

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA MATANZA

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Informe Final del Proyecto 55A/167

**“Construcciones discursivas de las categorías de género y su influencia en el orden doméstico en el cine del peronismo clásico (1945-1955).
Aproximaciones desde la teoría de la enunciación cinematográfica.”**

DIRECTOR: DR. LUJÁN ACOSTA FERNANDO DARÍO ERNESTO

CO-DIRECTORA: MAG. PIDOTO ADRIANA

**INTEGRANTES: LIC. GALARDO VERÓNICA ELISA.
LIC. ROMANO MARÍA FLORENCIA
LIC. ROUCO NELSON GABRIEL.
LIC. GEMELLI EVANGELINA
LIC. MALOSETTI VERÓNICA.
LIC. FRANCO PATRICIA LIDIA
LIC. MANSILLA ADRIÁN JESÚS**

Fecha de Iniciación del Proyecto 01 /01/ 2012

Fecha de Finalización del Proyecto: 31 /12/ 2013

“Construcciones discursivas de las categorías de género y su influencia en el orden doméstico en el cine del peronismo clásico (1945-1955). Aproximaciones desde la teoría de la enunciación cinematográfica.”

Resumen del Proyecto: El cine utiliza una serie de procedimientos expresivos para contar historias o comunicar ideas. Todos estos elementos son los que abarcan el concepto de lenguaje cinematográfico con sus reglas y convenciones particulares. Este hecho permite, por un lado, postular su existencia como medio de expresión artística, y, por otro, conocer su funcionamiento como medio de comunicación en sí mismo y su relación con los otros lenguajes que circulan en la esfera social en la que los films han sido elaborados.

Muchos investigadores sostienen que el peronismo introdujo un discurso de dignificación de los sectores populares, en el cual las mujeres ocuparon un rol fundamental. Esos cambios en las conductas femeninas tuvieron efectos sobre las relaciones familiares y se construyeron discursivamente de manera exhaustiva en la filmografía de la época. A la extendida presencia de protagonistas que trabajan se suma la redención de mujeres “pecadoras” o madres solteras, siempre que estén dispuestas a respetar las reglas estipuladas por la sociedad de la época. Este trabajo tiene como objetivo fundamental indagar, a través del análisis enunciativo del discurso cinematográfico, el entramado de las vinculaciones entre las categorías de género y el orden doméstico anteriormente planteadas. El interés consiste en poner de manifiesto sus matices y ambigüedades para evitar la lógica unidireccional a través de la cual la crítica cinematográfica tradicional se ha manifestado históricamente.

Palabras claves: lenguaje cinematográfico-categorías de género-orden doméstico-primer peronismo.

INTRODUCCIÓN 6

1. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO 12

1.1. La imagen cinematográfica 12

1.2 El montaje cinematográfico: los puntos de vista ópticos y los puntos de vista narrativos 16

1.3 Historia y discurso 19

1.4 El montaje cinematográfico: la temporalidad y la narración..... 21

1.5 Géneros cinematográficos 23

1.6 La enunciación en el cine: huellas y marco genérico..... 24

1.7 Las instancias narrativas..... 24

1.8 Figuras de la escena enunciativa..... 25

1.9 Punto de vista y connotación 27

1.10 Connotación e ideología..... 29

1.11 Industria cinematográfica y géneros 31

1.12 El relato cinematográfico. Enunciación y narración. 33

1.13 La narración en el cine 38

1.14 Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje..... 49

1.15 La historia o la diégesis 51

1.16 Relaciones entre relato, historia y narración 52

1.17 La eficacia del cine clásico 52

1.18 Estética del cine 53

1.19 La “estésica” 54

1.20 Fotogenia: misterio y subjetividad del dispositivo 55

1.21 Experiencia estética versus análisis 56

1.22 Belleza y star system 57

1.23 Estilo cinematográfico..... 58

2. CATEGORÍAS DE GÉNERO Y ORDEN DOMÉSTICO EN EL PRIMER PERONISMO 59

2.1 El primer peronismo..... 59

2.2 Las imágenes del primer peronismo. 70

2.3 El descamisado 72

2.4 La familia peronista 73

2.5 Madres, enfermeras y votantes 74

2.6 Cine y peronismo 75

2.7 Familia, mujeres y madres..... 77

2.8 El orden familiar en el peronismo..... 81

2.9 Las marcas del estigma	82
2.10 Los niños y los jóvenes	84
2.11 Las madres solteras: entre el castigo y la reparación	85
2.12 Culpa y redención del género masculino	87
2.13 Las Mujeres y La Mujer en el Cine del Primer Peronismo	88
2.14 Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina.....	91
2.15 Mujer, cine y lenguaje.....	93
2.16 Cine y diferencia sexual	93
2.17 Raíces epistemológicas de una subjetividad masculina	95
2.18 Metz y el significante imaginario	97
2.19 Eco y la noción de código	98

3. ANÁLISIS Y RESULTADOS..... 99

Primer Eje temático Construcción de la figura de la madre en el cine del peronismo clásico: Análisis de películas protagonizadas por Tita Merello entre 1949 y 1955. 99

Las figuras de lo materno	100
Madres y familia durante el peronismo clásico.....	101
La construcción de la figura de la madre en el cine de la época	104
Análisis del corpus.....	106

Segundo eje temático Construcción de la figura femenina en comedias del primer peronismo. Análisis discursivo de películas de Carlos Schlieper (1947-1951). 115

Sexo y Género	115
La mujer en el cine del peronismo.....	116
Las comedias de Schlieper	117
Análisis del Corpus.....	121

Tercer eje temático La construcción de la figura de la mujer trabajadora en las películas de Manuel Romero :el ejemplo de “Catita” antes y durante el peronismo 127

Mujer y Cine.....	128
Contexto Socio-histórico del nacimiento del personaje. Catita, un exponente de la Argentina en la década del 30.....	129
Análisis del corpus.....	134
Mujeres que trabajan (1938).....	134
La Navidad de los Pobres (1947).....	144

Quinto Eje temático La Institución Policial y su relación con el orden familiar en el cine del primer peronismo..... 168

Peronismo e Institución policial	168
Análisis del Corpus	171
<i>Deshonra</i>	171
<i>Morir en su ley</i>	177
4. CONCLUSIONES	179
5. TRANSFERENCIAS	188
6. FILMOGRAFÍA ANALIZADA.....	191
7. BIBLIOGRAFIA CLASIFICADA	192
A- Sobre representaciones sociales e ideología	192
B- Sobre cine.....	193
C – Sobre estudios de género (en general)	195
D. Sobre peronismo	196
D. I Específica sobre Evita	196
D. II. Peronismo y vida cotidiana	197
D.III Peronismo y género.....	198
F. Sobre análisis crítico del discurso	200
G. Sobre análisis lingüístico del discurso	200
H. Análisis semiótico del discurso	201

Introducción

A través de los años el cine como medio de comunicación masiva sufrió distintas transformaciones desde su concepción estética y narrativa, que diversos directores y grupos de productores fueron perfeccionando y modificando. El cine se transformó en un verdadero discurso dotado de recursos y estrategias de construcción que permiten, a través de su análisis, desocultar la ideología subyacente en cualquier film escogido para tal fin. Esa cualidad comunicativa excepcional fue utilizada con gran eficacia por equipos artísticos que compusieron una vasta filmografía durante el período llamado peronismo clásico (1945- 1955). El objetivo fundamental de este trabajo consiste en analizar el entramado ideológico que construye discursivamente las categorías de género y su influencia en el orden doméstico en diferentes filmes de la época, vinculados al contexto socio-político del período en el que fueron elaborados.

Según la crítica e historiadora Clara Kriger, a lo largo de cincuenta años, gran parte de la bibliografía sobre cine argentino reprodujo, en algunos casos con mayor fuerza que en otros, las hipótesis de Domingo Di Núbila en *Historia del cine argentino*, obra escrita entre 1959 y 1960. Este autor realizó la primera periodización de los productos del cine argentino tomando como eje principal al peronismo. Afirma en sus críticas que la producción cinematográfica fue decadente por su relación con lo que él consideró “una dictadura”. Compara la utilización del cine como herramienta de propaganda por parte de los totalitarismos europeos con los propósitos de Perón en la Argentina. Su relato fue fundador y canónico en la historiografía del cine argentino. Más tarde su discurso fue extendido y ratificado por José Agustín Mahieu en 1966, en su *Breve historia del cine argentino* y en 1984 en *Historia del cine argentino*, una recopilación que incluyó a varios autores. Tuvo esa versión un ensayo contestario de Abel Posadas, para quien las películas del período expresan el sentir del pueblo del interior. También Claudio España y Ricardo Manetti consideran “anodino” el cine del momento, a pesar de enmarcarlo dentro de investigaciones más amplias que incluyen directores y aspectos del arte en general. Para la historiadora, a partir de

la década de 1990 surge una nueva corriente que expresa una lectura más compleja de lo acaecido en la producción cinematográfica del primer peronismo. Son importantes en este sentido los textos de César Maranghello y Horacio Campodónico. En su libro *Cine y peronismo* (2009) intenta una nueva visión de esa filmografía, al tratar de quitar a sus producciones la impronta que la crítica tradicional estigmatizó sobre ellas en relación con su similitud con los nacionalismos totalitarios europeos. Además valorizó, a través del análisis pormenorizado de algunos filmes de la época, la labor de los directores como verdaderos artistas y no como simples vehículos de transmisión de propaganda política o de reproductores de estructuras de género propias del cine norteamericano.

Por su parte, Isabella Cosse en *Estigmas de nacimiento – Peronismo y orden familiar (1945-1955)* analiza desde una perspectiva de contenido algunos filmes del período tratando de destacar la temática que abarca la perspectiva de su libro. No se han podido registrar ensayos o aproximaciones que pongan de manifiesto el análisis textual de los materiales fílmicos. Esta impronta desde el abordaje temático de manera excluyente, deja de lado al texto en su conjunto como producto artístico y empobrece la producción de efectos de sentido que del análisis discursivo pueda derivarse.

Con respecto a la variable categoría de género que figura en la hipótesis de este trabajo, Dora Barrancos (2008), afirma que las referencias a los conceptos de sexo y género se deben al feminismo teórico que se abrió paso entre las décadas de los sesenta y los setenta y se ha extendido en las últimas décadas a través de una gran profusión de estudios e investigaciones de alto impacto en las ciencias sociales y las humanidades. A partir de estos autores, “sexo” pasó a ser el vocablo que se refiere a las características anatomofísicas y fisiológicas correspondientes a varones y mujeres; en otros términos, lo que se atribuye a la Naturaleza, a la biología. La categoría “género” se amplió cada vez más para dar cuenta del significado decisivo de los condicionamientos sociales y culturales –históricamente forjados– que creaban los caracteres femeninos y masculinos, toda vez que cada cultura indicaba las funciones, las actividades y las expectativas de

comportamiento relacionadas con cada uno de ellos. Sostiene la misma autora, en relación con este tema, que el peronismo alteró la vida del país y que, entre otras muchas cuestiones, logró un notable acatamiento entre la población femenina. Su ideología nacionalista y distributiva captó a la mayoría de los grupos trabajadores urbanos y rurales, se extendió entre las clases medias y bajas y en el interior del país también se propagó entre las clases medias. En esta categorización la autora incluye el papel jugado por las mujeres en los cambios políticos, generados sobre todo por la presencia de Eva Perón.

En la mayoría de las películas de la época aparecen en gran medida figuras de mujeres que trabajan en esferas públicas, así como las de numerosas madres solteras, socialmente aceptadas, vinculadas a sus hijos ilegítimos. A propósito sostiene la autora Isabella Cosse (2006) que los gobiernos de Perón postulan cambios en el orden doméstico a partir de la implementación de políticas de Estado y que una de las propuestas que más incidencia tuvo en el plano de las regulaciones, los discursos y las representaciones del espacio doméstico, fue la asociada a la problemática de la filiación ilegítima. Para la autora, el peronismo promovió la dignificación de los individuos excluidos del orden familiar al ampliar sus derechos y cuestionar el paradigma ético que los estigmatizaba. En otras, palabras la domesticidad era un modelo de familia que fue simultáneamente cuestionado, codiciado y conmovido por el régimen político abierto en 1945. Pero en ese proceso de resignificación la domesticidad fue concebida como una conquista para los sectores populares y las conductas “desviadas” fueron tratadas desde una perspectiva marcada por la comprensión y la empatía.

Desde este punto de vista pueden entenderse las dualidades y ambigüedades del peronismo con respecto al modelo de familia y subrayar la dimensión cultural del conflicto político que fue profusamente visible y adquirió una significativa importancia. El peronismo potenció la escisión política que se daría entre los nuevos modelos familiares y los criterios de la domesticidad instituida. Y el cine se manifestó como un instrumento fundamental para evidenciar estas oposiciones.

La crítica cinematográfica tradicional enfrentó esta temática desde una postura unívoca e unidireccional. Tales son los fundamentos de Domingo Di Núbila,

pionero y fundador de la historiografía en este campo, que asoció al cine de este período con los totalitarismos europeos, sin distinguir sus matices, sin desagregar la materialidad de la discursividad fílmica. Sin observar la compleja red de relaciones de sentido que en dichos filmes se entretajeron.

Di Núbila monopolizó la visión homogénea de la crítica hasta los años noventa, en los cuales un grupo de intelectuales comenzó a vislumbrar una nueva perspectiva que implicaba la posibilidad de analizar los filmes desde otra mirada, con una nueva red de significaciones.

El análisis discursivo utilizado como metodología en este trabajo, basado en las teorías enunciativas de los lenguajes cinematográficos, pone de manifiesto una trama compleja que debe desplegarse sobre múltiples canales expresivos y múltiples operaciones de significación que interactúan de manera fluida durante el transcurso del relato y que pueden depender de distintos subnarradores aunque siempre incluidos en una instancia totalizadora que es el film mismo.

Si bien las películas elegidas corresponden, en muchos de sus aspectos, a modelos estructurales erigidos por los géneros cinematográficos exportados de la industria norteamericana, en nuestro país esas caracterizaciones normalizadoras se presentan matizadas con rasgos enunciativos propios de los directores argentinos que le otorgan un carácter original y le aportan una red de significaciones no equiparables a los modelos provenientes del exterior.

Este trabajo pretende poner de manifiesto esas diferenciaciones, evidenciando los rasgos de su materialidad y sus huellas enunciativas que reavivan la crítica estereotipada de los historiadores tradicionales para aportar una visión moderna y enriquecida de los que vieron en esa filmografía criterios de producción y organización artística de manera anodina, sin resaltar sus virtudes, sus matices ni sus ambigüedades.

Esta investigación tuvo como objetivo fundamental indagar, a través del análisis enunciativo del discurso cinematográfico, el entramado de las vinculaciones entre las categorías de género y el orden doméstico anteriormente planteadas. El interés consistió en poner de manifiesto sus matices y ambigüedades para evitar la lógica unidireccional a través de la cual la crítica cinematográfica tradicional se

ha manifestado históricamente. Para poder lograr al mismo se postularon los siguientes objetivos específicos:

- Releva bibliografía teórica necesaria para explicar las categorías analíticas que definen los conceptos diferenciales de sexo-género utilizados como variable en la hipótesis de esta investigación.
- Señalar que el análisis de los filmes del período planteado observados solamente desde la perspectiva clásica de la teoría de los géneros cinematográficos empobrece la complejidad de la interpretación y cierra las posibilidades a la búsqueda de huellas o marcas del enunciador que enriquecen la producción de efectos de sentido que los filmes analizados puedan proporcionar.
- Explicar que el análisis enunciativo del discurso cinematográfico funciona como una herramienta metodológica fundamental para desocultar la ideología subyacente en los filmes investigados.
- Poner de manifiesto que el instrumento de evaluación utilizado como herramienta metodológica supera al análisis de contenido propuesto por la crítica tradicional para entender los pliegues de sentido que las construcciones discursivas generan y que le quitan a la interpretación su pensamiento unívoco y unidireccional.

A partir del problema de investigación se elaboraron las siguientes hipótesis:

- El cine del peronismo clásico construye discursivamente de manera acentuada las complejas relaciones entre categorías de género y esfera doméstica de manera que se manifiesta estrechamente establecida su vinculación con el contexto histórico y social del período (1945-1955).
- El análisis enunciativo del discurso cinematográfico permite el desocultamiento de las relaciones arriba detalladas captando sus complejidades sin apelar a la lógica unidireccional expresada históricamente por la crítica cinematográfica tradicional.

Desarrollo

La metodología elegida e implementada fue el análisis enunciativo del discurso cinematográfico, pues es una herramienta metodológica fundamental para desocultar la ideología subyacente en las relaciones planteadas en la hipótesis. Siguiendo a Fernández Pedemonte (2001) podemos distinguir tres grandes líneas que confluyen en los estudios llevados a cabo con respecto a esta base de instrumento de evaluación de resultados. Dicho autor las sintetiza de la siguiente manera:

- El análisis lingüístico del discurso que concibe la disciplina como una lingüística aplicada, es decir que fija su atención en problemas de esta índole de los medios de comunicación, sobre todo los estudios de prensa:
- El análisis semiótico del discurso que se interesa en los dispositivos metodológicos para sistematizar el análisis de los códigos especialmente semióticos, a la hora de indagar la producción de sentidos en textos constituidos por una pluralidad de códigos, sobre todo los medios audiovisuales
- El análisis crítico del discurso, basado en el rol que juega el discurso en la dominación, entendida como el poder social de algunos grupos que generan inequidad social.

Asimismo es menester señalar que el análisis del discurso es interdisciplinar. La presencia interaccionada de diferentes enfoques provenientes de distintas disciplinas resulta eficaz para desentrañar los pliegues que pueda presentar el corpus elegido y, así arribar a conclusiones globales que respondan a objetivos propuestos. Tomando como marco de referencia el análisis del discurso cinematográfico esta investigación se centrará principalmente en el análisis enunciativo del texto cinematográfico. Sostienen Gaudreault y Jost (1995) que aplicándose primero a la lengua natural el término enunciación cobra múltiples significados. En el más amplio sentido de la palabra designa las relaciones que se tejen entre el enunciado y los elementos constitutivos del cuadro enunciativo (protagonistas del discurso, situación de comunicación).

También, según Kerbrat-Orecchioni (1980) la enunciación remite a las huellas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado. Los teóricos del discurso cinematográfico se dedicaron a buscar esas huellas en la imagen con el fin de detectar la subjetividad del narrador en el texto cinematográfico.

Siguiendo a Gaudreaultt (1995) para encontrar dichas marcas en el texto fílmico es necesario diferenciar tres sub-enunciados básicos: icónico, verbal y musical. Estos tres canales de significación se entrelazan y combinan permanentemente durante el transcurso del film ganando o cediendo la posición central del relato en ciertas escenas. Por lo tanto, el análisis de la enunciación cinematográfica deberá tomar como punto de partida la consideración de los procesos de significación que se producen a través de estas tres materialidades. Allí es donde se hacen presentes las marcas enunciativas que incluyen los parámetros de filmación, grabación, puesta en cuadro y la musicalización.

Distintos autores plantean diferentes categorías para el análisis de cada uno de estos niveles. En definitiva, un análisis que no deje encasillados los textos en moldes normalizadores como los importados de la industria norteamericana generará una red de significaciones múltiples capaz de detectar los complejos pliegues que enriquezcan la interpretación.

Desde estos lineamientos el material teórico hallado se ha dividido en dos aspectos. Por un lado se ha congregado toda la información referente a las herramientas metodológicas para el análisis del lenguaje cinematográfico. Y por el otro se ha indagado sobre las múltiples relaciones de interdependencia entre los aspectos de género y orden doméstico en el contexto del primer peronismo.

1. El lenguaje cinematográfico.

1.1. La imagen cinematográfica

Para Román Gubern (1992) “la imagen cinematográfica es producto de una ilusión óptica a partir del doble movimiento del análisis fotográfico de la realidad visual dinámica, descompuesta en imágenes estática consecutivas y de su posterior

síntesis o recomposición en la fase de proyección de tales imágenes sobre una pantalla”.

La novedad del cinematógrafo radicó en que los procesos de análisis y de síntesis sensorial del movimiento se efectuaron orientados hacia la fisiología de la percepción visual humana y no hacia el puro intelecto, de donde derivó su eficaz y muy realista simulacro óptico, origen de tantas confusiones en torno al “realismo cinematográfico”.

En relación a estas explicaciones es fundamental la terminología de Deleuze, para definir al plano cinematográfico como la imagen-movimiento. En efecto, para él, el cine es un arte de lo perceptible por la vista y el oído, y reelaborado por la tecnología. En este sentido la novedad cultural específica del cine, para el autor, radicó en su imagen visual cinética, superadora de la inmovilidad de la imagen fotográfica tradicional, ya que la grabación y reproducción del sonido que se le añadió en 1927 era un fenómeno cultural ya conocido desde que Edison inventara el fonógrafo en 1877.

Asimismo Gubern sostiene que el cine es un sistema de visión, basado en la proyección discontinua de fotos inmóviles (fotogramas) que representan fases consecutivas y equidistantes de un movimiento a una cadencia suficientemente elevada para hacer visible su intermitencia discontinua. Y es por tanto esta cadencia elevada a fotogramas por segundo en el cine mudo, elevada a 24 a partir del sonoro la que convierte a un mensaje de estructura digital en un mensaje analógico.

En este sentido puede concluirse que tanto el cine como la televisión constituyen formas sociales ritualizadas para canalizar de un modo aceptable la pulsión escópica (voyeurista) compensatoria desarrollada en formaciones sociales que reprimen otras formas de autoexpresión y expansión personal, en el campo de la sexualidad, del poder, de las relaciones familiares. Es por ello que los films se diferencian de los sueños privados en que son flujos oníricos públicos para consumo social compartido por parte de masas ciudadanas perfectamente despiertas”.

Para Gubern, el nacimiento del cine en 1895 se desarrolla de la mano de las diferentes tecnologías finales del siglo XX. Si la fotografía se inició y difundió paralelamente a la expansión del ferrocarril, que provocó una revolución perceptiva en el hombre, el desarrollo del cine tuvo lugar paralelamente a la del automóvil, que potenció y privatizó aquella mutación iniciada por la locomotora de Stephenson, y a la de la implantación de la luz eléctrica, que amplió la visión humana a la noche y a las penumbras. El cine será significativamente un arte de la movilidad y generador de una iconografía de luces y de sombras derivada de la bombilla de Edison”.

Con respecto al cine de ficción narrativa Gubern señala que nace de una intersección original de la sustancia expresiva de la fotografía, de la condición espectacular del teatro y de la ubicuidad del punto de vista y el pancronismo de los acontecimientos propios de la narración novelesca . En este sentido, para el autor, la película de ficción narrativa adopta de la novela las estructuras y convenciones narrativas mientras que sus recursos de espectacularización procedieron de las artes icónicas y del teatro.

Es por ello que para Gubern el espectáculo cinematográfico primitivo aparece como la teatralización de la fotografía en movimiento. El cine heredó del teatro y de la fotografía por un lado la representación cinematográfica y la acotación espacial del encuadre, y por el otro imitó al rectángulo o ventanal instituido por la pintura del Renacimiento.

En el cine, el corolario del encuadre es el espacio off, o espacio invisible o fuera de campo, en el que la vida de los personajes ausentes prosigue (simula proseguir) sin ser vista ni representada. De esta manera el espacio off constituye una reserva de personajes, como lo son los bastidores del teatro, desde el punto de vista de la economía del relato y de su representación visual. A partir de estas premisas no resulta difícil concluir que la enunciación cinematográfica está basada en dos grandes sistemas de oposiciones binarias, que oponen representación a omisión: espacio encuadrado-fuera de campo; tiempo seleccionado-tiempo omitido.

Sobre el plano el autor sostiene que la tradición teórica y práctica ha establecido desde hace muchos años que la unidad cinematográfica es el plano. Gubern sostiene denomina plano a la serie de fotogramas consecutivos impresionados con unidad de tiempo, con rigurosa continuidad. A este segmento fílmico unitario, definido por su presentación de un espacio virtual y un tiempo real se lo denomina también “toma” en la fase de rodaje e incluso de montaje.

Cada plano se define por diferentes características de naturaleza heterogénea, pero todas de gran relevancia semiótica y que lo singularizan. Las más importantes son:

- El encuadre es la delimitación bidimensional, rectangular y transversal del espacio situado ante la cámara.

- El campo se refiere a la representación del espacio visual longitudinal enfocado con nitidez, lo que permite una mayor o menor profundidad óptica de la imagen.

- La angulación, entendiéndolo por tal a la incidencia angular del eje del objetivo sobre el sujeto u objeto cinematográfico.

- La iluminación es un factor determinante, la luz es la condición genética de toda imagen.

- El movimiento del plano puede proceder de los desplazamientos operados en el material pro fílmico. Los movimientos fundamentales de la cámara son la panorámica; el travelling y una modalidad imperfecta de éste se consigue con el objetivo de distancia focal variable, vulgarmente llamado zoom.

- La duración del plano, medida en fotogramas, en metros o en segundos, define su magnitud temporal.

- El sonido extra óptico definidor del plano. El sonido de un film puede estar integrado por tres componentes distintos: sonido fonético (voces); sonido musical y efectos sonoros (ruidos).

“Sobre la herencia técnica y cultural de la imagen cinematográfica y las prácticas teatrales el autor sostiene que la más llamativa diferencia estriba en que los actores reales del teatro están sustituidos en el cine por su fotografía, más

precisamente, por sus obras fotográficas inmóviles proyectadas intermitentemente sobre una pantalla blanca, apareciendo y desapareciendo. El significante cinematográfico es, tal como lo ha bautizado Metz, un significante imaginario, definido por su carácter fantasmático. Por eso y a diferencia del teatro, en el cine las reacciones exteriorizadas del público no alteran la interpretación de los actores ni influyen en la representación”.

El modelo estilístico del teatro filmado, según el paradigma estético de Méliés puede definirse por nueve estilemas muy característicos que proceden de la tradición y de la práctica teatral, tal como estaba establecida en Francia a finales del siglo XIX y que son:

- Encuadre estático con el eje óptico perpendicular al decorado.
- Encuadre invariable en plano general, como si la imagen representase el escenario de un teatro.
- Decorados planos de tela pintada, cuya bidimensionalidad impide o limita según los casos la estructuración de un espacio escénico en profundidad.
- Entradas y salidas laterales de los personajes como en el escenario del teatro.
- Énfasis en el maquillaje y en el disfraz de procedencia teatral.
- Inexistencia, o por lo menos escasísima utilización, del montaje.
- Importancia concedida a los trucajes escénicos.
- En algunos films el actor saluda al público antes o al final del film al modo teatral.
- En algunos films incluye Méliés la subida o bajada de telón al iniciar y acabar el film.

1.2 El montaje cinematográfico: los puntos de vista ópticos y los puntos de vista narrativos

La narratividad cinematográfica, que es una posibilidad abierta por la iconización del tiempo en la pantalla, se organiza en los films según el principio general de la

ubicuidad del punto de vista óptico y del pancronismo de los acontecimientos representados.

En una primera catalogación podemos indicar que la yuxtaposición de dos planos, en las operaciones del montaje puede llevarse a cabo según los siguientes parámetros espaciales y temporales:

-Cambio de escala o de punto de vista del espacio ya representado en el plano precedente.

-Cambio de lugar o de espacio representado contiguo, próximo o lejano al del plano precedente.

-Paso de tiempo en el mismo espacio o lugar: tiempo inmediatamente consecutivo, tiempo posterior (elipsis y flash-forward) o tiempo pasado (flash-back)

-Cambio de lugar y de tiempo a la vez en las modalidades expresadas en el punto 2 y 3.

Es evidente que el modo de percepción de la realidad que permite la discontinuidad del montaje cinematográfico, al posibilitar estos saltos instantáneos en el espacio y en el tiempo, constituye un modo de percepción antinaturalista, pues transgrede las leyes o posibilidades de percepción natural del ser humano. Así es lícito afirmar que el cine puede estructurar los estímulos visuales de un modo extraordinariamente artificial y antinaturalista, ya que permite al espectador saltar de Nueva York a Hong Kong o de un siglo a otro siglo en una brevísima fracción de segundo que la vista no percibe. Tampoco la ubicuidad del punto de vista, ni el pancronismo de los acontecimientos representados, son posibles para el espectador de teatro anclado en su butaca; rigurosamente imposible resulta la ubicuidad del punto de vista para el espectador inmóvil y raro y artificioso el pancronismo, obtenido algunas veces dividiendo el espacio del escenario en varios subdecorados, en los que acontecen acciones diversas.

En cambio, tanto la ubicuidad como el pancronismo son corrientes en la novela del siglo XIX de cuya tradición narrativa extrajo lentamente el cine primitivo algunos de

sus modelos y recursos narrativos pese a que la narración novelesca no es icónica.

Luego el autor propone una definición del cine señalando que es una tecnología óptica que ha permitido al hombre la disociación entre la visión y el conjunto de su cuerpo, que eleva la primera a una capacidad supra humana y super perceptiva, mientras el cuerpo está sentado inmóvil en una butaca.

Y luego destaca que la estructuración antinaturalista de la percepción de un conjunto visual coincide efectivamente con el principio estructural del montaje cinematográfico.

La primera función del montaje cinematográfico, basado en la selección de las mejores tomas rodadas y en su yuxtaposición intencional, es la de vertebrar con los planos una secuencia o sintagma dotado de unidad y de coherencia narrativa.

Para el autor, la característica más relevante del plano radica en que constituye un punto de vista de una porción de espacio en un tiempo dado. Junto a la práctica de cambios del punto de vista de la cámara se llega al descubrimiento totalmente empírico de que existía un espacio cinematográfico o narrativo (espacio diegético) totalmente distinto del espacio real ubicado ante la cámara independientemente de las convenciones semióticas inherentes a la representación bidimensional de la fotografía en proyección.

Sobre las modalidades de los puntos de vista ópticos, Gubern sostiene que sería poco comprendido para el público primitivo el primer plano. El mismo está basado en el doble y simultáneo efecto de la extracción o aislamiento de un detalle de su entorno (lo que otorga relieve y protagonismo a su contenido) y de la ampliación de su tamaño. La primera función que se le atribuyó al primer plano fue la de poder ampliar el tamaño de objetos significativos en la acción, pero demasiado pequeños para ser correctamente percibidos en un plano general, por lo que el primer plano se utilizaba para mejorar la legibilidad de una parte de la imagen, en una operación que tenía un valor denotativo o semántico, pues hacía que el objeto en cuestión fuese identificable y por ello designable gracias al primer plano.

La segunda función del primer plano atribuida por los directores fue la de aportar y un subrayado dramático en ciertos elementos que gracias al primer plano pasaban a ser investidos de relevancia privilegiada como puntuados con un signo de admiración. La tercera función, la más sofisticada y tardía, fue la función de constituirse en sinécdoque, en la figura retórica, haciendo que el detalle mostrado expresase también al resto omitido, como el pie del oficial sobre las teclas del piano que nos informa en *El acorazado Potemkin*, acerca de su pavor y su fuga durante la revuelta de la marinería. “En contraste con la laboriosa adopción del primer plano por parte de la industria, resulta interesante constatar la pronta aparición en el cine norteamericano del plano tres cuartos. (...) La funcionalidad de éste radica en que muestra al individuo mezclado con su ambiente sustancialmente integrado, ambicioso y conformista, nunca verdaderamente solo ni mezclado con la multitud”.

1.3 Historia y discurso

Por su parte, Emile Benveniste hace una distinción entre historia y discurso. La ausencia del locutor (en la historia) o su presencia (en el discurso) y el tiempo verbal en pasado (en la historia) o el tiempo verbal indiferente (en el discurso) determinan su diferencia sustancial. En el discurso nos hallamos ante un mensaje personalizado cuyo autor se dirige a su audiencia, sin ocultar su presencia autoral e interpretándola en segunda persona (tú, vosotros, usted, ustedes). La historia, en cambio, constituye un relato objetivado en tercera persona que parece autogenerarse espontáneamente, sin la intervención de profesionales de la ficción, característica que tiene un efecto importante sobre la impresión de realidad de la ficción suscitada en el espectador.

Como ha escrito Metz, el film tradicional se ofrece como historia, no como discurso. Sin embargo es discurso si se lo refiere a las intenciones del cineasta, a las influencias que ejerce sobre el público pero lo peculiar de este discurso, y el principio de su eficacia como discurso, reside justamente en borrar las marcas de su enunciación y disfrazarse en historia.

Para el autor la ubicuidad del punto de vista de la cámara, en relación con los personajes de la ficción, se articula a partir de la dicotomía de ver o ser visto. A su vez se enlaza con la posibilidad de combinar la imagen con la voz en off de posible(s) narrador(es) de la ficción y en la ficción, da lugar a una amplia y compleja tipología de puntos de vista narrativos.

Según este pensador el narrador *de* la ficción es el enunciador, mientras que el narrador *en* la ficción puede encarnarse en un actor que se manifiesta por la voz del personaje que interpreta, de manera visible o invisible. La figura del enunciador, personaje extradiegético considerado como autor del enunciado fílmico suele, localizarse de un modo un tanto simplificado en el director y/o los guionistas, aunque en muchos casos se identifica con el productor.

