación con imaginarios contemporáneos en su momento de éxito, especialmente, la creciente urbanización y modernización de los hábitos, el mundo del trabajo y del espectáculo, como modos de alcanzar el ascenso social por parte de las protagonistas femeninas. La hipótesis es que aún en el marco de un cine comercial, masivo y de entretenimiento, las comedias elegidas incluyen sutiles cambios en la representación de las mujeres y sus expectativas de desarrollo social.

En continuidad con esta idea, quisiera destacar la particularidad que implica la comedia a la hora de analizar las estrategias comunicativas en las que el humor y lo cómico a cargo de Niní Marshall, se vuelven centrales. Asimismo, estas comedias cinematográficas de ficción realista, por los rasgos costumbristas sobre los que trabaja, son considerados por este análisis “no como documentos históricos sino como textos impregnados de historia” (Ginzburg, 2010:14). En este sentido, considero central recordar que la comedia integra una dimensión humorística en su propuesta, que implica un vínculo peculiar con el mundo, lo real o el imaginario social imperante. Si todos los textos en la comunicación masiva tienen una dimensión significativa *indeterminada* (J.B Thompson, 1991:4) entre la producción y la recepción, más aún los textos que se sirven del humor, cuya naturaleza es estar eximido de cumplir con la ley. No obstante, el rol del humor es también poner esa ley en evidencia. Como sintetiza Eco (1998), “el humor

---

Mariano Mestman (2005) en el trabajo que aquí se retoma y los textos de Paula Laguarda derivados de su tesis Doctoral por la Universidad Nacional de Quilmes.

<sup>3</sup> Esta enumeración no incluye todos los directores con quienes trabajó Niní Marshall en Argentina, donde también fue dirigida por Enrique Santos Discépolo, Julio Saraceni, Antonio Solano, Enrique Cahen Salaberry, Enrique Carreras y Palito Ortega en 1980.

<sup>4</sup> Un esbozo preliminar fue presentado en las III Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos, Representaciones sociales y problemas culturales en América Latina, celebradas entre el 28 y el 30 de noviembre de 2012, en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, bajo el título: “El mundo del trabajo y del espectáculo. Representaciones sobre el ascenso social en el cine de comedia argentino (1940)”. Para esta versión agradezco los aportes y sugerencias recibidos por los evaluadores.

no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites” (31).

Uno de los primeros rasgos que convierten al cine de comedia en atractivo para el análisis cultural es que permite reírse sobre aquello que se pretende tratar seriamente. Si bien la comedia no niega lo serio, sí se distancia para ofrecer otra visión de las cosas, de la vida, de la cultura. Sin necesidad de aislarlos de la intencionalidad que tienen los textos cómicos, que es el causar placer a sus espectadores, y sin olvidar tampoco, lo que tempranamente advirtió la escuela de Frankfurt (1947) sobre los poderes alienantes de la risa vacía que ofrece la industria cultural, la perspectiva desde la que se intenta aquí pensar, ensaya una reconciliación entre la descripción de algunos elementos de los textos fílmicos para pensarlos en relación con su momento de éxito y explicar las diferencias con los imaginarios sobre las mujeres trabajadoras que construyeron otros textos anteriores al éxito de este grupo de comedias protagonizadas por Niní Marshall.

De los textos cómicos, humorísticos o de las comedias suele hacerse una valoración que oscila entre considerarlos satíricos y por lo tanto, críticos y valiosos o, bien inevitablemente banales. Lo cierto, es que este tipo de apreciaciones extremas no permiten reflexiones demasiado productivas, sino más bien clasificaciones rígidas, que no se corresponden con las ambigüedades que en general atraviesan a los productos de la industria cultural. Si hay algo que demanda el análisis de textos cómicos o de comedia, es la reconstrucción de su intención histórica, precisamente, porque son textos fuertemente contingentes, marcados por su tiempo. La desconsideración de su cualidad histórica hace que se evapore la gracia que, por sutil que sea según los cánones de la época, surge de instalar generalmente una tensión con lo esperable. La risa aparece cuando se cuestionan los supuestos de la lógica, el orden y la jerarquía. Sin embargo, como bellamente señaló Bazin (1966) “la comicidad cinematográfica no puede funcionar sin una cierta generosidad comunicativa” (61). De lo que se desprende la utilidad que adquieren los estereotipos en el diseño, por ejemplo, de los personajes cómicos.

En las comedias aquí convocadas Niní Marshall encarna dos de sus personajes más destacados *Cándida* y *Catita*. El origen de los personajes difiere y da cuenta de dos momentos de las corrientes migratorias europeas en la Argentina. Mientras *Cándida*, en la película que lleva su nombre, representa una inmigrante gallega recién arribada al

país; *Catita* (Pizzafrola Langanuzzo) es hija de inmigrantes italianos, como se evidencia en sus apellidos. En su biografía Niní Marshall cuenta que *Cándida* estuvo inspirada en la empleada doméstica de origen gallego que trabajó en su hogar materno durante su infancia, la describe como tierna y torpe a la vez, franca aunque de modales algo rudos, atrevidos o, por lo menos, imprevisibles. Por su lado, *Catita* estuvo inspirada en las chicas vistosas y bulliciosas que esperaban a Juan Carlos Thorry a la salida de la radio. Proveniente de un barrio suburbano, *Catita* incursiona en la Capital de modo entusiasta y emprendedor. Tiene por característica ser pendenciera cuando considera que alguien ofende su dignidad o la de uno de los suyos, de ahí que en las películas siempre tenga como amigas muchachas de menos carácter a quienes defiende noblemente.

