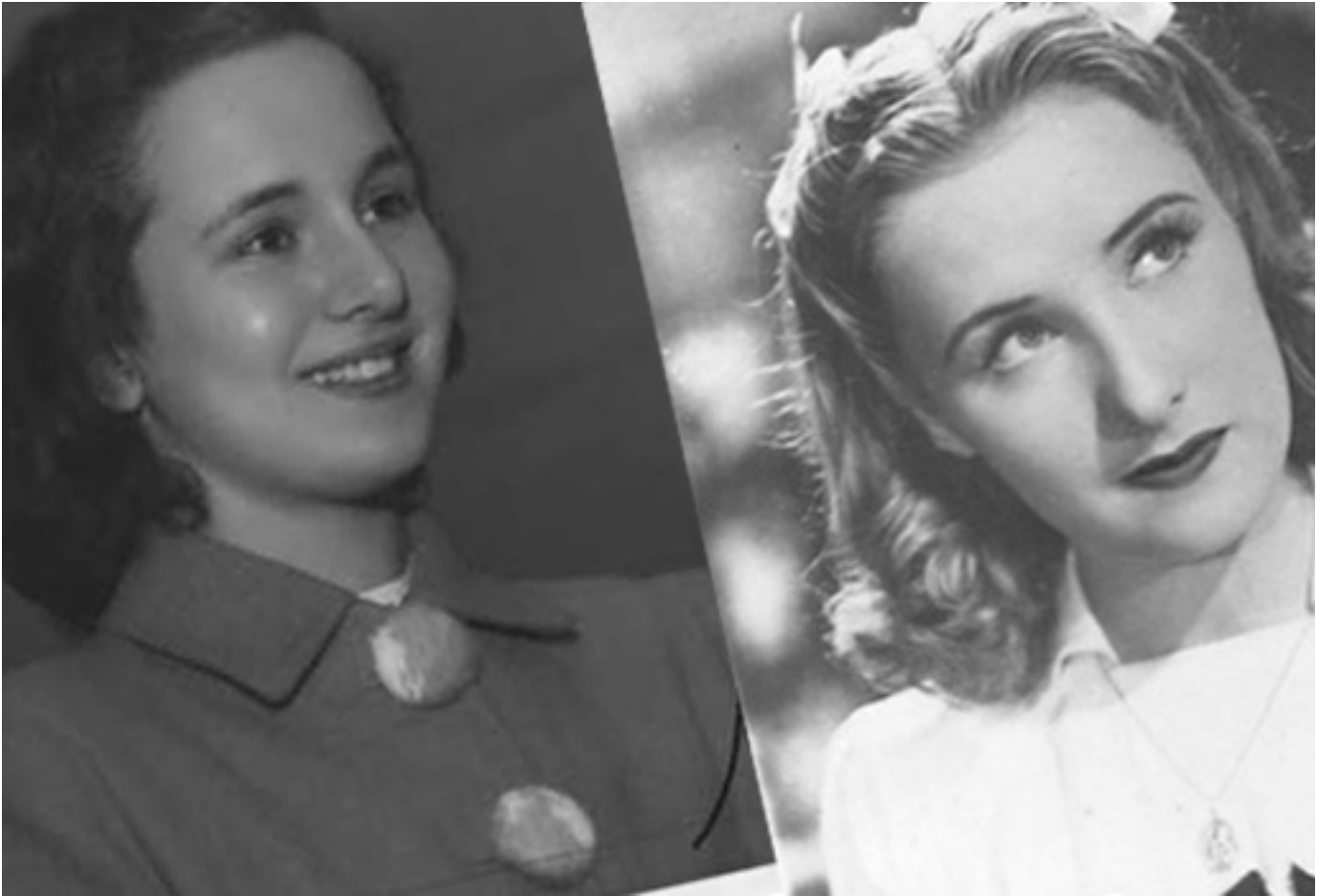


Maduración, sexualidad y redefinición de reglas en el modelo de ingenuas del cine clásico argentino

- Escrito por [Alejandro Kelly Hopfenblatt](#)
- tamaño de la fuente
- [Imprimir](#)
- [Medios](#)



RESUMEN

En los primeros años de la década de 1940 ocuparon un lugar central en el cine argentino un conjunto de películas protagonizadas por jóvenes adolescentes cándidas e inocentes que conformaron un modelo al que se denominó 'cine de ingenuas'. Estos films presentaban a niñas fantasiosas frente al amor e ignorantes de su sexualidad, habitando un mundo puro sin perturbaciones.

Para mediados de la década este modelo comenzó a agotarse frente a un público y una crítica que reclamaban temáticas más adultas y personajes más complejos. Valiéndose de dos de las ingenuas más populares del momento –María Duval y Mirtha Legrand- Carlos Hugo Christensen, realizó dos films –*Dieciséis años* (1943) y *La pequeña señora de Pérez* (1944)- con los que

expuso sus convenciones genéricas y planteó nuevos caminos posibles para sus estrellas y el cine argentino.

Poniendo el eje en la sexualidad como motor de la deconstrucción del mundo pueril de las jóvenes, Christensen tomó los textos-estrella propios de ambas para desarmarlos y reconfigurarlos. De este modo, prolongó y resignificó sus carreras al mismo tiempo que dio los primeros pasos para dos de los géneros fundamentales del cine argentino de la década: el melodrama erótico y la comedia sofisticada.

PALABRAS CLAVE: Cine clásico argentino, adolescencia, mujer y sociedad.

ABSTRACT

At the beginning of the 1940's a set of pictures starring young naive female teenagers were in the center of Argentine cinema. This group was called 'cine de ingenuas'. It presented little girls, naive about romance and sexually ignorant, who inhabited a pure, disturbance-free world.

Towards the middle of the decade audience and critics started demanding a new model with more complex characters and grown-up oriented themes. Taking two of the most popular 'ingenuas' – María Duval and Mirtha Legrand- Carlos Hugo Christensen directed two films–*Dieciséis años* (1943) and *La pequeña señora de Pérez* (1944)- where he exposed their generic conventions and proposed new possible paths for their stars and for Argentine film.

Making use of sexuality as a mean to deconstruct the ladies' childish world, Christensen dismantled and rearranged their roles. This way, he extended and resignified their carrers while at the same time established the first steps for two of Argentine film's main genres in the following years: erotic melodrama and sophisticated comedy.

KEY WORDS: Classic Argentine Cinema, adolescence, women and society.

El año 1941 significó un punto de inflexión dentro de la industria cinematográfica argentina: el 4 de junio se estrenó en el cine Broadway **Los martes, orquídeas**, dirigida por Francisco Múgica. Con ella, los reclamos que se venían repitiendo desde distintos sectores acerca de la necesidad de un cine que exaltara los valores de la familia y los sectores medios de la sociedad encontraron una respuesta. El cine popular del mundo del tango que había dominado la década anterior encontraba aquí un freno en la conformación de un modelo alternativo, el cine de ingenuas. De la mano de directores como Múgica, comenzó a primar en la producción nacional filmes protagonizados por jóvenes adolescentes puras e inocentes, que iban a la escuela y soñaban con la llegada de su príncipe azul.

