

## **Cine argentino y género femenino: un asunto que no es de polleras**

Mariana Inés Conde

Lic. en Ciencias de la Comunicación

Mg. en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural IDAES – UNSAM

Doctoranda en Ciencias Sociales y Filosofía y Letras – UBA

IIGG – FCS – UBA

Becaria Doctoral CONICET

Teodoro García 2355 1ro C

Tel: 4784-4789

[condem@infovia.com.ar](mailto:condem@infovia.com.ar)

Ponencia:

### **Introducción**

Si los universos de discurso son producidos y narrados por unos sujetos, entonces esos universos ¿contienen las señas de sus valores, sus creencias y sus sentimientos? Ésta parece ser la marca de origen y la propuesta de destino que plantean las películas del cine argentino entre los años '30 y '50. Nada de directoras y alguna extraña guionista (experta en melodramas, por otro lado), son el saldo de una época en la que el varón era la norma de una producción que, en el consumo en cambio, proponía destinatarias toda feminidad, especialmente en ciertos géneros.

En cambio, sí, directores paradigmáticos, muchos de ellos populares (Ferreyra, Mugica, Romero), construyeron, o contribuyeron a construir, personajes femeninos que resultaron entrañables en una Buenos Aires en el apogeo de su modernización. Así pasó también con los guionistas (algunos de envergadura, como Manzi), los iluminadores, los escenógrafos.

En esta línea, reviso los cuadros técnicos de la películas que constituyen mi corpus construido sobre el período 1933-1955, e indago los modos en que las mujeres participaron en el sistema productivo. No es un recorrido completo por cada una de las que trabajaron en cine (lo que además sería imposible, porque muchos de esos nombres han desaparecido) sino un intento de análisis de cómo se produjo su inserción en una actividad eminentemente masculina.

### Las que hicieron los textos

Cuando se revisan los cuadros técnicos de las películas del período lo obvio se vuelve evidente: entre 1933 (año de inicio del cine sonoro) y 1955, año sindicado por algunos estudiosos del cine (como Posadas, 1973) como el de cierre del período popular de masas, la mayoría de estos cuadros están ocupados por varones.

Aunque no pueda suponerse una relación directa entre el género de sus productores y el contenido de los productos, este dato indica que el cine, como industria, como técnica, y como artística, era una tarea de varones. ¿Existe, además, un régimen escópico de cada género? En todo caso, si no existe como algo natural, ¿sí pueden señalarse ciertos elementos que estarían indicando la mirada del varón (sus productores de carne y hueso) como el punto de partida de ese régimen?.

Sumariamente: si se hace un análisis de contenido de la películas del período, lo que se encuentra es un eje que ordena los sentidos articulados en torno al género femenino que va desde la-mujer-ama-de-casa-novia-esposa-madre a la-mujer-trabajadora. También se hallan sus contrafiguras negativas: la-prostituta-la-cabaretera-la-actriz-la-cantante.

De modo que entre la-mujer-madre-y-ama-de-casa y la-mujer-trabajadora no hay una discontinuidad radical en el plano de la representación. Por el contrario: hay una continuación y una continuidad de los valores que la figura de la domesticidad porta. *La persistencia de una mujer centrada en lo doméstico y representada privilegiadamente en su rol materno (presente o posible, porque eso es la recién casada y la novia) parecería ser el estereotipo (prototípico) a través del que se piensa (sobre ella y sobre lo/s demás).*

Si en el caso de la mujer adulta se plantea el conflicto en la relación entre el trabajo y la familia,<sup>1</sup> en el caso de la mujer de poca edad el conflicto se desarrolla en su relación con la infancia. Y su destino termina siendo el mismo: casarse. Al punto de que no hay película de colegialas que no narre ese pasaje desde la escolaridad al casamiento<sup>2</sup> (en “Cuando florezca el naranjo”, 1943; o “Mi amor eres tú”, 1943, es claro, por poner algunos ejemplos).

---

<sup>1</sup> Hay escasas películas que narran historias de parejas establecidas, ya que son los extremos los representables: la iniciación o la culminación. Una de esas excepciones es “Mujeres casadas” (1953), excepción que confirma la regla ya que es la historia de varias infidelidades.

<sup>2</sup> No pasa lo mismo en el caso de los varones: “Juvenilia” (1943), “Escuela de campeones” (1950) y muchas otras narran historias —generalmente relacionadas con lo social e histórico— exclusivamente de la infancia y la adolescencia masculinas.