La distinción entre estos dos personajes, y las demás invenciones de Niní, están en el tipo de *habla* que despliegan<sup>5</sup>. *Catita*, es una muchacha casi *arrabalera* pero con aires *tilingos*, dos términos del lunfardo que caracterizan, esquemáticamente, los ambientes bajos –el arrabal– de la zona portuaria o de los barrios alejados de la capital y los sectores altos de la sociedad, preocupados por mantener una apariencia refinada y distinguida en sus modales. De modo que *Catita* encarna esa contradicción que da origen a su comicidad en la medida en que su procedencia de clase determina un *hábitus* que ella, sin embargo, insiste en transgredir, al aspirar a cosas para las que no tiene condiciones, ni sociales, ni artísticas, ni lingüísticas. Por su lado, *Cándida* detenta un acento gallego inconfundible para el público latinoamericano, a la vez que un poco torpe y atrevido; su tozudez característica la lleva a discusiones interminables en la medida en que como el personaje mismo decía: “A mí *poderán* convencerme por la fuerza, pero con razones... ¡jamás!”.

La importancia del habla en la definición de la comicidad que despliegan estos personajes tiene que ver con que fueron creados para la radio. Una vez consagrados en el espectro radiofónico pasaron al cine, pese a la primera reticencia de la actriz. Según cuenta en su biografía, temía que la representación imaginaria que la audiencia radial se había hecho de sus personajes no coincidiera con el aspecto que ella podía darles en el cine. Sin embargo, la taquilla de sus filmes además de confirmar el éxito de estos estereotipos como una atractiva y efectiva fórmula comercial, demuestran que los

---

<sup>5</sup> Una primera aproximación a esta cuestión de las hablas fue abordada por mí en un trabajo anterior: “Niní Marshall. Las voces de la caricatura social”, Moglia (2012), en el marco del XIII Congreso de la Sociedad Internacional para el Estudio del Humor Luso-Hispano, Lisboa, Portugal.

productos de los medios, en este caso cinematográficos, son parte del tejido de la tradición de las sociedades modernas y el legado a través del cual se conforma la memoria histórica de las sociedades (J.B Thompson, 1991:5). Los estereotipos creados por Niní perduran en este sentido.

Sin embargo, resultar ilustrativo dar lugar aquí a lo que Mestman (2005) repone sobre el estereotipo del inmigrante español que construye el personaje de *Cándida* y las objeciones que el mismo provocó entre los miembros de las comunidades de inmigrantes españoles por aquella época. En la reconstrucción que hace el autor, se identifican claramente los tres factores que tensionan la interpretación del estereotipo cómico construido por Marshall. Primero, hay que reconocer que la efectividad del estereotipo depende de que se lo reconozca como tal, de ahí que la exageración risueña opera sobre rasgos identificables (especialmente el *habla*). Segundo, la figura del inmigrante es un motivo básico en la composición de los personajes cómicos que se definen por su “inadecuación” al entorno inmediato. En este caso la adaptación del inmigrante de origen campesino a la nueva ciudad. Tercero, el desfasaje entre las intenciones de composición del personaje y la susceptibilidad de la comunidad española dada la guerra civil en su país.

De lo dicho se desprende lo fructífero que resulta para el análisis cultural la composición y circulación de los personajes cómicos. La potencial riqueza de este tipo de análisis está en la comparación entre la puesta en escena humorística y los temas que se toman como blanco u objeto de burla; entre la representación de las soluciones cercanas a la experiencia cotidiana de los públicos de ayer y la distancia que experimentan los de hoy. Desde la especificidad del personaje cómico, entiendo que la denuncia con base en el argumento de que el personaje de *Cándida* “ridiculizaba” a la comunidad gallega, perdía de vista que en su registro la ridiculización por definición despierta la risa y también la compasión (Flores, 2010). De ahí la respuesta, a modo de descargo o disculpa, por parte de la crítica bien intencionada y de la propia actriz, sobre la nobleza de la que también se dota al personaje. En definitiva, lo ridículo no puede ser evaluado desde apreciaciones unilaterales, ya que en su composición el personaje ridículo mezcla componentes disímiles. Precisamente, la ambivalencia es lo que da a los personajes cómicos la ductilidad necesaria para sortear los imprevistos que le depara la trama de la comedia. Como muestra el trabajo de Mestman (2005), la representación de

los inmigrantes españoles no se limita al personaje de Niní sino que está sustentado por otros personajes que, con el mismo origen, representan otras aptitudes y posiciones socioeconómicas en el país de adopción.