Asimismo señala Gubern que la forma más común de narración cinematográfica es la narración en tercera persona, sin narrador visible ni audible, en cuyo caso se trata en realidad de una narración autoral en el sentido de que se enuncia desde el punto de vista privilegiado, ubicuo y omnividente del autor del film, que no solo sabe más que sus personajes, sino que ha diseñado sus peripecias y su destino. Añadamos que en el cine de ficción narrativa tradicional, el enunciador es, para el espectador, una ausencia convenida, un fantasma del que se sabe que existe, peor del que se pretende ignorar su existencia, en aras de la mayor credibilidad de relato, que simula ser así un flujo narrativo autónomo o autogenerado, en lugar de ser el producto del complejo trabajo de unos profesionales de la ficción. Por eso se afirma que la historia en tercera persona del film de ficción tradicional es una historia sin narrador (más exactamente sin narrador visible ni audible) pues los acontecimientos parecen autogenerarse espontáneamente, de modo que el espectador tiene la impresión de contemplarlos a través de una ventana (el marco de la pantalla) en el proceso de su desarrollo autónomo, ajeno a toda elaboración por parte de unos profesionales de la ficción.

En este sentido la sistematización de los puntos de vista narrativos en el cine requiere una serie de distinguos meticulosos, porque los ejemplos son muy variados. Debe distinguirse la primera persona visual (expresada por el punto de

vista de la cámara subjetiva) del narrador verbal. En bastantes films aparecen escenas más o menos extensas rodadas con cámara subjetiva, como el célebre travelling desde el punto de vista del *Dr. Jekyll* en el arranque de la versión de *El hombre y el monstruo (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932)*, de Rouben Mamoulian.

Aunque estas cuestiones mencionadas anteriormente son relevantes, la información más determinante para establecer la identidad del narrador procede de la banda sonora, y también de la voz en off. Esta voz audible puede proceder de un cuerpo invisible y anónimo, como así también, señala el autor, puede devenir de un comentarista que jamás aparece en el campo óptico. Estas formas pueden observarse tanto en los noticieros como en el cine documental.

1.4 El montaje cinematográfico: la temporalidad y la narración

Para Gubern la yuxtaposición de planos mediante el montaje construye los sintagmas cinematográficos, así llamados por extrapolación de la terminología lingüística. En el sintagma verbal, la contigüidad de sus elementos es temporal, pues están insertos en el *continuum* de la cadena hablada; mientras que en el sintagma pictórico, la contigüidad de sus elementos es espacial, pues se trata de formas plásticas fijadas en un soporte plano. En la película cinematográfica, en cambio, y tal como ha observado Metz, la contigüidad de sus elementos es a la vez temporal y espacial. Espacial por ser el cine un arte de formas plásticas o visuales, reproducidas en la pantalla bidimensional, pero temporal en razón del flujo icónico producido durante la proyección, flujo que a la vez puede significar diferentes magnitudes de tiempo, haciendo, por ejemplo, que en medio minuto de proyección se exprese el paso de un día o de un siglo. El montaje, por consiguiente, no solo sirve para articular diferentes puntos de vista ópticos del espacio, sino también para construir la temporalidad de narración cinematográfica.

Asimismo para el autor debe considerarse que la narratividad puede existir sin montaje como lo demuestran las obras de teatro en un solo acto o algunos escasos filmes narrativos sin montaje, cuyo paradigma es el film de Hitchcock, *La soga*, en el que el montaje está en realidad subutilizado y enmascarado.

Para Gubern, la representación de la temporalidad en el cine de ficción narrativa denominada por el “pancronismo” por su gran versatilidad, estableció nueve categorías o convenciones cronológicas, a saber:

- tiempo consecutivo
- tiempo posterior tras un lapso omitido (elipsis)
- tiempo simultáneo (fundamento de las acciones paralelas)4-flash-back (evocación del pasado)
- flash-forward (anticipación del futuro)
- tiempo indeterminado
- movimiento acelerado
- movimiento retardado (ralenti)
- inversión del movimiento (retroceso del tiempo)

Las seis primeras categorías las heredó del cine de las convenciones de la narración novelesca, mientras que las tres últimas son específicas del cine, por tratarse de posibilidades derivadas de su tecnología y de su modo de representación iconocinético. Aplicando estas categorías a los cambios de espacio o de escenarios que el montaje hace posibles, se obtienen las siguientes once combinaciones espacio-temporales:

- Cambio de espacio mostrando una acción que transcurre consecutivamente a la representada en el plano anterior.
- Cambio de espacio mostrando una acción que transcurre posteriormente, tras un cambio omitido a la representada en el plano anterior.
- Cambio de espacio mostrando una acción que se supone simultánea a la representada en el plano anterior.
- Cambio de espacio mostrando una acción que se supone anterior a la representada en el plano precedente (flash-back)

- Cambio de espacio mostrando una acción que se supone posterior a la del plano precedente, pero como anticipación del futuro (flash-forward)
- Cambio de espacio mostrando una acción que transcurre en un tiempo indeterminado
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio que el plano precedente, pero representando una fase posterior de la misma acción (jump cut)
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio que el plano precedente, pero representando una acción posterior discontinua (elipsis)
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio que el plano precedente, pero representando una acción pasada (flash-back)
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio que el plano precedente, pero representando una acción posterior como anticipación del futuro (flash-forward)
- Cambio de plano mostrando el mismo espacio que el plano precedente, pero representando una acción que acontece en un tiempo indeterminado.

1.5 Géneros cinematográficos

Gubern define al género como un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género.

En este sentido si bien es cierto que la tipología de los géneros es muy extensa, para el autor es posible que sus variantes pueden agruparse en dos grandes macro categorías genéricas. La mismas están comprendidas por filmes diegéticos (films narrativos-representativos) y la segunda a los filmes no diegéticos o a narrativos. La primera categoría es la dominante en el mundo del espectáculo público, modelada sobre todo por el cine tradicional de Hollywood. La segunda categoría admite en el seno del cine narrativo, por lo menos dos grandes subdivisiones, correspondiendo la primera al cine descriptivo el cine documental y la segunda al cine no figurativo o abstracto.

1.6 La enunciación en el cine: huellas y marco genérico

La pregunta sobre la responsabilidad de la narración en el cine ha acompañado el progreso de los estudios sobre este medio desde sus inicios. Ocurre que el cine tiene la particularidad de ser un tipo de relato que parece “autogenerarse espontáneamente, lo que tiene un efecto importante sobre la impresión de realidad de la ficción suscitada en el espectador” (Gubern, 1992:306)

En términos de la teoría de la enunciación, es “un discurso que se ofrece como historia” (Gubern, 1992:306). La distinción entre discurso e historia según la plantea Émile Benveniste resulta crucial para aproximarse a la mágica expresión de realidad que parece ser el cine. Jacques Aumont simplifica la definición de estos términos: “el discurso es un relato que sólo puede comprenderse en función de su situación de enunciación, de la que conserva una serie de señales” (1985:120) que remiten a los interlocutores. En cambio, “la historia es un relato sin señales de enunciación” (1985:120)

Para Aumont, en el cine clásico se produce un “travestimiento del discurso fílmico en historia” (1985:121). De esta forma la historia parece contarse sola y “adquiere un valor esencial: ser como la realidad, imprevisible y sorprendente” (1985:121).

En conclusión, el cine es un discurso, al fin, pero que se presenta como una historia que se cuenta sola, que se genera espontáneamente como la realidad. Es por eso que el análisis cinematográfico se ha ocupado de “descubrir” la presencia del narrador y cuáles son las maneras que le permiten ocultarse o hacerse evidente. Esas maneras son articulaciones específicas del relato, modulaciones del acto narrativo, que ponen en juego forma, contenido e ideología.

1.7 Las instancias narrativas

Generalmente se acepta que hay distintas instancias narradoras o niveles de narración en el texto del cine, que funcionan de manera paralela pero que, eventualmente, se pueden cruzar a lo largo del film. Aumont señala que en el cine antes que de narrador conviene hablar de instancia narrativa, “al referirnos al lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la

historia, donde juegan o son jugados los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico” (1985:111). La misma idea se encuentra en otros autores como Gaudreault, quien sostiene que el film mismo puede considerarse como un “Gran imaginador (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual” (Gaudreault y Jost, 1995:56). En el marco de esta instancia totalizadora actúan subnarradores explícitos, usualmente visualizados dentro de la película, como pueden ser los personajes de la historia contada.

Entonces, la estructura de un meganarrador implícito que orchestra la totalidad y que es capaz de poner en juego distintos subnarradores en función del relato, es la más aceptada para dar respuesta a la cuestión de la responsabilidad enunciativa en el cine. Hay que tener en cuenta que, a veces, los subnarradores pueden acaparar grandes porciones del relato. Gaudreault y Jost señalan que el “el cine tiene una tendencia casi ‘natural’ a la delegación narrativa, a la articulación del discurso”. Pero que no hay que olvidar que “un relato que, de hecho, es un narrador visualizado (...) en realidad no es más que un *subrelato* (Gaudreault y Jost, 1995:57).

1.8 Figuras de la escena enunciativa

La aplicación de la teoría de la enunciación sobre textos fílmicos resulta un aporte que ayuda a descubrir lógicas de producción de sentido y marcas de origen (genéticas) presentes en la estructura concreta de los textos fílmicos. Se trata de análisis del film que funciona “situándonos ‘dentro’ y no ‘fuera’ del texto” (Casetti y di Chio, 1991:223) en busca de huellas específicas.

Según Francesco Casetti y Federico di Chio, no sólo se pueden encontrar las huellas de quien opera a través de las imágenes, sino la manera en que esas huellas se insertan en la arquitectura dinámica y concreta del filme, es decir, en su funcionamiento. Gracias a esto identifican el “hacerse” y el “darse” de la película: “el ‘hacerse’, es decir, la instauración de un principio organizativo, de un proyecto comunicativo, de un diseño de normas, que actúan como emblema del hecho de que el texto procede de alguien; y el ‘darse’, es decir, la fermentación de un proceso interpretativo, de un horizonte de expectativas, de una posibilidad de

desciframiento, que actúan como emblema del hecho de que el texto se dirige hacia alguien más” (Casetti y di Chio, 1991:223).

En otras palabras, surgen las figuras del *Enunciador* y *Enunciario*, ambos en forma de huellas en el texto. Por un lado, quien se hace responsable de la enunciación del discurso; por el otro, a manera de un *tú* construido en el mismo texto, a quien va dirigido el discurso.

Casetti y di Chio adoptan las figuras de *Autor implícito* y *Espectador implícito* para dar cuenta de la misma situación comunicativa en el cine. En tanto “lógica” que guía las imágenes y los sonidos y “clave” de desciframiento, “el Autor y el Espectador implícitos se manifiestan por lo demás en el modo mismo en que se organiza el film, en las opciones expresivas que desarrolla, en el tipo de referencias que hace: en resumen, en todo lo que señala por sí mismo la presencia de un destinador y un destinatario” (Casetti y di Chio, 1991:226)

El Autor implícito se figurativiza en el film, se hace evidente, de diversas maneras.

- Los emblemas de emisión. Ventanas, espejos, pantallas, etc. Todo lo que se refiere al representar y al mostrar, que nos recuerda que el filme es un filme.
- La presencia extradiegética. Conformada por carteles, voz over y otras soluciones estilísticas particularmente expresivas que recuerdan que las imágenes no se dan por sí solas.
- Las figuras de informadores. Son individuos que cuentan, testigos que hablan o la inclusión de medios de comunicación (tapas de periódicos, emisiones de TV, etc.).
- Roles profesionales concretos. Son los hombres del espectáculo, los fotógrafos, los directores que, en tanto personajes, plantean la idea de “cine dentro del cine”.
- El autor protagonista. Relacionado con el punto anterior, se da cuando el director del film se pone a sí mismo en escena mientras hace el film.

El Espectador implícito también puede detectarse en el texto mediante marcas enunciativas. Casetti y di Chio sugieren que esta figura puede ayudar “al Espectador real, a través de la identificación, a recuperar ese lugar y ese rol que le texto ha previsto para él” (Casetti y di Chio, 1991:229).

- Los emblemas de la recepción. Pueden representar la capacidad de ver o escuchar (mejor o peor). Pueden ser prismáticos, audífonos, gafas, etc.
- Las presencias extradiegéticas. Son los “tú” que remiten a espectadores explícitamente imaginados. También puede ser la mirada a cámara.
- Las figuras de “observadores”. El detective, el periodista, el viajero. Son figuras que viven para observar, indagar, descubrir e informar. Su nivel de conocimiento de la situación en ocasiones puede coincidir con el del espectador.
- El “espectador en el estudio”. Está en la pantalla para ver lo mismo que los espectadores en la sala.

Como se puede entender, las huellas discursivas que permiten reconocer la existencia del Autor implícito y Espectador implícito pueden hacerse evidentes tanto al nivel del meganarrador fílmico como de subnarradores. Sin embargo, cada una se vehiculizará naturalmente de manera específica en uno de los niveles. Por ejemplo, las presencias extradiegéticas se dan a nivel de meganarración (tanto para Enunciador como Enunciario), mientras que las figuras de informadores, observadores y roles profesionales suelen corresponderse con la aparición en el film de subnarradores que cumplen esas funciones.

Así, los ejes meganarrador/subnarradores y Autor implícito/Espectador implícito pueden emplearse de manera combinada para dar una mejor idea de la complejidad de la situación enunciativa en el filme.

1.9 Punto de vista y connotación

La idea de “punto de vista” sirve para englobar un conjunto variables, de modos y elecciones enunciativas. Con mayor o menor precisión, ha servido para indagar sobre las posibilidades de significación en muchos estudios sobre el lenguaje cinematográfico.

Francesco Casetti y F. di Chio plantean que “ante todo, el punto de vista es la marca del nacimiento de la imagen: señala el paso de un mundo simplemente filmable a un mundo tal como ha sido filmado, de un conjunto de posibilidades a una elección precisa” (Casetti y di Chio, 1991:223).

El considerar la imagen cinematográfica como “elección precisa” entre muchas posibles, desbarata la experiencia del cine como historia que se genera

espontáneamente, de manera natural. Y más se pone en relieve el relato cinematográfico como enunciación si se consideran las distintas fases sucesivas en las que el o los realizadores cargan de sentido y pulen el resultado final, que es el filme.

Román Gubern identifica tres grandes estadios que dan forma a una película de ficción: el guión, la escenificación y la proyección (1992:285). Por su parte, Casetti y di Chio identifican, en base a escritos de Eisenstein y Aumont, tres niveles similares en la formación de la imagen: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie (1991:126).

El resultado de la articulación de operaciones de sentido que van dando forma a la película se hace patente en el *plano cinematográfico*, que es generalmente aceptado como la unidad de significación cinematográfica por excelencia. Una definición exhaustiva de las características definidoras del plano permite revelar las posibilidades de elección del realizador y, otra vez, enfatizar la naturaleza discursiva del cine (que algo se ha dicho de un modo y que ese modo ha sido determinado por alguien). La clasificación de Roman Gubern (1992:271) resulta esclarecedora en cuanto a las diversas posibilidades de configuración y significación que pueden contenerse en un único plano:

- Encuadre. Es la delimitación bidimensional, rectangular y transversal del espacio situado ante la cámara. (...) El espacio abarcado por el objetivo de la cámara hace de este instrumento un selector de espacios ópticos.
- Profundidad de campo. Se refiere a la representación del espacio visual longitudinal enfocado con nitidez, lo que permite una mayor o menor profundidad óptica de la imagen.
- Angulación. La incidencia angular del eje del objetivo sobre el sujeto u objeto cinematografiado.
- Iluminación. Es un factor determinante, ya que puesto que toda imagen es una forma iluminada, la luz es la condición genética de toda imagen. Sin luz no hay imagen y la imagen es construida por luz. La luz puede examinarse bajo diferentes criterios, técnicos, dramáticos o estéticos.

-Movimiento. Puede proceder de los desplazamientos operados en el material profilmico (sujetos y objetos situados ante la cámara), o bien de la combinación de ambos. Los movimientos fundamentales de la cámara son la *panorámica*, en la que estando ésta fija sobre su base gira sobre su eje, al modo como la mirada explora el espacio al mover los ojos o el cuello; el *travelling* se obtiene en cambio cuando la cámara se desplaza sobre su base, al modo como lo hace la visión humana al desplazarse el cuerpo al caminar. Una modalidad imperfecta de travelling se consigue con el objetivo de distancia focal variable (vulgarmente llamado *zoom*). La superación de estos movimientos se obtuvo con la cámara planeadora colocada en el brazo articulado de la grúa (o *dolly*) y más tarde con la versatilidad de movimientos del *steadycam*, solidario del cuerpo del operador.

- Duración. Medida en segundos, define la magnitud temporal del plano. (...) La duración de los planos es uno de los factores que puede determinar o afectar al ritmo o *tempo* de un film.

-Sonido. Es un elemento extra óptico definidor del plano. El sonido de un film puede estar integrado por tres componentes distintos: sonido fonético (voces), sonido musical y efectos sonoros (ruidos).

1.10 Connotación e ideología

Conocer la complejidad del plano cinematográfico como unidad significativa, no sólo en tanto “punto de vista elegido”, sino también en cuanto expresión de una o varias instancias narrativas en juego dinámico, siempre en relación con el par Enunciador/Enunciatario, permite comprender que los sentidos pueden vehiculizarse en distintos niveles. En otras palabras, funciona tanto la denotación como la connotación, lo que, en términos de Barthes al analizar la fotografía, es “la imposición de un segundo sentido al mensaje” (1982:16).

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

ser neutrales en su ejecución y no pueden producir una imagen “exclusivamente constituida y colmada por un mensaje ‘denotado’” (Barthes, 1982:14).

De manera fatal, el realizador del film “no puede renunciar a una muy específica producción de sentido, producto de una investidura emocional o crítica, que se corresponde precisamente con su punto de vista psicológico o moral sobre el sujeto u objeto encuadrado e iluminado” (Gubern, 1992:270). La densidad ideológica de la representación cinematográfica es también reconocida por Casetti y di Chio, quienes siguen a Gubern en considerar la participación de valores y segundos significados como algo ineludible: “Cambiar el punto de vista comporta inevitablemente la individuación de otras porciones de lo visible, el privilegio de otras informaciones y la emergencia de otras axiologías (Casetti y di Chio, 1991:237). Así, el seleccionar o crear hechos visibles permite proporcionar una información particular, pero al mismo tiempo es una demarcación de la imagen que “expresa valores de referencia, ideologías de fondo, convicciones y conveniencias particulares” (Casetti y di Chio, 1991:236).

Pero el plano en sí mismo, aislado, no es el dispositivo de toda denotación y connotación en el cine. La manera en que se encadena con planos previos y posteriores hace al film. El espectador llevado, de esta manera, a través de distintos puntos de vista, sin la posibilidad de “dirigir” la mirada a su antojo. El director “fuerza a nuestros ojos a pasar de detalle en detalle de la escena, siguiendo el orden prescrito por el montaje. A través de esta sucesión el director está en disposición no sólo de mostrar el film, sino además de interpretarlo” (Gubern, 1992:297).

Debido a la vocación dirigista del montaje y a la reiteración de soluciones formales a lo largo de un texto fílmico, Casetti y di Chio hacen mención a un “punto de vista del film”, como una visión que “opera globalmente, asumiendo las diversas propuestas, o incluso atravesándolas a todas” (Casetti y di Chio, 1991:234). Este punto de vista global se diferencia (aunque lo incluye) del *punto de vista de la imagen*, que es el comúnmente considerado, que tiene más que ver con el proceso de *puesta en cuadro*. Resulta interesante ver que aquí se descubre

otra vez, como enunciador o como identificación de este punto de vista global en la película, la instancia totalizadora del meganarrador fílmico.

1.11 Industria cinematográfica y géneros

La indagación sobre la fenomenología intrínseca del filme debe dar lugar a la consideración de un elemento clave en la producción de la película, que también se hace visible a modo de determinaciones y huellas enunciativas: la industrialización. Al estar la producción y el consumo del cine narrativo enmarcados en un modo de producción industrial se produce cierta normalización de los modos de decir que tiene el cine. La formación de un *star-system* y de un abanico de géneros cinematográficos estandariza la oferta y estabiliza expectativas formales y de contenido en el público.

Gubern explica que “la autoría del mensaje es inseparable de un proceso colectivo y tecnificado de producción artística” (1992:320). Y esa colectivización artística, comercial y técnica requiere un núcleo organizador. Esa necesidad se resuelve al apoyarse la industria en estereotipos genéricos.

En Gubern también se encuentra una definición básica de del género como “un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto” (1992:321). Entonces el género se convierte en un “modelo supratextual y sistemático, del que derivan (o que genera) numerosos textos individuales y distintos los unos de los otros” (Gubern, 1992:321).

Además, cada género estandariza o institucionaliza sus propios modos de representación (*estilemas*) en cada una de las etapas que dan forma a la película. La estructura temporal del guión, el encuadre, la iluminación, la sonorización y el montaje se ven afectados por determinaciones genéricas.

No obstante, en su materialidad, un género cinematográfico no es sólo un “modelo cultural” y un estudio especializado en su producción; es decir, una especie de fábrica. La realidad de un género son las películas concretas que, al relacionarse con otras películas mediante la estabilización de ciertos rasgos, son percibidas como participantes de un género al que dan forma.

Entonces quien “habla cine” en la película, el meganarrador, también tiene en sí elementos genéricos: se expresa toda una industria, todo un sistema que normaliza las instancias expresivas en cada una de sus etapas de creación (guionado, puesta en escena, filmación, montaje, etc.) y también las expectativas del público. A través de un film, entonces, hablan otros filmes, en una construcción intertextual sutil.

En definitiva, la enunciación cinematográfica se efectiviza de manera compleja. La película puede simular auto-proferirse, pero el análisis descubre la presencia de múltiples instancias organizativas y narradoras que modulan canales expresivos diversos. Las cinco materias expresivas del cine, “las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música” (Gaudreault y Jost, 1995:38) quedan al arbitrio de de distintas instancias narrativas. El meganarrador totalizador e implícito puede identificarse con el filme mismo, pero, como se ha comentado, enriquece y dinamiza su accionar mediante la delegación narrativa en instancias explícitas de inferior grado.

Además, en el cine también se encuentran huellas y figuras que descubren al Enunciador y al Enunciatario contenidos en el texto audiovisual. Considerados en la teoría cinematográfica de Casetti y di Chio como *Autor implícito* y *Espectador implícito* permiten revelar lógicas organizativas y de producción del texto junto a claves de desciframiento o guías de lectura que prefiguran una instancia de recepción.

La connotación y la carga de sentido es otra cuestión en la que el análisis que el análisis enunciativo resulta revelador y desnaturalizador de la impresión de realismo espontáneo del cine. Conocer las alternativas de encuadre, iluminación y montaje permite contrastar lo dicho en la imagen contra lo no dicho y contra una infinidad de posibles formales. Así, la representación se revela como una “elección precisa” y no necesaria, sino arbitraria y sujeta a imperativos de orden estético e ideológico.

Por último, se ha visto que la enunciación en el cine es también modelada por el peso de las instituciones pilares del cine industrial: los géneros temáticos y el *star-system*. Los géneros, en tanto portadores de fórmulas expresivas, de ideologías y

de imaginarios, dejan sus huellas también en el cuerpo de las películas y es tarea del análisis identificarlas.

1.12 El relato cinematográfico. Enunciación y narración.

En el Capítulo II de su libro *El Relato cinematográfico*, Gaudreault y Jost (1995) se proponen analizar algunas cuestiones en torno a la problemática de la narración en el cine. Según los autores los orígenes de la narratología como disciplina se inician con Gérard Genette quien en *Figuras III* retoma la preocupación por la narración de Todorov (1969) y propone una división para su estudio.

En efecto, para Genette, la narratología puede estudiarse desde sus aspectos tanto modal como desde su aspecto temático. El aspecto modal analiza las formas de expresión según el soporte en el que se narra. Asimismo se observa desde esta perspectiva el punto de vista del narrador, las imágenes, las palabras, el sonido, la temporalidad del relato y la mirada histórica del mismo. En cambio, el aspecto temático de la narración se aboca más al contenido y dirige su atención a las acciones y funciones que los personajes ocupan en la historia.

En su texto, enuncian su interés por la narratología modal y reconocen en sus avances el aporte que Laffay representó para sus estudios. Para Laffay, el relato se opone al mundo en el sentido de que postula un orden, un principio y un fin en la historia. Asimismo, a diferencia del desorden e incoherencia que podemos encontrar en los acontecimientos del mundo, el relato cinematográfico, propone una explicación lógica en los hechos constituyéndose así en una especie de discurso. Finalmente, según Laffay existe un responsable del “orden narrado” al cual denomina “mostrador de imágenes” o “el gran imaginador”.

Ante la pregunta de cómo hacer para reconocer un relato, los autores Gaudreault y Jost señalan a Metz (1968) como un precursor en estos estudios ya que es quien postula cinco criterios de reconocimiento del mismo. El primero de los criterios de reconocimiento de un relato propuesto por Metz señala que todo relato tiene un principio y un fin. El segundo de los criterios de reconocimiento postula

al relato como una secuencia doblemente temporal debido a que en un determinado tiempo la historia es escrita y en otro es reconocida ya sea en la lectura o en la contemplación de la película por parte del espectador.

El tercero de los criterios de reconocimiento de un relato para Metz sostiene que toda narración es un discurso en el sentido de que es constituido por una instancia narradora, es decir no deviene de sucesos aleatorios sino que es una construcción.

El cuarto de los criterios señala que la percepción del relato irrealiza la cosa narrada. En este sentido para Metz cuando el sujeto toma contacto con el relato comprende que los hechos narrados no son contingentes a él sino que le están siendo presentados de una determinada manera.

Finalmente, para Metz, el quinto criterio de reconocimiento de un relato evidencia su característica de ficcionalidad debido a que ,es un conjunto de acontecimientos presentados en un discurso concluido y no existe posibilidad de incidir sobre él.Es por ello que para Metz, un plano se parece más a un enunciado que a una palabra debido a que todos los componentes visuales ,de audio y composición presentan ante el espectador la realidad ficcional concluida.Es por ello que , a partir de los aportes de estos teóricos antecesores Gaudreault y Jost postulan al relato cinematográfico como un relato doble y concluido.

Además de esta característica los autores señalan la diferencia entre la realidad afílmica y la diégesis en el cine. Dentro de este contexto Gaudreault y Jost diferencian a la historia del relato cinematográfico. La historia presupone un modo de narrar y la diégesis es todo lo que sucede dentro de la historia narrada.

Con respecto a las posibilidades de análisis del universo diegético los autores proponen dos posturas. La primera de ellas refiere a la posibilidad del estudio de la narración en el cine desde los modos de enunciación. Desde este enfoque se analizan las huellas del sujeto en la construcción de la historia, y se diferencian los narradores explícitos del meganarrador.

La segunda postura propone el análisis de la narración desde sus instancias narrativas. Para ello es necesario indagar sobre distintos tipos de narradores,

observar qué jerarquización del relato oral y audiovisual presenta la película. Asimismo, dentro de esta perspectiva, se observan las distintas capas de narratividad y las posibles colusiones en el relato.

A continuación se presentan los lineamientos que los autores ofrecen para acceder a esta posibilidad de análisis del relato cinematográfico.

- La primera aproximación narratológica: de la película a las instancias narrativas. De la enunciación a la narración.

Tomando como punto de partida la definición de Kerbrat-Oreccioni (1980) señalan que el concepto de enunciación evidencia las huellas del enunciador en el enunciado. Y es a partir de esta categoría de análisis que puede observarse en el relato cinematográfico la subjetividad de quien narra la historia. En este sentido Gaudreault y Jost (1995:51) señalan el aporte que Benveniste otorgó al problema a partir de su categoría de **deíctico** para evidenciar las marcas que en la lengua deja quien sostiene el discurso.

Así como en la lengua es posible observar huellas de la enunciación, entendida como la instancia productiva de todo enunciado, los estudiosos del lenguaje cinematográfico han elaborado también categorías de análisis para esta cuestión. Es así como respecto a la posibilidad de indagar en las huellas de subjetividad de una instancia narradora extradiegética Jost (1983) ha señalado las siguientes marcas.

La primera de ellas refiere al subrayado de primer plano que se realiza por proximidad o por la articulación del fondo-figura. Luego puede observarse el descenso del punto de vista por debajo del nivel de los ojos, como se observa en los contrapicados wellesianos.

También puede encontrarse la utilización la representación de una parte del cuerpo en primer plano. El objetivo de este recurso es lograr el anclaje de la mirada del espectador. Así se han utilizados efectos de fondo –figura (como en los casos en los que se observa movimiento a través de la cercanía de una reja o un mechón de pelos).O cuando la cámara simula con su lente los efectos del alcohol de un personaje y se desdobra la imagen de una carretera.

Asimismo, para Jost, puede ser considerada una huella de la instancia narradora el uso de la sombra de un personaje, la materialización de la mirada a través de una cerradura y el temblor de la cámara.

Según Gaudreault y Jost (1995:52) la cuestión de la percepción de la enunciación en el cine varía según el contexto audiovisual de la película y de la sensibilidad del espectador. Y aunque el cine ha intentado por todos los medios borrar u ocultar la instancia productiva del enunciado (de manera tal que parezca que la historia se presenta y relata por si misma) el análisis del discurso cinematográfico postula una perspectiva de desocultamiento del meganarrador o gran imaginador, en palabras de Laffay.

Como parte de esta perspectiva teórica también se puede encontrar la posibilidad que representa la diferenciación entre las categorías de narrador explícito y meganarrador. Por narrador explícito Gaudreault y Jost entienden a aquel que relata actuando un personaje. En cambio el meganarrador se constituye como la cámara que guía la mirada y construcción del relato del espectador.

Además de estas cuestiones de jerarquía en el relato existen otros recursos en la narración cinematográfica que permite al espectador creer en la historia. Así dentro del universo diegético se pueden observar las parapsis, que no otra cosa que los distintos recursos que el cine utiliza para ofrecerle al espectador información sobre la historia. Como por ejemplo cuando un narrador desde su perspectiva nos cuenta al espectador las historia de otros, como así también que aparezca en una historia narrada cada personaje hablando con su propia voz, etc.

Dentro de los tipos de parapsis pueden encontrarse diferencias entre lo que ha visto el personaje y lo que ve el espectador como así también divergencias entre lo que relata el personaje y lo que ve el espectador.

- La segunda aproximación narratológica: de las instancias narrativas a la película. De la narración en subnarración.

Según Gaudreault y Jost (1995:57) para analizar un relato cinematográfico desde sus instancias narrativas se debe tener en cuenta las diversas dimensiones que componen y conforman el universo diegético. Esta complejidad, según los autores

resulta de dos cuestiones. La primera de ellas responde del hecho de que para realizar una película es necesario delegar la narración de la historia en los actores, los cuales se transforman en subnarradores.

A su vez debido a su especificidad, el cine, requiere de la utilización de las cinco dimensiones de expresión. Es así como las dimensiones de las imágenes, la música, los ruidos, las palabras y los textos se integran en la narración y conforman un doble relato.

De manera tal que se observa por un lado , la historia que es contada naturalmente por los personajes, y por el otro ,el relato del director de la película que guías la atención del espectador hacia los distintos espacios diegéticos mediante el uso de la cámara.

Gaudreault y Jost denominan a esta segunda instancia narrativa “el meganarrador” por ser una instancia de coordinación de las cinco dimensiones de expresión que son propias del cine, a la vez que integra en una lógica de interdependencia a todos los subnarradores en el relato de la película.

Ahora bien, la cuestión de los subnarradores trae consigo la problemática de que invisibiliza al primer narrador que es en la instancia de la literatura quien escribe la historia y en el cine todos aquellos que construyen el mundo de la diégesis (director, compaginador, camarógrafos, sonidistas, escritores del guión, etc).

Aunque el cine ha intentado invisibilizar al meganarrador o al gran imaginador (Laffay, 1988) en el análisis discursivo es menester diferenciar las instancias del relato. En este sentido Gaudreault y Jost (1995:61) señalan las distintas posibilidades que pueden producirse en el cine. Así, se puede encontrar la instancia en la que un personaje puede relatar algún hecho que ha presenciado o bien puede relatar algún suceso que le ha narrado otro. De manera tal que se conforman, en palabras de los autores, colusiones.

Para Gaudreault y Jost pueden presentarse distintas instancias de colusión. Entre ellas mencionan cuando un subnarrador está ante un diario que relata un hecho pero la voz no es la de su propia lectura sino del personaje al cual hace referencia ese artículo. Tal es el caso de la película *El ciudadano*, de Orson Welles, en donde

Tatcher (quien es el maestro guía de Kane en el mundo de los ricos) narra su encuentro con Kane cuando era niño pero a su vez esto está subnarrado por el personaje periodista que lee los escritos de Tatcher en su diario íntimo.

Asimismo, se puede encontrar en el relato cinematográfico colusiones entre las imágenes que muestra el meganarrador mediante sus cámaras y el relato. Esta situación se observa cuando el subnarrador relata un hecho que le contaron pero no ha presenciado y sin embargo se presentan ante los ojos del espectador las imágenes del momento evocado por el relato.