El inicio del sonoro coincidió en lo temporal con un momento significativo tanto de la historia argentina<sup>3</sup> como de la historia de las mujeres: la década del '30 fue testigo de su entrada masiva al mundo del trabajo<sup>4</sup> (Rocchi, 2000). Esto produjo, para Beatriz Sarlo (2003) cambios culturales importantes. En este sentido, ella asegura que

modelos de relaciones más modernas son difundidos por las revistas y el cine: las mujeres deportistas, conductoras de automóviles, empleadas en trabajos no tradicionales, se convierten en un lugar transitado del imaginario colectivo, aunque se recorten contra las persistentes imágenes de la muchacha de barrio cuyo horizonte se reduce al casamiento y a la crianza (p. 24).

Pero esta modernización funcionó sólo como fondo para un *gesto exploratorio*. Gesto en todo sentido, ya que *hizo que* permitía la revisión del rol tradicionalmente asignado a la mujer para concluir en los mismos resultados: *el destino de la mujer era el hogar*.

\*\*\*

No fue casualidad, dice Morin (1977), que el cine apareciera junto con el avión, porque ambos saldaban un deseo imaginario acentuado de la humanidad occidental. En el caso del cinematógrafo convertido en cine, además, porque su impulso inicial ligado a la captura mecánica del movimiento (lo que lo hacía especialmente apto para usos científicos) fue coartado tempranamente en beneficio de su expansión comercial-imaginativa (es decir, en función de un desarrollo de ficción, como las obras que produjo Meliés).

Ese deseo se tradujo en representaciones recurrentes y discursos fílmicos de la mano de productores y realizadores que, al igual que sus inventores, fueron en su mayoría varones. La invención era un asunto de varones. La producción quedó en sus manos. Ya revisamos brevemente aquello que decían los discursos cinematográficos, que, sucintamente: era un discurso patriarcal. Entonces: la pregunta por el género del régimen escópico puede

---

<sup>3</sup> Particularmente en la zona de la Ciudad y el Gran Buenos Aires. Para la ciudad puede consultarse, por ejemplo, Sarlo (2003). Para el Gran Buenos Aires, un buen referente es James (2004). En todo caso: la Ciudad de Buenos Aires es el ejemplo mayor de procesos semejantes pero a menor escala que se vivieron en ciudades del interior del país.

<sup>4</sup> Especialmente a partir del auge de la industria textil algodonera (Rocchi, 2000).

radicalizarse para trascenderse a sí misma: ¿es el régimen escópico mismo un producto genérico masculino?

\*\*\*

Sin ninguna intención de contestar estas preguntas, examino el cine argentino que me habla. Cuando se contabilizan las mujeres entre los cuadros técnicos, la evidencia, más allá de que éstas son escasas, es que el lugar donde aparecen de manera más o menos sistemática es en vestuario. Esto no significa que no hubiera varones realizando esta tarea. Muchas veces, incluso, figuran varones y mujeres en un sistema genérico mixto que resulta repetido en otras áreas.

El vestuario es considerado dentro de la producción cinematográfica un cuadro técnico menor, no equiparable con fotografía o dirección. Sin embargo, el vestuario ejerce lo que puede enunciarse como un poder oblicuo:<sup>5</sup> si ese cine influenció al público de su época, lo hizo, entre varias maneras, en relación a unos modos de vestirse particulares.

“El agarre de la cultura sobre el cuerpo es un hecho constante e íntimo de la vida cotidiana”, dice Bordo (2001:36). Y en este hecho, los medios de comunicación tendrían un papel central (papel acorde a la economía de la cultura de masa), especialmente los medios audiovisuales en tanto capaces de re-presentar ese cuerpo. Modelarlos en función de la lógica de Occidente donde la mujer es considerada como pasional y el varón como racional, la mujer como cuerpo y el varón como idea pura, como espíritu: “El costo de tales proyecciones para la mujer es obvio. Porque si, (...), *el cuerpo* es el término negativo, y la mujer *es* el cuerpo, entonces las mujeres *eran* la negatividad, cualquier cosa que ésta sea”, nos advierte Bordo (2001:15).

Pensemos que la representación cinematográfica de la mujer implicó la aparición de personajes principales (mujeres hay en todas las películas, pero a veces representan personajes secundarios mudos) encarnados por las estrellas: Mirtha Legrand, Tita Merello, Zuly Moreno, María Duval, etc. Y, al mismo tiempo, un conjunto de elementos asociados a ellas: la moda de la ropa, el corte de pelo, un estilo corporal (una proxemia y una kinesia particulares).

tanto los trajes de noche, de *soirée*, y los diferentes accesorios llevados en las películas por estrellas del cine (...), como a la forma de llevarlos, a la gestualidad

---

<sup>5</sup> Agradezco esta idea a Belén Alonso.

con que se portan y los ambientes en que se mueven. La estrecha relación que se establece entre la estrella y las audiencias se plasma también en la manera en que éstas eran imitadas, o eran modelos no sólo de vestuario, sino de seducción y de sociabilidad (Mazziotti, 2001:s/p).