El género comedia tiene la virtud en encabalgarse sobre sentidos contradictorios sin que su mezcla se vuelva contradictoria. En tanto la amenaza a los valores sociales establecidos pueden ser transgredidos por algunos de sus personajes o, en algunos tramos de las historias, luego resulta totalmente válido el restablecimiento del orden que, en la películas aquí tratadas, es básicamente patriarcal y clasista. La hipótesis general de la que parto sostiene que la tendencia de la comedia de la época es la de una *desobediencia acotada*, que inclina la balanza en algunos aspectos a favor de un orden distinto, menos elitista y machista, pero en términos generales y con cierta tendencia hacia el discurso pedagógico apenas reformista, el cine de comedia escenifica lo heterogéneo y el conflicto, pero sólo en términos bufos, como un desorden temporario, posible de enmendar<sup>6</sup>.

### **El mundo del trabajo, argumentos y escenas claves**

En las comedias del período seleccionado el mundo del trabajo y del espectáculo como parte del imaginario de ascenso social ocupan un lugar relevante. Tal vez no inédito dentro de la tradición internacional del género si se tiene en cuenta “Tiempos modernos” (1936) y “El circo” (1928) de Chaplin, por nombrar dos obras paradigmáticas del cine de comedia mundial, pero sin dudas con muchas singularidades que cabe atender respecto del contexto sociopolítico en el que se inscriben los films que tomaré aquí como referencia. Una de esas singularidades la constituye la variable del género femenino<sup>7</sup>. En continuidad con este último aspecto, quisiera destacar que reconozco como punto de partida, respecto de la problemática del trabajo femenino en el país, la investigación de Mirta Lobato (1995 y 2007) y su señalamiento sobre que las mujeres han participado desde muy temprano en las actividades económicas fuera de las

---

<sup>6</sup> En tanto discurso, el humor no puede escapar a la dimensión ideológica, sin embargo, por la lógica que despliega el humor suele ser difícil de encasillar en abstracto, de ahí la importancia de los análisis que pueden ir de la teoría a los ejemplos para indagar en las formas concretas del humor o lo cómico manifestado cuál es el tipo de relación neutra, tensa, contraria o conciliadora, que instala con el sistema de reglas sociales dado.

<sup>7</sup> Quisiera aclarar aquí que el presente análisis no contempla de modo exhaustivo los valiosos avances de la crítica feminista en el marco de la crítica cultural, sin embargo entiendo que su aporte es fundamental para pensar cómo a lo largo de la historia, los medios de comunicación y “sus entramados discursivos anudan signos, representaciones e intereses en torno a la diferencias sexual” (Nelly Richards, 2009).

labores domésticas y que su significativa participación no se ve bien representada en los datos estadísticos históricos, pese a los cuales es posible señalar una continua participación del trabajo de mujeres, tanto en tareas primarias como en formas más calificadas de empleo. El objetivo es revisar las representaciones sobre mujeres trabajadoras en los filmes que componen el corpus aquí construido.

De las seis comedias tomé ciertas escenas consideradas representativas de las cuestiones que aquí me interesan abordar. Con la intención de reponer, mínimamente, el valor de la imagen, voy a evocar las escenas en cuestión y ordenar a partir de ellas algunas dimensiones problemáticas acerca del tópico seleccionado sobre las representaciones del mundo del trabajo y del espectáculo como alternativas de ascenso social de los personajes femeninos interpretados por la actriz.

En continuidad con lo mencionado sobre el personaje cómico, creo pertinente volver a destacar que en la comedia el conflicto que delinea el sentido de la peripecia cómica es la “incompetencia” del protagonista. En los casos aquí tratados, esa incompetencia la encarnan los personajes interpretados por Niní Marshall, cuando intentan cumplir aquello que les depara el destino o, que se proponen como meta personal. Como complemento de esta falta de destreza, el azar hace que el personaje cómico se vea envuelto en una serie de situaciones, para las que no tiene el talento necesario pero, sin embargo, saldrá airoso de la prueba. Dentro de la estructura de la comedia, es la casualidad la que elige al héroe cómico. Esa es, esquemáticamente, la regla básica de la comedia. Si en la definición aristotélica es la virtud lo que define al personaje trágico, en la comedia, por el contrario, son los defectos –que además, el propio personaje ignora de sí mismo– los que arrastran inevitablemente al protagonista a los enredos cómicos que, paradójicamente, podrá resolver. Precisamente, el principio de la comedia y lo que moviliza su trama es la contradicción lógica desde la que el personaje actúa.

Como se verá a continuación, las tramas de los filmes están fuertemente determinadas por las reglas del género con condimentos románticos, pases cómicos y final feliz. No hay contenido argumental que resulte novedoso y tampoco se observan cambios en el lenguaje cinematográfico, como ya se ha dicho en otras oportunidades, este cine es prácticamente radial (Quinziano, 1992) de modo que la historia avanza sustentada en el parlamento de los personajes. De ahí también la importancia central que



adquiere, como ya se señaló, el habla en la composición de los personajes de Niní Marshall.