Esto significó a su vez cambios en los valores sobre los que se centraban los relatos, ya que el mundo que proponía el cine de ingenuas presentaba una visión idealizada de la vida de las élites tradicionales. El universo en que se desarrollaban estos films era fundamentalmente dentro de los muros del hogar, aislado de la esfera pública. Sus candidas protagonistas eran movidas por ideales asociados al amor romántico y la pureza, en contraposición con las mujeres modernas de otros films contemporáneos que eran sexualmente activas y conocedoras del mundo. Las tramas de estos films apuntaban por lo tanto principalmente a la concreción de estos amores idílicos, donde los conflictos eran inocuos y las alteraciones a su bucólico mundo resultaban menores e intrascendentes.

Para mediados de 1943 este modelo había comenzado a mostrar señales de agotamiento dado el abuso al que era sometido. Alejandro Berruti resaltaba en *Cine N°8* el auge de las niñas virginales en el cine nacional, criticando que su presencia se estaba volviendo empalagosa. Señalaba al mismo tiempo que la falta de densidad de estos personajes femeninos estaba generando problemas a los directores y guionistas que contaban con escasos elementos para crear nuevas historias donde las jóvenes fueran protagonistas. Por último, destacaba que el predominio de estas estrellas no dejaba lugar para actrices adultas con rasgos definidos y carácter humano que, en circunstancias más propensas, deberían ser quienes reinaran en el panteón de astros del cine argentino.^[1]

En este contexto, el joven realizador Carlos Hugo Christensen, quien había dado sus primeros pasos dentro de este género, dirigió dos films—*Dieciséis años* (1943) y *La pequeña señora de Pérez* (1944)- que ponían en crisis el cándido mundo de las ingenuas a partir de la aparición de un factor que hasta ese momento era evadido por este cine: la relación de sus protagonistas con la sexualidad. Centrándose en el desequilibrio y la desorientación que ésta producía en ellas, Christensen desarticuló algunos de los ejes fundamentales de este universo para proponer posibles caminos para el cine argentino en su búsqueda de relatos burgueses cosmopolitas.



Lumiton

PRESENTA A

MARIA
DUVAL

"16
AÑOS"

CON
GEORGE RIGAUD
ALICIA BARRIE

MARIANA MARTI
AMALIA SANCHEZ ARIÑO

AURELIA FERRO • FRANCISCO LOPEZ SUEA
AMELIA PEÑA • CARLOS DÍAZ • PERITA COMEZ
BETTY BLAN

DE LA COMEDIA "SIXTEEN"
DE AMÉZ - PHILIP STUART
PERSONAJEROS PARTICIPANTES DE
JULIA FORTNER
MÚSICA
ESTRUCO ARRIAGA
DIRECCIÓN DE
CARLOS NODD
CHRISTENSEN



LA PEQUEÑA SEÑORA DE PÉREZ

El mundo ingenuo y la sexualidad

El sistema de géneros fue una de las bases estructurales del cine clásico. Considerando los aportes de Rick Altman, podemos pensarlo como un esquema dentro de cuya conformación operaban tanto la producción como la recepción de críticos y espectadores. A partir de distintos niveles de significación se establecían constantes a lo largo de una serie de films que pueden ser pensados como un modelo de representación determinado.^[2]

En este sentido, el cine de ingenuas que se desarrolló en Argentina a principios de la década de 1940 puede ser considerado como un modelo genérico que presentaba un universo coherente y homogéneo a lo largo de las distintas películas. Siguiendo la descripción que realiza

Leandro Losada de los usos y costumbres de las élites a principios del siglo XX podemos señalar que estos films retomaban aquellas tradiciones de los sectores altos para presentarlas como los modos de vida actuales de sus protagonistas. Ello suponía un ámbito donde primaba la etiqueta; el hogar era el terreno femenino por excelencia; la sociabilidad se reducía a prácticas endogámicas y la sexualidad era un tema del que no se hablaba hasta el matrimonio.^[3] Los espacios en que se desarrollaban estos relatos eran mansiones o casonas amplias y luminosas, donde las niñas protagonistas jugaban en los jardines sin entrar en contacto con los peligros del exterior. Sus posibles amores partían siempre de sus fantasías o de contactos familiares y desarrollaban con ellos relaciones puras cuyo mayor nivel de pasión podía ser un beso en la mejilla.

La configuración de este nuevo mundo para el cine argentino, radicalmente diferente al universo del arrabal tanguero que había primado en la producción previa, implicó la necesidad de nuevas estrellas que pudieran encarnar estos roles. Entre ellas destacaron Mirtha Legrand y María Duval, dos jóvenes actrices que dieron aquí sus primeros pasos. Ambas habían sido descubiertas a través de concursos organizados por publicaciones especializadas para incorporar nuevas figuras, y al poco tiempo de sus debuts filmicos ya dominaban las tapas de las principales revistas como *Radiolandia* y *Sintonía*.

Ambas supusieron la construcción de un modelo de representación de figuras femeninas distintas a estrellas previas del cine argentino como Libertad Lamarque o Tita Merello. Éstas se habían caracterizado por personajes melodramáticos, sufridos, asociados al mundo artístico o al laboral. En ellas el universo del tango y los amores trágicos signaban sus relatos, asociándolas al carácter popular del cine argentino del período. Legrand y Duval en cambio presentaban una visión más optimista e idílica de la realidad con personajes de niñas inocentes a las que el mundo aún no había desgastado. A diferencia del anclaje con tristes pasados y sufridos presentes de las mujeres tangueras, para estas adolescentes todo era un futuro abierto a las posibilidades. El amor seguía siendo para ellas una fantasía romántica, desasociada del sexo y la sociedad.

Retomando la propuesta de Richard Dyer al estudiar las estrellas cinematográficas, podemos plantear que gran parte de su constitución se asentaba en funcionar como refuerzos de los valores dominantes.^[4] En este sentido, ambas actrices contenían dentro de su imagen pública los principios fundamentales del cine en que se inscribían, es decir una postura conservadora con respecto al orden social y a la estructura familiar y a la forma de pensar de la mujer de ese tiempo. En sintonía con las visiones conservadoras de las élites que eran representadas en estos films, los personajes femeninos eran presentados como sujetos domésticos, obedientes a los mandatos paternos.