Las posibilidades de colisión que puede presentar el entramado discursivo entre las imágenes y el relato ejercido por subnarradores denotan el carácter polifónico del relato cinematográfico. Y es en este sentido que Gaudreault y Jost señalan cómo este relato posee dos capas de narratividad. A la primera de ellas la denominan “mostración”, ya que en ella se producen todos los procesos de encuadre y puesta en escena que son posibles luego de la ubicación concatenada de los fotogramas. Respecto al concepto de encuadre Deleuze (2005:36) señala que es el proceso que comprende selección de las partes y formas que forman el relato cinematográfico.

A la segunda capa de narratividad Gaudreault y Jost la denominan “narratividad” y corresponde a las instancias de articulación entre plano y plano y es la que construye el sentido de la historia narrada. Es por ello que para los autores este nivel de narratividad le permite al espectador tener ante sus ojos un despliegue pluripintual de la historia.

1.13 La narración en el cine

David Bordwell, Jane Staiger y Kristin Thompson, han estudiado y sistematizado las características más sobresalientes de la narración clásica y de los elementos cinematográficos que la componen. Los autores evidencian la “estandarización” en la producción del cine de Hollywood desde 1917 hasta 1960, conocido como “Cine Clásico” y que da cuenta de una serie de formalismos y mecanismos de producción propios que exceden al género, al autor y a los estudios, y que crean un estilo propio.

El mismo tuvo repercusión en la producción y realización de las películas de la época a nivel mundial, guiados por los estándares de la narración clásica. Y en un contexto histórico, marcado por la primera guerra, ésta, lejos de significar un obstáculo para la producción creciente del cine estadounidense, significó la oportunidad de abastecer a los mercados que los países europeos habían desatendido por el conflicto bélico.

Así en los primeros años de la década se fue consolidando un sistema de producción de estudio industrial, que evidenciaba en las películas sistemas espaciales, temporales y narrativos similares que fueron perfilando lo que se conocerá como el cine clásico de Hollywood que “consiste en una serie de normas estilísticas ampliamente aceptadas que soportan un sistema integral de producción cinematográfica que a su vez las soporta a ellas. Estas normas constituyen una determinada serie de supuestos acerca de cómo debe comportarse una película, acerca de qué historias debe contar y cómo debe contarlas, acerca del alcance y las funciones de la técnica cinematográfica y acerca de las actividades del espectador. Estas normas formales y las funciones se crearán, tomarán forma y encontrarán apoyo dentro de un modo de producción: un conjunto característico de objetivos económicos, una división específica del trabajo y modos particulares de concebir y ejecutar el trabajo cinematográfico.” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. XIV).

El cine clásico se trata de un cine netamente narrativo, en el que todos los elementos que conforman la historia existen objetivamente, donde la narración está motivada de forma “realista”, para generar verosimilitud y fluye de forma de que el espectador no note en demasía su presencia, sea prácticamente invisible. La narración clásica está motivada compositivamente, lo que funciona para construir la historia de diferentes modos y está motivada también genéricamente, respondiendo al espectador con los elementos propios del género. La narración clásica se basa por excelencia en el principio de la “causalidad”, el protagonista tendrá un objetivo, habrá a lo largo de la historia obstáculos y conflictos para alcanzar el mismo, y se resolverá o no al final de la misma.

Para describir con precisión el modelo de la narración clásica, Meir Stenberg ha expuesto una teoría que caracteriza a la narración en tres escalas. En primer lugar una narración es más o menos conciente de sí misma: es decir en mayor o menor grado reconoce estar presentando información al público. En segundo lugar, una narración es más o menos concedora: la forma más común de limitar el conocimiento del narrador consiste en convertir en narrador a un personaje determinado. Y en tercer lugar una narración es más o menos comunicativa, es decir hasta qué punto la narración tiene disposición a compartir su conocimiento. (1997, p. 27). Estas categorías dan cuenta entre otras cosas, de que la narración clásica es omnisciente, a veces más evidentemente que en otras.

La misma suele comenzar antes de que comience la acción. Desde los créditos el director está sirviendo al espectador de elementos que los guiarán al armado de la historia, desde la presentación de los actores y su rol más o menos importante en la película, como así también el uso de la música que pone en situación y marca el inicio del espacio de ficción.

Los créditos, algo que muchas veces puede pasar desapercibido por el espectador y manejarse como netamente un elemento de acompañamiento gráfico, pueden anticipar un motivo que aparecerá en la historia como tal; pueden establecer el espacio de la acción que va a desarrollarse; dan cuenta de la omnisciencia de la narración y otorgan información de lo que va a desarrollarse o pueden ser apelaciones directas al espectador.

Además de los créditos, las primeras escenas de la película pueden dar pistas e información imprescindible para el espectador. Cuando antes de los créditos se suscita la acción se dice que la película comienza *in medias res*, los títulos comienzan una o dos secuencias después de la escena: “El aplazamiento de los títulos de crédito garantiza de forma tácita la importancia de aquellas secuencias que abran la película” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. 28-29). Al comenzar *in medias res*, la narración pasa a un segundo plano y deja que los personajes asuman el peso de contar la historia y le digan al espectador lo que necesita saber.

La narración clásica, en palabras de los autores, es consciente de sí misma, omnisciente y comunicativa. La película clásica va dando señales, dejando evidencia, a través del mundo ficticio en el que se desarrolla la historia, de la trama y camino hacia donde se dirigen los personajes, al utilizar entre otros elementos, recursos del teatro realista del siglo XIX, como puede ser la interacción entre los personajes. De esta manera se crea un “mundo diegético sólido e íntegro afectado de vez en cuando por un toque narrativo proveniente del exterior (...) aún así debemos reconocer lo importante que es para el cine clásico esta narración aparentemente natural y de hecho oculta” (1997, p.32). Dicen los autores, que esta narración refuerza la homogeneidad del mundo ficticio a través del uso de fuentes de información públicas e impersonales que pueden estar presentes en la película, como pueden ser la radio, la televisión, los pósters, los libros de referencias, aunque el más utilizado es el uso del periódico, tan recordado en “*El ciudadano Kane*”, donde las páginas se convierten en la voz del narrador.

La omnisciencia de la narración clásica, resulta también evidente en las cualidades anticipativas de la narración: el personaje entra en escena en el momento preciso, un timbre que suena justo cuando el protagonista se acerca a la puerta, o la música que anticipa que en el medio de la noche tranquila se desencadenará una tormenta, por solo citar algunos ejemplos. Son todas huellas o guiños al espectador de que algo pasará a continuación. También admite su “omnipresencia espacial”, esto quiere decir que puede estar en cualquier sitio de este homogéneo mundo diegético de cada película, y lo logra a través de la cámara que puede moverse libremente entre lugares muy distantes, mostrando diferentes ángulos dentro de la misma habitación o reflejando momentos paralelos a través del montaje. Lo que no hace libremente la narración clásica es adquirir una “omnipresencia temporal” ya que no se maneja con el paso del tiempo como lo hace con el espacio, no viaje al pasado ni al futuro tan holgadamente. Al comienzo de la película se define un presente, y los viajes al tiempo pasado aún son los pasajes al futuro *-flashforward-* si algo sucederá en la acción futura los personajes deben intuirlos, lo irán anunciando a través de los diálogos o de la acción, o la narración debe ir anticipando algo que haya pasado desapercibido por

los personajes: “De este modo, la narración clásica delega en la causalidad de los personajes y en las convenciones del género el grueso del flujo de información de la película. Cuando hay que suprimir información, se hace a través de los personajes. Los personajes pueden tener secretos entre ellos (y con respecto al espectador)(1997, p.34). Y también delega en sus personajes y a sus acciones la necesidad de redundancia que necesita la narración clásica para fijar en el espectador aquellos conceptos de suma importancia para el desarrollo de la trama: “La regla de oro de Hollywood es presentar cada hecho tres veces, una vez para el espectador atento, otra para el espectador medio y una tercera para el lento de la última fila” (1997, p.34)

La película clásica suele reducir su conocimiento al saber de un personaje, al punto de vista de uno de ellos, y este conocimiento limitado lo pondrá a jugar por contraste con lo que saben otros personajes, es decir que el punto de vista sobre la acción se moverá de un personaje a otro. La omnipresencia en la narración hace que se cree un mundo de ficción homogéneo, que no deja brechas en el espectador, lo que hace que tampoco se pregunte demasiado respecto de ella y deja que los personajes y los elementos del montaje lo conduzcan en el vaivén de la trama.

Desde siempre la música fue una herramienta fundamental para el acompañamiento y la significación en el cine. En las películas mudas funcionaba como elemento guía para enfatizar o no la respuesta del público.

En el cine clásico la música acompaña a la narración. Se encuentra presente de manera continua, a veces casi imperceptible, entrando y saliendo de la acción sutilmente, o lo que técnicamente en montaje se llama fade in y fade out.

La música sinfónica y operística del siglo XIX fue un punto de inflexión sobre el cine clásico y Wagner uno de sus compositores destacados al poder con su obra explotar las posibilidades narrativas: "La armonía, el ritmo y la melodía continúa, podían corresponderse con la acción dramática de la obra y los motivos musicales podían transmitir los pensamientos de los personajes, señalar paralelismos entre situaciones e incluso anticipar la acción o crear un efecto irónico" (1997, p. 37)

Cabe hacer una distinción entre la música diegética y la no diegética. La primera es aquella que acompaña a la acción de los personajes y tiene correlación con la acción que se desarrolla, es interna. Por ejemplo en la escena se ve una orquesta tocando. Mientras que la extradiegética existe en beneficio del espectador y da cuenta de la conciencia de la narración respecto de estar frente a un público, es externa y proviene desde el afuera, por ejemplo la música que surge con el beso de dos enamorados.

Desde los créditos la música puede exponer motivos que aparecerán posteriormente o que identificarán a ciertos personajes, y al igual que la narración clásica, tiene un grado de conciencia de sí misma y cierto nivel de comunicabilidad y cobra relevancia como acompañamiento de la acción física, cuando hay diálogos se ausenta o se presenta de manera casi imperceptible.

Para los autores la música puede reforzar un punto de vista y expresar los estados mentales de los personajes, pero no lo hace de forma totalmente libre, la narración clásica al dejar casi todas las anticipaciones y recuerdos en manos de los personajes, limita narrativamente a la música que solo se ciñe a "realzar" la historia paso a paso.

La narración clásica, invisibiliza los recursos técnicos al máximo y convierte a la cámara en el narrador de la historia, en pos de generar "realismo" un acuerdo casi tácito con el espectador de esa naturalización del espacio de ficción. Esto hace presuponer que el espectador del cine clásico es un espectador "pasivo", un observador ideal de la realidad-ficción presentada. Sin embargo, va armando e hilando la historia, generando hipótesis de resolución de posibles conflictos, viajando paralelamente entre la historia.

Los pensadores destacan lo que Meir Sternberg llama "efecto de primacía", que manifiesta que toda información, respecto de la historia o de los personajes que se otorga al comienzo de la acción creará una línea rectora sobre la que se juzgará la información posterior. Por esto mismo el comienzo de las películas *in media res* es uno de los recursos utilizados por el cine clásico porque provoca las impresiones marcadas que regirán sobre el espectador.

Las características otorgadas a los personajes deberán mantenerse, ser inequívocas y significativas. El *star system* refuerza el efecto de primacía. Con este nombre se llamó a la contratación de actores de manera exclusiva y a largo plazo. Las estrellas de cine fueron creadas por los propios estudios como una mezcla entre actores y personajes, veneradas y reconocidos por el público. Son elegidos para sus papeles “debido a las precisas impresiones sobre el personaje que transmiten al público” (1997:41). Estas primeras ideas o impresiones que el espectador se hace sobre los personajes son difíciles de disolver, se mantienen constantes e incluso son capaces de soportar argumentos o pruebas contrarias.

Luego del caudal inicial de información, la película sigue su transcurso y el espectador va elaborando hipótesis que llenan los espacios vacíos o pistas inconclusas que deja la narración. “Estas hipótesis suelen ser probables validadas en diversos puntos, exclusivas (presentadas como una u otra alternativa) o dirigidas al suspense proponiendo un desenlace futuro (Bordwell, 1996:165). La narración clásica, en general, sugiere al espectador a realizar hipótesis altamente probables y exclusivas o inequívocas. La redundancia en la acción de los personajes o la forma de presentar los mismos confirma en el espectador la elección de estas hipótesis. Por otra parte, la sorpresa es un recurso se utiliza con moderación, muchos cambios o sobresaltos en la trama podrían confundir, harían sospechar de la verosimilitud de la historia y nos llevaría a formar hipótesis equivocadas. Por esta razón los espacios en blanco en esta narración se llenan. “La exposición preliminar concentrada, la motivación causal, el uso del desenlace y el epílogo: todo ello tiende a asegurarse de que no queden espacios en blanco en la película. Este proceso de eliminación de espacios en blanco ayuda a crear la impresión de continuidad de la que Hollywood se jacta” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:43)

Y esta continuidad a la que se hace referencia, se logra en gran parte gracias al manejo del tiempo que el cine clásico realiza a través del control de la narración que “emplea estrategias características para manipular el orden y la duración de la historia.

Según estos pensadores (1997:47) la narración clásica como ya se dijo anteriormente necesita presentar los acontecimientos al espectador en un orden que no cree demasiadas alteraciones, brindar primeras impresiones estables e inequívocas y a partir de allí continuar contando la historia por boca de sus personajes y de sus acciones, utilizar como figura del montaje un “viaje al futuro” o técnicamente *flash forward* es casi inadmisibles, ya que perdería la narración su omnipresencia y el montaje resultaría evidente. Si se utiliza el flashback, a través de la memoria de los personajes pero su objetivo principal no es revelar datos de los personajes, ni restringir el punto de vista sino que la memoria del personaje es sencillamente una motivación inmediata y conveniente para un cambio cronológico; una vez se ha realizado este cambio, no hay indicios que nos recuerden de forma constante que estamos supuestamente dentro de la mente de un personaje.

Estas manipulaciones en el tiempo de la historia, genera también en el espectador una serie de competencias que los psicólogos llaman “integración temporal” es decir que le permiten conjugar la percepción del presente, la memoria del pasado y las expectativas de futuro. En la película clásica, los viajes al pasado “nunca deben apartarse de la cadena causal puesta en marcha”, eso lo llevará a elaborar hipótesis adecuadas y definidas acerca del devenir de la historia.

La narración muestra los sucesos que son importantes para el espectador, para que no se produzcan los “blancos permanentes” y evita los intervalos que los separan. Desde el montaje, el cine clásico utilizó los fundidos o fundidos encadenados para la elipsis temporal: “El plazo como tal es la forma de cooperación más firme de la duración de la historia con la causalidad narrativa. En efecto, para los autores, los personajes establecen un límite al período de tiempo necesario para la cadena de causa y efecto. Los plazos refuerzan la continuidad de la narración, la progresión de la misma y ayudan a la formulación por parte del espectador, de las hipótesis sobre el futuro de la acción. El fundido encadenado es otra figura de montaje utilizada habitualmente en el cine clásico, es un fundido en negro solapado con un fundido desde negro, pero la pantalla nunca se pone por

completo en negro, lo cual sirve para hacer transcurrir el tiempo dentro de la historia con suavidad, sutilmente.

Precisamente, para ellos, aquellos estilos que rompen con el clasicismo se destacan por no reconocerse en su narrativa límites tan explícitos en la continuidad de la historia. El cine clásico busca mantener la continuidad del movimiento por eso si un personaje aparece en un plano y continua su movimiento en el siguiente plano, no se ha omitido ningún lapso temporal. La llegada del cine sonoro y su presencia en el mundo diegético de la acción, ayudó al montaje a crear una continuidad temporal y a cubrir algunos lapsus que pueda dejar vacante la imagen: la continuidad de movimiento, la continuación del sonido sobre un corte, el uso de los fundidos encadenados y la música diegética confirman las expectativas de clausura.

El montaje paralelo es otro de los recursos utilizados en la narrativa clásica, donde se entrelazan dos o más líneas de acción en diferentes lugares de manera simultánea y se utiliza muchas veces para la creación de elipsis: “El montaje paralelo por tanto, crea una serie única de relaciones temporales – orden, elipsis, simultaneidad- que funcionan con fines narrativos específicos” (1997:53). Es también otra prueba más de la omnisciencia en la narración, ya que la narración sabe que está ocurriendo algo importante en otra línea de acción.

Respecto del espacio, los autores reconocen que el cine de Hollywood subordina el espacio a la causalidad narrativa. El cine como todo arte, ha heredado influencias y el clasicismo lo ha hecho de la pintura pos renacentista y un ejemplo de ello es el interés por las composiciones centradas. El cuerpo humano se convierte en el centro de la narración, prima el principio de *isocefalia*, lo que garantiza que las cabezas de las figuras sigan asemeja a una T: “el tercio superior horizontal y el tercio central vertical de la pantalla constituyen el “centro” del plano. Este centro determina la composición de los planos generales, los planos medios y los primeros planos” (1997:56)

Para superar el obstáculo de centrar las figuras en movimiento, el estilo clásico generó el llamado *reencuadre*, una breve inclinación o panorámica de la cámara

para adecuarse al movimiento de la figura. Una alternativa es el *frame cut*, es un puente sobre el que las figuras o los objetos pasan para llegar al centro del escenario. Bordwell da cuenta de que sea cual fuera la forma de componer el plano el cine clásico utiliza la *frontalidad*, el rostro se coloca de frente, de tres cuartos o de perfil; el cuerpo habitualmente, de tres cuartos o de frente, lo que genera la postura clásica de Hollywood donde las cabezas de la gente pueden estar una frente a otra de perfil pero sus cuerpos no. La frontalidad total es poco común de todos modos, se puede perder y luego recuperar, un personaje de espaldas inmediatamente con un contraplano vuelve a poner al personaje en el centro de la narración.

En este afán del cine clásico de borrar los mecanismos de la enunciación, hacer que pasen por el espectador casi inadvertido en busca de la verosimilitud, la representación de la *profundidad* es fundamental. El espacio de Hollywood se crea en planos a través del manejo de la profundidad, la cual puede ser tratada a través del movimiento, superposición de objetos, la iluminación, los colores y el vestuario entre otros. En las películas en blanco y negro los decorados se pintaban de diversos colores para crear planos de profundidad. De la iluminación de Hollywood, basada en tres puntos fundamentales - general, de relleno y contraluz-, este último es el más significativo ya que permite distinguir la figura del fondo y por medio del enfoque selectivo del plano, se hace foco sobre los personajes y no sobre otros objetos insignificantes.

Los volúmenes también son significativos para lograr la profundidad. A través del maquillaje se destaca la redondez de los rostros, los pliegues del vestuario y curvas del cuerpo, incluso se construían decorados tridimensionales para adaptarse a esta necesidad y colocar la cámara en diferentes posiciones: “La perspectiva lineal central organiza los planos en tono al supuesto punto de vista de un observador monocular fijo. La impresión de profundidad resulta de la asunción de que las líneas paralelas que se alejan de la superficie del cuadro parecen juntarse en un único punto del horizonte, el punto de fuga” (1997: 58).

¿Qué pasa con la música y con la perspectiva sonora? La grabación del sonido estrictamente real, según los técnicos de entonces era inapropiada, con lo cual tendían a hacer coincidir las cualidades acústicas del diálogo con la escala de la imagen. El espacio construido por la banda sonora, no deja ser tan artificial como el de la imagen, cuidando las características de no hacerlo visible/audible al espectador como algo pregrabado de antemano. El sonido no es lo que sucedía en el momento de la grabación sino las huellas de esa situación, su recreación, se articulará luego, en montaje, el primer plano (voz principal) con el fondo (ruido o música de fondo de la acción).

Todas las estrategias antes descritas, ayudan según los autores a personalizar el espacio del cine clásico. Entonces el entorno adquiere importancia por su capacidad de ayudar al desarrollo de la acción y su causalidad. Un objeto primordial para los encuentros son las puertas: se convierte en una zona ideal para el desarrollo de encuentros, acciones, confrontaciones. Se le añaden a los objetos un significado personal con importancia psicológica, como pueden ser los anillos, portarretratos, fotos, etc.

Respecto de los planos, los más comunes en el cine clásico son el plano americano (el plano de rodillas para arriba) y el plano medio (de la cintura para arriba). Ambos aportan significación sobre las expresiones faciales y los gestos. El primer plano, se convierte, en sinónimo de plano facial. El cine clásico es principalmente antropocéntrico, centramos nuestro interés en el cuerpo por la experiencia de la vida cotidiana y por la forma de conocer a través de la postura, los gestos, las expresiones y el movimiento ocular. A través de estos destacados el cine clásico habla de la psicología de sus personajes y estandariza a la cámara a la altura del cuerpo humano erguido.

Respecto del montaje, ya se ha descrito el montaje paralelo, pero el montaje de continuidad, presupone que los cambios de escenario vienen motivados por el desarrollo de la historia, el espacio se pone al servicio de la historia. Este elemento característico del cine clásico, André Bazin (en Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. 61, 62), lo ha resumido en dos premisas básicas:

-La verosimilitud del espacio en el que la posición del actor siempre está determinada, incluso cuando un plano corto elimina a otro.

-El propósito y los efectos del corte son exclusivamente dramáticos o psicológicos.

Afirma que los planos se filmarán y se montarán de modo que el espectador siempre quede en el mismo lado con respecto al desarrollo de la historia, con el montaje clásico el espectador se convierte en un observador que ocupa un lugar primordial: “Si el cine clásico hace de la pantalla un cristal, es en parte porque convierte un sistema espacial de extraordinaria coherencia en un vehículo para la causalidad narrativa: pero también porque el espectador, habiendo aprendido actividades de percepción y cognición, sale al encuentro de la película y completa la ilusión de ver un espacio ficticio íntegro” (1997:66)

Finalmente, se puede concluir que el cine clásico de Hollywood creó un método de filmación, producción, realización y tuvo su época de oro hasta mediados de los años '50. De la mano del *Star System* y la verosimilitud, pretende ante todo borrar las huellas de la enunciación, dejar oculta la naturaleza del relato, asemejar a la pantalla con un cristal transitado por una narración que simule ser real, omnipresente y consiente de sí misma.

Para lograrlo utiliza diferentes estrategias, decorados, bandas sonoras y técnicas de montaje, otorgando principal importancia a los personajes y a las competencias del espectador; apunta a una narración prolija, sin sobresaltos, estable, que permita cumplir con las expectativas de género y se muestre coherente en tiempo y espacio para la elaboración de hipótesis exclusivas, que lleven a una conclusión inequívoca de la historia. En síntesis, un estilo que se ha perpetuado, divulgado e imitado.

1.14 Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje

Según Aumont (2008) la narración es el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca. Sin entrar en detalle de una tipología de las relaciones entre enunciado y enunciación, se debe precisar algunos puntos que conciernen a la cinematografía.

Primero, que el estudio de la narración es bastante reciente en literatura y más aún en el cine. Y segundo, que la narración reagrupa a la vez el acto de narrar y la situación en la que se inscribe este acto. Se supone pues, que la situación narrativa puede comportar un cierto número de determinaciones que modulan el acto narrativo. Para lograr comprender esto, conviene distinguir lo más claramente posible las nociones de autor, narrador, instancia narrativa y personaje narrador.

El autor tiene un carácter, una personalidad, una vida real y una psicología, incluso una visión del mundo. La idea de autor está demasiado teñida de psicologismo.

El narrador real no es el autor, porque su función no sabría confundirse con su propia persona. El papel del narrador es siempre ficticio, actúa como si la historia fuera anterior a su relato (cuando en realidad es el relato el que la construye) y como si él mismo y su relato fueran neutros en la verdad de la historia. El narrador será el realizador, en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico.

Pero ¿se puede hablar en el cine de un narrador, cuando una película es siempre la obra de un equipo? Parece preferible hablar de instancia narrativa al referirse al lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia. Este deseo de distinguir, en la teoría, entre las personas y las funciones debe mucho al estructuralismo, en la medida en que considera que el individuo es siempre función del sistema social en que se inscribe, y al psicoanálisis, porque considera que el sujeto está inconscientemente sometido a los sistemas simbólicos que utiliza. Esta situación abarca desde la instancia narrativa real hasta el género del relato desde el momento que éste impone una elección y prohíbe otras.

La instancia narrativa real es lo que por lo común queda fuera de cuadro en el cine narrativo clásico. Se tiende a borrar al máximo toda marca de su existencia en la imagen y en la banda de sonido, tan solo es localizable como principio de

organización, o para conseguir un efecto de distancia que intenta romper la transparencia del relato y la supuesta autonomía de la historia.

La instancia narrativa ficticia es interna a la historia y está explícitamente asumida por algún personaje.

1.15 La historia o la diégesis

Asimismo según Aumont, se puede definir la historia como el significado o contenido narrativo. La idea de historia no presume agitación; implica que se trata de elementos ficticios, surgidos de lo imaginario, ordenados los unos en relación con los otros a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, para acabar formando un todo coherente y la mayor parte del tiempo enlazado.

La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba de englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador.

También se puede hablar de universo diegético, que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce. Toda historia particular crea su propio universo diegético, pero a la inversa, el universo diegético, delimitado y creado por las historias anteriores, como en el caso de un género, ayuda a la constitución y comprensión de la historia. Se entiende también por diégesis, la historia tomada en la dinámica de la lectura del relato, tal como se elabora en el espíritu del espectador en el devenir del desarrollo fílmico. Cabe agregar, que a veces, se emplea el término extra-diegético, en particular, en relación con la música, cuando ésta interviene para subrayar o para expresar los sentimientos de los personajes, sin que su producción sea localizable o simplemente imaginable en el universo diegético. Esta música juega un papel en la diégesis sin formar parte de ella.

1.16 Relaciones entre relato, historia y narración

Para el autor se pueden distinguir tres tipos de relación entre el relato y la historia. El orden, la duración y el modo.

El orden comprende las diferencias entre el desarrollo del relato y el de la historia. A menudo, el orden de presentación de los acontecimientos dentro del relato no es, por razones de suspenso, enigma o interés dramático, el que les corresponde en su desarrollo. Por ejemplo, un flash-back es un acontecimiento anterior a la diégesis. Por el contrario, si se encuentran elementos del relato que tienden a evocar por anticipación un acontecimiento futuro de la diégesis, en este caso lo llamamos flash-forward, o salto hacia adelante, poco frecuente en los filmes.

La duración se refiere a las relaciones entre la duración supuesta de la acción diegética y la del momento del relato que le está dedicada. Es raro que la duración del relato concuerde exactamente con la de la historia. El relato es por lo común más corto que la historia, pero puede suceder que algunas partes duren más tiempo que las de la historia que cuentan.

El modo está en relación con el punto de vista que conduce la explicación de los acontecimientos, que regula la cantidad de información dada sobre la historia por el relato. Aquí hay que poder distinguir la focalización por un personaje, que suele manifestarse bajo la forma de la llamada cámara subjetiva y la focalización sobre un personaje, que es frecuente puesto que se deriva de la misma organización de todo relato que implica un héroe y personajes secundarios.

1.17 La eficacia del cine clásico

En el cine clásico se tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta por sí misma, y que relato y narración son neutros, transparentes. Que la ficción cinematográfica se ofrezca a la comprensión sin referencia a su enunciación, se puede homologar con lo que Emile Benveniste decía respecto a los enunciados lingüísticos, proponiendo distinguir en ellos entre historia y discurso. El discurso es un relato que sólo puede comprenderse en función de su situación de enunciación, de la que conserva una serie de señales (como los pronombres yo-tú que remiten

a interlocutores, verbos en presente, en futuro...), mientras que la historia es un relato sin señales de enunciación, sin referencias a la situación en la que se produce (pronombres en tercera persona, verbos en pasado...).

El cine clásico de ficción es un discurso hecho en una instancia narrativa que se transforma en historia que hace como si esta instancia narrativa no existiera. Buena parte de la fascinación que ejerce el cine narrativo extrae de su facultad para transformar el discurso en historia. Pero hay que tener en cuenta que el espectador, cuando va al cine, busca también la enunciación, la narración. El placer obtenido de una película de ficción surge de una mezcla de historia y de discurso.

1.18 Estética del cine

Según Chateau (2006) los estudios cinematográficos han profundizado durante largo tiempo sobre cuestiones semiológicas, narratológicas e incluso psicoanalíticas. Sin embargo, la consideración de la cuestión estética es más reciente y discurre en un corpus de obras muy disímiles. En *Estética del cine*, Dominique Chateau intenta consolidar perspectivas y problemas que surgen en este campo. A continuación se hará un recorrido por los principales aportes de esta obra.

En principio, la indagación sobre la estética puede tener diversas aproximaciones según cuál sea el concepto de estética que tome se tome como fundamento. Chateau distingue doce posibilidades principales:

- Cierta relación con el mundo dominada por la sensibilidad (o estética, según el término de Paul Valéry).
- Cierta actitud humana (en mayor o menor grado desinteresada) que difiere de las actitudes práctica y cognitiva.
- El sentimiento de placer y displacer.
- El ejercicio del gusto y de la crítica en el sentido general.
- Una manera de glosar obras (inclusive el oficio de crítico).
- El ámbito de aplicación de ciertos valores, entre otros de lo bello.
- Una dimensión antropológica, un aspecto de las prácticas sociales.

Una manera más o menos imprevista de metamorfosis de los fenómenos (estatización).

-Las características recurrentes, estilísticas o temáticas, que manifiesta la obra de un autor o una serie coherente de sus obras.

-Lo artístico: la teoría del arte, su concepto, los artistas y las formas sociales de su manifestación.

-Las características específicas de un arte, tal como las almacena su historia (la estética del teatro, del cine, por ejemplo).

-Una disciplina que integra tal o cual de las acepciones precedentes.”

Lo que es propio de la imagen es ser una dependencia del sujeto. Un objeto en potencial, a la espera de la percepción.

1.19 La “estésica”

La idea de sensibilidad o percepción (*aisthesis* en griego) puede tomarse como punto de partida para el estudio de lo estético. Entonces, Chateau considera a lo “estésico”, o “sensible estético” como una configuración sensorial en la obra de arte.

Desde el punto de vista objetivo “la especificidad de un medio se define, en particular, e incluso ante todo, por la categoría de las representaciones sensibles que permite” (Chateau,2006:16). Así, el medio con su materialidad expresiva determina un tipo de marco o dominio estético, de donde se extrae un tipo particular de experiencia estética.

Por otro lado, la dimensión subjetiva no debe dejarse de lado, porque es en el sujeto donde se concretan la estésis y la experiencia estética. Desde un punto de vista subjetivista, hay que considerar que “lo que constituye lo propio de la imagen es que a partir del momento en que está configurada, de alguna manera, entra en una zona de dependencia de todo sujeto que participa de la experiencia estética. En concordancia con la vieja tradición de la filosofía idealista, Chateau llega a afirmar que la imagen no accede a la realidad, permanece sólo como potencial hasta que no sea “sentida, apreciada, hasta juzgada por un sujeto.

Como derivado de lo anterior, el estudio de la estética del film puede extenderse en diversos aspectos:

-El espectro de lo sensible cinematográfico. Aquí se tienen en cuenta las materias de expresión específicas del medio y sus combinaciones que solicitan órdenes sensoriales. Sin abandonar la premisa estética objetiva, pero dando un paso hacia la subjetividad, Chateau(2006:19) parafrasea a Couchot: “las técnicas (...) no son solamente modos de producción’, sino también modos de percepción, formas de representación elementales”.

- La ampliación del ámbito de la percepción directa sensorial para enfocarse en los afectos y la imaginación que la percepción estimula.

-La manera que la recepción del film, dada a partir de un medio con un dispositivo expresivo específico y unas condiciones de recepción particulares, “determina la actitud humana en su dimensión estética, donde, entre otras finalidades, domina la búsqueda del placer”

1.20 Fotogenia: misterio y subjetividad del dispositivo

Una de las cuestiones fundamentales del dispositivo técnico del cine (y también de la fotografía) es la mediación de la cámara de la cámara y las consecuencias que esto provoca. Chateau (2006:20) denomina como fotogenia a varias de las cuestiones que se derivan de esa intermediación.

En primer lugar, una característica objetiva, “un misterio del aparecer” que hace que algunas cosas (o personas) sean fotogénicas y transmitan “un acorde misterioso”. En esto no se profundiza, más allá de sugerir que es aprovechado para la creación del *star system*.

Por otro lado, un “sentimiento de extrañeza” que procede de las mismas propiedades del cine “que metamorfosea la realidad registrada”. Ese mecanismo es un poderoso revelador de aspectos que, de otro modo, permanecerían ocultos para “el hombre ordinario”. Aquí entra en juego la “especificidad tecnoestética del cine”.

En tercer lugar, ocurre que la cámara, en su mediación, que genera la representación pero que también “percibe” el material pro fílmico, actúa como una “cuasi-objetividad”, porque “representa las cosas no como éstas son percibidas por las miradas humanas, sino solamente como él mismo las ve, según su estructura particular, que constituye para él una personalidad” .

Chateau plantea que las particularidades de la fotogenia (el misterio del objeto fotogénico, el aspecto transformador/revelador del dispositivo cinematográfico, la cuasi-objetividad de la cámara) tienen un impacto sobre el sentir afectivo del espectador. En ese punto se plantean las alternativas de pensar que desde allí se llega directamente al pensamiento intelectual (un itinerario estético-afectivo-intelectual) o, en cambio, considerar que al cine no le es posible realizar planteos conceptuales precisos. Chateau dice que “la representación estética, esencialmente consagrada a la imaginación e inadecuada al concepto, sin embargo, ‘da mucho que pensar’”.