En “Cándida” (1939), el personaje es presentado en un barco que llega al puerto de Buenos Aires y su presentación física es antecedida por la música de unas gaitas. Primero, se muestran los pies del personaje descendiendo por la escalera de un barco, hasta que vemos a *Cándida* de cuerpo entero. Inmediatamente, se muestra el escritorio de los agentes de inmigración que la interrogan sobre los motivos que la traen al país. La escena la construye como una gallega recién llegada a la Argentina en busca de trabajo, en sus propias palabras: “— Vengo a trabajar por cuarenta pesos la hora, casa, comida y los domingos libres”. Tras algunas peripecias de mala suerte, la recién llegada logra encontrar empleo para cumplir con las labores domésticas en la casa de un joven abogado, con dos pequeños hijos y cuya mujer atraviesa un embarazo de riesgo. Como es de prever, muere en el parto dejando al marido solo con la crianza de los hijos. De este modo, *Cándida* se vuelve el sostén de la organización doméstica. Al poco tiempo, para no sobrecargarla el abogado busca ayuda en otra mujer, *Esther*, una joven y ambiciosa viuda que se convertirá en la esposa del abogado y cuyas pretensiones de “gran señora” le traerá dificultades económicas al marido y que *Cándida* resolverá, generosamente, con los ahorros para su casamiento.

En la segunda película, “Santa Cándida” (1945) la historia vuelve a colocarla como empleada doméstica. Esta vez para servir a una anciana moribunda y muy rica cuyos parientes desean que se muera para cobrar la herencia, a excepción de una sobrina, *Aurora*. El grupo de parientes inescrupulosos se han encargado de alejar a *Aurora* de la casa, acusándola de un robo que no cometió.

Me interesa destacar que en ambas películas aparece una agencia de empleos como intermediaria de la contratación. En “Cándida” la escena es breve, sólo se ve un mostrador, detrás de él un hombre que habla por teléfono confirmando que ya tiene la persona adecuada. Acto seguido le indica a *Cándida* la dirección donde debe dirigirse y en cuanto esta emprende la retirada, el encargado le reclama el pago de dos pesos de la comisión por haberle conseguido el puesto, a lo que sin inmutarse *Cándida* responde: “—Ay, encima que me da trabajo hay que pagarles, hay que molarse, ah”, y sin más da la media vuelta y se va. En “Santa Cándida” vuelve a aparecer la agencia de empleos como mediadora, pero esta vez la escena es más larga. La agencia se ve desbordante de

personas y escritorios, se mencionan varios casos pendientes de solución hasta que se presentan a los que serán los personajes de la historia que, como interesados en contratar el servicio interrogan personalmente a las candidatas entre las que será elegida *Cándida*, según sus planes de chantaje a la rica moribunda: “— Por ser perfectamente inútil”. Dicho esto, *Cándida* pregunta como para confirmar: “—¿De manera que yo soy la mucama que les conviene a ustedes?”. Tras recibir la respuesta afirmativa, *Cándida* replica: “—Ahora me falta saber si ustedes son los patrones que me convienen a mí”, y los hace sentar para hacerles, ella, unas preguntas que no se muestran. La escena funde a negro para luego mostrar la llegada de *Cándida* a la residencia donde transcurre la historia.

Estas escenas confirman, por un lado, lo corriente del trabajo doméstico entre las opciones laborales femeninas, muy especialmente de las inmigrantes. Asimismo están mostrando cierta presencia regulatoria a través de las agencias y, además, en las respuestas de los personajes interpretados por Niní un discurso que, si bien responde a las necesidades de lo cómico desfachatado, disputa condiciones a su favor en tanto que empleada y en desaire de los patrones o intermediarios sin dudar, en ningún momento, que está en su legítimo derecho.

### **Trabajo, casamiento o espectáculo: el dilema se amplía**

Pasemos ahora al personaje de *Catita*. En “Mujeres que trabajan” es una empleada comercial en una gran tienda junto con otras muchachas con quienes comparte también la pensión en la que, además, vive su novio (Tito Lusiardo). El actor interpreta al chofer de una señorita adinerada *Ana María del Solar* (Mecha Ortiz) que, cae en desgracia tras la muerte de su padre y deberá ganarse la vida trabajando como las demás. Este personaje de origen burgués sobrelleva el cambio de vida con resignación. Según las reglas de la casualidad de la comedia, irá a vivir a la pensión que le sugiere su chofer. Luego de una serie de incidentes de trasfondo romántico, logra la amistad de todos los personajes que habitan la pensión.

En “Porteña de corazón”, *Catita* hace de estudiante de enfermería y trabaja en el conmutador de un hospital público, en el que también trabaja su novio (Augusto Codecá) y su amiga *Angélica*, enfermera de la que está enamorado un joven médico que

rechaza trabajar en el sanatorio privado de su padre, un reconocido y rico cirujano y que pretende para él una esposa “de clase” (*Lidia*) y heredarle su clientela.

En las últimas dos películas, “Yo quiero ser bataclana” y “Mujeres que bailan” el personaje de *Catita* interpreta a una torpe aspirante a bailarina que entabla una estrecha amistad con otra mujer joven con quien comparte el mismo afán de triunfar en el mundo de la danza. Pese a los maltratos que recibe por ser petisa y desobediente a las instrucciones de baile, *Catita* se cree dueña de las condiciones necesarias para triunfar y no duda en defender sus intereses y los de su amiga de turno frente a las demás bailarinas y empresarios del espectáculo. En sus palabras: “—La voz y la silueta no se la *envideo* a nadie, pero yo quiero bailar de esos clásicos que le dicen, que se bailan con las puntas de los *pieses*”.