\*\*\*

Entre los cuadros técnicos superiores, la presencia de las mujeres fue, como ya señalé, escasa. Sin embargo, más que contabilizar la cantidad me interesa la calidad. ¿Quiénes eran estas mujeres, qué hacían, en qué se destacaban?

Un primer rubro importante en que aparecen mujeres es el de la producción. Este rubro, que actualmente designa en el sistema de producción cinematográfico a quien pone el dinero, o a quien aporta o consigue elementos materiales indispensables para la realización (por ejemplo, estudios de filmación, cámaras, etc), en el pasado tenía una función mixta relacionada también a cuestiones artísticas.

Se filmaba en equipo, y ese equipo era menos una pirámide jerarquizada en cuya cúspide se encontraba el director y más un grupo de trabajo horizontal, que se nutría de los aportes de iluminadores, fotógrafos, escenógrafos, directores y productores.

Entre los nombres que figuran en la época están los de Lina C. de Machinandiarena, quien fue productora de películas significativas de la cinematografía como “Los isleros” (1950). Su nombre está asociado al del dueño de los Estudios San Miguel, el español Miguel Machinandiarena, que empezó a funcionar en 1937 y extendió sus actividades hasta 1951.

También está el de Paulina Singerman, estrella cinematográfica y teatral y creadora de un estilo de pobre niña rica que la llevó a protagonizar comedias brillantes en las que los problemas de clase eran resueltos con conciliaciones amorosas (son paradigmáticas, como ejemplos de esto, las películas “Isabelita”, 1940 y “Elvira Fernández, vendedora de tienda”, 1942).

Singerman también había formado su propia compañía teatral. Ella era, entonces, su propia empresa y su propia empresaria y éste no es un dato menor, ya que nos completa la información que nos había brindado Machinandiarena. Si esta señora se convirtió en productora siguiendo los pasos de su marido, Singerman lo fue para explotarse a sí misma en una profesión donde no sólo había que actuar, también había que apostar, económicamente hablando.

\*\*\*

Siguiendo la misma lógica de Singerman, pero en otro rubro, es que van a aparecer mujeres en los diálogos, los argumentos o los guiones. En este sentido, el caso más destacable es el de Niní Marshall, quien venía desarrollando desde la radio sus personajes más entrañables, Cándida y Catita, que luego aparecerían en la pantalla cinematográfica con “Mujeres que trabajan” (1938) y “Cándida” (1939). Tanto en estas películas como en “Los celos de Cándida” (1940), Marshall se desempeñó también como dialoguista para sus personajes.

El adelante y el atrás de la pantalla, así como las filiaciones con la radio, son un indicio de cómo se cubrían los cuadros técnicos en la producción cinematográfica de la época. Un hecho que también la figura de Olga Casares Pearson muestra bien. Iniciada su carrera en la radio, pronto pasaría al cine mudo, al teatro y finalmente al sonoro. En este cine, entonces, desarrollaría tareas intelectuales con la creación de argumentos (“Surcos en el mar”, 1955; “Continente blanco”, 1956).

Por otro lado, el caso de Marshall ilustra la transposición, en este caso de personajes, de la radio al cine, cosa que sucedía también con las obras melodramáticas. Nené Cascallares, por ejemplo, autora del radioteatro “Fuego sagrado” (1950), se convirtió así en guionista cinematográfica al adaptar dicha obra para la película que protagonizaría Diana Maggi y que sería un melodramón a todo trapo (o pañuelo, mejor).

Se trata ahora, entonces, de mujeres escritoras. Y si de escritoras se trata, César Duayén, alias de Ema de la Barra Llanos (1861 – 1947), destaca por su seudónimo, señal exasperada de un mercado donde el escritor masculino era la norma.<sup>6</sup>

María Teresa León, en cambio, lo hace por su pluma. En sociedad con Rafael Alberti, su marido, León iba a escribir adaptaciones de obras para el cine, como “La dama duende” (1945, sobre la obra de Calderón de la Barca), “Los ojos más lindos del mundo” (1943, sobre la pieza de Jean Serment) y “El gran amor de Bécquer” (1946, sobre aspectos de la biografía del poeta). Fue una excelente narradora, integrante de lo que se conoció como la generación del ‘27, que además se dedicó a los ensayos y las traducciones.