1.21 Experiencia estética versus análisis

Estética del cine (Chateau, 2006) plantea que no basta con hablar de “una subjetividad” que consume un medio o que, en otras palabras, lo realiza en su potencial estético. La instancia subjetiva debe complejizarse porque en la práctica ella está perfilada según un tipo de actitud frente al medio que, en principio, puede ser de concentración sobre la obra para goce estético o de distanciamiento analítico.

Chateau explica esta oposición entre el abordaje crítico de una obra y lo que es propio de la experiencia estética:

“A la actitud cognitiva y crítica hacia el film, o cualquier obra de arte, pero también un paisaje, se opone el placer específicamente estético: cuando estamos ocupados en apreciar el valor de la obra, en auscultar sus constituyentes (el vocabulario del poema, el dibujo o el color del cuadro, las imágenes y los sonidos del film) o en considerar su relación con la historia de las formas artísticas, no experimentamos ya ningún placer; exige por el contrario, estar en un estado de ánimo particular, concentrado en las cualidades afectivas y estéticas de la obra, cerca de ‘una ensoñación encantadora’”. (Chateau, 2006:.26)

El autor advierte que la relación estética no se da sólo por una actitud del sujeto que percibe, sino que es también provocada objetivamente: “parte de los dispositivos introducidos por el autor o el director (pero también por el pintor) en el

seno de su obra” .Estas formas expresivas también pueden buscar un “efecto de extrañeza” que saca al espectador de la “ensoñación encantadora” y que lo conduce a “hacia una actitud crítica frente a la representación, a su relación con la realidad y a su interpretación política” .Sin embargo, para Chateau este distanciamiento, en cuanto subordina la relación de percepción a una toma de conciencia política no puede ser considerada como experiencia estética. Esto sería así, porque ese se “introduce un interés extrínseco que es contrario al estado psicológico particular que caracteriza a la experiencia estética” .

Quizás el problema con esta perspectiva radique en que se identifica la cuestión política con un “interés extrínseco” apenas de carácter intelectual, cuando muchas veces es también, y notablemente en el peronismo como hecho de masas, una afectividad.

Son varios los tipos de aproximaciones críticas o tipos de glosas que pueden existir sobre el objeto cinematográfico. Chateau los personaliza de la siguiente manera:

- El narratólogo con los ojos fijos en la máquina narrativa o el “gran imaginero” .
- El filósofo, con el espíritu vuelto hacia la ideología del film o su participación en el pensamiento.
- El plástico, más bien interesando en los meandros visuales y audiovisuales.
- El literato, ocupado en explorar la temática de la obra, incluso en redoblar su aura mediante la escritura.

1.22 Belleza y star system

La representación de la belleza en el cine resulta un tema interesante si se toma en consideración el *star system* de Hollywood. Allí se produce el encuentro entre la búsqueda de la experiencia estética y los dispositivos y necesidades de la industria cultural.

Chateau cita a Edgar Morin, quien señala que “el *star system* no se contenta con proponer bellezas naturales. Suscitó o renovó un arte del maquillaje, del traje, del aspecto, de las maneras, de la fotografía y de ser necesario de la cirugía, que perfecciona, mantiene o hasta fabrica la belleza” (Chateau, 2006:63).

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

Sigue: “Pero a diferencia de ese circuito cerrado que alimenta la cultura, el cine participa de otro tipo de circulación cultural, aquella que extrae/transfigura lo feo o lo trivial, lo ordinario”, principalmente a través del montaje.

Más allá de considerar a la belleza en cuanto a la focalización sobre objetos y personas determinadas, también se puede pensar al cine como constructor de una belleza compositiva más amplia. Así, “el cine es ‘hacer algo bello con lo feo’, o de manera más neutra, chapucear representaciones con lo trivial, lo ordinario, lo cotidiano, ‘la pasta del mundo’”.

1.23 Estilo cinematográfico

Al ser considerado un medio de masas, el film moderno se encuentra en el centro de una tensión entre su caracterización como “producto” de la industria cultural o como “obra” artística. Para Chateau(2006:88) no hay aquí una oposición verdadera, sino una suerte de complementariedad de los dos aspectos en tensión. El cine no es “un arte aristocrático por esencia, ni un arte de masas por esencia sino, como lo escribe Morin, es que en él ‘la industria y el arte están conjugados en una relación que no es solamente antagonista y competidora, sino también complementaria’”.

En el contexto de ese cine que es mercancía y obra, que entretiene pero que puede ser el objeto de la experiencia estética, surge la noción de *estilo*: “una utilización sistemática de técnicas cinematográficas’ que definen ‘una práctica estética normativa en vigor en una época’ (por ejemplo, el ‘estilo narrativo hollywoodense clásico’), donde esta norma del arte sirve de criterio para analizar las obras”

Luego, hay una segunda concepción de estilo, que hace referencia al autor personalizado en su plano expresivo temático y técnico. Lo interesante aquí es que las dos concepciones de estilo pueden solaparse o englobarse una a otra.

Así, podría destacarse el estilo temático o narrativo de cierto director en el contexto de un sistema estilístico más amplio, genérico o de época.

2. Categorías de género y orden doméstico en el primer peronismo

2.1 El primer peronismo

Según Juan Carlos Torre (2002) con el 17 de octubre de 1945 la hora de las masas finalmente llegó de la mano de otro caudillo popular. La sorpresa primero y la condena después dominaron la actitud del mundo político porteño. Ahora, las masas venían a tomar posesión de Buenos Aires. De pronto, el espacio político cedía y se asomaba el perfil de otra Argentina, comenzaría entonces la compleja reacomodación de la sociedad existente a las nuevas realidades sociales de un país hondamente transformado.

Paralelamente al crecimiento industrial se produjo un importante reordenamiento de la población en el territorio nacional que se tradujo en una mayor urbanización. Grandes masas del interior del país migraron a los centros urbanos, en especial a Buenos Aires y su periferia. El área metropolitana se llenó de provincianos. Visto en perspectiva, su impacto sobre Buenos Aires puso en marcha un proceso en cierto sentido comparable con el que dio a lugar la masiva inmigración extranjera medio siglo antes. De ambas experiencias la ciudad emergió transformada. La Argentina, después de los Estados Unidos, fue el país que más inmigrantes europeos recibió en términos absolutos.

La experiencia argentina de entonces no consistió en la absorción de una masa extranjera que llegó a asimilarse, es decir, a parecerse a la población nativa; más bien lo que ocurrió fue la emergencia de una sociedad nueva, que se mantuvo por bastante tiempo separada de los sectores criollos tradicionales, en un estado de fluidez, mientras procesaba la adaptación a las condiciones de vida y de trabajo en un país envuelto, a su vez, en la construcción de un Estado moderno.

Hacia la década del veinte, ese mundo de extranjeros entró en un acelerado proceso de disolución, por la presencia creciente de los hijos de inmigrantes expuestos a la misión nacionalizadora que se asignó a la escuela pública obligatoria y al servicio militar. Por otra parte, los distintos resultados que alcanzaban unos y otros inmigrantes en la aventura del ascenso tendieron a disgregar las comunidades de origen. Colaboraron los efectos del temprano desarrollo de la propaganda comercial, al promover la homogeneización de las costumbres y estilos de vida y crear un mercado de consumo más alerta a las novedades que a la preservación de las tradiciones.

Un aspecto sobresaliente que se destaca fue la fuerte valorización de la educación y la cultura letrada, una moralidad austera y liberal a la vez, que combinaba el control de la natalidad con pautas convencionales de autoridad dentro de la familia.

Los efectos de dicho proceso en el terreno político-electoral fueron casi nulos porque la gran mayoría de los inmigrantes optó por no adquirir la ciudadanía argentina. Esta situación paradójica comenzó a revertirse gradualmente, con el ingreso a la vida política de los hijos de los inmigrantes. En síntesis, el impacto de la inmigración masiva se hizo sentir en la conformación de la sociedad mucho antes de que gravitara sobre las luchas por el poder político.

Breve había sido el tiempo transcurrido desde que abandonaron sus lugares de origen cuando el millón de provincianos que afluyó a Buenos Aires y sus suburbios entre 1936 y 1947 fue llamado a desempeñar un papel político protagónico.

En estas circunstancias, y en contraste con la experiencia de la inmigración masiva, lo que se puso en movimiento fue un proceso de asimilación o incorporación de los recién llegados en la sociedad receptora. Ésta también habría de ser modificada por dicho proceso.

Según el autor, después de la sucesión de cambios de todo tipo que siguió al 17 de octubre la visión de una Argentina transformada en sus cimientos por la irrupción de las masas tuvo una gran resonancia entre los contemporáneos. Sin embargo, la reconstrucción histórica del período pone de manifiesto una mutación

menos abrupta y, por el contrario, la existencia de fuertes elementos de continuidad, un país más vertebrado.

Un país en el que sus habitantes distribuidos en el territorio estaban en una relación más estrecha entre sí. La población urbana llegó a ser más del 62% de los casi 16 mil habitantes registrados por el censo. El rasgo a resaltar es que la localización del mayor crecimiento de la población urbana se produjo en las aglomeraciones de mayor tamaño. A partir de ese panorama demográfico puede afirmarse que, en los años cuarenta y cincuenta, los contactos y las redes propias del mundo urbano constituían el ambiente natural de la mayoría de los hombres y mujeres del país.

La expansión de los modernos medios de comunicación fue otro de los procesos que contribuyó a que el país fuera más vertebrado. La radio habría de ser el medio más efectivo para fortalecer el proceso de homogeneización cultural promovido por la escuela pública y el servicio militar. La radio, a partir de 1930 pasó a ser un artefacto familiar en los hogares. También se produjo un afianzamiento del sistema de radiodifusión. Con el acceso a las radios del interior, por medio de las cadenas, las radios porteñas alargaron su penetración y pusieron en circulación a lo largo del territorio las señales de identidad que irradiaban los modos de hablar y estilos de vida de Buenos Aires. Perón se contó entre los primeros que supo aprovechar las potencialidades de la radio para la actividad política.

La experiencia que la radio puso en acción entre sus oyentes no consistió pues, en un mero conocimiento sino en una apropiación de la geografía del país, gracias a la transmisión de las competencias de turismo de carretera, que generaron la extensión de la red caminera. La imagen de una Argentina unificada por su territorio arraigó en la conciencia colectiva y reforzó la cohesión que se nutría de la lengua y las costumbres.

También la radio ejerció un papel primordial con la transmisión del campeonato de fútbol profesional. El fútbol argentino era por definición el fútbol de Buenos Aires. La identificación personal con un club de Buenos Aires se convirtió, así, en parte

de la identificación nacional, tan sólida y duradera como la producida por los símbolos y los rituales patrios.

El nuevo episodio en la integración social de la Argentina que tuvo lugar en los años del peronismo encontró la plataforma propicia para dilatar su influencia y transformarse en una experiencia de alcance nacional. Sin duda, las políticas lanzadas desde el Estado se propusieron ese objetivo. Pero su eficacia estuvo facilitada por el crecimiento de las ciudades y la infraestructura, por la expansión de los medios de comunicación, por la existencia de vínculos y lealtades entre la población distribuida en el territorio.

Todos estos cambios produjeron el espacio para que se fuese perfilando, según Torre(2002) una sociedad móvil.

Los inmigrantes internos recién llegados tendieron a ubicarse en los niveles más bajos de la pirámide social, empujando a los que ya estaban hacia arriba, a posiciones obreras más altas y hacia los estratos medios. Fue un período de ascenso social. Muchos lo hicieron por intermedio de sus hijos, a los que habían conseguido mandar a la escuela y contaban, por lo tanto, con la instrucción requerida para trabajar como empleados en las actividades privadas y la administración pública.

Asimismo, señala el autor, que la urbanización del país comenzó a tener un ritmo creciente. Las ocupaciones de las clases medias se expandieron más rápido entre 1947 y 1960 que las correspondientes a las clases trabajadoras. En la estructura ocupacional del país se crearon y llenaron más posiciones de empleados y pequeños y medianos empresarios que posiciones de obreros y trabajadores por cuenta propia. Éstos fueron los años en que se produjo la ampliación de las actividades a cargo del Estado, la modernización del aparato productivo, el aumento de la educación y los servicios. Durante ese lapso la composición interna de los trabajadores autónomos tuvo variaciones significativas ya que el sector mayoritario, integrado típicamente por mujeres que se desempeñaban en el servicio doméstico, perdió posiciones reflejando los nuevos horizontes que se abrían para aquellas en el mundo del trabajo fabril y los servicios. Las que

aumentaron fueron las ocupaciones en tareas de reparación, en servicios personales, y oficios vinculados a la construcción, actividades todas que requerían un capital inicial mínimo y, por ello mismo, eran un primer canal de avance social para sectores de las clases trabajadoras urbanas.

Esta vez, sin embargo, lo que tenían por delante no era la simple repetición de las peripecias propias de la aventura del ascenso individual. La novedad del peronismo en el poder consistió en que el Estado se ocupó de allanarles el camino, removiendo los obstáculos y ampliando los procesos que venían ocurriendo en la economía nacional. Para constatarlo, una primera vía de entrada la brindan los cambios en la distribución del ingreso nacional.

En los cambios operados en la distribución del ingreso nacional influyeron, por un lado, los efectos de transformaciones estructurales en curso antes de 1946 y, por otro, los efectos de la acción gubernamental, que complementaron a aquellos imprimiéndoles un impulso adicional.

Como señala Torre, en la relocalización de la fuerza de trabajo inducida por la industrialización y la urbanización radicó, pues, buena parte de la explicación del incremento observado en la participación de los salarios en el ingreso nacional.

Este resultado previsible de los procesos en marcha en el país fue luego potenciado desde el gobierno a través de diversos instrumentos. Uno de ellos fue el respaldo oficial a la sindicalización y a la fijación de salarios por medio de convenios colectivos. Otro instrumento de la acción gubernamental fue la implementación de una política general de salarios en consonancia con su estrategia de estímulo a la demanda interna. La acción redistributiva del gobierno fue visible, asimismo, mediante la política de precios relativos y su impacto sobre la canasta de consumo familiar. El peronismo aprovechó los altos precios internacionales de los productos del agro para financiar el crecimiento industrial y el aumento del gasto público. Con esta política de precios relativos volvió compatible el incremento simultáneo de los salarios de los trabajadores y los beneficios de los empresarios. Dicha política hizo posible también la redistribución del bienestar a favor de los sectores de más bajos recursos.

El mejoramiento de la posición relativa de los salarios sufrió un vuelco hacia el cuarto año de gobierno peronista. En 1949 llegó a su fin la bonanza del comercio exterior iniciada en 1945. En 1952 el gobierno se decidió por un plan de ajuste, éste reflejó un cambio en sus prioridades: del énfasis en la expansión se pasó a la preocupación por la estabilidad y el respaldo a la industria fue sustituido por el estímulo al campo. Las medidas adoptadas para devolver rentabilidad al campo consistieron en más créditos y en precios internos subsidiados.

Aclara el autor que la sociedad móvil de los años del peronismo fue una sociedad con una estructura de ingresos más igualitaria. Con más ingresos disponibles los argentinos pudieron consumir más y en forma más variada. Hubo un aumento sostenido en el consumo interno de carne, también mejoró la indumentaria de las familias, más hogares pudieron tener acceso a los artefactos de uso doméstico como la heladera eléctrica. El presupuesto de las familias incluyó, igualmente, más fondos para los gastos de recreación, como lo puso de manifiesto el incremento de los asistentes a las salas de cine y a los espectáculos deportivos.

De esta manera con la redistribución de los ingresos y la expansión de los consumos, la prosperidad de los años del peronismo fluyó a lo largo de la pirámide social urbana como nunca antes en el pasado consolidando vías de acceso al bienestar social.

En este sentido el derecho a la vivienda figuró desde muy temprano en su programa de reparación social y, al mismo tiempo, sirvió para dar estímulos a la industria de la construcción en forma consistente con su política de expansión del mercado interno. La Ley de Propiedad Horizontal (13.512) admitió la división de la propiedad por unidades permitiendo, en consecuencia, la adquisición de departamentos. La iniciativa oficial más importante para democratizar el acceso a la vivienda se concretó a través del crédito barato por intermedio del Banco Hipotecario Nacional. Quienes aprovecharon los créditos fueron, en particular, los empleados públicos.

Además de la política de crédito barato, según Torre(2002),el gobierno tomó a su cargo la construcción de viviendas con destino a sectores de menores recursos.

La contrapartida de esta evolución promisorio fue la aparición de las llamadas “villas de emergencia”, sobre tierras fiscales en zonas inundables o de escaso valor, ocupadas ilegalmente por los pobladores sin dinero suficiente para alquilar o comprar un lote de terreno en cuotas. Aquí podemos llegar a dos conclusiones. La primera es que la acción del gobierno contribuyó y mucho a corregir el déficit que encontró a comienzos de su gestión. La segunda conclusión se refiere a las consecuencias del principal instrumento al que recurrió para ello, el crédito subsidiado.

Además, señala el autor, que la posibilidad de afirmar que entre 1946 y 1955 estamos ante un proceso de “democratización del bienestar” es a condición de reconocer al mismo tiempo que ése fue un proceso cuyos resultados se distribuyeron en proporción a los recursos de poder e influencia de los distintos grupos sociales. Una confirmación adicional se encuentra en el terreno de las políticas de protección social.

Asimismo, enuncia Torre que durante los primeros años del peronismo el régimen jubilatorio operó con un enorme superávit ya que era muy reducida la proporción de beneficiarios, circunstancia que permitió al gobierno contar con ingentes recursos para financiar las cuentas públicas. La protección a la vejez se había ido desarrollando en tiempo siguiendo la trayectoria de los esfuerzos propios de trabajadores por asegurarse medios de subsistencia una vez retirados del mercado de trabajo. El peronismo terminó haciendo suya sin cambios apreciables la fórmula de cobertura de los riesgos de la vejez basada en el principio de la participación laboral. En 1944 fue creado el Instituto Nacional de Previsión Social con dos finalidades. La primera, promover la jubilación entre los trabajadores que a los diversos esquemas jubilatorios en un régimen unitario para coordinar su acción y reducir, la desigualdad de derechos y obligaciones existentes entre beneficiarios.

El resultado de la gestión peronista fue, así, la extensión de la red de protección social a secciones más amplias de la población pero también la fragmentación de

la solidaridad pública en función de la distinta capacidad de presión de las categorías de trabajadores en el mercado.

En el campo de la política de la salud pública la acción gubernamental tuvo una envergadura inédita en el país y quedó asociada a la figura del doctor Ramón Carrillo, su principal impulsor. Éste procuró llevar a la práctica el programa desarrollado por el pensamiento sanitarista en la década precedente, un programa que ponía el acento en el primado de la intervención estatal y que confiaba a esa intervención la misión de centralizar las tareas de atención médica y asistencia social a los efectos de una acción integral. Un sistema unificado de salud que prometía brindar el cuidado médico, curativo, preventivo y de asistencia social a todos los argentinos. La educación sanitaria de la población fue otra de las iniciativas prioritarias, como parte de ella fue obligatorio presentar certificados de vacunación para inscribirse en la escuela, realizar trámites administrativos y también viajar. La acción del Ministerio de salud Pública fue respaldada por la realización de obras de infraestructura como la extensión de los desagües cloacales, la construcción de acueductos y la provisión de agua potable.

Esta imagen de un progreso cierto pero desigual en los niveles de salud, dadas las diferencias anteriormente explicadas entre las grandes ciudades y el resto del país, conserva toda su vigencia al considerar el impacto de las políticas oficiales de la época. Los datos revelan un descenso sostenido en la tasa de mortalidad para todas las edades de la población. Fue precisamente contra las diferencias y en nombre de la igualdad de oportunidades del conjunto de la población que Carrillo concibió el proyecto de un sistema unificado de salud. Pero fuera de la jurisdicción de Carrillo quedaron las actividades asistenciales. Su radicación en el ámbito de la Secretaría, más tarde, Ministerio de Trabajo y Previsión, habría de dar el marco institucional para un desarrollo todavía mayor de la acción sindical: la provisión de servicios de salud a los afiliados. Surgían así las primeras obras sociales sindicales independientes. En 1952, el Segundo Plan Quinquenal incluyó entre sus metas que los gremios desarrollaran sus propios servicios asistenciales.

Otra iniciativa paralela al gobierno fue la creación de la Fundación Eva Perón, creada en 1948. Las sociedades de beneficencia privadas, fueron transferidas con sus bienes e instalaciones al ámbito estatal. A partir de estos recursos y de otros que fluirán sin cesar, la Fundación Eva Perón se dirigió a los sectores más desamparados de la población. La Fundación construyó hogares para huérfanos, madres solteras y ancianos indigentes, comedores escolares, hospitales de niños y policlínicas, colonias de vacaciones y hoteles de turismo, viviendas de bajo costo y escuelas de enfermeras.

Todas estas iniciativas de la Fundación colocaron un obstáculo adicional al puesto por las obras sociales sindicales. Los fondos de la FEP provinieron de varias fuentes; donaciones no siempre voluntarias de empresas y contribuciones extraordinarias de los sindicatos, de las entradas anuales de la lotería nacional, los casinos, las carreras, y finalmente los aportes regulares de los trabajadores. Estos aportes convirtieron en parte a la Fundación en un mecanismo de redistribución de ingresos dentro del propio universo de los sectores populares. Su función fue llenar el vacío dejado por el fallido propósito de crear una red de protección social más abarcativa para toda la población.

Pero fue en el terreno de la educación donde la “democratización del bienestar” durante los años del peronismo tuvo un alcance más amplio.

Se incrementó la participación de los gastos en educación dentro del presupuesto nacional. Las actividades educativas fueron separadas de la esfera del Ministerio de Justicia y convertidas en jurisdicción de un ministerio independiente. Se puso en marcha una activa política dirigida a ampliar el acceso a la enseñanza. Sus resultados fueron visibles en todos los niveles pero sobresalientes en particular los alcanzados a nivel secundario.

Otra política importante llevada a cabo por este gobierno, fue el desarrollo del turismo de masas. Por primera vez se asignaron oficialmente fondos con ese fin y aparecieron las vacaciones anuales con goce de sueldo y las colonias de vacaciones.

Torre (2002) señala que junto a los logros sociales alcanzados se fue desarrollando un desenlace conflictivo de la democratización del bienestar.

A pesar de las fluctuaciones registradas a lo largo del período, la tendencia al fortalecimiento del poder adquisitivo de los salarios contribuyó a dar mayor seguridad económica a las familias.

El aumento en el nivel de vida de la población y los mejores salarios de los jefes de familia permitieron que la declinación de la participación femenina en el mercado de trabajo continuara su curso. Recién hacia el final del período, entrando en la década del sesenta, el nivel de la participación económica de las mujeres comenzará a crecer. Entre 1946 y 1955, en cambio, una mayoría de ellas continuará viendo en el trabajo pago o en una carrera una parte secundaria de sus vidas y contará con las condiciones materiales para prolongar en el tiempo la primacía de su lugar como guardiana del hogar.

Para este pensador el acto de votar habrá de ser presentado como la ocasión para que la mujer pusiera de manifiesto sus más profundos valores morales, como un instrumento para la preservación de los valores del hogar antes que la elección de un programa político. El ejemplo sobresaliente es el de Eva Perón, que fue vista como una suerte de madre universal cuyo hogar era la patria y sus hijos el pueblo argentino. Por otro lado, que la mayor escolarización de las mujeres amplió el público de las revistas femeninas surgidas en los años previos. Estas revistas se dirigían al ama de casa de clase media o a la joven asalariada, los mensajes ponían el énfasis en ropas, cosméticos, artefactos domésticos, en la familia bien alimentada y el marido feliz. Según Torre, esta cultura centrada en el hogar postergó cualquier atisbo de emancipación femenina y, en los hechos, su desigualdad se estatus frente al derecho laboral y al derecho civil ni fue sustancialmente modificada.

Por otro lado, el modelo cultural propuesto para los trabajadores no era estrictamente proletario, sino una representación idealizada de las clases medias.

En verdad, el peronismo, aclara el autor, promovió un cambio social pero no propuso una cultura alternativa. Su audacia, en todo caso, consistió en crear

oportunidades que pusieran al alcance de nuevas mayorías los ideales y las costumbres que los sectores medios ya habían probado y en los que la ciudad se reconocía ufana. Así, la radio, el cine, las revistas acercaron la intimidad de los hogares de clase media a quienes sólo habían tenido ocasión de echarles una mirada en el pasado y ahora eran invitados a imitarlos.

Pero muchos de los que arribaban atraídos por la demanda de trabajo debieron instalarse en los refugios precarios de las villas de emergencia.

El largo brazo del Estado hizo que todo sucediera a la vez y rápidamente, el incremento del número de los asalariados, el desarrollo del sindicalismo, la redistribución de los ingresos y los bienes públicos y, en un nivel más profundo, la crisis de la deferencia y del respeto que el orden social preexiste acostumbraba a esperar de sus estratos más bajos. El programa de reformas sociales adquiría a través del discurso oficial los contornos épicos de una reparación histórica de incierto y por ello mismo inquietante desenlace.

De este modo, sostiene Torre, Buenos Aires se convirtió en el escenario del conflicto cultural por medio del cual la sociedad urbana reaccionó frente a aquello que resumía ejemplarmente cuanto tenía de irritante el cambio social impulsado por el peronismo: la irrupción pública de los migrantes internos.

Para una ciudad tan libre de prejuicios étnicos, puesto que era la amalgama de pueblos y culturas de orígenes muy diversos reunidos por las corrientes inmigratorias, la aparición y la extendida circulación del estereotipo de los cabecitas negras fueron reveladoras, al proceso de integración en marcha se le contraponen un proceso inverso, el de segregación, poniéndose de manifiesto la experiencia desestabilizadora provocada por los efectos más visibles de la democratización del bienestar.

2.2 Las imágenes del primer peronismo.

Con respecto a esta cuestión los aportes de Marcela Gene (2007) permiten vislumbrar la construcción de una cultura de la imagen en torno a los valores e ideales de este período histórico.

En su libro, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Gene trata sobre las imágenes de los trabajadores que circularon en la propaganda gráfica, en los cortometrajes cinematográficos y en las decoraciones efímeras elaboradas para algunas celebraciones en el centro de la ciudad, como los descamisados, el obrero industrial o peón rural, la enfermera. Este recorrido que se plantea de forma concéntrica en torno de la figura del trabajador culmina en la familia, imagen condensadora de la totalidad social, que logró expresar con mayor eficacia el proceso material, el acceso al consumo y el aumento de la calidad del nivel de vida de los sectores populares merced a la acción del Estado protector y omnipresente.

En el peronismo, como en el caso de otros regímenes en que el Estado fue el emisor del discurso hegemónico, la elaboración de estrategias visuales de auto-representación se sustentó en decisiones políticas e institucionales. Decisiones que implicaron una selección de las tradiciones de representación, también denominada “tradicción selectiva” o “tradicción inventada”, poniendo el énfasis en la recuperación voluntaria de residuos del pasado como insumo en la formulación de estrategias nacionales de construcción simbólica.

Esta ingeniería visual se configuró a partir de una trama articulada por diversos aportes; herencias de las tradiciones gráficas de los grupos y partidos contestatarios locales e influencias de los repertorios de circulación en el ámbito internacional en las décadas de 1930 y 1940.

Imaginando en términos gráficos la trayectoria de la figura del “trabajador” a través del tiempo, el esquema resultante no sería una línea recta sino una helicoide, que se desplaza en forma curva sobre un eje central. Este eje es la “memoria semántica”, noción que refiere a la relación unívoca entre esta imagen y su

significado, consolidada en el momento mismo de su aparición, y que se reactiva, transformándose, en cada una de las instancias en que la figura es recuperada.

Para la autora la velocidad de los tiempos políticos imprimió una dinámica particular en los primeros años de gobierno. El trienio 1946-1948 estuvo signado por la organización del aparato propagandístico, la elaboración de una normativa respecto de los mensajes que deseaban transmitirse, la selección de temas y figuras y la formación de equipos profesionales a cargo del diseño de las piezas y los circuitos de distribución. Las imágenes de los trabajadores devienen por entonces emblemáticas de las políticas en marcha: la redistribución económica y el despliegue de las obras públicas y los planes de vivienda.

Pero lejos de mantenerse invariables a lo largo de la década, éstas iconografías fueron adaptándose, en formas y significados, a las diversas circunstancias que atravesaba el gobierno. Situaciones conflictivas en el plano económico o giros estratégicos en la acción política hallaron inmediata transposición al lenguaje gráfico.

Más allá de la incuestionable eficacia del cine en la transmisión de mensajes, el nombramiento de Raúl Apold al frente de la Secretaría de Informaciones en 1949 es otra de las razones que explican el impulso dado a este medio. Es evidente que sin la mediación de un aparato institucionalizado, que asegura la emisión constante de piezas y su difusión en amplios circuitos, estos objetos no hubieran producido efectos, por intensos que fueran sus contenidos. Es posible que el estatuto ambiguo de estas imágenes, a medio camino entre el “arte” y la “propaganda”, haya sido un factor determinante de su confinamiento a un indefinido espacio de pertenencia en el límite entre ambos campos disciplinares.

Según el autor, el análisis de la imagen política implica construir una metodología *ad hoc*, articulando saberes de diversas disciplinas: la historia política, económica y social y la historia del arte, pues proporciona herramientas válidas tanto para la interpretación de estas iconografías y su filiación con una serie histórica mayor, como para el análisis de los aspectos formales y estilísticos.

2.3 El descamisado

Según Gené, toda revolución modela su propia galería de héroes. El descamisado peronista se erigía imaginariamente en heredero de aquellos otros héroes anónimos de la gesta emancipadora de 1810. La figura del obrero como héroe triunfante sustituyó a la alegoría libertaria femenina.

Con el uso del doble retrato de los líderes, Perón y Evita o solo el perfil individual de Perón se refleja el viraje hacia la selección de estilemas clásicos que confieren el halo de jerarquía universal para un régimen que por entonces no necesitaba ya legitimarse, sino que aspiraba perpetuarse. El doble retrato llegó al cine de propaganda. Sin embargo, el posicionamiento del matrimonio Perón en la cúspide de la jerarquía política no implicó el reemplazo de la figura del descamisado sino su reformulación. Como única figura, el descamisado de expresión relajada y sonriente anuncia por entonces el cumplimiento de los objetivos iniciales: reconocimiento de sus derechos, justicia social, armonía de la clase trabajadora.

La idea-fuerza de “conquista” e “independencia” predominante en las producciones gráficas del Día de la Lealtad se reforzaba en la del 25 de Mayo, con lo que se atribuía a los acontecimientos de 1810 el valor de haber sido el primer jalón en el proceso de la independencia, cumplido en 1945. El “descamisado” era presentado en estas ocasiones como el último eslabón de aquellos patriotas: custodiando el escudo nacional y la alegoría de la República y rompiendo cadenas, se constituía en el ciudadano libre de una Nación en paz.

También el cine representó el paralelismo entre el 17 de Octubre y las invasiones inglesas en *El grito sagrado* de Luis César Amadori.

Gené citando a Anahí Ballent, señala que la figura del descamisado fue la forma que asumió en la Argentina un tema común a todos los regímenes de la década de 1930: el “mito del hombre nuevo”, que para el peronismo no se resume en una figura única sino en la sociedad en su conjunto.

El descamisado ocupó, para la investigadora, la más alta jerarquía en el panteón peronista. Fue, en la memoria colectiva, símbolo de origen y del triunfo, el sujeto como extensión de un pueblo que se incorpora a la historia nacional y circularon

ampliamente en la propaganda de la década como referentes de la modernización de la producción y como destinatarios de la reforma social.

2.4 La familia peronista

Para la historiadora otra de las imágenes de la propaganda peronista se construye en torno al bienestar de las familias trabajadoras. Esta cuestión estaba avalada por la acción de un Estado protector que garantizaba desde las necesidades básicas hasta el acceso a los espacios de cultura y recreación de las familias.

La figura de la mujer en el hogar, como madre y forjadora de futuras generaciones, era, pues, indisociable de la familia.

Las representaciones de la familia durante el peronismo muestra por un lado, el acceso al consumo de la clase trabajadora, sintetizando los resultados de las políticas redistributivas y por el otro, introducen nuevas figuras como la del anciano que, al igual que los niños, fueron la esfera de la acción de la Fundación Eva Perón.

La cinematografía recreó estas escenas en más de una oportunidad en los cortometrajes “argumentales”, ejemplo de esto es *Turismo social*.

En efecto, hogar-familia tuvieron un lugar protagónico en la diversidad ideológica de los discursos políticos y hallaron su más clara expresión en las imágenes metafóricas de aquel “nido” o “santuario de amor” que se publicaba en las revistas femeninas de la década de 1920.

Las representaciones de la familia ocuparon un nivel central en la publicidad de los planes de construcción de viviendas para los trabajadores durante el peronismo. El conventillo como forma de habitar del ayer y su contraste con las casas edificadas por el Primer Plan Quinquenal es el tema del filme *Nuestro hogar. Segundo Plan Quinquenal*.