Con alguna mínima diferencia en la trama, ambas películas comienzan con un viaje en tren. En “Yo quiero ser bataclana” viaja toda una compañía de teatro de revista con la orquesta típica de Juan D’arienzo, cuyo representante no tiene dinero para montar el espectáculo. En el mismo viaje aparecerá el capitalista que pondrá el dinero necesario, a partir de lo cual se desata la competencia entre la ambiciosa *Julia* y la abnegada *Helena*, amiga y protegida de *Catita*, que será la que, finalmente, triunfe como vedette del espectáculo. La escenografía representa el interior de un vagón de tren y la cámara alterna entre dos grupos de pasajeros. Uno, donde conversan el representante, el autor de la revista y la mencionada *Julia*, que discute ofuscada: “—¡Hacer viajar en segunda a una artista de mi categoría! Usted quiere ser empresario sin dinero”, a lo que el empresario responder: “— Y Usted quiere ser vedette sin voz, ni gracia”. Por otro lado, un grupo de bailarinas, entre las que está *Catita*, conversan sobre lo engreída que es *Julia*, sobre el futuro del espectáculo y sobre qué es lo que más les conviene para resolver su futuro. En ese intercambio, se presentan distintas opiniones sobre el matrimonio.

Podría señalarse que, en casi todas las comedias del período y, en todas las seleccionadas para este trabajo, el casamiento aparece como un tópico recurrente, siempre se trata de muchachas casamenteras que se debaten entre el futuro hogareño y las opciones que les brinda el mundo del trabajo, el predominio tanto en los comentarios como por los desenlaces de solución romántica que tienen los filmes, pone en evidencia la fuerza con que se imponía desde las representaciones cinematográficas el modelo

burgués de familia que, en la práctica cotidiana de los sectores que componían el público masivo entraba en evidente contradicción. En general, las protagonistas de las películas eran muy jóvenes y se encontraban en transición hacia la vida en pareja cuya alusión no es sólo exclusivamente romántica, con frecuencia en los diálogos aparece el “buen matrimonio” como garantía de un bienestar futuro y alternativa frente al trabajo extra-doméstico. Cito un diálogo, a modo de ejemplo, entre *Catita* en el conmutador del hospital y un hombre que la galantea.

“—Usted no ha nacido para estos menesteres Catita, usted tiene que tener un hogar, un marido que la cuide, alguien como yo”, a lo que *Catita* contesta: “—No insista con eso Sr. Figueroa, ya le dije que mi novio es muy celoso...”. Es posible sostener que en general, las mujeres están en el dilema de elegir entre más un pretendiente, y que, si bien están presentes los estereotipos opuestos de galanes, lo cierto es que en los debates se mezclan más o menos por igual consideraciones románticas con otras de índole práctica, racional o material.

Lo cierto es que el ideal de la domesticidad aparece en estos filmes como una opción entre otras —tal vez, la más ‘pedagógicamente sugerida’ en el relato—, como destaca Diego Armus (2005) “una mujer joven, empleada de comercio en una tienda del centro, (...) encuentra en el trabajo y en el consumo una cierta independencia que la declinante sociedad patriarcal le estaba negando” (93-94), y le había tenido vedado con más rigor antes, tal como demuestran las letras de los tangos y otros textos líricos de fines del XIX y de las primeras dos décadas del XX que reconstruyen el destino trágico de tísicas y tuberculosas para aquellas jóvenes que se aventuraban en la ciudad abandonando el destino doméstico que les deparaba con seguridad el barrio (Armus, ídem).

Por otro lado, estaba el imaginario de que ciertos empleos son más apropiados que otros para las mujeres, y aquí el mundo del espectáculo y de las bailarinas se hace pasible de sospechas. A modo de ejemplo, quisiera mencionar el diálogo que tiene lugar en el vagón de tren en el que viaja *Graciela*, la protagonista de “Mujeres que bailan”. Luego de despedir a sus padres, *Graciela* deja su pueblo para ir a una academia de danzas en la Capital. A su lado, viaja un señor que le pregunta si va a la Capital para visitar a algún pariente, a lo que la joven responde que viaja para estudiar, a lo que el hombre arriesga: “—magisterio, comercio...” y la muchacha corrige: “—No, baile”.

Como la casualidad es ley en la comedia, ese acompañante resultará ser un empresario de espectáculos que le traerá favores, pero también desgracias a la angelada *Graciela*. En este punto, cabe destacar que si bien las trayectorias de las bailarinas, tanto en “Yo quiero ser bataclana” como en “Mujeres que bailan” son opuestas a los relatos dramáticos que las líricas hasta el '30 contaban sobre las ‘milonguitas’, también es cierto que perduran algunos de aquellos riesgos que la profesión de bailarina implicaba.

En ambas películas, los empresarios que se ocupan de la carrera de las bailarinas en cuestión, tienen una doble intención sobre sus candidatas, es decir, esperan recibir de ellas beneficios carnales. De este modo, aparece dentro de la valoración masculina una diferenciación entre dos tipos de mujeres, la catalogada como “mosquita muerta” que pretende ser inocente pero sabe a qué se expone y aquella que sin remilgos sabe usar sus encantos femeninos en beneficio propio.