La importancia de estas dos figuras dentro del cine de ingenuas implicó que cuando éste comenzara a agotarse y buscara redefinirse fuera sobre ellas donde se presentarían los principales cambios y reformulaciones. Para ello tuvo vital importancia la aparición de Carlos Hugo Christensen, quien fue tomando un lugar dominante dentro de la producción de los estudios Lumiton. Luego de comenzar dirigiendo algunos films de este modelo como *La novia de primavera* (1942) o *Los chicos crecen* (1942), dio un giro a su filmografía a partir de *Safo, historia de una pasión* (1943), donde se adentró en el terreno de los melodramas eróticos que lo caracterizarían en su obra posterior con films como *El ángel desnudo* (1946) y *Los pulpos* (1948). La obra de Christensen a partir de la mitad de la década se caracterizó por un lugar central de la sexualidad como motor de la narrativa, ya sea desde la densidad psicológica de personajes implicados en tramas de intriga o la euforia desbordante de hombres y mujeres excitados en el mundo moderno.

La importancia que tomaría la sexualidad en la obra de Christensen se presenta ya en dos films que realiza con las estrellas ingenuas –Duval y Legrand–, que preanuncian los caminos del cine argentino en los años siguientes. Tanto en *Dieciséis años* como en *La pequeña señora de Pérez* la aparición del deseo sexual en medio del inocuo mundo de las niñas significa la disrupción de las reglas vigentes, alterándolas y forzando la definición de nuevas normas hacia dentro del universo de las élites. Los films ponen el foco en el lugar de la mirada para exhibir las restricciones sociales y los desequilibrios personales que el despertar sexual supone para las niñas. Ya sea la

óptica de la joven que ve su mundo venirse abajo al descubrir este impulso y sus complejidades o la visión de la sociedad sobre la adolescente que despierta a su condición de mujer, en ambos casos se evidencia el lugar fundamental de los discursos y las prácticas en este marco.



María Duval

Dieciséis años: mamá tiene novio

María Duval había debutado en el cine en 1941 en el film ***Canción de cuna***, de Gregorio Martínez Sierra, donde ocupaba un rol secundario detrás de la estrella Pepe Arias. Junto con su debut comenzó a aparecer intensamente promocionada en las revistas especializadas, donde se la buscaba instalar como la Deanna Durbin argentina, en referencia a la principal ingenua del cine de Hollywood.^[5] El éxito de Duval fue veloz y a lo largo de los dos años siguientes protagonizó diez

películas,^[6] en las que configuró un papel que repetiría en la mayoría de ellas: una niña entrando en la adolescencia, huérfana o con padres lejanos, que busca la contención y el cariño de un núcleo familiar. A diferencia de otras adolescentes del cine clásico, la principal motivación de sus personajes no solía ser la búsqueda del romance sino el deseo de un padre que la amara y protegiera. Sus historias son relatos de huérfanas que buscan un hogar feliz que nunca han conocido. En este sentido, a pesar de que suelen ser pensados como comedias, sus filmes presentan un alto nivel de componentes melodramáticos, resaltando las figuras de los hijos ilegítimos y los amores no correspondidos. Como corresponde al modelo narrativo clásico, las conclusiones de estos relatos solían presentar a la joven encontrando la familia que tanto había buscado, logrando con ello muchas veces la consolidación de un ascenso social hacia la burguesía que la incorporaba a su mundo.

Para 1943 Duval comenzaba a evidenciar físicamente que ya no era una niña ingenua y se reclamaba que accediera a papeles más adultos. En este contexto, Carlos Christensen, quien ya la había dirigido en dos filmes anteriormente, le dio el papel protagónico en *Dieciséis años*, adaptación de una obra teatral de los británicos Aimée y Philip Stuart.^[7] El papel de Duval es el de Lucía, una adolescente pronta a cumplir la edad del título, quien vive con su madre viuda y su familia en una gran casa con jardín y estanque. Cuando su madre anuncia su deseo de volver a casarse, la joven entra en crisis, entendiendo esto como una traición a su difunto padre. Luego de distintos arranques nerviosos, entiende que su único camino posible es el suicidio ya que las bases sobre las cuales se asentaba su vida han sido destruidas.

El mundo que Lucía habita en el filme se asemeja a un paraíso terrenal, una casa con un frondoso bosque, donde la joven y su hermana, ambas vestidas de un blanco virginal, corren y juegan sin preocupaciones. Durante las primeras escenas Christensen lo presenta como un espacio luminoso y amplio en planos generales que dan una mayor noción de su carácter idílico. Sin embargo, la amenaza de la irrupción de nubarrones oscuros en el paraíso en que vive se encuentra presente desde la primera aparición del personaje en el film. En una imagen recurrente del cine de ingenuas, Lucía se encuentra en clase en la escuela de señoritas a la que atiende, de

pie en el aula, leyendo en voz alta una leyenda que ha escrito como tarea: "...viajaba por el mundo para alumbrar las almas temerosas, los pensamientos nobles. Ella creía que todas sus criaturas eran dulces y buenas y a todos repartía su luz. Hasta que una noche se sintió herida por la maldad y el egoísmo. Desde entonces, cada vez que un sentimiento oscuro (...) se oculta tras el blanco refugio de las piedras."

A lo largo de las primeras escenas del film se presenta desde la mirada de la joven este mundo de nobleza y dulzura que ella cree habitar. Este está compuesto estrictamente de dos espacios: la escuela, donde la maestra la felicita por ser buena alumna y sus compañeras le reclaman poder festejar junto a ella su cumpleaños; y su casa familiar donde, aunque la madre se ausente constantemente por sus giras teatrales, cuenta con un ámbito familiar que la cobija y protege encarnado en su abuela, el jardinero, la cocinera, y su hermana menor. Al presentarla en ambos espacios, Christensen coloca a la joven siempre en el centro de la escena, enfatizando el equilibrio y el orden del mundo que habita.

Cuando a mitad del relato, la madre le anuncia a Lucía su intención de volver a casarse, esta armonía que habitan comienza a desmoronarse. La irrupción del deseo sexual dentro del ámbito doméstico desestructura el mundo de la joven, y por consonancia el propio universo de todas las ingenuas que María Duval había encarnado hasta el momento. Las pasiones y la sexualidad no se correspondían con el virginal universo de la actriz, ya que, como plantea Dora Barrancos, la educación de las jóvenes implicaba el acatamiento de las normas patriarcales para aprender a ser mujer, dentro de lo cual era fundamental no permitir ningún tipo de franquía sexual.^[8]

Al mismo tiempo, al enfrentar a su personaje con este tipo de problemáticas, Christensen estaba poniendo en tensión el pacto establecido con el espectador, no sólo al cuestionar pautas básicas del género narrativo como la ausencia de la sexualidad, sino al evidenciar las convenciones estructurantes de los personajes de la estrella. Siguiendo los planteos de Richard Dyer con respecto a la relación entre estrella y personajes, podemos señalar que la estrategia del

director se basó en un uso selectivo de los rasgos sobre los que se asentaba la imagen de María Duval.⁹ Luego de haber partido de elementos genéricos que parecían anunciar la convencionalidad de las situaciones que iba a atravesar el personaje, la irrupción de la sexualidad en la mitad de la trama pone en crisis todos los signos sobre los que se basaban sus personajes. A partir de este momento del film no sólo Lucía sufre una transformación sino toda la puesta en escena y el lenguaje visual son también desequilibrados. Los sentimientos oscuros a los que la niña hacía alusión en su cuento al inicio del film se hace aquí presentes en todos los órdenes del relato.