Niños y ancianos, los dos extremos de la sociedad, fueron, al igual que las madres solteras o las mujeres del interior, los destinatarios de la obra de ayuda social liderada por Eva Perón. El “Hada Buena” de los niños reemplazaba a los Reyes

Magos: proveedora de juguetes y creadora de paraísos infantiles, cobraba la forma de estrella guía.

Según Victoria Bonell, citada por Gene , la familia fue una matriz de representación amplia que no sólo transcribió importantes mensajes acerca de las relaciones de dominación y subordinación en el campo de la interacción social y en la esfera política, sino que también hizo explícitas las concepciones de género en cada una de las sociedades.

2.5 Madres, enfermeras y votantes

Asimismo la autora pone de manifiesto que fue Eva Perón quien delineó con sus palabras un paradigma de la mujer “peronista” que conciliaba nuevos roles con los tradicionales. Las tensiones entre la apelación a la actividad política y la permanencia en el hogar se resolvieron en la definición de la práctica política femenina como asistencialismo y “ayuda social”, que no planteaba contradicciones con las tareas domésticas. Difundir la “doctrina”, convertirse en maestra de sus hijos moldeando futuras generaciones de peronistas, debe interpretarse como un aspecto capital que constituía a las mujeres en “trabajadoras” en el seno del hogar.

Al proveer las herramientas para las tareas de costura, Eva promovía simultáneamente la permanencia de las mujeres en la casa.

Aquellas mujeres que secundaron a Eva Perón en la conducción del PPF fueron poco tiempo después las primeras diputadas y senadoras de la Nación. La Escuela de Enfermeras, de donde el Partido reclutó sus participantes más activas, fue incorporada a la FEP en 1948.

La enfermera, equivalente femenino al “trabajador industrial”, símbolo del trabajo fuera del hogar y figura emblemática de la FEP, encaraba las virtudes del altruismo y la abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva.

La modernización técnica de la salud y la capacitación de sectores de clase baja o media-baja como expresión de la tendencia niveladora propia del peronismo a través de la apertura de horizontes de ascenso y de movilidad social.

El corto *Canto de Fe* pone de relieve un aspecto capital de la FEP como institución supra familiar: niños, adolescentes, ancianos y mujeres jóvenes se presentan integrados a un ámbito que engloba y desarticula a la vez los núcleos familiares. Aparecen reorganizados en espacios que robustecen las relaciones horizontales, entre pares. En este sentido, el marco de afecto y contención del hogar se desplaza hacia el Estado, giro que en la última instancia ratifica el rol paternal imaginario de los líderes.

La enfermera/novicia se transforma en la enfermera/soldado: la representación del “cuerpo” de enfermeras de la FEP es la de un batallón alineado que avanza con paso marcial.

Dos fueron los modelos de acceso a las bases: tanto en la palabra directa de Eva en las movilizaciones y su mediación a través del contacto personal, como a través del cine y la radio.

El ciclo *La Mujer Debe Votar* y el cortometraje *La Mujer Puede y Debe Votar* son ejemplos del enfoque pedagógico del tema. Tanto en el cine como en la gráfica la mujer “votante” se connota con rasgo de educación y racionalidad, subrayando que la elección es producto de una acción consciente. La publicidad comercial también da cuenta del ostensible aumento del nivel de vida de los trabajadores a través de imágenes que muestran al ama de casa consumidora de artículos que alivian la pesada carga de los quehaceres domésticos.

2.6 Cine y peronismo

Según Clara Kriger (2009) el cine nacional en el período del primer peronismo fue objeto de controversias respecto de si su difusión estaría ligada a una intencionalidad política propagandística o si fue utilizado por los directores de ese momento para mostrar las sucesivas transformaciones sociales.

En un recorrido por los textos escritos sobre aquel período, Domingo Di Núbila instala un primer canon en cuanto a las opiniones y criterios de análisis, en su obra *Historia del Cine Argentino- La Época de Oro*, considerando al cine nacional como sin sentido y pasatista, en que el Estado con su política proteccionista contribuye a su decadencia. Comparaba la utilización, por parte de Juan Domingo Perón, como propaganda política tal como lo hicieron ciertos gobiernos totalitarios europeos.

Más tarde lo expuesto por Di Núbila fue parafraseado por José Agustín Mahieu en 1966 , y en *La Historia del cine Argentino* publicada en 1984 (reeditada en 1992) por el Centro Editor de América Latina, y escrita por un grupo de periodistas e investigadores especializados en el tema. También este nuevo pensamiento fue confrontado por Abel Posadas (*“El cine de la década peronista”*) quien afirma que las películas de este período expresan “el peronista del interior”. Luego más recientemente se confeccionaron textos en relación con los directores, con distintos análisis históricos del período, o aquellos que requieren lecturas más complejas como la reseña de Claudio España y Ricardo Manetti calificando al cine realizado en ese período como insubstancial.

Sin embargo en una mirada totalmente opuesta y proponiendo una relectura de los acontecimientos sucedidos durante el peronismo clásico, Clara Kriger(2009) logra rescatar que mientras se produjeron más de cuatrocientos films, gracias los nuevos avances tecnológicos, se inscribía en ellos el ascenso e inclusión sociopolítica de las clases populares. Que la intervención estatal no incidió de manera significativa en las formas y los contenidos de los textos cinematográficos en el modo de narrar de los directores. Estos tomarán el cine para expresar las nuevas transformaciones sociales que devenían paralelamente al crecimiento de la industria nacional y la política proteccionista estableciendo relaciones dinámicas con quienes operaban en el campo cinematográfico y se vieron beneficiados para ello.

A lo largo de su tesis, Kriger demuestra que estos films documentan la legitimidad de un Estado que llega hasta amplios sectores de la sociedad, a través de las

ideas de progreso, inclusión y desarrollo individual, que conformarán una nueva Argentina. Desde lo simbólico el cine representa todo este accionar a través del discurso de los narradores.

Pero, para la autora, en los relatos fílmicos no se evidencian alusiones a conflictos políticos ni de cuestionamientos sociales realistas y críticos. Predomina la inclusión social, la idea de conciliación entre el capital y el trabajo, el desarrollo individual dentro de una armonía social. La presencia de hombres y mujeres de sectores humildes, que buscan una aceptación en la sociedad y un reconocimiento de sus tradiciones culturales.

Es una novedosa postura analítica la autora logra alejarse de los estereotipos y en un trabajo mucho más amplio y profundo desmitifica que los films hicieran propaganda política explícita, aunque si denuncia social.

2.7 Familia, mujeres y madres.

Los conceptos sobre familia mujeres y madres construidos por Ana Amado y Nora Domínguez (2004) ofrecen para esta investigación una perspectiva teórica relevante. Los conceptos enunciados en su texto ofrecen una visión de los aspectos domésticos contemplados en la hipótesis del presente trabajo.

En la Introducción de su libro denominado *Lazos de familia* las autoras intentaron darle visibilidad a la doble mirada que puede versar sobre las problemáticas familiares. Esta institución ponderada políticamente en el siglo XIX ofrece a sus integrantes, por un lado, la protección y contención social en la cual crece pero, por el otro, desde sus condicionamientos culturales y simbólicos sujeta y limita como un lazo al familiar que la conforma.

A pesar de haber sufrido cambios estructurales como consecuencia de modificaciones en los ámbitos socioeconómicos y legales la figura de la familia tradicional sigue teniendo un valor y peso simbólico ponderado dentro de las representaciones de la Argentina actual.

El texto recorre las configuraciones de lo familiar desde los años 1970 a la actualidad en la Argentina y expone como cuestiones relevantes al hecho de que

la organización familiar es la figura más presente en las manifestaciones culturales de la Argentina del 2000. Asimismo las autoras señalan que la familia es una configuración en donde el capitalismo despliega su dominio en la administración integral de la vida. Esta cuestión señalada por Foucault y otros evidencia la multiplicidad de pactos concomitantes que permanecen en los lazos de una familia. Ya desde los comienzos del Estado argentino moderno en 1880, la familia fue causa de debate y lucha política que se concretiza con la Ley de Matrimonio Civil en 1880 y la Ley 1420 de Educación General en 1884. Todas estas políticas fueron acompañadas por la creación del Registro Civil de las personas realizada en el año 1886 de manera tal que la familia fundada en el matrimonio legal da derecho, visibilidad y jerarquía social a los nacidos en ella. Como consecuencia de esta concepción lo producido por fuera de ella era desprestigiado y condenado socialmente. De manera tal que la familia pasó a ser un espacio en el que convergieron los intereses políticos la vigilancia moral y la reproducción cultural de este modelo ponderado por la generación del 80.

Asimismo las políticas inmigratorias aplicadas por los gobiernos de esa época favorecieron la preponderancia de la familia argentina legalista y puritana. Al respecto Vezzetti (1996) señala que fue el discurso del psicoanálisis quien logró la revisión de la función social del sexo asociada a la propagación de la familia y recontextualiza la sexualidad al deseo, cuestión que pone en jaque al sentido de la familia como único espacio posible para la sexualidad.

Si bien el Estado Liberal del siglo XVIII plasmado en las modificaciones legales del siglo IX promete a la familia una autonomía, el Estado, señalan las autoras castigará todas las expresiones que contradigan el modelo legalista de cada época. Ésta cuestión ya fue señalada por Levi Strauss en 1984 para quien la familia es solo una expresión más de disposiciones políticas de cada época (Amado-Domínguez, 2004:28).

Con respecto a estas cuestiones quien pone el orden en este modelo es el padre de familia. Esto se debe a que por un mecanismo legal es él quien extiende y reconoce la identidad de los hijos con su apellido. Esta problemática será una de

las premisas políticas contra las cuales las pensadoras del feminismo lucharán ya que este poder genealógico relegado al padre relega el rol materno solo a la procreación y la excluye de la esfera público-política.

En el texto Silvia Tubert, *Figuras de la madre* (1996) se analizan diferentes construcciones sociales que históricamente han sido configuradas.

De manera tal que en el recorrido de la lectura de este texto el lector puede corroborar la cuestión que Tubert posiciona como su conjetura principal del libro. La misma señala que más allá de los diferentes grados de libertad política y social que las madres han tenido a lo largo de la historia y en las diferentes culturas la figura de la madre siempre ha gozado de un poder simbólico inigualable. Sin embargo, la fuerza de este poder derivado del ejercicio de llevar vida en su vientre ha limitado durante muchos siglos a la mujer a la posibilidad de ser sujeto por fuera de la práctica de éste rol. Tubert señala que las pioneras en poner en jaque esta creencia fueron las feministas tales como Simone de Beauvoir, Adrienne Rich y Julia Kristeva para quienes la ecuación madre=mujer es una construcción histórico cultural. En este sentido como psicoanalista Silvia Tubert refuerza su postura señalando que el deseo de ser madre también es una construcción social generada en el marco de las relaciones intersubjetivas y no tiene que ver con la realización de una supuesta esencia femenina.

Asimismo, la autora, señala en su texto que el rol materno siempre ha sido custodiado y hasta combatido en distintas épocas debido a que en su ejercicio no solo se trata de transpolar genes sino que en sus prácticas discursivas la madre siempre realiza una transmisión simbólica de una cultura. Y es por esto que los distintos ordenes políticos han vigilado a la mujer por medio de instituciones o saberes tales como el Estado, las nodrizas y los médicos.

Un ejemplo de esta situación de vigilancia es estudiado por una pensadora que Tubert cita en su libro: Anna Goldman. Su aporte ofrece una perspectiva de la figura de la madre en los textos hebreos en los cuales la realización de ser madre siempre está condicionada al deseo de Dios, Yahveh, y la sumisión de la mujer a su voluntad. Como ejemplos de esta hipótesis, Goldman menciona la historia de

Sara, Rebecca y Raquel, todas mujeres que proceden de la Mesopotamia. En este sentido Tubert señala que esta cuestión no es un detalle menor, ya que en esa zona era considerada en la cultura griega la cuna de las diosas femeninas.

En este sentido, para la autora, también aparecen en la antigua cultura griega operaciones discursivas que construyen figuras de madres que necesitan de la vigilancia y desconfianza de la sociedad patriarcal de ese entonces. Así lo describe Nicole Loraux en un texto que Tubert cita denominado “La madre y La Tierra”, en donde la mujer es colocada en un orden axiológico social de inferioridad debido a que su función maternal no deviene ni de su deseo ni de su potencia sino que es simplemente una imitadora de la tierra (1996:15).

Asimismo, la autora destaca cómo algunos textos como el del *Menéxeno* de Platón, así como los textos de obras teatrales o leyendas griegas tales como la historia de Medea construyen el imaginario de riesgo y peligro en el rol materno. En este sentido los estudios realizados por Ana Iriarte, nombrados en Tubert, denotan que los discursos políticos helénicos en torno a la maternidad revelan la complejidad de esta función dentro de un sistema simbólico, ideológico e institucional como lo era la Grecia Antigua.

Así, la mujer estaba condicionada a concebir ciudadanos hombres sin poder sobre ellos tener derecho alguno. En efecto la crianza de los niños era derivada a otras mujeres y en caso de divorcio, que en Grecia era posible, los hijos quedaban siempre con el padre. Con la historia de Medea, según Iriarte, la mujer se apropia de su descendencia aunque sea asesinandolos, y es aquí, para la autora, en donde se funda el mito de la necesidad de vigilancia sobre esta función.

Las cuestiones acerca del sentido y los modos de maternidad no son la única perspectiva que Tubert aborda en el libro. Otro de los temas que expone refiere a las relaciones sociales y el imaginario colectivo que se construye alrededor de la función de lactancia que la mujer ejerce a lo largo de la historia de la humanidad.

Para abordar esta problemática la autora cita a Yvonne Knibiehler, según la cual la secreción biológica materna está trasversada por tres relaciones de poder. La primera refiere a la establecida dentro de la pareja padre-madre. La segunda de

ellas responde a una relación de clase signada entre la madre y la nodriza. Y finalmente destaca la tercera relación que cruza a la lactancia a la cual Knibiehler señala como una relación de saber que es la construida por la madre y el médico. La lactancia para Knibiehler se reposiciona en la Ilustración, en donde se produce la moralización del parto, el embarazo y la lactancia de la mano de textos filosóficos como los de Rousseau, entre otros.

Tubert, también destaca los aportes de Linda Zerilli. La misma analiza las estrategias discursivas con las que Simone de Beauvoir elabora sus preceptos en *El segundo sexo* que tomaremos como base teórica para nuestra investigación. Este texto, señala Zerilli, muestra a la maternidad como un sinónimo de esclavitud debido al contexto de la postguerra en donde la mujer estaba privada de lenguaje y remitida solo a ser cuerpo procreativo. Para Zerilli, en definitiva, la problemática de la mujer madre presenta la posibilidad de sujeto si no se detiene a la mujer en esa función.

Además, la autora, señala como valiosos los trabajos de Luciana Percovich y Marta Rosenberg. Por un lado, Percovich enuncia que la maternidad posibilita la subjetividad en un marco en donde la legalidad ofrezca posibilidades de diversidad y no se atribuyan como femeninos a determinados valores tales como la tolerancia debido a que excluyen a la mujer del espacio de la acción política y crítica social. Por otro lado, Rosenberg trabaja la cuestión ético político de la maternidad en el caso de las Abuelas de Plaza de Mayo. Sus conclusiones señalan que el caso de estas mujeres pone de manifiesto la politicidad de lo privado y la posibilidad transformadora que este espacio posee.

2.8 El orden familiar en el peronismo

Esta cuestión fue abordada por Isabella Cosse (2006) en su libro *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar (1946-1955)*. Estas problemáticas analizadas en el texto de la autora forman parte del material teórico relevante para el abordaje teórico del presente trabajo. En el mismo se propone analizar los “estigmas” derivados de los nacimientos por fuera de la unión conyugal. En una primera instancia se detiene en los individuos nacidos en esas circunstancias y

luego en sus progenitores. Para ello investiga diferentes representaciones construidas a través de discursos: correspondencias, artículos de prensa, pero fundamentalmente, representaciones cinematográficas.

A su vez el melodrama en el cine cobra real importancia en la cultura popular de esa época. La autora lo conceptualiza como un “formato estético e ideológico que imprimió una huella profunda en la cultura del siglo XX”, en e que se logra la identificación entre el protagonista y el espectador, tanto femenino como masculino, y el amor iguala a los seres humanos rompiendo con las jerarquías sociales.

Los nuevos sectores sociales afectados por los cambios radicales producidos por las migraciones y las sociedades de masas y urbanas, hicieron del cine el espectáculo más popular de la época.

En las ficciones entre 1930 y 1956 abundan los melodramas sobre madres solteras, hijos abandonados y amantes adúlteros, por lo que la filiación ilegítima se convirtió en uno de los principales tópicos.

Estas películas muestran que provenir de un hogar conyugal resultaba un elemento central para la consideración social y que las anomalías en las circunstancias del nacimiento desacreditaban socialmente a las personas. Pero también exponen una crítica al significado de la corrección moral y un cuestionamiento a las estigmatizaciones.

A partir de 1946 en el plano político, con el peronismo los intentos por dignificar a los sectores populares, incluyeron una mirada más comprensible de la vida de los individuos con situaciones familiares ajenas a la normativa instituida.

2.9 Las marcas del estigma

Para la autora los niños que vivían fuera de los parámetros de la domesticidad estaban categorizados como “abandonados”, “desamparados”, “sin familia” y “sin padres”. Popularmente se los denominaba “hijos naturales” y más despectivamente “guachos”, “hijos de nadie” y “de padre o madre desconocido”. El apellido era un elemento importante en cuanto a la constitución de la “identidad”,

no solo el reconocimiento del padre, sino la aceptación de las normas sociales y la pertenencia a la comunidad.

Los mecanismos para la identificación social de los individuos se habían ido extendiendo a lo largo de las primeras décadas del siglo y llegaron a formar parte de la agenda del peronismo. Por ello el documento de identidad y la partida de nacimiento eran indispensables para llegar al último año de la secundaria, de la escuela militar, ejercer el comercio, contraer matrimonio y muchas prácticas sociales más. La partida de nacimiento ponía al descubierto ante la misma persona y los demás, la cuestión de hijo “de padre desconocido”.

En consecuencia el eje temático de las películas consiste en plantear las vicisitudes para otorgarle un “nombre” a los hijos nacidos fuera de la unión conyugal y así evitarles el sufrimiento derivado de las consecuencias de su nacimiento.

En algunos casos se recurre a la orfandad, haciendo pasar por viudas a las madres solteras y por huérfanos a sus hijos, como lo hace el personaje encarnado por la actriz Irma Córdoba en *La Navidad de los Pobres* (Manuel Romero, 1947). Pero también se puede apelar a entregar al niño a una nueva familia o, incluso, hacerse de un documento falso de identidad, como en *De padre desconocido* (Alberto de Zavalía, 1949) donde Delia Garcés interpreta a Laura , hija de padre desconocido y madre soltera ,que entrega a su hijo para evitarle el sufrimiento que ella ha padecido “por no tener un nombre”, situación que tiempo atrás la había llevado a robar la identidad a un amiga moribunda para obtener en su documento “un nombre en lugar de una raya” . Pero estos esfuerzos de ocultamiento fracasaron. Por un lado en *La Navidad de los Pobres*, filme en el cual el padre joven empresario que está enamorado de la protagonista , en su afán de evitar el casamiento exogámico, revela su falsa viudez y la denuncia ante el prometido y amigos. Por otro lado en *De Padre Desconocido* el robo de la identidad se hace público en los tribunales, enturbiando la credibilidad de Laura ante sus defensores.

Algunos recursos son frustrados, pero existen otros como la aparición de una figura masculina que les otorga un apellido a los niños, asumiendo al mismo tiempo la paternidad.

En películas como *Gente Bien* (Manuel Romero, 1939) y *Mercado de Abasto* (Lucas Demare, 1955) queda abierta la posibilidad de que los niños crezcan sin conocer el “estigma”.

En *Arrabalera* (Tulio Demichelli, 1950) el hijo ilegítimo a los 20 años descubre su verdadera identidad, sin embargo no introduce una ruptura con la identidad construida sobre la otra figura paterna.

En el filme *Los Chicos Crecen* (Carlos Hugo Christensen, 1942) se revela el papel pedagógico del cine en la difusión de las categorías legales. Muestra los problemas suscitados por la imposibilidad de que el pobre reconozca a sus hijos adulterinos.

Las representaciones fílmicas revelan las dificultades para esconder las marcas de nacimiento y los inconvenientes derivados de las estrategias de ocultamiento, las cuales se diferencian de la construcción de una identidad sobre la aceptación de una nueva figura paterna. De este modo reflejan las discusiones que se suscitaban en cuanto a la problemática de los hijos ilegítimos en el escenario político, en cuanto al manejo y la forma de inscribir los nacimientos ilegítimos y la información sobre la ascendencia familiar en la documentación oficial.

La “estigmatización”, según lo que comenta la autora, se observaba en palabras o gestos y acciones que al poner en tela de juicio las credenciales de nacimiento, revelaban las fallas en el historial familiar, remitiendo a la condición social y a la moral de la madre.

2.10 Los niños y los jóvenes

Los hijos ilegítimos, según Cosse, fueron considerados, en esta etapa, desde un discurso sensible. Se convirtieron en los que pagaban las culpas de sus padres, representados como “criaturas inocentes”, “débiles”, víctimas, desgraciados, en

contraposición a la imagen de un niño rozagante en los brazos de su madre, bajo la mirada paterna complaciente.

En las producciones cinematográficas se vieron niños nacidos fuera de la norma ideal, pero los mostraban como dulces, ingenuos y despreocupados del mundo de los adultos y apuntaban a provocar la sonrisa y la ternura del espectador, apelando a un sentido común que contrastaba con la representación oscura y censurable de los niños “desvalidos”.

Los jóvenes, luego adultos, se convirtieron en el reflejo de la segregación social, ya que fueron asociados a la delincuencia y a la inadaptación al contexto .

En la película *Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, 1939) aboga por hacer del viejo espacio de reclusión, el reformatorio, una institución que pueda revertir estas asociaciones entre infancia abandonada y delincuencia.

La intencionalidad de las ficciones estaba centrada en la crítica a las estigmatizaciones ofreciendo la posibilidad de compensar y recomponer el estatus familiar.

2.11 Las madres solteras: entre el castigo y la reparación

Para Isabel Cosse, la maternidad fue una de las construcciones simbólicas y culturales asociadas a la modernización, que determinó un modelo de abnegación y sacrificio, pero de deshonor en el caso de engendrar un hijo fuera de la unión conyugal.

En el cine las madres solteras fueron construidas como el producto de problemas característico de los sectores populares, de los estratos más humildes. Podían ser huérfanas (Manuel Romero, *Gente Bien*, 1939), enfermeras (Daniel Tinayre, *Deshonra*, 1952), trabajadoras (Lucas Demare, *Mercado de Abasto*, 1955 y Tulio Demicheli, *Arrabalera*, 1950), cantantes de cabaret o prostitutas (Alberto de Zabalía, *De Padre Desconocido*, 1949; Luis Mottura, *Filomena Marturano*, 1950 y Carlos Alberto Christensen, *Armiño Negro*, 1953)

Esta reiteración permite subrayar cómo el cine contribuyó a fortalecer la asociación entre la maternidad soltera y las mujeres de sectores populares, realizando la crítica a los prejuicios sociales.

Las ficciones reivindicaban a esas mujeres humildes que aceptaban el momento heroico de la maternidad aún cuando tuvieran que enfrentar el rechazo de la sociedad, proyectando las críticas a la moral hegemónica, las injusticias sociales y el dominio masculino.

Hacia 1930 en *Gente Bien* (José Agustín Ferreyra, 1938) las censuras recaen sobre la moral de la oligarquía y los sectores medio acomodados. La vida transcurría en mansiones enrejadas que separaban el mundo de los bailes de etiqueta, de los choferes, de los buenos modales. Pero en las ficciones se muestra que la verdadera gente bien carecía de bienes materiales, integraban los sectores populares, actuaban según sus principios seguidos por sus sentimientos.

En *Filomena Marturano*, se cuestiona la miserable vida de los pobres, la utilización de la prostitución por parte de personas de bajos recursos, el sometimiento femenino, la doble moral que enjuicia la liberalidad sexual de las mujeres y festeja la de los hombres, las normas jurídicas que favorecen a los poderosos, y al poder masculino.

Las películas ofrecían argumentaciones tendientes a suavizar los juicios sobre las madres solteras mediante el énfasis en las injusticias sociales y los prejuicios de la falsa moral. Pero también reprobaban a los hombres que las habían convertido en madres solteras.

La autora llega a la conclusión de que aquellas madres que estaban solas en el mundo y juzgadas injustamente, se convierten en mujeres de familia por ser fieles a su mandato maternal y sacrificarse por dar a sus hijos un "hogar bien constituido". Esta construcción representa la reparación del ideal doméstico que se logra mediante una figura masculina que ofrece a estas mujeres un estatus como esposa, legitimidad social y un padre para sus hijos.

2.12 Culpa y redención del género masculino

Según Cosse, los varones eran los culpables por excelencia de los sufrimientos de las mujeres ya que evadían sus responsabilidades, aunque la ley podía obligar a estos padres ilegítimos para que las asumiesen en favor de las madres solteras.

En las películas son representados como los que poseen “el poder” por ser hombres y provocar la “sujeción de la mujer” sin cumplir con sus deberes paternales, a través de diferentes prototipos.

En primer término, el del padre ausente, no identificado por la prostituta como en *De Padre Desconocido* en el cual la denuncia recae más que en la figura paterna, en las instituciones de beneficencia y en las injusticias sociales. En *Filomena Marturano*, la protagonista utiliza una estratagema para lograr que el progenitor de uno solo de sus hijos asuma la paternidad de todos.

En *Mercado de Abasto*, la muerte, y en *La Navidad de los Pobres*, la cárcel, garantizan la reparación del orden doméstico.

Por último en películas como *Guacho* o *Filomena Marturano*, se unifican los dos prototipos masculinos: los padres ilegítimos muestran una faceta negativa y otra positiva. Mientras que en la primera película se realiza una caracterización del personaje en un registro realista, en la segunda se lo inscribe en una mirada crítica.

La imagen del varón suele reducirse a su papel de jefe de familia, a su poder sobre la mujer y los hijos y su condición de proveedor económico. En los filmes se remarca con especial énfasis que la paternidad es una necesidad para la realización del hombre. La paternidad lo “regenera”. Por ejemplo en *Guacho*, Sebastián desea tener un hijo para completar su realización personal en su condición viril y prestigiosa en su comunidad.

Las películas indagan en la “resignificación” de los lazos entre padres e hijos y en la importancia del vínculo afectivo y la figura paterna en el desarrollo del niño. De esta manera los lazos dejaban de estar necesariamente unidos a la procreación para poder ser sustituido por el cariño.

Así en un intento por borrar las marcas de nacimiento y los signos descalificantes que perjudicaban el porvenir del historial familiar, desde el poder se insistía en la dignificación de los sectores populares y ello se ve representado en las ficciones de la época.

2.13 Las Mujeres y La Mujer en el Cine del Primer Peronismo

Con respecto a esta cuestión los aportes de Valeria Manzano (2000) intentan dar cuenta de cómo en la producción cinematográfica del primer peronismo (1946-1955) se evidencia tanto la representación que tiene el movimiento de las mujeres como la construcción de una moralidad peronista en un sentido negativo. Según la autora el peronismo se sirvió de diversas instituciones para esos cometidos, tales como las diversas instituciones educativas o sindicales como así también las pertenecientes a la industria cultural, con el cine a la cabeza, en tanto práctica significativa.

La autora cree necesario recalcar una característica principal durante el peronismo: una de las políticas oficiales fue la de protección a la industria cinematográfica. Por un lado se previeron aumentos de financiamiento a partir de créditos a estudios o productoras, y por el otro se sancionó que las principales salas debían exhibir una película argentina al mes, además de que toda película debía ser estrenada dentro del año posterior a su realización. Los estudios de esta manera eran “fábricas de películas” (*studio system*) que producían a muy bajo costo y en tiempos acelerados, lo que en Hollywood se conoció como *quickie*.

Manzano, considera que esta política de proteccionismo, más los comentarios de las películas consagradas por la crítica y premiadas por las instituciones afines, y avaladas desde la oficialidad, ayudaron a unificar una moralidad con la cual el peronismo se identifica y construye.

Con respecto a la problemática femenina, la autora observa cómo con el nacimiento del peronismo “las mujeres” se convirtieron en “la mujer”. De esta manera transita por películas significativas de la representación de la figura de la

mujer, y advierte dos momentos bien diferenciados. En el primero, donde el discurso de las relaciones de género y los lugares que ocupa la mujer son el centro de la narrativa, y “la ciudad” es la que pervierte y genera deseos, relaciones entre hombre y mujeres mediadas por el dinero. Y otro momento en el que se aleja de la ciudad y sale a la calle, se inserta en el ámbito laboral. En estas películas las relaciones están mediadas por el trabajo.

En todas las producciones, Cosse (2000:280) advierte sobre la estructura binaria de las mismas y rescata el concepto de J. Kelly sobre “*la interiorización de una inferioridad asignada*” La dualidad entre la mujer frívola vs. la mujer femenina .

Sin centrarnos en la trama de cada una de ellas, la autora (2000:277) detalla cómo se ve a la mujer en cada una de estas películas en su análisis sobre la representación del género. La primera película analizada por la autora es *Celos* (Soffici, 1946). Allí las mujeres de teatro de variedades son presentadas por sus atributos físicos (piernas, bocas, pechos), no se escucha su voz sino para agradecer regalos de sus “pretendientes”. En contraposición, aparece Luisa, aquella mujer prometidora de familia e hijos, presentada de cuerpo entero, etérea, de blanco. Así se presenta a la mujer de las noches, solo con gestos y cuerpo y la mujer íntegra del día, la que figura el hogar y la fidelidad buscada. El tango, fue uno de los géneros que fue definiendo con su poética, representaciones de las mujeres, que resultaron múltiples y contradictorias, dice Manzano. Así una de las imágenes es la que identifica a la mujer como frívola, calculadora y traicionera .

En Dios se lo pague (Amadori, 1948), parte de la paradoja de las apariencias que ocultan los personajes principales: un mendigo-millonario y una millonaria-mendiga. Se construye una representación negativa de la mujer en tanto frívola, calculadora y ambiciosa, contra aquella mujer trabajadora, compañera y desinteresada. Y la figura de la Iglesia aparece como estructurante de la moralidad cristiana deseada y redención de la mujer arrepentida por su vida “vulgar”. Por este motivo, el hombre es el que debe corregir y enmendar los deseos que impulsa la ciudad y dar con lo femenino, lo bueno, lo tierno que toda mujer atesora (2000:280)

En *Las aguas bajan turbias* (H. del Carril, 1952) aparecen distintas representaciones de la mujer: una prostituta que no será presentada en contraposición a, sino como una “mujer trabajadora” que aspira a redimirse en la búsqueda del amor romántico (2000:284). Una joven extremadamente pobre que trabaja catorce horas, cuida de su padre ciego y es abusada sexualmente por su capataz. El amor hace que un hombre la defienda y juntos huyan matando al violador. Esto eleva a la figura de la mujer en condiciones de igualdad con el hombre, ni por delante ni por detrás. Sin alejarse de sus condiciones de femineidad, puede establecer una relación igualitaria con la figura masculina.

En *Barrio Gris* (Soficci, 1954) muestra cómo el protagonista crece en una familia sin padre, rodeado de mujeres. Por un lado, una madre abnegada, sufrida que tuvo que hacerse cargo de la casa y de los hijos. La crianza se convirtió en parámetro para “medir” lo que es ser “buena o mala” madre. Por otro, una hermana en estado de rebelión que trabaja en un prostíbulo, Rosita, el primer amor del protagonista, quien sugiere lo carnal y pasional, lo ambicioso. Y por último Estela, la imagen de la juventud, inocencia casi infantil, sin ambiciones más que un hombre bueno y con el espíritu de sacrificio de una madre. Es decir aquella mujer, que puede ser mujer-madre-esposa.

Como consideraciones finales, la autora hace la distinción en esta contraposición marcada entre la “mujer ambiciosa vs. la mujer femenina”, aquella está condenada, pero puede obtener redención desde la simbología cristiana. La otra, mostrada bajo subordinación del hombre, tanto económica como afectiva, entendida esta subordinación de manera positiva, como meta a alcanzar.

Así se institucionaliza desde el peronismo, la necesidad de “disciplinamiento” de la mujer. Una mujer que debe ser “domesticada”, una mujer madre, honrada, con moralidad, dispuestas a ser “domada” por los “verdaderos machos”, esos que siempre estuvieron en el lugar correcto, esperando su oportunidad para redimir a las mujeres (2000:289)

Por último, Manzano rescata políticas del primer peronismo que han contribuido en el avance y reconocimiento de la mujer, como la sanción del voto femenino y la creación de la rama “femenina” del movimiento en post del igualitarismo.

2.14 Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina

Eduardo Archetti (2003) analiza los significados de la masculinidad tal como aparecen en los textos clásicos del tango y en los estadios de fútbol. “Con el correr de los años, el tango y el fútbol pasaron a ser los espectáculos argentinos por excelencia, así como la imagen mundial y representativa de los genuinos productos culturales del país”, asegura el autor.