En este sentido, un diálogo entre *Graciela* y *Catita* al comienzo de “Mujeres de bailan” es revelador. El intercambio tiene lugar en el camarín donde *Catita* acompaña a la recién llegada a cambiarse, y ahí hablan sobre su gusto por el baile y *Catita* le advierte: “—Pero para llegar al triunfo, hay que estar tan acomodada...”, la otra sorprendida, dice: “—Pero, ¿cómo no se triunfa por los propios méritos?”, irónica *Catita* le asegura: “— Aajaja, Creételo, todas esas que llegan a primera bailarina es por cuña, por pura cuña, mi novio siempre me lo dice y yo no le quiero hacer caso”. “— Ah, ¿tenés novio vos?”, con aires de importancia *Catita* responde: “— Novio, va, es un admirador...”, *Graciela*, insiste: “— Pero, ¿pensás casarte?”, “— Algún día... a lo mejor”, “— Pero seguirás bailando”, insiste *Graciela*, a lo que *Catita* responde: “— cualquier día, pero en cuanti que me case largo todo, a mi marido no le podría gustar que yo seguiría enseñando mis encantos femeninos arriba del escenario” a lo que *Graciela* contesta sorprendida: “—Eso no lo comprendo, una bailarina no debe tener más amor que su arte.”

Lo que aparece en esta conversación es la tensión matrimonio o vocación, representada con argumentos simplistas y excluyentes entre alguna de las dos opciones y que, además, contempla el celo masculino como expresión positiva y de cuidado. Sin embargo, todo este razonamiento es puesto en cuestión por la propia *Catita* que a lo largo de la película ignora a su novio sistemáticamente, en busca de mejores oportunidades. El personaje de la joven *Graciela* no concibe al matrimonio como una

opción que le implique renunciar a la danza, sin embargo, el final de la película la pondrá en esa exacta decisión y ya no dudará con la misma convicción que al principio. Por el contrario, terminará aceptando casarse con el abogado que la rescata de las malas intenciones del empresario del espectáculo.

### **Personajes y espacios: buenas y más o menos**

Como se desprende de lo descripto, la tensión entre el ideal del matrimonio y la vida hogareña como el de que ciertas ocupaciones laborales son más adecuadas para la naturaleza femenina, está en la base de los argumentos y en los diálogos que sostienen los personajes en los que, además, se filtran las diferencias de clase, en el diseño de sus expectativas de vida. Para esto quiero retomar y destacar que a las muchachas con ideales y con sueños se oponen otras mujeres, cuyos intereses materiales buscan concretarse a través del matrimonio. Cumplen con este rol, *Esther* la viuda que se casa con el empleador de *Cándida*, sólo para pedirle regalos; *la prima de Carlos* “Mujeres que trabajan” que le disputa el amor a la desclasada *Ana María del Solar* devenida en “pobre” tras la muerte de su padre financista; o la ambiciosa y caprichosa *Julia* de “Yo quiero ser bataclana” que busca enamorar al autor de la revista para obtener el papel principal.

La representación de las mujeres, entonces, no es unívoca sino más bien maniquea y, en general, no se trata sólo de principios morales, sino también de diferencias de clase. Para esto el ejemplo más ilustrativo es la disputa por el amor del joven Dr. Álvarez entre *Angélica* la enfermera y *Lidia* que pertenece a su mismo estrato social y va en su búsqueda al hospital donde es interceptada por *Catita*, que le prohíbe el paso, a lo que la señorita *Lidia* indignada responde: “— Este es un hospital público”, a lo que rápidamente *Catita* retruca: “— sí, pero usted no es público de hospital, es de sanatorio”. De esta manera, se caricaturizan las diferencias entre mujeres ambiciosas y egoístas, que se casan por interés y las románticas, generalmente también abnegadas que renuncian incluso a un amor verdadero a causa de su condición social, es el caso tanto de *Angélica* recién mencionada y de *Ana María del Solar* cuando cae en desgracia.

A propósito de estas dos películas, “Mujeres que trabajan” y “Porteña de corazón” me gustaría mencionar otro punto de contacto, en el que también puedo incluir el final de “Yo quiero ser bataclana”. Se trata de la salvaguarda colectiva del bien justo y

merecido por la heroína en cuestión. En las tres películas el desenlace a favor del “amor verdadero” se cumple por la intervención colectiva de un grupo de mujeres, encabezadas, como es de esperar según las reglas del género, por *Catita*. En “Mujeres que trabajan” todas las vendedoras de la tienda interrumpen el casamiento de *Carlos* y lo llevan junto a *Ana María*; en “Yo quiero ser bataclana” las coristas retienen a *Julia* para que *Helena* entre a cantar y cerrar la revista en su lugar; y en “Porteña de corazón” *Angélica* es salvada gracias a que todas las enfermeras buscan al *Dr. Álvarez padre* para que la opere. Estos cierres revierten el final trágico, contrario a lo que cantaban los tangos sobre las podres obreritas que abandonaban el barrio y morían solas y enfermas por la mala vida de la ciudad, estas comedias ponen en funcionamiento una solidaridad femenina que excede, entonces, el vínculo altruista románticamente adjudicado al barrio o los lazos familiares, para trasladarlo hacia el grupo de mujeres que rodean a la protagonista.