---

<sup>6</sup> Stella, de 1943, está basada en su novela. Y narra la historia de una huérfana sueca que, como hermana mayor, cuida de la menor que está enferma. A la muerte de Stella, ella regresa a su país natal y en retorno a Buenos Aires acepta la propuesta matrimonial de un estanciero argentino, quien había creado un asilo de niños huérfanos con el nombre de la hermana.

Cascallares y León señalan otra realidad: la de la profesionalización del escritor (Rivera, 1998), un proceso que se inicia a principios del siglo XX, que se desarrolla hasta los años '30, y que involucra a muchos varones y pocas mujeres. El caso de Alfonsina Storni es ejemplar, en este sentido, ya que con el sueldo de escritora profesional logró mantener a su hijo, a quien había tenido siendo madre soltera.

\*\*\*

De la multitud de premios otorgados a las películas del período, escasos se dieron a mujeres. Los premios fueron tanto nacionales como internacionales. Los entregaron la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, el Festival de Cannes; el Festival de Venecia, por nombrar sólo a algunos. Entre esos premios, se destacan los otorgados a las mujeres en el rubro guión, argumento o libro original. Un ejemplo es “El cura Lorenzo”, 1954, dado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a Nora Celso y Francisco Guerreño.

Poco me importan los premios como mecanismos consagratorios de las películas. Pero es cierto que esos mismos premios construyeron, en cada momento, un sistema de relevancia y legitimidad social. Por ello, el hecho de que pocas mujeres fueron premiadas indica algo más acerca de la colocación del género dentro de este sistema de producción.

\*\*\*

El tercer rubro señalable es el de la realización (o dirección). Aquí, entonces, dos nombres aparecen destacados en lo que concierne al período. Por un lado, el de Alicia Míguez Saavedra, que fue tanto intérprete (en “El último piso”, 1942) como asistente de realización, en dos películas: “Turbión”, 1938 y “El honorable inquilino” del '51. La distancia temporal que media entre la primera y la segunda señala asimismo la inexistencia de continuidad en la tarea indicada, lo que lleva a considerar el problema del aprendizaje de lo que era, por sobre toda las cosas, un oficio.

Por otro lado, el caso de Míguez Saavedra no es único ni excepcional, como sí podría decirse de Vlasta Lah, cuya figura es emblemática dentro de la producción nacional, dado que fue la primera mujer directora del cine argentino. Esta labor la realizaría, sin embargo, tardíamente: si su tarea como asistente de realización se inició en los años '40 y continuó en

los '50 (trabajó en siete películas desde el año 1945, cuando filmó "Camino del infierno"), su actividad continuó en la década de los '60 como guionista, encuadradora y directora, papel en el que debutó con "Las furias" (1960).<sup>7</sup>

Vlasta Lah era atípica en varios sentidos, ya que se había formado en cinematografía en el Centro Experimental de Roma y la Academia Nacional de Arte Dramático de Italia, donde había nacido. Casada con el realizador Catrano Catrani, también italiano, asistió muchas de las películas que éste dirigió para los Estudios San Miguel Y enseñó cine en el Ateneo Cultural "Eva Perón". De modo que su oficio tenía, a diferencia de Míguez Saavedra, un cúmulo de experiencias del cual servirse y un profusas oportunidades para desarrollarse.

En opinión de Fernández Jurado (2000), Lah no llegó a producir una mirada femenina sobre las mujeres. Quizás porque no tuvo las oportunidades numéricamente suficientes para lograrlo. Quizás porque el mercado no estaba apto para consumir un producto de esas características. Quizás porque ni siquiera era pensable esta mirada.

Sea por lo que fuere, su caso es paradigmático si se piensa en que Vlasta Lah contó con pocas oportunidades en un mercado altamente productivo y de bajo costo, para el que ella estaba formada intelectual y técnicamente. No se trataba, entonces, de arriesgar las empresas en manos de una persona poco entrenada.

### **A modo de cierre (o lo que pueda decirse después de todo esto)**

Luisa Muraro señala que todo orden social incluye un orden simbólico que cumple una función mediadora (es decir, que hace cultura). El régimen de la mediación está regido por reglas que "están al servicio de la significación-comunicación (...), de modo que la cuestión de la decibilidad siempre es también una cuestión de orden social" (1995:195).