El estilo personal que Christensen consolidaría a lo largo de su obra comienza a aparecer más notoriamente, sumergiéndose en la misma alteración que vive la protagonista. Ello se ve claramente en la secuencia que sigue al momento en que la joven se entera del romance de su madre. Al encontrarla besándose con su prometido, comienza a retroceder en sus pasos pasando del sector iluminado del plano al espacio en penumbras, resaltando su lento descenso hacia su mundo de nubarrones oscuros. Vuelve así a su cuarto, donde la cámara se detiene en un primer plano de su rostro desencajado y lo va alternando con imágenes del cielo nocturno donde la luna es lentamente cubierta por nubes. Cuando por último se acuesta a dormir, la secuencia presenta un montaje donde se suceden los ojos de Lucía, un retrato de su difunto padre y el beso que acaba de presenciar. La presencia de la mirada de la joven se destaca constantemente en esta secuencia, al punto de que la iluminación cuando está acostada resalta específicamente sus ojos.

El desequilibrio pasa así a primar en este mundo de orden y estabilidad que se había presentado en la primera mitad del film. Los ambientes que habían sido presentados hasta aquí como luminosos y amplios pierden estas dimensiones. Desde las posiciones de cámara y la iluminación la casona, el jardín y la escuela comienzan a presentarse como ámbitos extrañados, fríos y desprovistos de movimientos. La irrupción del deseo sexual de la madre vuelve así al mundo de las ingenuas en un espacio hostil y desconocido para los ojos de Lucía. Esta oscuridad se amplía en la mirada perdida de la joven que ya no corre animosamente sino que deambula por su jardín, creyendo ver a su padre por todos lados.

Lucía explicita su postura frente a la irrupción del deseo en una escena que dialoga con su primera aparición en el film. Así como había aparecido leyendo una leyenda que auguraba la irrupción de nubarrones negros en su mundo, aquí, protagonizando una obra escolar, cuenta la siguiente historia mientras la cámara la filma en un primer plano de su rostro desconcertado:

Les voy a relatar una historia muy antigua y muy triste (...) Había una vez un muchacho enamorado de una mujer terriblemente mala, pero él no alcanzaba a ver esta maldad porque sólo pensaba en su amor egoísta y ciego. Un día, la mujer le pidió que dejara un anillo y lo dejó; otra vez le pidió que robara por ella, y él robó; hasta que por último, en su más honda perversidad, le pidió que para probarle su cariño le trajera el corazón de la madre. El muchacho que todo había olvidado anestesiado por ella también olvidó a la mujer que le dio vida. Fue y buscó lo que le había pedido. Así, volvía corriendo, desesperado, llevando apretado en su puño el corazón caliente de su madre. En su loca carrera, tropezó sin querer y rodó por la calle. A su lado, caído también, estaba el corazón de la madre que con una voz tierna y dulcísima, todavía decía '¿Te has hecho daño, hijo mío?'

Se plantea así el desconcierto total que supone esta nueva configuración del mundo a la mirada de la joven. No es ella quien desea, pero la presencia de un ansia sexual en su madre es, frente a sus ojos, una afrenta similar a un asesinato de un ser querido. Es fundamental en este sentido resaltar el lugar central que tiene en el film la mirada de Lucía como vertebradora del relato. El personaje de la joven está presente prácticamente a lo largo de todo el relato, y es siempre a través de ella que se presentan los hechos. Es así que Christensen comienza a esbozar aquí la densidad psicológica que luego imprimiría a sus personajes femeninos, mujeres alteradas por la sexualidad que las envuelve en la oscuridad como telarañas inescapables. Si bien esta representación adquiriría carácter más explícito visualmente en films como *Safe* o *El ángel desnudo*, aquí ya presenta las bases de su universo autoral.

Es esta misma mirada también a través de la cual vemos la desconfiguración de los roles familiares dominantes del cine de ingenuas. Si el texto-estrella de Duval se había basado en huérfanas que buscaban el hogar idílico que le prometían los cándidos relatos de sueños, aquí se encontraba con una realidad radicalmente disruptiva de sus fantasías. Este mundo familiar de orden, armonía y amor era suplantado por un padre ausente y una madre con aspiraciones propias por fuera del mandato familiar.

Ambas figuras paternas son planteadas originalmente en el pedestal que el género les otorgaba para ser luego destronados, llevando al mundo de la joven a un clima de desorden sin figuras de autoridad ejemplares. Su matrimonio es frente a los ojos de la niña planteado como una relación ideal que, después de la muerte de su padre, imposibilita que su madre vuelva a amar a otro hombre. Cuando al principio del film es interpelada por la posibilidad de encontrar un novio, ella responde: “*Lo primero es mamá. ¿Acaso mamá sería capaz de querer a alguien lejos de nosotras?*”. La joven le guarda un amor desmedido a su fallecido padre, de quien no guarda recuerdos y ha construido una imagen idealizada de un fiel compañero de la madre, proveedor para el hogar y defensor acérrimo de su hogar, propia de los roles adjudicados socialmente a los hombres. Esta imagen, ella asume, es compartida por los demás, y cuando su hermana se pregunta por la posibilidad de un nuevo casamiento de su madre, la reta exclamando que “*Papito fue su único amor*”. ^[10]

Lo que la joven no sabe es que la imagen que tanto ha idealizado de su padre no corresponde con la realidad. La madre le comenta a su amante que su esposo era un borracho que había muerto en un accidente de tránsito causado por su propia condición. Describe así la infelicidad real de aquel mundo que la joven había idealizado, planteando una imagen alternativa a la felicidad matrimonial propia de la visión ingenua de la realidad. Adelantando lo que haría en ***La pequeña señora de Pérez***, Christensen se permitía impugnar la falta de realismo de la visión idílica de la vida en pareja, evidenciando los devenires posteriores de la felicidad del matrimonio.

Lucía, ignorante de estos hechos, transforma su mundo a partir de presenciar el beso de su madre, en un relato melodramático. Retomando la tipología de personajes que Jesús Martín Barbero propone como esenciales para la estructura de melodrama, la mirada de Lucía estructura su situación, poniendo a su madre y su futuro marido en el lugar del Traidor –personificación del mal y del vicio que actúa a través de la impostura-, a su difunto padre en el lugar del Justiciero –el héroe tradicional, contrafigura del Traidor; y a sí misma en el lugar de la Víctima –encarnando la inocencia y la virtud, humillada injustamente.^[11] Esta mirada será la que la guiará en sus acciones en la segunda mitad del film, donde luchando por la honra de su padre intentará vencer la traición

de su madre para restaurar el orden que considera natural en la unión para la eternidad con su padre.