Tal vez, en estas soluciones del conflicto por la intervención colectiva de las mujeres, sea posible arriesgar que hay una sutil innovación que se hace eco de los discursos reformistas del peronismo (como señala Kriger, 2005 para otros filmes de la época). Como señala Lobato, en este cambio la intervención peronista y la integración de los obreros al movimiento, fueron las transformaciones que más impactaron sobre las representaciones simbólicas. En el caso de las comedias aquí mencionadas podría decirse que muestran aún en tono de parodia la resistencia colectiva a los intereses y a los planes de los personajes que representan a las clases acomodadas.

Estas tramas, esta representación antagónica y bastante maniquea de los personajes son escenificados en lugares que, reproducidos en estudios, pero combinados con algunas tomas en plano general del obelisco, por ejemplo y, especialmente, señalizados con carteles de las pensiones, de los salones de bailes o las tiendas refuerzan el reconocimiento con prácticas y hábitos urbanos que comenzaban por esa época a extenderse a sectores sociales que hasta el momento habían sido excluidos del “centro” de la ciudad. Así, el café, la lechería donde desayunan las empleadas de la tienda, los cabarets como salida nocturna de las parejas, el hospital público, entre otros; permitirían señalar que pese a ser un cine filmado en estudios, estos elementos reconstruidos miméticamente por la escenografía, configuran un tipo de representación que acentúa las diferencias de clases en tanto hay ámbitos restringidos para unos y otros, pero al

mismo tiempo muestra la posibilidad de invasión de esos espacios, por ejemplo, *Catita* se roba una estatuilla del departamento del dueño de la tienda, que luego su novio le manda a devolver. Nuevamente, es el personaje cómico el que transgrede los límites. Límites que, narrados humorísticamente, ponen en solfa experiencias cotidianas de la cultura del momento, revanchas simbólicas en la escenificación de ciertos conflictos de clase que vuelven a encontrar en la solución romántica su equilibrio.

### **A modo de cierre**

Con el tamiz innegable del género comedia, estas películas ponen en escena significados y valores propios de una práctica cotidiana identificada con la experiencia social vivida, que comienza en el espacio de la representación a deshacerse de las visiones más fatalista y las reemplaza por otras más picarescas, en el sentido en que la astucia y la movilidad de los agentes puede revertir su destino. Es decir, que si bien no hay un despliegue de previsiones que garanticen un futuro tranquilo sí hay, en los personajes pícaros una confianza en la posibilidad de revertir las situaciones adversas, esta experiencia en la posibilidad de trascender la predestinación trágica, tal como relata Armus (2005) que le sucedía a la costurerita de principios de siglo, es lo que constituyó una novedad en esta comedia, aún cuando pueda catalogársela de fuertemente simplista. Al respecto, es correcto señalar que estas ficciones representaban un mundo laboral y de ascenso social bastante alejado de la cotidianidad de las obreras (tal como, por ejemplo, reconstruye la investigación de Lobato, 1995) y que reforzaba ideas que aún reproducían diferencias entre varones y mujeres sustentadas en la “diferencia natural” entre los sexos. Sin embargo, aún cuando este cine fuese una propuesta de entretenimiento pasatista, la consolidación del rol de la mujer trabajadora en la misma década, muy especialmente, a partir del auge de la industria textil algodonera, pero también en la industria frigorífica, y en la Capital como vendedora de las grandes tiendas, dactilógrafas y en otras tareas administrativas, era un dato que se articulaba en las historias que proponía este cine dando lugar a distintos y contradictorios comentarios respecto de lo que implicaba para las mujeres el ascenso social.

En resumen, comentarios conservadores, con tendencias moralistas, subsisten junto a otros más progresistas que sustentan una progresiva independencia femenina, como dice *Catita*: “—dentro de la decencia, yo hago lo que quiero”. Cabe mencionar lo



que Mariana Conde (s/d) sugiere desde una perspectiva que atiende a las cuestiones de género, si es posible conjeturar sobre “si el dato fáctico de que la producción estaba concentrada en manos masculinas se traduce en un orden patriarcal de relato”, donde los roles y valores atribuidos a las mujeres que protagonizan las historias no pueden aún cuestionar de modo radical el orden patriarcal imperante, por la sencilla razón de “lo reducida de la participación femenina no logró trasladarse al tratamiento de otros puntos de vista y otras problemáticas” (ídem).

A modo de balance y para seguir pensando sobre este cine comercial, es bueno recordar lo que Stuart Hall (1984) señalaba en su texto, ya clásico, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, como un frecuente error en los análisis culturales que se obsesionan por

pensar a las formas culturales como completas y coherentes, como totalmente corrompidas o totalmente auténticas, cuando por el contrario son profundamente contradictorias, se aprovechan de las contradicciones, especialmente cuando funcionan en el dominio de lo popular” (:102).