Para Archetti “las masculinidades en pugna se producen y negocian en distintos ámbitos, con diferentes actores”. El mundo del tango está armado de las complejas relaciones entre hombres y mujeres, pero el mundo del fútbol es solo masculino: los equipos rivales y sus respectivos aficionados e hinchas.

En este sentido el autor analiza las letras de tango al periodo clásico del tango-canción, que va desde 1917 a 1935. “Las letras de tango reflejan diversos tipos de amor; el amor como deber, la pasión, la amistad profunda y, en último término, el amor romántico (...) Al mismo tiempo los textos revalorizan la heterosexualidad, las relaciones sexuales y el amor sensual”.

Otro tema constante es el de la mujer que deja al compañero. Los oyentes se encuentran con una pareja que se relaciona sin estar casada, sin hijos y donde la mujer siempre deja la casa.

“En otros textos clásicos, el lugar de los sentimientos y del inevitable abandono es el cabaré. Las mujeres dejan el hogar para adentrarse en su fascinante mundo. Dentro de este ámbito se las presenta como *milonguitas*, jóvenes solteras de clase media baja, oriundas de los barrios o suburbios”, sostiene Archetti.

“La *milonguita* escapa del barrio al centro de la ciudad, a la excitación, al lujo y al placer que ofrecen los mejores cabarés a las mujeres jóvenes, bellas y ambiciosas. Desde el punto de vista masculino, esta clase de vida es superficial”.

En el caso del narrador el autor sostiene que en el tango se refleja un hombre de mediana edad que pertenece a la clase media. Se crió en un barrio pero ahora vive en el centro de Buenos Aires y pasa su tiempo libre con los amigos en el café. No aspira al matrimonio o a la vida convencional en familia. La imagen de la mujer ideal ya no está vinculada con la virginidad ni la castidad. Él quiere que sus sentimientos sean correspondidos y que la mujer lo ame con la misma pasión.

Para el autor, en tal contexto discursivo, la imagen de la milonguita y la del hijo ingrato contrastan con la imagen de la madre idealizada. Se exalta el amor maternal, relacionándolo con ideas de pureza, sufrimiento, sinceridad, generosidad y fidelidad.

Asimismo, señala Archetti, sobre la figura del compadrito sostiene que es muy diferente de la del hombre que busca la felicidad en el amor romántico (*El porteño*, 1903 y *El taita*, 1907). Al compadrito le preocupa en grado sumo la lealtad de la mujer, pero dentro de un contexto donde los hombres esperan obediencia y sumisión de sus mujeres”

Sobre el fútbol Archetti examina los “discursos” de los hinchas y de su vanguardia, “las barras bravas”. En el ritual del fútbol el hombre es sometido a una evaluación permanente sobre su autonomía, autoestima y fidelidad a los compromisos. Es por ello que el fútbol permite percibir al mundo como una construcción social realizada por diferentes actores. En esta ámbito aparecen los jugadores periféricos, los hinchas y los “barras bravas”. Por eso Archetti sostiene que los idiomas de la masculinidad permiten observar cómo se construyen los proyectos de la identidad social e individual a través de la dramatización que podemos encontrar en los códigos lingüísticos. Los actores se presentan como “actores morales”, ya que le brindan un valor a los objetos y acciones particulares. Es un espacio en el cual aparecen claramente las fronteras simbólicas sobre un conjunto de destacadas relaciones sociales: padre-hijo, adulto-niño y hombre de veras-homosexual. La

relación entre los hombres puede interpretarse parcialmente sobre el dominio, el control y el poder.

2.15 Mujer, cine y lenguaje

En el libro *Alicia ya no: Feminismo Semiótica, Cine*, Teresa de Lauretis (1984) se propone estudiar la representación de la mujer en el cine. Como punto de partida define a “la mujer” como “una construcción ficticia, un destilado de discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literario so jurídicos). Esas representaciones sociales apuntan a definir a la mujer de manera negativa (lo que no es hombre), colocarla en un sitio de “naturaleza” (la maternidad como función biológica determinante) y relacionarlas (o supeditarlas) a la subjetividad masculina como objeto del deseo y del intercambio social.

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

En el ensayo *A través del espejo* de Lauretis analiza la idea de sujeto en las teorías del cine, tanto en las de marco semiótico como en las de orientación psicoanalítica. La indagación rastrea continuidades epistemológicas hacia el estructuralismo etnográfico de Levy Strauss y el psicoanálisis de Lacan. Para la autora “ambas teorías niegan a las mujeres el estatuto de sujetos y de productoras de cultura”, con lo que son funcionales a la representación establecida y objetivizante de “la mujer”.

2.16 Cine y diferencia sexual

Lauretis acepta la definición del cine como *tecnología social* o, en otras palabras, una relación entre lo técnico y lo social. Pero advierte que debe completarse con un tercer término: “la subjetividad o la construcción de la diferencia sexual” .

Es interesante notar que para de Lauretis la construcción de la diferencia sexual no se puede escindir de la subjetividad como un proceso posterior y accesorio. La

consecuencia de este punto de vista (de la identificación de diferencia sexual con la subjetividad) es que las subjetividades que muestra el cine y las que aporta a construir no podrán ser neutras. Van cargadas necesariamente de una ideología sobre lo que es ser mujer: “el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación” .La situación de no ser sujeto, base y artífice de su propia realidad, hace que la mujer se vea representada en el cine clásico dominante “como término negativo de la diferenciación, espectáculo-fetichismo o imagen especular (...), la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón” .La construcción de la diferencia sexual no puede ser operada sin que exista un contacto concreto del mensaje con la persona y mediante diferentes maneras. Teresa de Lauretis explica que el cine es una tecnología social y un aparato semiótico que interpela al individuo como sujeto. La interpelación es un punto de encuentro entre códigos y formaciones sociales que definen “la posición de significado” (en este caso, lo que es la femineidad en un contexto social), que se vehiculizan mediante el dispositivo cinematográfico, y el individuo, que reelabora esa posición en una construcción personal¹. Como producto de esa reelaboración se perfila la subjetividad.

Lauretis sostiene que las mujeres se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación. Sin embargo, no es esto un determinismo afectado por una especie de teoría subyacente de los efectos fuertes de los medios. Al contrario, de Lauretis complejiza la cuestión: “el ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y, por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal” .

Para comprender el cine como *aparato social* y la especificidad de su producción semiótica, de Lauretis propone tener en cuenta al menos dos parámetros:

- El económico: la enunciación cinematográfica es costosa (cara). De esto se desprenden problemas de acceso, monopolio y poder.

- Pluralidad de discursos: los significados no son atribuibles a un único filme determinado, sino que “circulan entre la ideología social, el espectador y la película”.

Otro problema que plantea el texto es el de las mujeres como espectadoras de “la mujer”. O sea, la mujer como consumidora de la representación masculina y hegemónica de la mujer. Explica de Lauretis: “en cuanto individuo histórico, la espectadora aparece en las películas del cine clásico también como sujeto-espectador; está, así, doblemente ligada al a misma representación que la interpela directamente, compromete su deseo, saca a la luz su placer, enmarca su identificación, y la hace cómplice de la producción de (su) feminidad”.

2.17 Raíces epistemológicas de una subjetividad masculina

Teresa de Lauretis distingue dos modelos conceptuales dentro del panorama teórico del cine. Estos modelos son responsables de la formulación de los conceptos de significación, intercambio simbólico, lenguaje, inconsciente y sujeto. El primer modelo sería el lingüístico-estructural (relacionado con la semiología clásica) y el segundo es el dinámico-social (relacionado con estudios psicoanalíticos).

El modelo lingüístico-estructural “excluye cualquier reflexión sobre el destinatario y la diferenciación social de los espectadores (lo que quiere decir que excluye el problema global de la ideología y de la construcción del sujeto dentro de ella), considera la diferencia sexual como una simple complementariedad dentro de la “especie”, más como un hecho biológico que como un proceso sociocultural” .El modelo psicoanalítico “reconoce la subjetividad como construcción a partir y dentro del lenguaje, pero la articula en procesos (instinto, deseo, simbolización) que dependen del factor básico de la castración y que, por tanto, se predicen exclusivamente de un sujeto masculino” .Para de Lauretis ambos modelos conceptuales adolecen de un mismo problema básico: la relación de la mujer con la sexualidad queda asimilada a la sexualidad masculina o contenida en ella.

De Lauretis denuncia que el modelo lingüístico-estructural (o semiológico) tiene su base conceptual no sólo en la lingüística de Saussure, sino también en la teoría del parentesco de Claude Lévi Strauss. Desde esta perspectiva etnográfica, la

mujer tiene como función específica la reproducción biológica y la diferencia sexual “es, en última instancia, una cuestión de complementariedad, una división del trabajo dentro de la especie humana”.

El mantenimiento de la sociedad necesita que la mujer sea intercambiada entre los hombres y poseída para asegurar el orden social, porque es objeto de deseo (y objeto de representación) de una cultura donde el sujeto es masculino. De Lauretis comenta que Lévi Strauss propone considerar los sistemas de parentesco y matrimonio como si fueran un lenguaje y aplicar a ellos el método analítico de la lingüística. De allí se “entiende que las mujeres no son simplemente bienes u objetos que intercambia los hombres entre ellos, sino también signos o mensajes que circulan entre individuos y grupos, asegurando la comunicación social” (p. 34). Para de Lauretis la teoría de Lévi Strauss depende de colocar a la mujer “como elemento funcionalmente opuesto al sujeto (el hombre), lo que lógicamente excluye la posibilidad –la posibilidad teórica– de que las mujeres sean sujetos y productoras de cultura”.

Mientras el hombre es término de referencia del deseo, la sexualidad, la propiedad y el pensamiento simbólico, las mujeres están doblemente negadas como sujetos: primero, porque son definidas como vehículos de comunicación masculina (y signos de su lenguaje); segundo, porque la sexualidad de las mujeres está reducida a la función natural de la concepción. Esto, para de Lauretis, “las coloca en un lugar intermedio entre la fertilidad de la naturaleza y la productividad de la máquina”.

El modelo de raigambre psicológica, cuyo exponente más reconocido ha sido el Metz de los años 70 (en la obra *El significante imaginario*) y que abrevia principalmente en el psicoanálisis lacaniano, recibe también una crítica a sus bases. De Lauretis sintetiza que en Lacan la condición de la simbolización (del pensamiento simbólico) es la inscripción en el sujeto del Nombre del padre (la Ley) y la castración. Aquí, “el origen de la enunciación (y el término de referencia) del deseo, del instinto y de la simbolización es masculino. Pues aun cuando la castración ha de ser entendida estrictamente respecto de la dimensión simbólica, su significante –el falo– sólo puede concebirse como extrapolación del cuerpo

real”. Así, el deseo y la significación se definen antes que nada como un proceso que se da en el cuerpo masculino.

De Lauretis amplía: “En la perspectiva psicoanalítica de la significación, los procesos subjetivos son esencialmente fálicos; es decir, son procesos subjetivos en la medida en que se instituyen en un orden establecido de lenguaje –lo simbólico– por la función de la castración. De nuevo queda negada la sexualidad femenina, queda asimilada a la masculina, con el falo como representante de la autonomía del deseo (del lenguaje) en lo que respecta al cuerpo femenino” .

2.18 Metz y el significante imaginario

En su trabajo *Cine y psicoanálisis: el significante imaginario* de 1974, Christian Metz trabaja sobre el problema del espectador en el cine en base a la teoría psicoanalítica de Lacan. La noción de “significante imaginario” apunta a estudiar el cine no ya como instancia significativa, sino como “efecto del significante” en el espectador. “El material fílmico en cuanto a “imaginario realmente percibido (...) se vuelve significativo (se convierte en un significante imaginario) para un sujeto perceptivo en el lenguaje.” .De Lauretis opina que “el problema que plantea esta noción de significado es que el significado sólo puede ser abordado como algo dado siempre de antemano en ese orden fijo que es lo simbólico”. Y enfatiza de nuevo la problemática de la génesis fálica de todo lo simbólico en la teoría psicoanalítica: “el falo resulta ser el significado –es decir, lo que se simboliza– que se esconde tras las ideas más diversas” .

Metz describe dos niveles de identificación que el espectador puede experimentar frente al filme: la identificación primaria con el punto de vista de la cámara (el sentir que está viendo dentro de la película) y una identificación secundaria con los personajes (no ya la mostración, sino lo mostrado). En esta identificación secundaria se da el enfrentamiento entre el deseo y la Ley, la amenaza de castración, que es propia de los relatos clásicos (en la forma de un itinerario hacia la consecución de lo deseado).

Así es que de Lauretis puede decir que “la visión psicoanalítica del cine, a pesar del esfuerzo de Metz, sigue proponiendo a la mujer como meta y origen del deseo

fálico” y agrega que la mujer se ve circunscripta en un discurso que ata su sexualidad y la convierte en representación absoluta del deseo fálico.

2.19 Eco y la noción de código

Hacia el fin del ensayo “A través del espejo”... Teresa de Lauretis sostiene que la teoría cinematográfica debe buscar respuestas a las cuestiones de la representación y de la construcción subjetividad, pero sin caer en la significación fálica y el predominio del significante. Entonces sugiere la noción de código tal como es planteada por Umberto Eco en *Teoría Semiótica*.

Para Eco, un código es “un marco significante y comunicativo que liga elementos diferenciales del plano de la expresión con elementos semánticos del plano del contenido o con comportamientos. De la misma manera, un signo no es una entidad semiótica fija (la unión relativamente estable de un significante y un significado) sino una ‘función sígnica’”, que se puede descomponer en “vehículo sígnico” (el componente físico en el plano de la expresión) y “unidad cultural” (unidad semántica en el plano del contenido).

Luego, la existencia de “campos semánticos” permite a la autora pensar en un espacio semántico no lineal (a diferencia del lenguaje) construido “por la acción en diferentes niveles de muchos vehículos sígnicos y unidades culturales heterogéneas, al ser los códigos las redes de las correlaciones entre los planos del contenido y de la expresión”. De esta manera sería posible concebir procesos dinámicos de cambio, crítica y aculturación que, en última instancia, permitirán trazar en el plano cultural la construcción de nuevas subjetividades.

3. Análisis y Resultados

A partir de los hallazgos teóricos y la implementación de la metodología seleccionada se consensuaron cinco ejes de investigación. A continuación se exponen los análisis y resultados.

Primer Eje temático

Construcción de la figura de la madre en el cine del peronismo clásico:

Análisis de películas protagonizadas por Tita Merello entre 1949 y 1955.

En este eje se intentó demostrar cómo se construyó la figura de “la madre” en las películas *Filomena Marturano* (Luis Mottura), *Pasó en mi barrio* (Mario Sofficci) y *Para vestir santos* (Leopoldo Torre Nilsson) protagonizadas por la actriz Tita Merello entre los años 1949- 1955, producidas entre el primer y segundo gobierno de Juan Domingo Perón en la Argentina.

Para dicho fin se puso en juego la concepción epistemológica sostenida desde una perspectiva de género que concibe a la maternidad como una construcción histórica socialmente instituida y rechaza, al mismo tiempo, la identificación que las organizaciones patriarcales han realizado entre femineidad y maternidad desde una postura meramente biologicista.

Desde este punto de partida se sostiene que “las figuras maternas” construidas en estos filmes, no solamente se basan en la concepción de mujer dispuesta a cargar con la defensa de la familia y a ocupar el lugar del hombre en la casa, como sostiene la mayoría de la crítica, sino que también cumplen un papel eminentemente político en el entramado del universo doméstico. Esta idea se fundamenta en el papel que manifiestan sus acciones pues sus intervenciones en la vida de cada uno de los miembros de la familia que lideran, no sólo apuntan a lograr su bienestar individual sino a su constitución como ciudadanos virtuosos, respetuosos de la ley, impulsados al logro del bien común.

A través del análisis del discurso cinematográfico, basado en teorías enunciativas del lenguaje, se llevó a cabo esta indagación que supera las visiones unilineales y

homogéneas de las perspectivas contenidistas de los textos y pone de relieve su multiplicidad de sentidos.

Las figuras de lo materno

Para Silvia Tubert (1996) la mayoría de las culturas relacionan la femineidad con la maternidad. Para la autora, esta capacidad biológica reproductiva de las mujeres instaaura normas, estructuras simbólicas con el objeto de controlar no sólo su fecundidad sino también su posibilidad de libertad sexual. Esto no implica un conjunto de leyes específicas que lleven a cabo tal actividad sino estrategias y prácticas discursivas, que para definir la femineidad, le ponen límites expresos, de forma tal que la mujer se esfuma tras su función materna, pues ésta se transforma en el único destino posible.

Las ciencias sociales o humanas, agrega Tubert (1996) a partir del SXX han especificado que la asociación directa de la mujer con la madre no responde a ninguna esencia, ni tiene carácter biológico sino que, muy lejos de ello, es una representación o conjunto de representaciones, producto del imaginario cultural. Tres son las posturas que, según la investigadora, ha desarrollado el feminismo, en el siglo XX para abordar esta cuestión de “lo maternal”

-La que rechaza enérgicamente la asociación natural entre mujer y maternidad que desemboca en la concepción de la existencia plena de la mujer con exclusión de su rol como madre, como en el caso de Simone de Beauvoir.

-La sugerida por las llamadas “feministas de la diferencia”, quienes revalorizaron el papel de la maternidad instaurándola como fuente de placer, de conocimiento y de poder específicamente femeninos, tal es el caso de Adrienne Rich y Julia Kristeva.

-La que propone superar estas alternativas enfrentadas para realizar el análisis de la construcción de esas representaciones que históricamente se han planteado en distintas culturas y en diferentes medios y los procesos a través de los cuales crean o configuran la realidad.

Por lo tanto, así como sugiere Isabella Cosse (2006) la maternidad es una construcción simbólica y cultural asociada a la modernización y que ha determinado el papel adjudicado a las mujeres en la familia, la sociedad y la política. Este conjunto de fenómenos que representa la maternidad no puede ser abarcado por una única disciplina. Si bien la reproducción de los cuerpos es un hecho biológico que se localiza en el cuerpo de las mujeres, en tanto se trata de la generación de un nuevo ser humano, no es puramente biológico sino que integra otras dimensiones atravesadas por el orden simbólico de la cultura que crea determinadas configuraciones e imágenes a partir de formas de poder que las articulan y las ponen en funcionamiento. Esas prácticas sociales y culturales deben ser estudiadas por el conjunto de las ciencias sociales con el objeto de desocultar el trasfondo ideológico que subyacente bajo la inocente apariencia que brindó históricamente la concepción biologicista de la maternidad.

En síntesis, la maternidad no es puramente natural, ni exclusivamente cultural; compromete tanto lo natural como lo psíquico, consciente e inconsciente, participa de los registros real, imaginario y simbólico y no puede ser estudiada de manera universal y ahistórica, de acuerdo con un instinto o esencia de la mujer

Madres y familia durante el peronismo clásico

La mayoría de los investigadores que se dedican a indagar sobre esta temática coinciden en afirmar el establecimiento de un rol para la mujer, durante el peronismo clásico, que no se aparta de los cánones ortodoxos de esposa y madre abnegada no diferente del estipulado por el feminismo, el socialismo local y la Iglesia Católica desde el comienzo del Siglo XX.

Para Torre y Pastoriza (2002) el proceso de democratización del bienestar al que asistió el país durante la década peronista puede ser demostrado a través de una imagen que recorre los libros escolares y la propaganda oficial: el padre leyendo el diario, la madre haciendo las labores domésticas y los hijos ocupados en las tareas escolares. En esta escena, plantean los autores, se reúne los rasgos esenciales de una época.

Aparecen allí, la mayor prosperidad y los altos salarios que le permiten al jefe del hogar disfrutar de su tiempo libre, luego de su jornada de trabajo con su familia. Este significativo aumento en los salario permitió a los hombres hacerse cargo de la manutención de su hogar, accediendo a un mejor nivel en la calidad de vida. Por otro lado, se confirmó la representación de la mujer como esposa y madre. Sugieren los autores que, en este aspecto, los años del peronismo no produjeron cambios sustanciales, ya que la cobertura de las necesidades familiares por parte del padre no hizo necesario que las mujeres salieran a trabajar para mantener sus hogares y pudieran dedicarse de lleno al ámbito hogareño y a la crianza de sus hijos. Para Wainerman (1987) el trabajo fuera del hogar era considerado una pesada carga y nunca un crecimiento personal para las mujeres. También, sostiene la autora, el logro del voto femenino, fue puesto al nivel de los valores tradicionales en detrimento de su éxito como acción política y de la posibilidad de las mujeres de incluirse en la vida pública como ciudadanas y activistas.. Por eso en los libros de lectura, las mujeres importantes de la historia se configuraron de acuerdo a sus cualidades maternas y humanitarias determinadas como esenciales para las mujeres, no por su inteligencia, ni por sus méritos científicos o artísticos.

Además, según Torre y Pastoriza (2002) hubo mayor escolarización de las mujeres, que fue un logro del período y se amplió el público de revistas femeninas, cuyos temas giraban en torno al romance, al casamiento y al hogar. El auge de la industrialización y la necesidad de crear nuevos consumidores para nuevos productos aumentaron el número de mensajes publicitarios para los nuevos artefactos domésticos que constituyeron el ideal de una moderna y perfecta ama de casa, que facilitaba sus tareas con la compra de estos productos, pero, a su vez, podían acceder a ropas, cosméticos para embellecerse y agradar a su maridos.

Para Marcela Gené (2005) fue Eva Perón quien configuró, a través de sus discursos, el paradigma de la “mujer peronista” con el objeto de asociar los roles tradicionales con los que requería el peronismo imperante. Según la autora, Eva resolvió esta contradicción definiendo la práctica política femenina en relación con

los valores del asistencialismo social y las tareas domésticas. Las mujeres se convertirían en “trabajadoras en el seno de su hogar” creando futuras generaciones de peronistas según la “doctrina” que el General había creado. Para la autora, al proveer las herramientas para las tareas en la casa, Eva proveía simultáneamente la permanencia de las mujeres en ella. Sin embargo, aquellas mujeres que secundaron a Eva Perón en la conducción del Partido Peronista Femenino fueron poco tiempo después las primeras diputadas y senadoras de la Nación. La Escuela de Enfermeras, de donde el Partido reclutó sus participantes más activas, fue incorporada a FEP en 1948. La enfermera fue el equivalente femenino al “trabajador industrial”, símbolo del trabajo fuera del hogar, encarnaba las virtudes del altruismo y la abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva. Además, esta figura asistencialista puso de manifiesto la modernización técnica de la salud y la capacitación de sectores bajos y medios-bajos de la sociedad como una forma de expresión de las tendencias niveladoras del peronismo que representaban formas del ascenso y de la movilidad social.

Sugiere, la autora que la enfermera /novicia se transforma en enfermera soldado: la representación del cuerpo de enfermeras de Fundación Eva Perón es la de un batallón alineado que avanza con paso marcial. Se podría decir que las enfermeras simbolizaron un modelo corporativo que funcionaba como un brazo fundamental para las Instituciones del Estado. Atisbos de nueva mujer del trabajo extramuros pero, al mismo tiempo, la reconciliación de las mujeres con sus construcciones como madres y asistencia del hogar.

Sin embargo, para Dora Barrancos (2008) el peronismo resultó uno de los fenómenos más importantes de la vida política argentina hasta el presente y especialmente destaca el significado de Eva en la conquista de los derechos para las mujeres y a los cambios con que el peronismo contribuyó desde la perspectiva de las relaciones de género.

Para la autora, la figura de Evita significó un signo excepcional en varios sentidos. Origen humilde de una relación ilegítima construyó un camino de ascenso que no

fue perdonado por sus detractores. Evita sugiere, para Barrancos una paradójica alternancia entre la alternancia y la dependencia. Pero su acción creció de manera singular gracias a la obra que representó la Fundación Eva Perón. Entre las transformaciones más importantes que realizó en relación con las mujeres se encuentran los tres Hogares de Tránsito que se abrieron en Buenos Aires y el Hogar de la Empleada, destinado a muchachas que venían del Interior a trabajar a Buenos Aires. Eran lugares pulcros con normas estrictas. Además el gobierno llevó a cabo programas para la educación de las mujeres aunque siempre relacionadas con actividades clásicas.

Sus discursos siempre se contrapusieron entre las obligaciones públicas que debían cumplir las mujeres y sus tareas domésticas. Esta alternancia pareció paradójica para los que buscaban un signo alentador de liberación femenina en sus discursos.

Sin embargo, para la historiadora su impulso resultó decisivo para aumentar de manera notable la participación de las mujeres peronistas en la política pues se le debe a Eva haber originado un segmento de significación propia en el seno del Partido Justicialista: la rama femenina.

La organización que le imprimió Eva fue muy eficaz pues ordenó un censo, que le sirvió para registrar a todas las mujeres del país que estaban consustanciadas con la doctrina, seleccionó a quienes organizarían la Rama y designó a las diputadas y a las senadoras que la representarían. Este segmento presentó más cohesión y mejor organización que la de los varones por la enérgica conducción de Evita. Este logro fue muy importante para asegurar la participación política de las mujeres en el ámbito público a pesar de todas las contradicciones que ofrecían sus discursos y su incuestionable fidelidad al General Perón.

La construcción de la figura de la madre en el cine de la época

Señala Isabella Cosse (2006) que el melodrama en el cine de la época cobra una importancia fundamental. Para la autora representó un formato genérico ineludible que dejó huellas ideológicas profundas en la cultura del siglo XX. En ellos se logra

la identificación entre los protagonistas y los espectadores, tanto femeninos como masculinos y el amor rompe con todas las barreras sociales.

Sostiene Cosse (2006) que los nuevos sectores afectados por los cambios radicales producidos por las migraciones y las sociedades urbanas de masa, hicieron del cine el espectáculo más popular de la época. En las ficciones entre 1930 y 1956 abundan los melodramas sobre madres solteras, hijos abandonados y amantes adúlteros porque fue muy importante el papel que se le asignó desde el Estado al problema de la filiación ilegal. Todas estas películas muestran que provenir de un hogar conyugal resultaba un elemento central para la consideración social y que las anomalías en las circunstancias de nacimiento de las personas las desacreditaban ante los ojos de los demás. Pero, también ponen de manifiesto el significado de la corrección moral y las formas en que son cuestionadas las discriminaciones en este sentido.

A partir de 1946 en el plano político con el peronismo, la necesidad de dignificar a los sectores populares, puso de manifiesto una mirada más benevolente en la vida de las personas que hubieran nacido en hogares ajenos a la norma social imperante. Por lo tanto, la intencionalidad de las ficciones estaba centrada en la crítica a las estigmatizaciones ofreciendo la posibilidad de compensar y recomponer el estatus familiar. Se suponía que las madres solteras eran producto de un problema característico de los sectores populares, de los estratos populares. Podrían ser huérfanas (Manuel Romero *Gente bien* – 1939), enfermeras (Daniel Tinayre, *Deshonra* 1952), trabajadoras (Lucas Demare *Mercado de abasto* 1955) y Tulio Demichelli (*Arrabalera* 1950), cantantes de cabaret o prostitutas (Alberto de Zavalía *De padre desconocido* 1949), Luis Mottura, *Filomena Marturano* (1950) y Carlos Hugo Christensen *Armiño Negro* 1953). Esta reiteración permite subrayar la manera que tuvo el cine para asociar a las madres solteras con los sectores de escasos recursos para realizar crítica a la estigmatización y el desprecio de la moral hegemónica y normativizada de las clases medias altas que las menospreciaban y dejaban fuera de sus sistemas de pertenencia.

Pero, las madres protagonizadas por Tita Merello, en algunas películas, se presentaban fuera de esta estigmatización. Representaban otro modelo de madre: la todopoderosa, la que cumple el rol de madre y de padre, la que intenta salvaguardar a sus hijos para conformar ciudadanos virtuosos. Son estas construcciones las que se intentan, a través de la teoría de la enunciación cinematográfica, analizar para desocultar en ellas la multiplicidad de sentidos subyacente que eviten las miradas unidireccionales que la crítica, en general, les ha conferido.

Análisis del corpus

Filomena Marturano, la pieza del napolitano Eduardo De Filippo fue llevada al cine en 1950 por el mismo director que hizo la puesta teatral que arrasó en 1948 en la cartelera porteña y que consagró a Tita Merello como una actriz dramática inigualable de la época.

La versión cinematográfica, según la crítica, sigue a pie juntillas las características del texto teatral. Por lo tanto, no existe una gran variedad en el uso de recursos técnicos que ensalcen el carácter audiovisual de la puesta. Durante las primeras escenas la película desarrolla la vincularidad de sus protagonistas con el barrio y el engaño que Filomena le realiza a Domingo para que éste se case con ella y así poder darle un apellido a sus hijos ilegítimos. Un extenso flash-back, poco novedoso para los espectadores acostumbrados a las películas de género, desbloquean el comienzo del relato in media res y ubica a los personajes en el comienzo de su relación: la pobreza de Filomena contra la opulencia de Domingo, sus actuaciones en lugares de mala muerte y la necesidad de convertirse en amante de uno de los hombres más ricos de la época.

El contrapicado de la fig. 1 muestra a Filomena en inferioridad de condiciones con respecto a Domingo. En esta escena le informa que ha tenido que simular su muerte para que éste acceda casarse. De esta forma, sus tres hijos llevarían un apellido legítimo. En la fig. 2 sus hijos la miran desde abajo. Ella se mantiene en un plano de superioridad. Ha conseguido, a través de sus continuos esfuerzos,

construirlos como hombres de bien y de trabajo para que se inserten en una comunidad organizada: la que proponía el peronismo de la época.



Fig. 1



Fig. 2

Los picados y contrapicados sucesivos van clarificando las escenas de manera de mostrar quién va adquiriendo en la relación entre Filomena y Domingo el poder necesario para cumplir su objetivo (Fig.3).



Fig. 3

Hacia el final, el enunciador los construye en situación de igualdad: Filomena logra que Domingo acceda a casarse y que acepte a todos sus hijos como propios. El melodrama cumple con sus reglas. La madre “leona” ha logrado su objetivo y la felicidad se instala en el hogar de los Sorian.

Pasó en mi barrio fue rodada en 1951 y dirigida por Mario Sofficci, uno de los directores más importantes del período. Para la crítica, en general, el film se

constituye como un melodrama con pocos méritos en la construcción de su guión llevado a cabo por la dupla Carlos Olivari- Sixto Pondal Ríos, que no hubiera sido memorable sin la dirección de Sofficci.

El protagonista encarnado por Tita Merello (Dominga) representa a una madre sacrificada y abnegada, que tras la encarcelación de su marido Genaro, el gringo (Mario Fortuna) debe hacerse cargo sola del cuidado de su familia. Dominga trabaja, con esfuerzo para educar a sus cuatro hijos, tres varones y una mujer con el objetivo de encauzarlos en el estudio y lograr para ellos un futuro próspero asociado a la constitución de buenos ciudadanos, respetuosos de las leyes adecuadas al contexto de la comunidad organizada en la que se desarrollan.

Desde las primeras escenas de la película , las relaciones de causalidad se van perfilando en la construcción narrativa de los personajes. La orientación temporo-espacial se consolida a través de las huellas del enunciador cinematográfico quien utiliza una sucesión de planos generales introductorios para situar el relato: panorámica barriales y una cantidad de fervorosos “hinchas” que se dirigen a un partido de futbol. Juega River, el mundo parece detenerse y el boliche de Dominga y Genaro, si ha ocurrido el triunfo, se llena de parroquianos. Desde el comienzo, el enunciador construye la oposición binaria entre los diferentes tipos de “madre” que el relato construye: La demasiado débil que no impone su autoridad sobre la conducta de sus hijos y la que interviene para lograr una educación honrosa que marque el camino recto para los niños descarriados. Indicio de las continuas intervenciones que, a lo largo del relato, esta madre deberá realizar para alcanzar sus fines.

La segunda intervención queda ejemplificada en la fig. 4. El plano muestra a la madre de pie rodeada de sus hijos varones que desayunan mientras ella les explica, que su padre se ha ido de viaje, cuando en realidad está preso injustamente por haber sido estafado. Este tipo de escenas son frecuentes en el relato y ponen de manifiesto la configuración escénica que atribuye a esta madre el papel de constructora del núcleo del hogar, su sostén y su papel político en la constitución de hijos buenos y nobles hombres de provecho para la comunidad.



Fig. 4

La iluminación funciona como una marca de la enunciación que enfatiza la escena familiar y la preponderancia del personaje femenino en tanto guía y conductora de la familia.

Las abruptas elipsis le manifiestan el espectador los cambios tajantes en el paso del tiempo, sin perder la consecución narrativa propia del cine de género como señala, David Bordwell. Por lo tanto Dominga aparecerá con canas para demostrar su madurez pero, las continuas intervenciones en las acciones, preanunciadas desde las primeras escenas a manera de indicio, se seguirán manifestando. Así, al enterarse de que su hija está noviendo se presenta, en una escena de tono de comedia, en una confitería para conocer las intenciones del pretendiente.