La propia familia, que era la base del mundo de María Duval, se transforma así en un escenario de luchas y antagonismos retroalimentado con las decisiones que Christensen toma en torno a la puesta en escena y la construcción visual. La aparición de la sexualidad dentro de este ámbito significa, a los ojos de la joven, una alteración total de las reglas vigentes en su universo. En lugar de entender las normas que estructuran a la vida sexual en la sociedad, la joven ve esta irrupción como un equivalente a la carencia total de pautas que regulen su universo.

Es así que la única salida que encuentra es el suicidio, contraponiendo al impulso vital de su madre su propio impulso de muerte. En una conclusión veloz, Lucía se arroja a la laguna del jardín, siendo posteriormente rescatada por el jardinero. Reconciliándose con la madre, bendice su matrimonio, llevando todo a una conclusión que de tan feliz resulta forzada. Alterando las pautas propias del cine clásico, Christensen se permite reducir el desenlace que restaura la armonía a una simple coda que no borra de ningún modo la destrucción que ha hecho del universo cándido de la ingenua y con ello del personaje de María Duval. La cándida mirada que la joven tenía del universo a su alrededor ya no es posible luego de la entrada en las penumbras que le significa el darse cuenta que el amor implica una dimensión que excede el romanticismo. Al deber reconfigurar su mundo con la presencia de una madre con deseos propios, los muros del mundo de las ingenuas se ven arrasados forzando a sus personajes a enfrentarse a otras realidades.

El film supuso, como hemos planteado, uno de los primeros pasos de Christensen en el terreno del melodrama erótico, con tramas donde las penurias psicológicas de sus personajes y su percepción del mundo que los rodea son centrales. Asimismo implicó un cambio de rumbo en la carrera de Duval y las críticas festejaron que por fin se le estaba permitiendo un rol diferente al habitual. Roland, en *Crítica*, resaltó que “María Duval, en pleno dominio de sus condiciones y dentro de un papel que estaba necesitando para salir de la ingenua sin brillo, cumple una labor excelente, respondiendo a los matices más opuestos del personaje.”^[12] En *El Herald del*

Cinematografista, por su parte, se destacaba que “Ha encontrado esta faz del film una excelente intérprete en María Duval, en un rol más matizado que sus últimos trabajos”^[13] La carrera de Duval seguiría hasta su retiro en 1949 pero ya no volvería a ser una niña pura e inocente. Sus films se alternaron entre melodramas donde la sexualidad y la relación de pareja serían parte de su ser - ***La honra de los hombres*** (Carlos Schlieper, 1946), ***Historia de una mala mujer*** (Luis Saslavsky, 1947)- y comedias sofisticadas que le permitirían protagonizar ella misma historias de infidelidades matrimoniales y pasiones desmedidas –***Cita en las estrellas*** (Carlos Schlieper, 1948), ***El extraño caso de la mujer asesinada*** (Boris Hardy, 1949).

La pequeña señora de Pérez: la escuela del matrimonio

Al igual que María Duval, Mirtha Legrand había debutado en el cine como una niña junto con Silvia, su melliza, en ***Hay que educar a Niní*** (Luis César Amadori, 1941). Con su siguiente filme, ***Los martes, orquídeas***, saltó a la fama configurando al mismo tiempo el papel que dominaría los primeros años de su carrera. Si Duval se había especializado en encarnar a la pobre huérfana que busca rearmar su familia, dominando muchas veces en su film el tono melodramático, Legrand se especializaría en las comedias costumbristas con sutiles tramas románticas juveniles. Con filmes como ***Soñar no cuesta nada*** (Luis César Amadori, 1941), ***Claro de luna*** (Luis César Amadori, 1942) y ***Adolescencia*** (Francisco Múgica, 1942), introdujo al cine argentino una imagen de la adolescente de familia burguesa que dedica sus días a soñar con el príncipe azul con el cual vivirá feliz para siempre. Sus fantasías se centraban en el ideal del amor romántico, para toda la vida, que conlleva felicidad y armonía, pero donde el deseo nunca es considerado. Para el año 1943, ella también necesitaba de nuevos papeles, ya que incluso en filmes donde el erotismo y la sensualidad ocuparon lugares centrales como ***Safo, historia de una pasión***, seguía personificando a las mujeres ingenuas frente a otras más experimentadas.^[14]

Con ***La pequeña señora de Pérez*** Legrand tuvo la oportunidad de dar un cambio a su carrera, nuevamente de la mano de Christensen. La señora de Pérez es al principio del relato

Julieta Ayala, una estudiante que, fingiendo estar enferma para no afrontar un examen, es visitada por el doctor Carlos Pérez y entre ellos nace rápidamente el amor. Luego de un breve cortejo contraen matrimonio, y tras la luna de miel, Julieta pasa a conocer la vida de la mujer casada, asistiendo a recepciones y organizando partidas de bridge. Al aburrirse rápidamente de esta dinámica, decide regresar a la escuela sin que se entere su esposo, fingiendo ser huérfana. A partir de allí su vida alterna entre los tiempos dedicados al estudio y al hogar, llevando a complicaciones y engaños varios que culminan eventualmente en el develamiento de la verdad y la conciliación final entre los distintos ámbitos de su vida.

El eje de la trama está puesto en las implicancias de la maduración de la joven en su paso de niña a mujer, simbolizado en su transformación de Julieta a 'Señora de Pérez'. Si para Lucía en **Dieciséis años** el sexo era un elemento desconocido que desequilibraba su mundo, Julieta lo toma como el factor que le permitirá cambiar su estado civil y su lugar en la sociedad. Mientras que en el film de Duval la irrupción de este factor era presentado desde la mirada trastornada de quien veía todo a su alrededor derrumbarse por estas fuerzas, **La pequeña señora de Pérez** pone su centro de atención sobre las tensiones que el despertar sexual –simbolizado en el matrimonio– despierta en la imagen pública de la mujer, es decir en cómo es vista por los demás. En un contexto de disputa entre los roles tradicionales de dueña del hogar y madre y las nuevas posibilidades del mundo laboral y la esfera profesional, el film se vale de la estructura farsesca de la comedia para criticar y ridiculizar los discursos sociales y mediáticos imperantes abriendo a su vez las puertas para la discusión y la representación de nuevos modelos posibles.

Para desarrollar esta temática el film pone su mirada sobre los posibles roles que la sociedad ofrecía a la mujer una vez concluida su formación inicial. En un contexto donde la edad de la mujer en el momento del casamiento tendía a ser mayor, los sectores tradicionales ponían el grito en el cielo por el peligro de la natalidad, es decir la reducción de la fecundidad, fundamentalmente en los sectores altos y la burguesía.^[15] La salida de la mujer al ámbito laboral o la prolongación de sus estudios implicaban un peligro de profundizar esta situación, pero al mismo tiempo la expansión económica y productiva requería de su participación.