Para el ámbito de las representaciones cinematográficas que aquí se convocaron, el punto es no perder de vista la distancia entre esos universos representados totalmente centrados en la Capital, en labores asistenciales, domésticos, comerciales y la experiencia cotidiana de las obreras de las fábricas del conurbano; del mismo modo que no es posible dejar de señalar la perspectiva todavía demasiado pegada a la consideración de que la realización femenina estaba en la domesticidad y la maternidad, pero señalando estas contradicciones, tampoco obnubilarse negativamente sin ver que, aunque de modo incipiente de parte del despliegue de la estrella cómica, se proponían también otros modos de sociabilidad e, incluso, de solidaridad femenina que una década atrás eran menos visibles en las letras de tango, por ejemplo. Aquí es donde se ubica la hipótesis sobre la función que la estrella cómica cumple al incluir otros comportamientos, tensionar la respuesta tradicional de los demás personajes y promover las reacciones solidarias entre las mujeres, tal como fueron ejemplificadas.

Finalmente, las reflexiones expuestas trataron de conservar cierto equilibrio en el sentido de no prometer conclusiones que clausuren futuras revisiones porque se trata de una investigación en curso. De modo que, sin caer en una reivindicación plena de estas comedias localistas, el objetivo fue más bien mostrar cómo aún en su especificidad

genérica –y el edulcoramiento de los conflictos sociales que esto implica– ampliaron el imaginario de posibilidades laborales que se sumaban al destino doméstico de la mujer.

El mensaje es polivalente y su recepción, como es previsible, fue también múltiple y variada de acuerdo con la experiencia que portaba para sí cada espectadora. Incluso respetando la codificación genérica y masiva aludía a cuestiones políticas y sociales vigentes en esa época. No estoy evaluando la autenticidad de las representaciones del mundo del trabajo, sino poniendo en evidencia que la comedia cinematográfica tenía en su centro las cambiantes relaciones de fuerza que definían el campo cultural de la época, la cuestión de la lucha, la diferencia y los intercambios entre dos bloques sociales identificables. Aún con restricciones propias de los intereses de la industria cultural y sus fórmulas representativas algo de la aspiración de alcanzar un cierto nivel de vida, aparece como “esperable” en la elección de las mujeres aquí representadas, que discuten entre el matrimonio y la opción del mercado laboral, en vías de diversificación, aunque el cine siga imponiendo sobre el final, el romántico casamiento.

### **Bibliografía**

- ARMUS, Diego (2005): “El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940”, en *Salud Colectiva*, Año 1, n° 1, Enero – Abril, La Plata, Argentina (p.79-96).
- BAZIN, André (1966): “V. M. Aulot y el tiempo”, en *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (1936), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aires, 1989.
- CONDE, Mariana (s/d): “Cine argentino y género femenino: un asunto que no es de polleras”, en *Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto Gino Germani*, FSoc, UBA, Argentina (disponible: [webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes.../conde-identidad.pdf](http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes.../conde-identidad.pdf)).
- ECO, Umberto (1998): “Los marcos de la libertad cómica”, en *Revista FCE*, N° 333, p. 31-35, México.
- FLORES, Ana B. (2010): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreira Editores, Córdoba.
- GINZBURG, Carlo (2010): “Introducción”, en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, FCE, Buenos Aires.
- HALL, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels R. (ed.): *Historia Popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- KRIGER, Clara (2005): “Estrategias de inclusión social en el cine argentino”, Kriger coordinación de ensayos y comentarios, *Cuadernos de Cine Argentino* n°1 Modalidades de representación de sectores sociales en la pantalla, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, pp. 82-103.

Mercedes Moglia. Niní Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica.

*Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 12, 2° semestre de 2013, pp. 272-290.

LOBATO, Mirta (1995): “La mujer trabajadora en el siglo XX: un estudio en las industrias de la carne y textil en Berisso, Argentina”, en *Mujer, Trabajo y ciudadanía*, Marcia Rivera (comp.), Clacso, Buenos Aires (p. 13-63).

——— (2007): “Representaciones del trabajo femenino”, en *Historia de las trabajadoras argentinas (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa.

MESTMAN, Mariano (2005): “Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo”, *Secuencias*, Revista de Historia del Cine, N° 22, Madrid, (p.27-47).

MOGLIA, Mercedes (2012): “Niní Marshall: las voces de la caricatura social”, en *XIII Congreso da Internacional Society for Luso-Hispanic Humor Studies*, 17, 18 y 19 de octubre, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), Portugal.

QUINZIANO, Pascual (1992): “La comedia. Un género impuro”, en *El cine argentino, la otra historia*, Wolf, Sergio (comp.), Ed. Letra Buena, Buenos Aires, Argentina.

RICHARD, Nelly (2009): “La crítica feminista como modelo de crítica cultural” en *Revista Debate feminista*, año 20, vol 40, Octubre.

THOMPSON, Jonh B. (1991): “La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología”, en *Versión, Revista de Estudios de Comunicación y política*, n° 1, Universidad Metropolitana – Xochimilco, México.

### **Películas citadas**

“Mujeres que trabajan” (1938) – Lumiton, Dir. Manuel Romero

“Cándida” (1939) – E.F.A, Dir. Luis Bayón Herrera

“Yo quiero ser bataclana” (1941) – Lumiton, Dir. Manuel Romero

“Santa Cándida” (1945) – Argentina Sono Film, Dir. Luis Cesar Amadori

“Porteña de Corazón” (1948) – Argentina Sono Film, Dir. Manuel Romero

“Mujeres que bailan” (1949) – Argentina Sono Film, Dir. Manuel Romero.

Recibido: 31/05/2013. Aceptado: 13/09/2013.