La fig. 5 repite la escena familiar, por supuesto con padre ausente, en la que Dominga comunica a sus hijos que el padre regresará y ella necesita de su apoyo para recibirlo. Escena en plano medio. Ahora, ella sentada. Los dos hijos protagonistas de sus intervenciones, de pie. La inminente boda de su hija y el desagrado del Mingo (Alberto de Mendoza) ante la noticia del retorno de su padre configuran una escena con diferentes matices dramáticos. La iluminación enunciativa sobre su figura ponen de manifiesto la alegría de Dominga ante el retorno de su marido amado.



Fig. 5



Fig. 6

La fig. 6 enfatiza la gestualidad de la protagonista. El hijo educado de manera débil y blanda por su vecina ha caído muerto en un tiroteo por el asalto a una fábrica. Anteriormente, y como resultado de su intervención, Dominga ha logrado que su hijo Mingo no participe del robo y ha evitado su muerte. A partir de la repetición de planos medios, el enunciador busca la emoción del espectador a través del impacto dramático de la escena. Gestos cariñosos, hacia el hijo bueno, dolor ante la noticia de la muerte del amigo y una frase que revela el carácter de la protagonista: *“A veces para educar a un hijo hay que olvidarse del corazón”*. El indicio inaugural se vuelve factible, carnal y configura el sentido ideológico del relato.

En la fig. 7, Mingo pide perdón a su madre que le ha salvado la vida gracias a su intervención (lo ha obligado a desistir de la escena de un robo). El hijo, que pide perdón y le agradece es colocado de rodillas en el abrazo. La figura de la protagonista se realza enfatizada por la postura, la iluminación clara y su gestualidad enternecedora. Angulados en un extremo de la escena, la cámara permite vislumbrar la dimensión del ambiente. Se advierte, además que son tiempos prósperos. El ascenso social y económico de los personajes se ha logrado mediante el esfuerzo y el sacrificio de Dominga.

La fig. 8 pone de manifiesto el clímax del relato. Los hijos se oponen a la vuelta del padre por considerar deshonroso que haya estado en la cárcel. Nueva intervención triunfal de la protagonista. Logra la aceptación de sus hijos con respecto al padre, quienes terminan acompañándolo a la cancha.



Fig. 7



Fig. 8

No son comunes para este enunciador estos encuadres donde se anula la gestualidad extraordinaria de la protagonista. La iluminación enfatiza los rostros desconcertados de los hijos. El enunciador se ubica detrás de Dominga para mostrarle al espectador que es ella quién dirige el sentido del relato. Ha abusado de sus facciones. Pero ya no es necesario. La madre ha triunfado y logra su cometido. Los hijos ceden, aceptan al padre y la construcción ideológica lineal del intervencionismo “político” en las acciones de los integrantes de la familia ha rendido sus frutos para la totalidad de los miembros del grupo familiar. El orden, la templanza, la organización de la comunidad se han beneficiado. Y el melodrama ha salido airoso, sin provocar rupturas abruptas en el horizonte de expectativas de los espectadores.

Para Vestir Santos es una película de 1955 dirigida por Leopoldo Torre Nilson, quien luego será reconocido internacionalmente por sus films de estilo europeo, que rechazan el melodrama original latinoamericano y construyen un enunciador que elabora relatos “de autor” sembrados de huellas y marcas enunciativas. Había trabajado con su padre, Leopoldo Torres Ríos que le enseñó los primeros pasos en la dirección.

En esta película, una de sus primeras, elige un guión de la conocida dupla Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos para dirigir a Tita Merello en un personaje estelar, donde la madre originaria se ha transformado en hermana de un núcleo familiar

sin madre y con un padre enfermo (Tomás Simari) que debe hacerse cargo de la familia convirtiéndose en su ángel conductor y guía. Como en las películas anteriores la “hermana – madre” intenta conseguir el bienestar general de su comunidad a través de sus intervenciones políticas intramuros pero, a diferencia de los personajes anteriores, Martina (Tita Merello) no logra el fin propuesto y termina sola y abandonada. El melodrama rompe sus leyes y le otorga al espectador una trampa para su horizonte de expectativas. La construcción de género, a través del cual se ha construido toda la película, se resquebraja. Este enunciador no coincide con las ideas triunfalistas de la intervención de la “*madre como agente política*” en el seno de su hogar por lo que la abandona hacia el final del relato. El contexto de producción también acelera los tiempos y los imaginarios que se desplazan desde el apogeo del sistema hacia el triunfo de sus enemigos. El final del film así lo revela.

Martina (Tita Merello) es una trabajadora fabril. La relación entre los miembros de la comunidad barrial y laboral aparece enfatizada por el enunciador que busca construir relaciones de carácter costumbrista en las que se ponen de manifiesto los valores de la lealtad, la buena vecindad, el trabajo y el esfuerzo para el ascenso social.

Martina está enamorada de José Luis (Jorge Salcedo) cantor de tangos, buen mozo, de buen corazón pero extremadamente jugador.

La hermana-madre debe hacerse cargo de la casa, con un padre enfermo, un hermano adolescente, enamorado de una de las mujeres más hermosas de la fábrica, pero mayor que él y de una hermana casadera, a quien los padres del novio, profesionales desprecian por no poseer su mismo status social. Cuando Martina le pide a su novio la plata que habían estado ahorrando para el casamiento pues la necesita para la enfermedad de su padre, José Luis se la había jugado a los burros. Enojada, lo abandona. A pesar de los cuidados, el padre muere.

La fig.9 muestra un plano general de Martina con sus hermanos saliendo de cementerio después de la muerte de su padre. La cámara la descubre con su

mirada hacia atrás. El índice connota la terrible soledad que se aventura. Sin su novio, y con la responsabilidad de hacerse cargo de los problemas de su familia. En la fig.10 el narrador se priva de los gestos expresivos de su personaje para mostrarla en sombras y con su cara inclinada hacia el paquete que funciona metonímicamente. Es la huella del desprecio que sienten los padres profesionales del novio de su hermana hacia “la fabriquera”. No van a la fiesta a pesar de ser invitados. Decepción frente al orgullo herido. Se acerca la intervención de la “hermana- madre” que no tolerará el atropello. En la fig.11 y con los personajes a misma escala, que simboliza igualdad entre pares, Martina se enfrenta al padre del novio de su hermana e intenta reivindicar su dignidad de honesta trabajadora. La gesticulación dramática acompaña su enunciación exacerbada por su indignación de clase. Quiere ser respetada tratada como una igual. Para Kriger (2009) estos personajes buscan como forma de ascenso social una incorporación a los grupos de pertenencia de los sectores medios-altos. Podría pensarse, sin embargo, que intentan no ser despreciados por una clase hipócrita que los desprestigia en su calidad de trabajadores. Expresado en la frase *“mi hermana vale mil veces más que Uds. Sacamuelas de porquería... viejo chismoso”* que concentra su enojo y su furia. Posteriormente, sale airosa. El padre y su familia entran en razones y concurren al casamiento de su hermana.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

Otras intervenciones siguen poniendo de relieve la misión de la protagonista: su hermano enamorado de Zulema, le roba a su vecino para conquistarla. En la noche del casamiento lo viene a buscar la policía. Ella le pide que tenga la decencia de no arruinar la fiesta de su hermana y que se entregue disimuladamente.

Los acontecimientos posteriores rompen con la lógica del melodrama. La protagonista queda sola y abandonada para vivir con otra solterona. Pero cuando José Luis regresa a buscarla, casado y le promete la fuga los prejuicios morales salen a la superficie. Sin embargo, ella prefiere irse con él a pesar de la condena moral. Pero tampoco funciona. La mujer de José Luis está esperando un hijo y todos aceptan esa verdad como irrefutable.

Para Vestir Santos, como resultado de su desenlace, es la culminación del prototipo de la madre todopoderosa que lucha por la construcción de sus hijos para la contribución a una comunidad organizada. Martina fracasa en su intento de felicidad personal. Estamos ya en 1955 y nuevos acontecimientos se avecinan.

Segundo eje temático

Construcción de la figura femenina en comedias del primer peronismo.

Análisis discursivo de películas de Carlos Schlieper (1947-1951).

En el siguiente eje, se trabajó la construcción de la figura femenina en los films *El retrato*, *Esposa último modelo* y *Cosas de mujer*, del género comedia romántica del cineasta argentino Carlos Schlieper.

Se trataron de identificar en ellas signos de apertura y cambio en el papel de la mujer tanto en el ámbito doméstico como profesional. Se utilizó la teoría de la enunciación, para el análisis del discurso cinematográfico de las escenas más representativas del accionar femenino y se pusieron en comparación escenas de los filmes mencionados que permitieron observar una intencionalidad por parte del director desde la producción para modernizar la figura femenina tanto desde lo estético como desde lo intelectual.

Se demostró que aunque la idea de felicidad de la mujer siguió ligada a la conformación de un hogar, a una visión optimista del amor y a valores de buenas costumbres impulsados por el peronismo, al menos en parte, ha adquirido otro status dentro de la sociedad que la potenció en el rol profesional y en la participación ciudadana, que se contrapuso a la normativa y estructura familiar vigente hasta el momento en la época.

Sexo y Género

No hay definiciones univocas respecto de estos vocablos, y de hecho se encuentran en reformulación y discusión permanente. Simone de Beauvoir, en su ensayo *El segundo sexo* hablaba de la mujer como una categoría negativa, en donde la imagen que tiene de lo que es ser mujer viene impuesta por el hombre y da cuenta de la inferioridad femenina como consecuencia del desarrollo histórico del patriarcado. Según la historiadora Dora Barrancos (2008) esta discusión tomó cuerpo con la aparición de los movimientos feministas de la llamada “segunda ola” de la época de los ‘60 y ‘70 que incentivaron el uso de la palabra *sexo* para dar cuenta de las características biológicas, y fisiológicas que le atribuye la naturaleza

a cada ser y *género* se empleó para dar significado a los condicionamientos sociales y culturales que creaban los caracteres femeninos y masculinos.

Hay sectores más tradicionalistas, ligados al ámbito religioso que se oponen o no dan entidad a esta distinción, sobre lo que no se profundizará en este trabajo.

La mujer en el cine del peronismo

Es importante hacer mención sobre el contexto de producción de las películas en cuestión, además de describir brevemente cada una de ellas. El primer peronismo, y sobre toda la figura femenina de Eva Perón contribuyeron a la conquista de derechos para las mujeres, siendo el voto femenino el más relevante de todos que ubicó a la mujer como sujeto político e influyente, además de potenciar programas que ayudaran a mejorar la profesionalidad femenina. Muchas mujeres pudieron acceder a completar sus estudios en las escuelas secundarias, ocuparon puestos de trabajo sobre todo en el área de servicios (Barrancos: 2008).

Las mujeres comenzaron a tomar espacios en la vida social. Eran habituales las salidas con amigas, tomarse vacaciones, acceder a espectáculos, ser destinatarias de revistas femeninas, fumar en público y cambiar su vestuario.

Esta conquista y apertura, fue medida, dosificada y sin nunca olvidar y predicar desde el discurso peronista que el rol más importante de la mujer seguía siendo la conformación del hogar y la crianza de los hijos. Esta dualidad entre la vida doméstica y la vida pública, también fue un mensaje constante desde el peronismo de la época y que ha marcado el papel de la mujer hasta nuestros días.

Con respecto específicamente a la producción cinematográfica en el primer peronismo la historiadora Clara Kriger (2009) da cuenta de que el cine en ese período fue motivo de controversias respecto de si su discurso estaba ligado a una intencionalidad política propagandística o si fue utilizado por los directores de ese momento para mostrar las sucesivas transformaciones sociales y el funcionamiento de la sociedad. Se propuso desde los films de la época la mirada costumbrista y reconocible de referentes para el público en general y aparecieron así el tango, el fútbol, el barrio, el ama de casa, el arrabal. En el cine de ficción

producido en esta época no se encontrarán referencias políticas marcadas ni ensalzamientos de líderes sindicales, se mostrarán situaciones en las cuales de alguna manera el Estado actúa de manera consciente pero sin llegar a utilizar las películas como propaganda política.

Las comedias de Schlieper

Carlos Schlieper (1902-1957), era hijo de padre alemán y madre asturiana. Aunque tuvo formación europea, era argentino y llegó al cine casi de casualidad cuando invitado por Enrique Santos Discépolo a presenciar una filmación, le ofrecieron comenzar a trabajar como ayudante de dirección. En veinte años de carrera dirigió y estrenó más de treinta películas, y si bien se dedicó tanto al melodrama como a la comedia, este último género es el que lo llevó a ser recordado como un director distinto a lo impuesto por la época.

En ambos géneros la figura femenina cobró vital importancia, la construcción que realiza de ella en torno a la infidelidad, a la mujer ama de casa, al amor, al perdón y a los roles asignados por la sociedad, la muestran siempre como una mujer activa, que toma la iniciativa de mantener unida la familia; eligió mostrar en su mayoría mujeres autónomas, dotadas de inteligencia, coraje, valores morales y complacientes.

La familia es el punto principal de sus argumentos, el matrimonio a pesar de las tempestades es revalorizado, la visión romántica del amor para toda la vida a pesar de las dificultades y la integración de la familia como el triunfo máspreciado.

Las películas que se analizan en este trabajo podrían enmarcarse dentro de la comedia "*light*" o "*familiar*", apta para todo público, que presentan enredos por demás, situaciones confusas, cambios de identidades y una serie de causalidades que llevaban al encuentro de los protagonistas para unir sus destinos.

Lejos de ser "pasatistas" o "lavadas" las comedias de Schlieper pintaron la época, sus personajes y los prejuicios en torno a ellos, sobre todo de la figura femenina, la institución familiar y el matrimonio; y a pesar de mostrar a mujeres que desafían a las convenciones sociales impuestas, finalmente la consolidación de los valores

morales tradicionales son lo más importante y se imponen por sobre lo material, lo económico y las vicisitudes de la pareja.

El retrato fue estrenada en 1947, con Mirta Legrand en el doble rol protagónico de Clement y Clementina, nieta y abuela, acompañada de Juan Carlos Thorry en el papel del marido infiel y Osvaldo Miranda como pretendiente.

La historia se centra en una joven recientemente casada, muy arraigada a las costumbres impuestas por lo que fue su abuela, una mujer “chapada a la antigua”, frívola y distante, muy buena ama de casa, educada y virtuosa, pero nada atractiva ni pasional para su marido y refugiada en su abuelo como figura paternal.

El marido que mantiene una relación extra-matrimonial es descubierto en su amorío por su esposa, que lejos de enfrentarlo, se va a dormir con el peso de la culpa de haber provocado la infidelidad de su marido.

La protagonista que utiliza un cuadro con el retrato de su abuela como confidente de sus penurias, queda absorta cuando su espíritu cobra vida y desciende del cuadro ante su mirada.

Con un absoluto parecido físico, la abuela entonces decide tomar el lugar Clement para reconquistar el amor de su marido mientras su nieta la sustituye en el cuadro. Así la abuela se muestra totalmente desinhibida, poco tiene de lo que le contaban a la protagonista sobre ella y con total libertad y desenfado se dispone a “reivindicar” la imagen de su nieta acorde a su época.

Se viste con ropa sensual, pelo suelto, toma alcohol, fuma en público y se manifiesta a través de una actitud avasallante frente a todos los invitados. Nadie advierte que se trata de otra persona y caen rendidos ante esa mujer que despierta en la misma medida asombro y pasiones.

Su marido, su abuelo y personal de la casa, que no pueden creer lo que ven, empiezan a querer recuperar a la antigua Clement, aquella que pasaba casi desapercibida sin que se notara su presencia.

Cuando los conflictos llegan al punto máximo, los personajes adoptan nuevamente sus roles y el marido respira aliviado al tener nuevamente a la mujer de antes, aquella que representaba los valores tradicionales y a la cual él le promete nunca

más reprocharle nada y aceptarla como es. El matrimonio continúa feliz, triunfa por encima de las infidelidades y la tranquilidad regresa al hogar.

Esposa último modelo fue estrenada en 1950, basada en la obra teatral de Tito Insausti y Arnaldo Malfati estrenada en 1949. Mirtha Legrand en el papel protagónico de María Fernanda Alcántara, es acompañada por Ángel Magaña, como figura masculina, en el papel de Alfredo Villegas y Osvaldo Miranda, interpretando a Lucas Alegre.

La historia se centra en la vida de una joven mimada y malcriada por su abuela e institutriz que ya está en edad de casarse y hacerse cargo de un hogar pero se ha empeñado en no seguir los mandatos sociales de la época y se reconoce como una verdadera inútil en las tareas del hogar y una rebelde que ha enfrentado reiterados conflictos con la policía por sus conductas. A su eterno enamorado, Lucas Alegre, eso no le interesa, pero ella no le corresponde y se enamora de un flamante abogado, Alfredo Villegas, para quien el ideal de mujer es aquella que sepa hacer de la casa un hogar, sepa coser, planchar y bordar y para quien “las mujeres modernas no sirven para nada”. La abuela y la institutriz deciden “arreglar” este problema montando una mentira para el festejante y comprando diplomas de honor de todo tipo que dejan a María Fernanda en el papel de esposa ideal, al menos en apariencia.

Finalmente se consolida el matrimonio y Alfredo no sospecha que todos los días mientras él trabaja un batallón de empleados hace los quehaceres domésticos que María Fernanda es incapaz de realizar.

Cuando la mentira se descubre, el marido abandona la casa y María Fernanda aprovecha para convertirse en esa mujer dedicada al hogar y que sepa hacer todo que un ama de casa debe saber para complacer a su marido. Así recupera el amor de su esposo, que al verla en el papel de la mujer que siempre soñó y además con un hijo en camino fruto del amor entre los dos vuelve enamorado al hogar.

La película termina con un guiño a la cámara de la protagonista, que hace cómplice al espectador de esa felicidad que supo conseguir.

Cosas de Mujer, se estrenó en 1951, con la actuación en el rol protagónico femenino de Zully Moreno, como el Dr. Cecilia Valdez. Una película que si bien responde al género comedia es mucho más reflexiva que otras películas del director. Ángel Magaña es el marido que reclama la atención en el hogar de su esposa, una destacada abogada, reconocida en el mundo de las leyes y pionera en un mundo profesional inundado de hombres.

La historia comienza con la protagonista mirando a cámara y contando que su vida de aparente tranquilidad y armonía no fue siempre así. Entonces la trama retrocede para contar al espectador los inicios de la historia. Una familia de tradición de abogados espera la llegada del heredero y por sorpresa se enteran de que no es un varón sino una niña. Pasan los años y esa mujer se convierte en una eximia abogada.

Los días transcurren en una fastuosa mansión, con un marido colapsado por tener que ocuparse de coordinar las tareas del hogar y con empleados domésticos al borde de la renuncia por la falta de una autoridad femenina para dirigir los quehaceres de la casa. Es elogiada por hombres y mujeres como la mejor abogada de todos los tiempos, reconocida por su labor profesional en los periódicos y madre de tres hijos pequeños a los que ve solo dormidos.

Todo este panorama no es el más auspicioso para llevar a cabo una relación de pareja, sobre todo teniendo en cuenta que su marido le reprocha constantemente su falta de atención al hogar y a él mismo.

Aparece así la figura de adulterio y la infidelidad por parte del marido con una mujer que cocina, atiende al hogar y no tiene más aspiraciones que ser una mujer dedicada a complacerlo.

Descubierto el engaño, ella asume la culpa por su descuido del hogar y del marido, por lo tanto perdona la infidelidad y decide ser esa mujer que se ocupa de su familia, se divierte y concurra a reuniones sociales de la alta burguesía del brazo de su marido. Sin embargo empieza a ser admirada no por sus saberes profesionales, sino por su belleza, encanto y vitalidad. El marido prefiere ahora a aquella mujer que pasaba más desapercibida desde lo estético y no era objeto de deseo de los hombres, con la posibilidad de ser en este presente él el engañado.

De esta forma el matrimonio pacta de manera pacífica y bajo el permiso del marido tratar de compatibilizar la profesión con las tareas del hogar. La mujer que en un principio se muestra tan superada y libre capaz de romper con lo establecido termina prefiriendo la unión familiar y la consolidación de su matrimonio antes que cualquier otra cosa.

Análisis del Corpus

En este eje se seleccionaron las escenas más significativas de las películas *El retrato*, *Esposa último modelo* y *Cosas de mujer* que permitieron develar, a través de huellas e indicios, la construcción que realiza el autor de la figura femenina.

La elección de un determinado plano, la ubicación de algún elemento en la escena, o la intención de iluminar uno u otro personaje, no es casual, no es “inocente”. Por el contrario, connota una mirada particular, un punto de partida y de vista, por parte del “*gran imaginador*” o “*meganarrador*” en términos de Gaudreault (1985), que tratará de “des-ocultarse” o “hacerse visible” a través del análisis cinematográfico. La presencia de esta instancia narrativa llevará consigo una multiplicidad de efectos de sentidos puestos en juego en función del relato.

En las escenas que se analizan a continuación, el director utilizó el plano general picado. El mismo, suele emplearse para denotar el estado emocional de los protagonistas y generalmente para presentar a personajes psíquicamente débiles, dominados o inferiores.

Así, en esta escena de *Esposa último modelo* (Fig. 1) se observa una figura femenina empequeñecida en relación a los demás objetos que conforman el plano, que colocan a la protagonista, en un lugar de inferioridad dentro de esa lujosa mansión. Se encuentra sentada, de manera de parecer *abatida* en un sillón, mientras recuerda el nombre de su amado y anhela ser querida por ese hombre que desea a una mujer laboriosa, dedicada a la casa y la familia, virtudes que ella no posee. Paradójicamente, una estatua femenina se alza gloriosa, y superior a espaldas de aquella muchacha que se autodefine como *inútil* ante las tareas del hogar. El juego de luces y sombras propuesto por el enunciador cobra preponderancia en el plano, al focalizar la atención de la mirada en el reflejo de la

estatua, que opaca a la protagonista y la deja sumida en el deseo de convertirse en la mujer que su enamorado pretende.



Fig. 1



Fig. 2

En la película *El retrato* (Fig. 2), la protagonista mira asombrada cómo su marido retira la cama del cuarto que comparten. Lo observa inmóvil, imposibilitada de revertir la situación, débil en carácter y sometida al accionar de su esposo, que es quien toma las decisiones de la pareja y relega la opinión de su mujer, dispuesta siempre a acatar lo que él diga, aunque sea contra su voluntad.

En la misma película, nuevamente con un plano picado, cobra relevancia, nuevamente, la presencia de la mujer sentada en el sillón. Esta vez, con la mirada fija en el piso, desconsolada, con una actitud introspectiva, lamentando ser la causante del fracaso matrimonial y de que su marido, ya no la quiera (Fig. 3).



Fig. 3

Entre los elementos del discurso cinematográfico, la música es un componente vital. En las tres películas se encuentra utilizada por el director de manera diegética, es decir, que acompaña la acción de los personajes.

En los filmes analizados, es coincidente que, cuando las protagonistas se sienten desinhibidas, cantan, bailan y se manifiestan contentas y felices por el rol que ejercen ante la mirada de los demás. Generalmente lo hacen en medio de fiestas, que permiten resaltar ante el espectador las costumbres de la época, los bailes, los decorados fastuosos y vestuarios sumamente cuidados, una de las características por las que Schlieper fue reconocido.



Fig.

Fig. 5

En las siguientes escenas (Fig. 4 y Fig.5), con un plano medio, que remarca su figura, la protagonista es el centro de atención y objeto de deseo de los hombres, no solo por su belleza sino también por su seguridad y carácter.

Es a través del canto, la participación activa en las fiestas y en la vida social, que se evidencian las primeras huellas de apertura en la construcción de la figura femenina. En *“Cosas de mujer”* el rol bien definido de mujer profesional, en este caso abogada, que se le otorga a la protagonista, es el primer paso para

considerar las capacidades profesionales de las mujeres, reconocer sus cualidades académicas y valorarla por fuera del ámbito doméstico.

El primer plano de la figura 6, evidencia la intención por parte del director, de resaltar a la mujer en su rol profesional, activa, fuera de los quehaceres domésticos, lejos de la cocina, reconocida y admirada por su labor tanto por hombres como por mujeres. El centro de atención en este plano es su atractivo intelectual, que la coloca en un papel de superioridad, incluso ante la mirada de los hombres, que se sienten inferiores ante los conocimientos de esa mujer, tal como lo demuestra la elección del plano contrapicado de la figura 7. En la escena, el secretario del Doctor Cecilia Valdez (se la llama doctor y no doctora) se siente atraído no solo por su belleza, sino sobre todo por su inteligencia, tenacidad y carácter.



Fig. 6



Fig. 7

En las siguientes figuras, se observan otros elementos de modernización en los que la mujer ocupa y hace uso de roles, objetos y placeres destinados, hasta el momento, solo a los hombres. Así, las mujeres fuman, beben alcohol, toman sus propias decisiones, conducen, concurren a eventos y tienen una vida por fuera del hogar, algo sumamente inusual para la época. (Fig. 8, Fig. 9 y Fig. 10).



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

El cambio en la forma de vestir es otro indicio de apertura en la construcción de la figura femenina. Desde el vestuario, el director intentó poner de manifiesto una mujer menos sumisa, más desinhibida e incluso provocativa, sin por eso ser considerada amoral o libertina. Schlieper contraponen a lo largo de sus historias estos dos modelos de mujer; por un lado, la bien vista y aceptada por cumplir con las normas y las convenciones sociales de la época y por el otro, la que intenta su realización personal y aspira a ser algo más que una buena ama de casa (Fig. 11 y Fig. 12).



Fig.



Fig.

Para finalizar, cabe aclarar que Schlieper era un gran detallista, la crítica lo recuerda como un director obsesionado con el uso de la escenografía, la perfección por las actuaciones, las figuras de montaje y la fotografía. Esto lo distinguió de otros directores, que a pesar de la alta demanda en cuanto a producción de filmes se refiere, lejos de estandarizar esquemas repetitivos, supo aprovechar sus conocimientos, educación y admiración por la comedia norteamericana para intercalar lo sofisticado de sus escenografías y vestuarios con el gusto popular de la comedia de enredos. Esto se pone de manifiesto en las tres películas, en las que a través de guiños y miradas cómplices con el espectador a través de la cámara rompe, al menos en parte, con el estilo de verosimilitud, pregonado por el cine clásico. El espectador no es tan ajeno e inocente al desarrollo de la historia sino que por el contrario se involucra de un modo activo, como cómplice de los protagonistas.

Un ejemplo de esta complicidad entre el filme y el espectador, es el primer plano que se realiza de la protagonista en *Cosas de mujer* (Fig.13). En la escena, la actriz, le cuenta al espectador, en primera persona, cómo era su vida antes de la armonía que reinaba ahora en su hogar. De esa manera, lo hace parte y lo

involucra como testigo de lo que ocurrirá a lo largo de la película. En los otros filmes, también con primeros planos, los guiños cómplices de los actores, al mirar a cámara cumplen igual papel significativo (Fig.14 y Fig.15).



Fig.13



Fig.14

Fig.15

Tercer eje temático

La construcción de la figura de la mujer trabajadora en las películas de Manuel Romero :el ejemplo de “Catita” antes y durante el peronismo

En este eje del trabajo se analizaron dos películas dirigidas por Manuel Romero con el objetivo de indagar si hubo cambios en la construcción de la figura de la

mujer trabajadora en Catita, el personaje de Niní Marshall, en sus films producidos antes y durante del primer peronismo. El corpus para llevar a cabo el análisis estuvo compuesto por los films *Mujeres que trabajan* (1938) y *La Navidad de los pobres* (1947). La metodología abordada para esta propuesta tomó como marco de referencia al análisis enunciativo del discurso cinematográfico aplicado a las escenas más representativas en un estudio de carácter diacrónico

Las conclusiones a las que se llegaron en el análisis señalan que mientras que en *Mujeres que trabajan* (1938) la mujer trabajadora en el personaje de Catita es construida como un sujeto capaz de alcanzar sus expectativas sociales por fuera del ámbito doméstico, en el film *Navidad de los pobres* (1947) esta figura adquiere, además, una dimensión política.

Mujer y Cine

La incorporación de la temática de la mujer y el trabajo a la narrativa del cine argentino estuvo sesgada por una impronta ideológica excluyente de elección de roles: esposa o trabajadora. Para Valeria Manzano (2001) las historias del primer cine argentino (1939-1942) se posicionaban ante el espectador con una narrativa en la cual solo trabajaban las mujeres con necesidades económicas y carentes de un hombre que las mantuviera. Desde luego, los finales felices se ocupaban de aliviar al género femenino del peso del trabajo cuando un hombre enamorado le proponía matrimonio a la mujer. Como consecuencia de esta suerte del destino las mujeres lograban alcanzar la felicidad y el sueño de construir una familia.

Además de las características anteriormente mencionadas en las mujeres trabajadoras del cine anterior al peronismo, Manzano (2001:286) señala como rasgo estético la deserotización de los personajes, así como su sumisión de carácter. Con respecto a las expectativas de carácter, para la mujer no variaban con el estado civil. Sólo llegaban a alcanzar el matrimonio las dóciles y desprotegidas para las cuales el hombre era su fortaleza.

Aunque podría argumentarse que la representación del mundo laboral de estas primeras historias² seguía reproduciendo un modelo de sometimiento femenino, también es cierto que de alguna manera estos films le dieron visibilidad y apertura a las posibilidades sociales que ese mundo ofrecía. En este sentido es que se puede sostener que para la época fue un logro que las mujeres aparezcan representadas desde otra perspectiva que no sea la de la madre, la esposa o la hija.

Valeria Manzano (2001) señala que en el cine argentino es a partir del año 1946, con la figura de Eva Perón, que comienzan a vislumbrarse nuevas expectativas con respecto al mundo laboral. Entonces, el trabajo pasa a ser una práctica dignificante.

La importancia de las representaciones de sujetos sociales que el lenguaje cinematográfico construye ha sido abordada por diversos pensadores de la semiótica y el cine. Entre ellos, el trabajo de Teresa de Lauretis (1984:98) postula la relevancia que debe atribuírsele a los estudios sobre cine debido a que es una actividad significativa, una labor de semiosis que construye expectativas que inciden en la constitución de subjetividades.

En el caso de las películas de Romero, si bien la incorporación de la mujer al mundo del trabajo se presenta en el relato asociada a la idea de necesidad económica solucionable con el matrimonio, también aparece el mundo del trabajo como un espacio de realización social y política.

Contexto Socio-histórico del nacimiento del personaje. Catita, un exponente de la Argentina en la década del 30.

La película *Mujeres que Trabajan* se estrena al finalizar una década signada por hechos políticos de orden nacional e internacional fundamentales en la construcción de la matriz cultural de la Argentina.

² Entre las películas que representan al mundo del trabajo femenino entre los años 1938 y 1942 Manzano menciona *La maestría de los obreros* (Alberto de Zavalía, 1942). *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), Elvira Fernández, vendedora de tienda (Manuel Romero, 1942) y *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938)

Según Alejandro Cattaruzza (2012), se deben considerar como trascendentales para la década del 30 hechos tales como la debacle económica internacional del año 1929. Esta crisis generó, conjuntamente a los niveles extremos de desocupación y pobreza, la organización internacional de varios sindicatos de trabajadores y su reforzó así su conciencia de clase. Asimismo, pueden señalarse en el orden internacional procesos socio-históricos tales como el estallido de la Guerra Civil Española (1936-1939), su desenlace con la dictadura de Franco y el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

En el ámbito nacional, para Cattaruzza (2012:126) la década del 30 estuvo signada por un proceso que se inicia con el golpe de Estado al gobierno de Yrigoyen el 6 de septiembre del año 1930 y culmina con el Peronismo.

En el medio se producen eventos trascendentales para la historia del país, tales como la abstención de la UCR a las elecciones, la lucha por el acceso al poder de Agustín P. Justo y su influencia en la política nacional hasta su muerte, en enero de 1943. También fueron relevantes hechos tales como la muerte de Hipólito Yrigoyen en julio de 1933.

En el mismo lapso formaron parte del debate nacional la firma del Tratado Roca-Runciman realizado el 1° de mayo de 1933, la consecuente denuncia de Lisandro De la Torre y su pedido al Congreso para la creación de la Comisión Investigadora. En los medios de la época resonaron sus declaraciones sobre la investigación del caso y sus denuncias de estafa y fraude a la Patria.

Siguiendo la lista de eventos históricos fundacionales para el país en la década del estreno de *Mujeres que trabajan*, pueden mencionarse la creación de la Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina (FORJA). Fue una agrupación formada por intelectuales y cuadros políticos tales como Arturo Jauretche, Homero Manzi, Jorge del Río, Gabriel del Mazo, Luis Dellepiane y Raúl Scalabrini Ortiz . Para el historiador Alejandro Cattaruzza, la participación de estas personalidades de la cultura y la política en el espacio público de la Argentina de ese entonces propició nuevas aperturas sociales, como la formación de una resistencia al fraude, la

reforma de la Ley electoral del año 1937 y la culminación del proceso con la asunción de la fórmula oficialista Ortiz- Castillo a la Presidencia.

Por otra parte, como consecuencia de la crisis internacional de 1929, la inmigración europea frenó bruscamente y comenzó a inaugurarse el período de migración interna. Para Cattaruzza (2012:159) la causa fundamental de este proceso deviene de la instalación de las industrias sustitutivas de productos importados en las ciudades. Como consecuencia de esto se iniciaron dos problemáticas paralelas. Se producía entonces la despoblación de las zonas rurales a la vez que se incorporaban cada vez más cantidad de habitantes a las ciudades capitalinas como Rosario, Córdoba y Buenos Aires.