Este debate se presenta de modo explícito en el film en una escena en que los padres de la protagonista discuten su futuro sentados en la mesa familiar: la madre se ve entusiasmada por el interés del doctor y espera que su hija se case prontamente con él; su padre en cambio quiere que se concentre en su bachillerato. Interviene asimismo Olvido, la mucama, quien opina que la niña debe simplemente divertirse como toda joven de 17 años. Es decir, mientras que la madre sostiene la mirada tradicional donde su hija debe aspirar al matrimonio y ser feliz en su rol maternal, tanto el padre como la mucama proponen que la vida le presenta otras opciones.

El film toma por lo tanto a la figura tradicional de la ingenua que encarnaba Legrand para enfrentarla a las implicancias reales de sus fantasías románticas en un mundo donde la mujer tiene más opciones que la vida matrimonial. La presenta así en un primer momento hablando de la felicidad que siente “esas mañanas de septiembre cuando la primavera se amontona en las ventanas” y soñando con los ojos y la voz de Dr. Pérez. Una vez comenzada la relación, el relato no se detiene en el noviazgo adolescente sino que en un corte abrupto salta de la declaración de amor al matrimonio. Christensen demuestra así que su interés no está en el galanteo timorato sino en la concreción fáctica del amor y sus consecuencias en el mundo de la niña.

El foco está puesto más bien en el cambio que supone la luna de miel, donde Julieta debe pasar del aprendizaje escolar al aprendizaje marital, incorporándose el gran elemento faltante en sus sueños románticos: el sexo. Y con él, Christensen y el film transforman a la clásica muchacha angelical en una mujer. A pesar de que la sexualidad ya estaba latente antes de la celebración del matrimonio -una amiga le sugiere que la ventaja de enamorarse de un médico es que éste la puede revisar cuando quiera-, a partir de su vida de casada Julieta despierta a un mundo nuevo. Las primeras escenas posteriores a la luna de miel refieren implícitamente –pero a los gritos desde lo no dicho- que ha vivido en esas semanas un fuerte aprendizaje, bromeando con sus padres y sus amigas sobre ello.

La secuencia de su primera mañana luego de la luna de miel condensa el enfrentamiento a una nueva realidad que se le presenta. Más allá de sus peinados y sus ropas que ya suponen una

transformación de niña a mujer, su choque con lo que implica la vida de casada surge cuando ella pregunta qué debe hacer durante el día y su marido le responde “Lo que hacen las señoras”. Al indagar más con su mucama sobre qué es lo que hacen las señoras, ésta le indica “dormir hasta el mediodía, salir de compras, ir a la peluquería”, actividades triviales, propias de la visión social que se tenía sobre las mujeres de los sectores medios y altos que podían darse el lujo de quedarse en sus casas sin hacer nada durante el día. Christensen resume esta nueva vida en un montaje de partidas de bridge, reuniones en la casa del embajador y demás rituales para su entrada en sociedad.

Si por un lado el “vivieron felices” que le prometían los cuentos de princesas se hace realidad en el despertar sexual, por otro lado la cotidianidad y la inserción en este nuevo rol social la lleva al aburrimiento y la angustia. En palabras de Isabella Cosse, “el comienzo de la vida en común era una etapa marcada por el reconocimiento de la distancia entre las ilusiones y la realidad. De pronto, las mujeres se encontraban con una vida monótona, sin evasiones como las que tenían con sus congéneres y sin las ensoñaciones del noviazgo.”^[16]

Con la sexualidad que trasvierte el amor puro y virginal por un lado y la rutina que convierte la vida de casada en una cárcel por el otro, Christensen da por tierra con la mirada tradicional para la mujer. Sin embargo, al enfrentarla a la vida pública, cuando la joven decide retomar sus estudios, pone en tensión las consecuencias de la maduración más allá del despertar sexual. Los intentos de conciliar la vida de Julieta Ayala, estudiante del último año del liceo, con la vida de la señora de Pérez, acompañando a su marido en todas las obligaciones sociales, la llevan a fracasar en ambos frentes. Por un lado, el no contar con tiempo para el estudio la lleva a reprobado constantemente en sus exámenes; por otro lado, la vida oculta que lleva de su marido conduce a que se despierten suspicacias y malos entendidos dentro del ámbito privado, tanto con su marido como con su familia. De esta forma conduce al necesario desenlace donde se descubre toda la farsa y se plantea alguna posibilidad de resolución del conflicto.

Para el desarrollo de todo este conflicto es necesario retomar lo que ya hemos planteado anteriormente con respecto al lugar de la mirada dentro de esta desestructuración que hace Christensen del cine de ingenuas. Con *La pequeña señora de Pérez* la preocupación del director se va a centrar en la mirada social y su impacto sobre la forma en que la propia mujer construye su rol sexual. El sexo no se presenta solamente como algo intrínseco a la joven, sino una aparición en su vida de toda una dimensión que va a traer aparejadas ciertas connotaciones a nivel público.^[17] Es así que el film se detiene no tanto sobre la mujer que sale a la vida pública, sino sobre la imagen social que ello conlleva.

Es aquí donde opera de modo más activo los mecanismos propios de la comedia con raíces en el vodevil y la farsa europea, haciendo ingreso un número de personajes con distintos niveles de conocimiento sobre la situación. Como sostiene Pascual Quinziano, en estas estructuras las entradas y salidas de los personajes y la acción sin freno llevan a que la apariencia vista a través de la mirada externa parezca la verdad real, y que este nuevo estatuto de la verdad determine el curso de los acontecimientos^[18]

Es esta mirada desde afuera la que signa la segunda mitad del relato. El lento descubrir de la protagonista sobre las verdades no dichas acerca de su rol matrimonial de la primera parte, se convierte en esta segunda parte en un juego de verdades a medias que ella presenta frente a su entorno. De este modo, a partir de los preconceptos de quienes alternan con ella se van poniendo en evidencia las expectativas y los ideales que se tienen. Se presentan por un lado, su íntima amiga de la escuela que le cuestiona su regreso a la escuela planteándole que una vez casada ya no le es necesario. De igual modo su marido la insta a quedarse en el hogar y le demanda su compañía en su vida pública de relaciones laborales y sociales. Por otro lado, aquellos que desconocen su estado civil, la tratan como una niña de quien se espera obediencia e inocencia. Entre ellos se destaca un joven tutor quien se enamora perdidamente de ella y le recita frases propias del amor ingenuo, hablándole de las flores, el cielo, de ese “amor que nace súbitamente como una llama” y de las leyes del corazón que le hacen sentir “el rumor de las olas desatadas, el silbido angustioso del viento, los acordes un órgano”.