El programa político que implican sus tesis es feminista de la diferencia, pero sus reflexiones me parecen aquí aplicables de otro modo, históricamente: este cine al que me refiero ¿no puede ser pensado, acaso, como una (de las) formas en que fue construido un nuevo orden simbólico de la sociedad argentina (digamos con más precisión porteña) desde la década de los años '30, cuando se inició la etapa de modernización y expansión industrial?

Un proceso histórico que parece haber amenazado los valores sociales establecidos al punto de necesitar discutirlo (cinematográficamente hablando) durante más de veinticinco años. En

---

<sup>7</sup> Se ha considerado tan sistemáticamente a la dirección cinematográfica como una tarea masculina que su nombre no aparece en el *Diccionario de Directores del Cine Argentino* (Martínez, 2004).



este sentido es interesante notar que si bien, como señala Posadas (1973), el período 1933-1955 comprende varias etapas de la producción cinematográfica: la emergencia del cine sonoro, su apogeo en los años '40 y su consolidación y estandarización en los '50, las representaciones de mujeres que aparecen en todo ese tiempo son siempre las mismas y se resumen en la casa, la familia y la maternidad como destino (cumplido o no).

Eliminemos las hipótesis conspirativas, según las cuales las mujeres habrían sido expulsadas del campo de la producción porque tenían para decir, iban a hacerlo, cosas de cariz feminista revolucionario y no reformista (como era el feminismo de la época). Por el contrario, mucho del trabajo femenino en el cine reproduce el patriarcalismo. Es el caso de la Cascallares, que escribe como monólogo inicial de “Fuego sagrado” (1950):

Mujer: en el hogar hay un fuego sagrado cuya llama hay que cuidar con las manos, la sangre, el ahínco y la fe: el amor.

Piensa que amando a tu marido, criando a tu hijo, cuidando tu casa y adorando a Dios, has comenzado a conocer desde aquí abajo la dicha perfecta y suprema de allá arriba.

Eliminémoslas formuladas en ese sentido. El mercado laboral nunca fue sólo y exclusivamente masculino (por el contrario, hay estudios que muestran cómo las primeras etapas de industrialización siempre están en manos de mujeres y niños, por cuestiones de costos –Rocchi, 2000), pero la calificación siempre fue en detrimento de su feminización.

Frente al periodismo de la misma época, donde se encuentran profusos ejemplos de producciones feministas de la igualdad, basadas en la reivindicación de derechos y, por lo tanto, una puesta en cuestión del patriarcado,<sup>8</sup> el cine aparece marcado por la lógica industrial de su producción y por la lógica masiva de su consumo, que no admite ni lo heterogéneo ni el conflicto.

Aunque me niegue a las hipótesis esencialistas y descrea de un cine *en femenino*, mi sospecha es que la baja cantidad de mujeres involucradas en su producción no le permitió capturar otro tono y, quizás, otras problemáticas. Me refiero a la simple multiplicación de puntos de vista, lo que siempre produce incomodidad y cuestionamiento. Fue lo que sucedió en el periodismo del mismo período. Y si no pasó en el cine fue, sencillamente, porque el

---

<sup>8</sup> Los ejemplos son numerosos y se produjeron tanto en diarios de circulación masiva (como el caso de Alfonsina Storni en *La Nación*), como en la denominada prensa feminista (Vela, 2004).

número resultó tan escaso que no llegó a consolidarse como *diferencia*.

## **Bibliografía**

- Bordo, S. (2001) [1993]: “El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo”, en *La ventana*, n° 14
- Fernández Jurado, G. (2000): *El cine argentino*, CD-Rom, Buenos Aires: Fundación Cinemateca argentina.
- James, D. (2004): *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires: Manantial.
- Martínez, A. (2004): *Diccionario de Directores del cine argentino*, Buenos Aires: Corregidor.
- Mazziotti, N. (2001): “Ador(n)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950”, en *De signis*, n° 1, octubre.
- Morín, E. (1977): *El cine o el hombre imaginario*, Madrid: Seix Barral.
- Muraro, L. (1995) [1994]: “El orden simbólico de la madre”, en *Debate feminista*, n° 12.
- Posadas, A. (1973): “El cine de la primera década peronista”, en AA.VV., *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires: Cimarrón.
- Rocchi, F. (2000): “Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930”, en *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*, Buenos Aires: Taurus.
- Sarlo, B. (2003) [1988]: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Vela, L. (2004): “Feminismo y socialismo: conservación e innovación”, en Biagini, H. y Roig, A. (directores): *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Biblos.