El lugar de la mirada es subrayado cuando esta multiplicidad de identidades es revelada frente a todos ellos. El tutor, enamorado perdidamente de Julieta, se acerca al doctor Pérez –a quien supone el tutor de la joven- para pedir su mano. En una conversación cara a cara, ambos se enteran de la farsa que están presenciando, y Christensen, en uno de los pocos momentos del film en que se aleja de la transparencia clásica del montaje, lo resalta a partir de las posiciones y movimientos de cámara. Mientras que la secuencia comienza presentada en un tradicional plano-contraplano, cuando el tutor pide la mano de Julieta, la imagen pasa a un primer plano del doctor, espantado e incrédulo. La cámara vuelve entonces al tutor pero mostrándolo en un plano inclinado, desequilibrado, mientras explica sus intenciones. Del mismo modo, cuando el doctor le explica que no puede casarse con ella pues él es ya su marido, se repite la misma sucesión de imágenes, pero cambiando el lugar de los personajes: es el tutor quien ahora recibe el primer plano mientras que es el doctor quien se encuentra inclinado y desequilibrado. La puja que se presenta en la mirada externa sobre Julieta es resaltada claramente por el director, jugando a los desequilibrios que produce en quienes la rodean y las oscilaciones que se presentan en su intento de reacomodarse una vez que se devela la verdad. Esta revelación hará eventualmente explotar la propia identidad de la joven quien se recluye en su personalidad de niña, en el hogar paterno, rehuyendo a todo aquello que ha puesto en jaque el futuro promisorio y sin inconvenientes que la mirada tradicional materna le había prometido.

La conciliación final busca por lo tanto no solamente asegurar un final feliz para la pareja, sino dar cuenta de la posibilidad de la conciliación de las distintas miradas posadas sobre la mujer en su intento de encontrar nuevos caminos en la sociedad. Christensen trastorna el orden de la sociedad pero no lo desafía plenamente, y aquí apunta justamente a los modos en que tanto la sociedad como los discursos representacionales se pueden hacer cargo de ello. En una escena que repite la puesta en escena de aquella donde el doctor le declara por escrito su amor, Julieta, vuelta a su lugar de niña ingenua, pasa al frente en su clase para ser evaluada por su propio esposo. Sin embargo, el doctor Pérez se encarga de que su status se modifique en la mirada de los demás al referirse a ella frente a las demás alumnas como “la pequeña señora de Pérez”.

Es así como el film propone una posible solución a la encrucijada presentada por la mujer en la sociedad, similar a la que circulaba en los medios de la época, como señala Isabella Cosse, al marcar que en un manual de comportamientos modernos se recomendaba que “el matrimonio debía estar cimentado en la afinidad y en el enamoramiento inicial que debía dar paso a la tolerancia, la comprensión y el respeto mutuo.”^[19] De este modo, el final feliz es la posibilidad de un mundo donde la mujer tenga una vida propia más allá del matrimonio y encuentre nuevas formas de definición personal sin por ello resignar el hogar.

Del mismo modo la irrupción de la sexualidad en el mundo de las ingenuas no es aquí devastador como en *Dieciséis años*, sino que logra ser incorporado y transformado a partir de su exposición pública. A diferencia del desequilibrio psicológico que generaba en la Lucía de María Duval, la Julieta de Mirtha Duval logra encontrar un mecanismo por el cual apropiarse de esta nueva dimensión, tomándola como parte de la construcción de su individualidad. El mundo de las ingenuas no es así arrasado sino transformado por su contacto con el mundo moderno que lo fuerza a aceptar nuevos roles para la mujer en tanto actor social. A diferencia de los melodramas psicológicos que continuarían la línea devastadora del film de Duval, aquí se pueden percibir los primeros pasos de la comedia alocada plena de falsas identidades que dominaría el ámbito de los relatos centrados en burgueses de los años siguientes.

La pequeña señora de Pérez significó un cambio de rumbo para la carrera de Legrand, como señala Gregorio Ancho, ya que la alejó de la pureza virginal de su primera etapa para presentar una incipiente sexualidad y rebeldía que le permitiera pasar de la adorable niña a la malcriada joven.^[20] Del mismo modo, supuso un éxito comercial y de crítica a tal punto que al año siguiente tuvo una secuela, *La señora de Pérez se divorcia*. Con los mismos actores y el mismo equipo técnico, se dejaba en ésta de lado el universo de las ingenuas y la protagonista era ya una mujer responsable de sus propias acciones. El film presentaba de modo más claro todos los elementos propios de la comedia sofisticada heredera de la tradición del teatro francés, donde la farsa y los engaños picarescos se presentan constantemente. Este sería en los años siguiente el

género en que se especializaría la actriz, principalmente en las comedias sofisticadas de Carlos Schlieper, dejando completamente atrás la ingenuidad que hasta el momento había encarnado.

Consideraciones finales

El cine de ingenuas había dominado las pantallas cinematográficas argentinas durante los primeros años de la década de 1940. El abuso que los estudios habían hecho del mismo significó sin embargo un pronto agotamiento que requirió de nuevas estrategias que permitieran salir de este camino tomando lo mejor del mismo. En este marco, las películas de Carlos Hugo Christensen plantearon posibles caminos que llevaron a resignificar las formas del mundo de ingenuas, sus personajes y sus temáticas.

Para ello el director presentó de dos modos diferentes la irrupción de la sexualidad en el entorno de las virginales adolescentes como un modo de forzar la entrada de la modernidad en las fronteras cerradas de este universo. Como hemos planteado, el cine de ingenuas se había estructurado en torno a una idealización de las formas sociales y familiares de las élites que pretendían sostener una visión tradicional donde la mujer se recluyera a la espera del príncipe azul y el amor romántico. Frente a ello, Christensen introdujo el deseo sexual como un modo de poner en tensión las bases sobre las que se centraba esta estructura, introduciendo un factor fundamental para la configuración de las jóvenes y del mundo que las rodeaba.

Por un lado, al bajar a los padres del sacrosanto trono familiar y plantearlos como sujetos con deseos y necesidades, apuntó a la psicología de la protagonista y las formas que encontraba para enfrentar esta alteración de las reglas de su universo. Por otro lado, al poner al sexo como un elemento más dentro de la maduración y el ingreso a la sociedad adulta, buscó desplazarlo de su lugar secreto e incluirlo dentro de la constante reelaboración de normas sociales que la joven debía encontrar en la conformación de su imagen social.

En ambos casos, más allá de los finales felices de los films, el efecto de este nuevo factor apuntaba a la conformación de nuevos modelos genéricos que permitieran una ampliación de las estructuras y las problemáticas que se presentaran en el cine argentino de ambientación burguesa. Con ***Dieciséis años*** confirmó el camino iniciado con ***Safo*** hacia el melodrama erótico, donde las problemáticas femeninas se centrarían en el control del deseo en una sociedad que reprimía la sexualidad de la mujer. ***La pequeña señora de Pérez*** por su parte abrió las puertas al reinado de la comedia sofisticada que no reprimiría sino que festejaría el deseo femenino, fundamentalmente en el cine de Carlos Schlieper.

Cuando en la década siguiente el cine industrial entró en crisis se intentó volver a viejos modelos que habían garantizado el éxito. Entre ellos, el cine de ingenuas encontró su reencarnación en la figura de Lolita Torres, quien retomó el papel de la joven que está dando sus primeros pasos en el amor en filmes como ***La mejor del colegio*** (Julio Saraceni, 1953) y ***La edad del amor*** (Julio Saraceni, 1954). Sin embargo, el efecto de los cambios suscitados en los años previos para las mujeres y su relación con este rol no pudo ser ocultado. El universo que habita su joven secretaria en ***Más pobre que una laucha*** (Julio Saraceni, 1955) presenta la sexualidad de modo más explícito dentro de las políticas internas del mundo de oficinas. Ante este mundo tan diferente a los idilios adolescentes de Mirtha Legrand y María Duval, Lolita logra mantener la pureza y la simpleza, al mismo tiempo que demuestra un cabal conocimiento y una gran destreza para enfrentar las reglas de juego de este mundo.

LINKS

Fragmento de ***Dieciséis años***: <http://www.youtube.com/watch?v=6db6EYDW0z4>

Fragmento de ***La pequeña señora de Pérez***: <http://www.youtube.com/watch?v=2nJo8UKhAaw>

CITAS Y NOTAS

[1] Citado en Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino. Tomo I*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959, pág. 383.

[2] Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

[3] Leandro Losada, *Historia de las elites en la Argentina. Desde la Conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.

[4] Dyer, Richard, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 43.

[5] Las referencias a Durbin son recurrentes en las crónicas de la época que hablan sobre Duval y las hermanas Legrand. En este sentido, resulta de interés observar que su carrera sufrió un camino similar, estancándose al ir creciendo y alejándose de su imagen de ingenua. Luego de protagonizar filmes que buscaban presentarla en roles más adultos, entre los que se destaca **Luz en el alma** (*Christmas Holiday*, 1944), un policial negro dirigido por Robert Siodmak y con Gene Kelly como coprotagonista, se retiró en 1948 a los 27 años de edad.

[6] **Cada hogar, un mundo** (Carlos Borcosque, 1942), **Su primer baile** (Ernesto Arancibia, 1942), **Los chicos crecen** (Christensen, 1942), **Incertidumbre** (Borcosque, 1942), **Ceniza al viento** (Luis Saslavsky, 1942), **La novia de primavera** (Christensen, 1942), **Cuando florezca el naranjo** (Alberto de Zavalía, 1943), **Casi un sueño** (Tito Davison, 1943), **Valle negro** (Borcosque, 1943) y **Dieciséis años** (Christensen, 1943)

[7] La obra ya había conocido una versión previa alemana -**Das Mädchen Irene** (Reinhold Schünzel, 1936)- que había sido estrenado en Argentina en septiembre de 1937 bajo el título **La chica de 16 años**.

[8] Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007, pág. 149.

[9] Dyer, Richard, *op. cit.*, pág. 146.

[10] Al mismo tiempo que se presenta esta imagen idealizada, el filme nos presenta, en el único fragmento que no es planteado desde la mirada de Lucía: la realidad de la madre, quien, de gira en Chile protagonizando *El abanico de Lady Windemere*, ha comenzado su romance. Al recibir flores de su pretendiente, Christensen ya presenta visualmente la dualidad de este personaje entre la imagen que se le reclama socialmente y la que construirá a partir de sus propios deseos. El plano la presenta de espaldas a la cámara, frente a un espejo, que, cruzando en diagonal el plano, muestra su reflejo. Esta doble imagen es por lo tanto desequilibrada en su composición visual, anticipando el efecto sísmico que sus decisiones tendrán sobre el universo idílico de su hija.

[11] Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, México, GG Mass Media, 1991, págs. 129-130.

[12] *Crítica*, 13 de mayo de 1943.

[13] *El Heraldo del Cinematografista*, N° 612, 6/7/43.

[14] Sobre la experiencia de filmar **Safo**, Mirtha Legrand comentaría años más tarde:
“...era un personaje de ‘ingenua’ y yo transitaba por esa línea en aquel momento, entonces convencieron a mi madre y a mi representante, don Ricardo Cerebello: ‘Es un buen papel, la vamos a cuidar, se va a destacar’. Bueno, al fin ‘la nena’ lo hizo; pero no, si volviera atrás, no lo haría. (...) No fue un personaje que me gustara, aunque resultó una excelente película con una pareja magnífica como Mecha Ortiz y Roberto Escalada, pero no la recuerdo como una experiencia grata; no me sentí cómoda. Es más, yo era sumamente joven y no sabía bien qué quería decir *Safo*, me sonaba a algo ‘non santo’ en lo que no debía estar interviniendo: los amores de una mujer tempestuosa, su amante, en fin, piense que le estoy hablando de hace muchos años.”

En *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Offset, 1997, pág. 85.

[15] Alejandro Bunge, un destacado pensador proveniente de las élites porteñas, señalaba en su libro *Una nueva Argentina* (1940) los peligros que la salida de la mujer al mundo laboral traería especialmente a los sectores burgueses que verían decrecer su lugar dominante en la sociedad y la pureza de su ambiente social. (1940, pág. 45)

[16] Isabella Cosse, “El modelo conyugal en la ciudad de Buenos Aires de la segunda posguerra: el compañerismo de complementariedad y el impulso familiarista”, *Trabajos y comunicaciones*, N° 34, La Plata, 2da. Época, 2008, pág. 80.

[17] Judith Butler señala en este sentido que “El ‘sexo’ no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese ‘uno’ puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural.” En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pág. 19.

[18] Pascual Quinziano, “La comedia. Un género impuro” en Sergio Wolf (Comp.), *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, pág. 140.

[19] Isabella Cosse, *op. cit.*, pág. 72.

[20] “Mirtha Legrand” en Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo I*, Buenos Aires, FNA, 2000, pág. 245.

BIBLIOGRAFÍA

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

ANCHOU, Gregorio, “Mirtha Legrand” en Claudio España (Dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Tomo I*, Buenos Aires, FNA, 2000, págs. 244-45.

BARRANCOS, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007.

BUNGE, Alejandro, *Una nueva Argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1940.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

COSSE, Isabella, "El modelo conyugal en la ciudad de Buenos Aires de la segunda posguerra: el compañerismo de complementariedad y el impulso familiarista", *Trabajos y comunicaciones*, N° 34, La Plata, 2da. Época, 2008, págs. 63-94.

DI NÚBILA, Domingo, *Historia del cine argentino. Tomo I*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

DYER, Richard, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001.

GALLINA, Mario, *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Offset, 1997.

LOSADA, Leandro, *Historia de las elites en la Argentina. Desde la Conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, Ciudad de México, GG Mass Media, 1991.

QUINZIANO, Pascual, "La comedia. Un género impuro" en Sergio Wolf (Comp.), *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992, págs. 129-46.

FILMOGRAFÍA

CHRISTENSEN, Carlos Hugo, *Dieciséis años*, Argentina, 1943, 68 min.

CHRISTENSEN, Carlos Hugo, *La pequeña señora de Pérez*, Argentina, 1944, 90 min.