Esta concentración de habitantes en las ciudades favoreció préstamos culturales entre las diversas comunidades de inmigrantes. La conformación de los conventillos concentrados en la Boca y el Bajo Buenos Aires fueron temáticas trabajadas en la literatura, el teatro y las películas de la primera mitad del siglo XX.

Cattaruzza (2012:163) sostiene que, como resultado de las políticas de alfabetización iniciadas anteriormente, se expandió el consumo de bienes culturales en diferentes productos tales como las revistas y magazines dedicados a diversos temas. También fue la época de la propagación de la radio como medio de comunicación cultural y se dio el posicionamiento del cine sonoro en sus incipientes producciones nacionales de finales de la década del 30.

En esos tiempos, las temáticas abordadas en los primeros films argentinos reflejaban las consecuencias socioculturales de un proceso de industrialización derivado de la sustitución de importaciones. Así, en las nuevas fábricas los trabajadores tuvieron el espacio para construir acciones políticas de clase.

En su desarrollo cinematográfico el personaje de “Catita” estuvo presente en ocho films. Entre ellos se encuentran además de *Mujeres que trabajan* (1939), las historias de *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940), *Luna de Miel en Río* (1940), *Yo quiero ser bataclana* (1941), *La navidad de los pobres* (1947), *Porteña de Corazón* (1948) y *Mujeres que Bailan* (1949). La última

aparición en el cine del personaje se realiza en la historia de 1957 titulada *Catita es una dama*.

Según Abel Posadas (1993:113), el personaje de Catita logró sintetizar en sus expresiones las aspiraciones y actitudes de la burguesía argentina comprendida entre los años 1930 y 1950. En la mixtura de su habla Catita evidenciaba las dificultades de las generaciones de inmigrantes que se esforzaban por adquirir mejoras en la calidad de vida. En los films el personaje expone el trabajo, el esfuerzo y la amistad de clase como valores a seguir. Pues Catita, a pesar de sus ímpetus contestatarios y sus peleas con las reglas de la gramática castellana, se solidarizó siempre con los que sufrían injusticias morales y acompañó, a pesar de sus torpezas, con heroísmo a sus amigos.

Las problemáticas que envuelven a Catita en sus historias podrían sintetizarse alrededor de la siguiente cuestión: las dificultades que afrontaban las mujeres de esa época que ingresaban al mundo laboral. Podría señalarse que dentro de este mundo la mujer estaba en inferioridad de condiciones para acceder o petitionar logros sociales. Muchas de esas mujeres eran inmigrantes o hijas de una generación inmigrante posterior a la primera guerra mundial.

En efecto, para estos grupos sociales el acceso al mercado laboral se dificultaba no solo por las consecuencias propias de la debacle del año 1929, sino por las dificultades idiomáticas y culturales que implicaba la incorporación a un modelo de país que comenzaba a delinearse.

En esa época muchos hombres estaban desocupados y el acceso al mercado del trabajo para la mujer era una necesidad para poder llevar a cabo sus proyectos de familia. Dentro de esta perspectiva la mujer se incorporaba por primera vez a un modelo cultural de trabajo debido, entre otras cuestiones, a que su salario era menos costoso que el del hombre, ya que no gozaba de protección laboral.

En *Mujeres que trabajan* Catita viene a develar la necesidad de trabajar que muchas mujeres de esa época tenían. Esta incursión al mundo laboral de ninguna manera implicaba para ellas la delegación o justificación de sus tareas domésticas. A las obligaciones del hogar esta mujer también debía ser capaz de

acoplar su buena voluntad y espíritu de sacrificio en pos del bienestar de la familia. Este ideal de “mujer trabajadora” se institucionaliza en el cine con la aparición del film mencionado y será luego propagado en el cine del primer peronismo. Aunque es desde esos años que se observa cómo la mujer incorpora a su rol tradicional de esposa y madre la demanda de colaborar con los padres o el marido, estos cambios sociales no le aseguraron un incremento inmediato en sus derechos sociopolíticos.

En *Mujeres que trabajan* se presenta un atisbo de conciencia de clase entre las chicas que cumplen sus labores en la tiendas de Stanley. Y es que para 1938, año de estreno de la película, el Sindicato de Comercio conjuntamente con su alianza con el Partido Socialista, ya había logrado dos leyes fundamentales. La primera la alcanzaron en 1932 mediante la creación de una Confederación de Trabajadores de Comercio de alcance nacional y la realización de movilizaciones políticas. La misma fue el “sábado inglés”, que obligaba a los locales a cerrar sus puertas luego del mediodía. Y la otra ley protegía a las empleadas de comercio contra los despidos arbitrarios y sin cargas sociales de parte de los dueños de tiendas (Cattaruzza 2012: 170).

Esta conciencia de clase presente en algunos aspectos del discurso en el film de Romero del año 1938, se amplifica en los personajes presentes en la película *Navidad de los pobres* (1947). Particularmente es mediante el personaje de Catita que se construye la figura de mujer como sujeto social y político, pues no solo se erige como subjetividad de género, sino que además es consciente de sus derechos sociales y laborales.

A lo largo de la historia, las profundas trabas sociopolíticas que la mujer ha sufrido para acceder al espacio público se acompañaron de toda una cultura excluyente. En este sentido el trabajo de Teresa de Lauretis, enfocado en el cine y la semiótica desde un punto de vista feminista, señala cómo la mujer en el cine es representada como una espectadora de sus propias posibilidades otorgadas por un mundo de hombres. Este mundo le otorga su lugar de madre como legado

natural y, además, de mujer sacrificada como parte de su función en pos de la familia (De Lauretis, 1984: 39).

Las expectativas sociales y demandas hacia el género femenino presentadas en el cine planteaban al público femenino estereotipos de subjetividades. Un modelo de mujer múltiple en pos del progreso de la familia sería evidente en el cine del primer peronismo, en donde la verdadera mujer era aquel sujeto femenino capaz de ejercer su rol de madre –esposa y trabajadora (Manzano, 2002: 290).

Estas cuestiones se observan cuando el cine del primer peronismo exponga el modelo de mujer trabajadora, que en realidad es una prolongación de lo visto en el cine de la etapa anterior. Este prototipo iniciado en *Mujeres que trabajan* (1938), da visibilidad a una tensión en rol de la “mujer se proyecta socialmente”, cuando conviven en las expectativas sociales lo personal y lo político.

Análisis del corpus

Mujeres que trabajan (1938)

Esta historia es una comedia dirigida por Manuel Romero y producida por Argentina Sono Film. La película comienza contextualizando la vida social de Ana María del Solar (Mecha Ortiz), una joven de clase alta cuya única preocupación es pasar el tiempo divirtiéndose. Romero hace visible esa idea cuando presenta al espectador mediante una serie de planos cómo transcurre Ana María una de las tantas noches de jolgorio. La escena inicial (Figura 1) comienza con un primer plano fijo que devela el nombre del lugar en donde Ana María se divierte (la Boite Tzigane) y una música diegética compuesta por un solo de violín de tonalidad menor. La melodía menor de este solo de violín va a acompañar los primeros minutos de la historia para otorgarle un carácter de soledad y melancolía a la vida de los ricos.



Fig. 1

A continuación (Figura 2) se observa un plano inclinado que muestra las piernas y calzado de las parejas que bailan en la Boite. Si bien la utilización del plano inclinado fue un recurso usual en el formato del cine hollywoodense entre los años 1933 y 1943 para lograr construir confusión o caos en la imagen (Posadas, 1993: 166), la toma de las piernas y pies de los sujetos de la escena constituye un gesto enunciativo de autor presente en varias de las películas de Romero.



Fig. 2

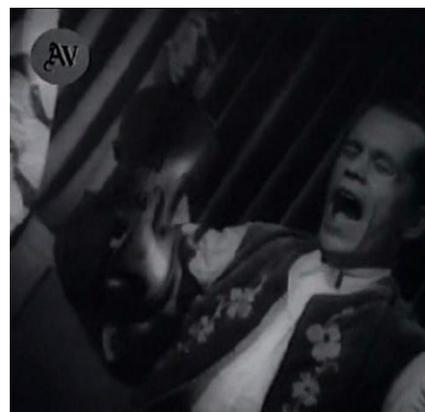


Fig. 3

También como parte del mundo de la diversión de Ana María en la noche, el meganarrador devela no solo los excesos presentes en la vida de los ricos, sino que también los siguientes planos evidencian que la diversión de los de clase alta se consigue a costa del cansancio de los trabajadores músicos y mozos de la boite Tzigane (Figura 3).

El transcurrir de la noche se evidencia con los pasajes de estos planos que muestran las piernas en plano inclinado, que focaliza las piernas de varias parejas bailando, continuado en la imagen en donde el violinista está bostezando. El plano

está inclinado para transmitir confusión y realizado en un leve picado. Romero construye así la imagen del trabajador como superior a la de los holgazanes ricos, pues solo pueden divertirse a costa del esfuerzo de la clase trabajadora.

Asimismo, en la presentación de la historia puede señalarse el sintagma alternativo (Metz, 1970) con el que Romero presenta en paralelo la madrugada de las mujeres trabajadoras en concomitancia con el fin de la noche de Ana María y sus amigos. En efecto, a continuación con un *raccord* de movimiento, Romero construye la polaridad de la vida de las mujeres trabajadoras en oposición a la de las mujeres ricas.



Fig. 4

En una escena Romero muestra cómo es una mañana de las mujeres que trabajan. Excepto el personaje de Catita, todas viven en la pensión de Doña Petrona. Aquí estas damas están arreglándose para ir a trabajar y esperando que Doña Petrona les sirva el desayuno (Figura 4). Las dimensiones del comedor y el decorado dan cuenta del nivel humilde de la pensión en la que viven las chicas, una casa de familia que ha sido convertida en una pensión para permitir a otra mujer trabajadora, Doña Petrona, autoabastecerse.

El relato de la historia continúa con el repetido desayuno frustrado y la queja de las inquilinas, pues Doña Petrona quemó la leche y las chicas deben ir a desayunar a una confitería. Como el desayuno no es posible esa mañana en la

pensión, las chicas deciden ir a tomarlo a una lechería llamada Cabañas Amaru; allí llega Ana María junto a sus amigos de la riqueza.

En la siguiente escena (Figura 5), con un plano americano $\frac{3}{4}$, son presentadas las compañías de la noche que están con Ana María y su novio Carlos (Fernando Borel). La vestimenta de los personajes da cuenta de la clase social a la que pertenecen, a la vez que el contraste de luz posiciona a la protagonista como la integrante del grupo de color diferente, pues está pronta a comprender los valores del trabajo y la amistad verdadera.



Fig. 5

Luego, mediante un travelling el meganarrador presenta ante el enunciatario el contraste de la vida de los ricos, quienes llegan a la lechería a desayunar para luego irse a dormir, en oposición a las chicas de la pensión, que luego deben partir a trabajar a la tienda. La contextualización de la vida de las mujeres trabajadoras en el desayuno (Figura 6) se logra con un plano americano angulado hacia la izquierda. Las chicas están sentadas en la barra con una postura de resignación, pues les espera una jornada laboral extensa.



Fig. 6

Mientras están desayunando, Ana María se encuentra en el otro extremo de la barra. Ella alza su copa y dirigiéndose a las mujeres trabajadoras proclama: *“nosotros los holgazanes debemos levantar nuestra copa de leche en honor a las mujeres que trabajan”*. Este comentario es considerado como una provocación por las mujeres trabajadoras que se encuentran desayunando. Como consecuencia de ello, Luisa (Pepita Serrador) les advierte a sus compañeras que la condición de clase a la que pertenecen es funcional a los divertimentos y excesos de los ricos.

Siguiendo con el relato, luego de que Ana María levanta su copa y brinda por las mujeres de trabajo, aparece en la escena Catita, el personaje de Niní Marshall. A diferencia del personaje que encabeza Pepita Serrador, Catita es una joven soñadora que cree en el amor eterno y sueña con el día de su casamiento. Si bien durante la trama Catita será el personaje que ayude a Ana María a encontrar trabajo y la acompañará en sus luchas hasta el final de la historia, en su primer encuentro con ella la enfrenta (Figura 7).



Fig. 7

Ante el reclamo de respeto de Catita, Ana María les reparte dinero para que se compren vestidos. El tono del personaje de Mecha Ortiz es burlón y a la vez entonado por las copas de más que ha bebido. Luego, Luisa le advierte que guarde su dinero *“no vaya a ser cosa que lo necesite el día de mañana”*.

La advertencia de Luisa cobra veracidad a las pocas horas, cuando Ana María llega a su casa y descubre que su padre se ha suicidado por no haber podido afrontar las deudas y el quiebre económico. Con esta noticia, el personaje de Mecha Ortiz comprende que su vida está sesgada por afectos y amistades que provienen del interés por su dinero.

En el relato se presentan las consecuencias que sufre el personaje al caer en una situación de pobreza. Su futura suegra y cuñada ahora la desprecian, sus amigos la abandonan y el único afecto verdadero que posee es el aprecio de su chofer Lorenzo, otro personaje del mundo del trabajo.

Ana María comprende que sus afectos están condicionados por el dinero, razón por la cual decide poner a prueba el amor de su novio Carlos, pues duda de la su

veracidad al observar que el personaje de Fernando Borel sigue rodeado de las relaciones que ella ha perdido³.

Es en este momento de la trama en que Lorenzo, su chofer, le propone ir a vivir a una pensión de mujeres. También la invita a que se anime a trabajar para ganar su propio sustento y así no tener que depender de los demás. Ante esas propuestas, Ana María contesta: “Yo, ¿trabajar? pero si no sé hacer nada!”. Expresión ante la cual Lorenzo de responde: “No importa, a los golpes se aprende a vivir...”.

Este momento de la historia es mostrado en un primer plano corto, cuya focalización responde al espectador testigo de este momento de la historia. Lorenzo maneja mirando hacia delante, mientras Ana María lo escucha y comienza a pensar en que tal vez la vida del trabajo le depare mejores tiempos (Figura 8).



Fig. 8

Finalmente, la protagonista decide seguir el consejo de su fiel amigo y llega a la pensión de Doña Petrona. Allí se enfrenta con aquellas mujeres de las cuales horas atrás se había burlado. En la cena Ana María es reconocida por Catita como aquella dama “*pituca y estirada*”.

³ Según Daniel López (2011:36) la película *Mujeres que Trabajan* es el ejemplo más evidente para comprender como Romero construye el discurso cinematográfico con respecto a la lucha de clases. Debido a que en sus películas se puede observar un patrón de representación en donde las trabajadoras son honestas leales e íntegras mientras que los ricos y burgueses son gobernados por el interés por el bien propio y la avaricia.

Cuando las chicas se dan cuenta de que en la mesa está cenando “aquella mujer”, Ana María recibe los reproches de Luisa, quien ejerce la voz de la verdad de la historia como un subnarrador (Gaudreault, 1990). Desde este rol Luisa comienza a relatarle a Ana María la historia de desesperanza y falta de oportunidades que cada una de las mujeres trabajadoras han atravesado en sus vidas.

Luego de escuchar las historias de vida de estas mujeres que trabajan, Ana María no sabe cómo pedir perdón y decide retirarse muy avergonzada. Sin embargo, al verla tan desconsolada, Catita comienza a darle ánimo y a ofrecerle su solidaridad. Luego se suman el resto de las muchachas, que prometen ayudarla a conseguir trabajo en la Tienda Stanley, donde ellas son empleadas.

El gesto de solidaridad y comprensión construye en la historia uno de los ideales más presentes: el mundo del trabajo comprende también la posibilidad de compartir con el otro la vida. Y es por eso que en *Mujeres que Trabajan* los personajes femeninos son contruidos como sujetos sociales, pues se desarrollan y alcanzan sus expectativas de vida por fuera del ámbito doméstico, más precisamente en el espacio laboral. El momento de reconciliación se logra en una escena en donde el encuadre capta la protección que los personajes femeninos de la historia van a ejercer sobre la vida de Ana María (Figura 9).



Fig.9

A Catita se le ocurre que Clarita, la novia de Stanley, intervenga por Ana María. El pedido surge efecto y a la mañana siguiente Ana María comienza a trabajar en la tienda. El meganarrador ofrece al espectador una contextualización de la tienda con cuatro planos que logran construir una vista panorámica del espacio de trabajo de estas mujeres. A continuación, en un *raccord*, aparecen Catita y Ana María dialogando acerca de cómo hacer para vender perfumes a los clientes, pues ellas trabajan en ese sector (Figura 10).



Fig. 10

Ana María tiene éxito como vendedora y es ascendida en su posición por el propio dueño de la tienda. El relato muestra al espectador el poco respeto que el señor Stanley guarda por Clarita a partir del momento en que intenta seducir a Ana María (Figura 11).



Fig. 11

Clarita sufre mucho al ver las intenciones de su candidato, razón por la cual lo enfrenta y le exige que se comprometa en la relación de ambos. Como resultado, Stanley la desprecia y Clarita decide abandonar su puesto de trabajo (Figura. 12).



⁴ Fig. 12

Es también Catita quien logra unir nuevamente a la pareja central de la historia cuando organiza con sus compañeras rescatar de un casamiento forzoso a Carlos y llevarlo junto a Ana María, su amor verdadero. La historia concluye con el casamiento de ambas parejas: Carlos con Ana María y Catita con Lorenzo, el chofer. La escena final muestra a una Catita realizada como mujer: se ha casado con su amor Lorenzo en la misma iglesia y simultáneamente que su amiga Ana María. Para ambas el final es feliz. El final de la historia entrega al espectador una esperanza, aquella que señala que en el mundo del trabajo la amistad y el amor se encuentran (Figura13).



Fig. 13

⁴ Su reclamo es construido con un plano levemente en contrapicado en donde su imagen está por sobre la del despreciable Stanley.

La Navidad de los Pobres (1947)⁵.

Para Clara Kriger (2009: 208) la película *Navidad de los Pobres* es un film realizado con la lógica costumbrista de las comedias del primer peronismo, las cuales propagaban las mejoras laborales y sociales que los trabajadores lograron con Perón. Asimismo para la historiadora, el film da cuenta de cómo las injusticias son impuestas por la clase alta de la sociedad a la clase popular de los trabajadores.

La denuncia social como parte del relato expone las ventajas comparativas con las que cuentan los ricos y las dificultades estructurales que sufren los ciudadanos de clase trabajadora, las cuales son compensadas al menos en parte con valentía, afiliación al gremio y esperanza por el futuro. Todas estas cuestiones están presentes en el film que, fue realizado en pleno auge de las medidas proteccionistas del cine nacional y con el apoyo popular que el Primer Plan Quinquenal había logrado.

Navidad de los Pobres es una comedia dirigida por Manuel Romero⁶ y producida por Argentina Sono Film. La historia comienza en las vísperas de una navidad dentro de la tienda “Grandes Magazines Suárez”. Allí trabajan un grupo de mujeres como vendedoras, entre las cuales se destaca Niní Marshall en el papel de Catita.

Este personaje femenino presenta rasgos lingüísticos que evidencian el proceso de adaptación de los inmigrantes a una Argentina que aspira a ser de lengua castellana y culturalmente europea. Catita se enfrenta con sus modalidades del decir a clientes que se abusan de su poder adquisitivo para tomar para el “churrete” a una empleada de comercio. Entre las primeras escenas, aparece casi al cierre de la tienda, en la Nochebuena, un niño ya bastante crecido y con modales imperativos al cual ningún juguete le agrada. Catita es la vendedora que

⁵ En esta película Niní Marshall comparte elenco con Fernando Lamas, Tito Lusiardo, Irma de Córdoba, Osvaldo Miranda, Orestes Soriani, Fernando Lamas y Pepita Muñoz entre otros.

⁶ Clara Kriger (2009:211) señala que en el universo filmico de Romero es una constante en el relato la asociación de la infelicidad e insensibilidad al mundo de los ricos, mientras que los pobres son develados como aquellos sujetos a los cuales solo les falta dinero pero los caracteriza la bondad y la alegría.

lo está atendiendo, y también es quien enfrenta los modos groseros de su madre arrogante.



Fig. 14

La escena (Figura 14) es construida por el meganarrador mediante un plano fijo general en el cual se presenta el contexto de situación y la dinámica discursiva de los personajes. En éste diálogo en el que Catita se enfrenta a una clienta adinerada y a una supervisora de la tienda, aparece su conciencia de una clase trabajadora que con el peronismo ha adquirido nuevos derechos.

Cuando en la escena anterior las compañeras de Catita intentan que no discuta y no llegue a perder el trabajo, ella argumenta: *“qué me importa que me echen, ahora me tienen que pagar el mes de aviso, el aguinaldo, las vacaciones, todo [...] lo que falta ¡encima que estamos acá desde las 7 de la mañana, nos extienden una hora más para el cierre, nos tenemos que aguantar a estos oligarcas!”*. La respuesta de Catita demuestra una conciencia de clase sustentada en los logros del estado de bienestar (indemnización, aguinaldo, vacaciones) y también deja ver una clara oposición con la “oligarquía”. Esta clase alta es algo que se debe “aguantar”, como una molestia que se aprovecha del esfuerzo de la clase trabajadora. Catita sabe y hace saber al espectador que detrás de ella y de sus compañeras trabajadoras está el Sindicato para defenderla⁷ de los abusos de los

⁷ Según Alejandro Cattaruzza (2012:170) desde 1938 el Sindicato de Comercio conjuntamente con su alianza con el Partido Socialista, ya había logrado dos leyes fundamentales para las empleadas de comercio. La primera se concreta en 1932 mediante la creación de una Confederación de Trabajadores de Comercio de alcance nacional y la realización de movilizaciones políticas. La misma fue denominada como “El sábado Ingles” la cual obligaba a

clientes, de los patrones y de cualquiera que se atreva a maltratarla a ella o a sus compañeras de trabajo.



⁸ Fig. 15

Esa misma noche de vísperas de navidad entra en escena Marta, una madre que pasea por la tienda con su hijo solo para distraer al pequeño y no para comprarle algo, ya que no posee dinero. En la escena se observa a Catita atendiendo con alegría al niño al cual le gusta un rifle (Figura 15). Marta reprende a su hijo e intenta despedirse pero este comienza a llorar. Catita le dice: *“ma déjelo que juegue un poco con el rifle, total no lo va a gastar por mirarlo”*. La problemática de la historia comienza cuando esta mamá, ante la desesperación de no poder comprar un juguete por falta de dinero y trabajo, decide robarlo de *Grandes Tiendas Suárez*.

Esta madre, Marta (Irma de Córdoba), es descubierta intentando sustraer el rifle por el vigilador de local, llamado Gorostiaga (Figura 16). Entoces Catita vuelve a evidenciar su solidaridad y en defensa de Marta le expresa al vigilante que es ella quien iba a pagar el juguete.

los locales a cerrar sus puertas luego del mediodía. Y la otra ley protegía a las empleadas de comercio contra los despidos arbitrarios y sin cargas sociales para los dueños de tiendas.

⁸ En la escena se evidencia la solidaridad que ejerce el personaje de Niní Marshall. Catita comprende los sentimientos de Marta y le concede al niño jugar con el rifle.

El personaje Catita interpela a Gorostiaga ante su insensibilidad por detener a una madre desesperada. Catita le cuestiona al vigilante si su función en el local merece crédito, pues no es un trabajo digno andar acusando y delatando a la gente pobre que no tiene para comprar. Ante este discurso de defensa, Marta se cubre el rostro pues está muy avergonzada (Figura 17). Además, debido a la falta de alimento Marta se descompensa y es llevada a la enfermería para ser atendida. Al enterarse de la situación, Gorostiaga se compadece de Marta. Con esta contextualización del hecho el meganarrador postula a Marta como una víctima del desempleo, situación que debe ser reparada por la acción del Estado y sus ciudadanos. La solidaridad es postulada como la acción reparadora de estos problemas y no así las sanciones disciplinarias.



Fig. 16



Fig.17

La situación se resuelve cuando el hijo del dueño del lugar, Alfredo, disculpa la acción de Marta y le entrega el juguete como regalo. Entonces Catita sentencia: *“si hubiese tantos jefes como usted, en el mundo no habría más huelgas. Le juro que si no fuera de otra clase me casaría con usted.”* (Figura 18). Con estos dichos el personaje de Catita muestra que a pesar de que las mujeres que trabajan han adquirido nuevos derechos, todavía existen diferencias sociales profundas en la sociedad argentina de esa época. Esta cuestión es comunicada a enunciatario cuando el personaje de Don Alfredo le responde: *“ya algún día se van a abolir las clases”*.



⁹ Fig.18

La historia revela en las escenas siguientes que Marta es desempleada no por elección, sino porque no tiene con quien dejar al pequeño. Ella viene huyendo del padre de la criatura, un estafador y ladrón sin escrúpulos. Esta configuración del contexto del personaje le dio una visibilidad a la problemática de cómo a las mujeres solteras con hijos les era necesario mentir sobre su historia personal para conseguir trabajo¹⁰.

El relato de la historia coloca al personaje de Catita como aquél que no solo da cuenta de las situaciones de injusticia, sino que además propone decisiones que permiten el adquirir igualdad de condiciones para las empleadas. De hecho, es ella quien le pide trabajo a Don Alfredo para Marta y le sugiere que en un futuro sea su secretaria, ya que Marta es taquidactilógrafa. Con el correr del relato Marta se convierte en el amor de Alfredo, cuestión que es combatida por su padre, el Sr. Suárez, personaje representado por el actor Orestes Soriano.

El personaje de Suárez se presenta como un hombre de negocios que está disgustado con las cargas sociales que tiene que afrontar como empleador. Asimismo, desconfía de sus empleadas por creer que es él quien tiene lo que

⁹ La escena da cuenta de la nueva relación entre la clase trabajadora y el patrón que concreta los derechos promulgados por el gobierno peronista.

¹⁰ Clara Kriger (2009) señala como en la época del primer peronismo esta problemática es tratada en los film en correlación con las propuestas del gobierno de legitimar la situación de los hijos de “padre desconocido”. La autora destaca que esta denominación se colocaba en la partida de nacimiento de los niños que nacían fuera del matrimonio.

todos desean, dinero y poder, de manera tal que siempre evita relacionarse con su personal y desconfía todo el tiempo de sus intenciones.

La misma Nochebuena en la que comienza la historia, Alfredo va a saludar a sus empleadas a la pensión. Esta actitud de fraternidad y camaradería entre la patronal y las vendedoras es combatida por Suárez padre. En la cena Alfredo argumenta a su padre que hay que adaptarse a *“los nuevos tiempos y que la buena relación con el personal mejora el negocio”* (Figura.19).



¹¹ Fig. 19

En medio de esta cuestión aparece Catita como el personaje que logra todo el tiempo cambiar los climas de la historia. Sus intervenciones dan cuenta de una mujer trabajadora con conciencia social acerca de sus derechos, pero también con suficiente responsabilidad como para responder a las exigencias de su puesto de empleo. Catita será quien ayude a Marta a proteger al niño de su padre biológico, un delincuente hostigador, como también la defenderá de las acusaciones que recibe ante el robo que comete su ex marido.

En la historia se hace presente la cuestión de la madre abandonada y la problemática de la carga social de los niños sobre la figura de la madre. También se da cuenta de la importancia del trabajo como una práctica social significativa de decencia, orgullo y pertenencia. La narración de la historia da cuenta en la oposición de los personajes de padre-hijo del antes y después de una Argentina peronista. En donde Raúl, el padre de Alfredo y dueño de la tienda, representa los

¹¹En la escena se encuentran padre e hijo dialogando sobre la relación empleados –patronal.

sentimientos de una clase pudiente, “cultura”, que necesita de su capital de trabajo para obtener ganancias pero que se resiste a reconocerle los nuevos derechos laborales que el Estado peronista ha promulgado.

En cambio, el personaje de Alfredo es un hombre con conciencia social que trabaja por la implementación de los derechos de sus trabajadores. Si bien es el hijo del dueño, mantiene una relación cordial y cercana con las empleadas de la tienda. La película narra que es costumbre de Alfredo pasar a saludar por la pensión de las vendedoras en la Nochebuena para brindar.

Dentro del grupo de vendedoras, es Catita (Niní Marshall) quien lleva la voz imperante y asume el carácter de delegada de los derechos de sus colegas. Catita es en el film el personaje que ayuda a los enamorados Marta y Alfredo a animarse a constituirse en una pareja formal. Aquí puede verse nuevamente las tensiones de intereses entre las clases trabajadora y empleadora; no solo desde las diferencias de poder adquisitivo, sino también las supuestas distancias culturales entre el mundo de las clases “altas” y populares.

En la película *La Navidad de los pobres* Catita también es el personaje que interviene ante el padre del hijo de Marta, cuando va a su encuentro y le reclama que deje en paz a su amiga. Catita es engañada por este vil hombre y cae en una trampa, el niño es secuestrado por su padre y a cambio de su libertad Marta le entrega los datos para que robe dinero del local. La situación es descubierta y Marta queda como la principal acusada.

Se produce un enfrentamiento y Marta resulta herida por la bala que el padre de su hijo dispara. Esta situación pone en riesgo su vida y durante su internación los sentimientos de Raúl cambian, ya que se da cuenta de que la mujer a la que su hijo quiere es una persona noble que ha sido utilizada por el vil padre de la criatura. La escena es narrada en un plano general que pone de manifiesto la angustia que sienten estos personajes por Marta (Figura 20).

Cercano el final, aparece Catita quien junto a otras vendedoras y piden a Dios en la iglesia por la vida de su amiga Marta, quien finalmente se salva. La imagen está

construida en un plano medio con un leve picado que da cuenta de la pequeñez de los hombres ante el poder de Dios (Figura 21).

Fig. 20



Fig. 21



Finalmente, la historia concluye con un final feliz. El ex marido de Marta es atrapado, su futuro suegro Raúl se disculpa ante Marta luego de que mejora de salud y la acepta como integrante de su familia. La navidad siguiente la inicial de la historia, la tienda Grandes Magazines Suárez permanece cerrada pues en su interior se está festejando el casamiento de Alfredo y Marta (Figura 22).

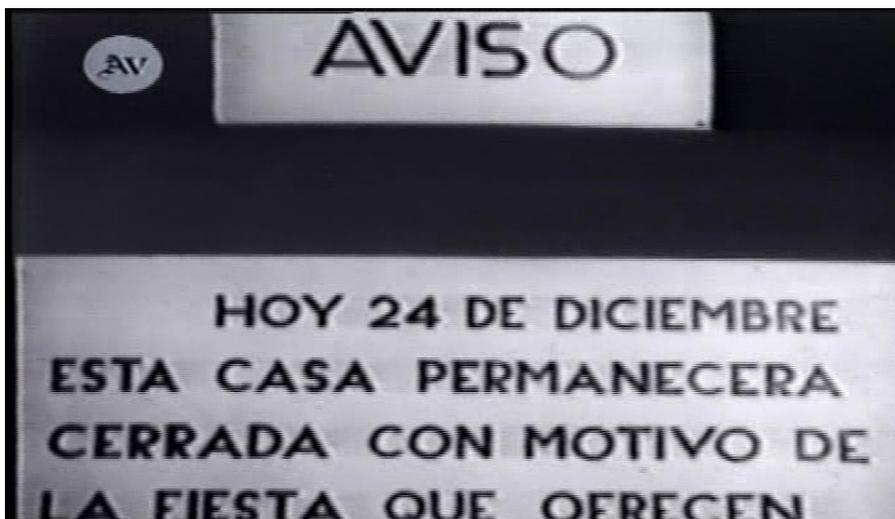


Fig. 22

Asimismo, sobre el final también se anuncia el casamiento de Catita con el empleado de confianza de Suarez padre, Gorostiaga, quien recibe un aumento de sueldo por su lealtad con la compañía.

Cuando Catita descubre que es su futuro esposo quien delataba los movimientos de Alfredo y Marta a Suárez padre, le parte una botella de sidra en la cabeza. Catita comienza a protestar contra Gorostiaga, que está al borde del desmayo. Con este cuadro concluye la película, el personaje de Catita ha generado un nuevo alboroto en la tienda de Grandes Magazines Suárez, pero ahora el contexto del final de la historia se asocia a la idea de festejo y alegría.

12



Fig. 23

Para Clara Kriger (2009:212) la resolución feliz de este relato melodramático vehiculiza la creencia propuesta durante el primer peronismo según la cual la paz social y la felicidad del pueblo se sustentan con la conciliación de clases que, en este film como en otros de Romero, se resuelve mediante el matrimonio.

Nuevamente en este relato de Romero las mujeres protagonistas de la historia han alcanzado la felicidad en el mundo del trabajo, pues el amor, la amistad y la solidaridad son parte de este espacio ahora promulgado por el Estado peronista.

¹² En la escena se puede observar a Suarez que abraza a su nuera con alegría. El festejo del casamiento se realiza junto a todo el personal de Grandes Magazines Suárez dentro de la tienda.

Cuarto eje temático

Construcción de la figura masculina en el fútbol según el cine del peronismo: análisis discursivo de los films *Pelota de Trapo*, *El Hincha* y *El cura Lorenzo*

El este eje se trabajó la construcción de la figura masculina, a través del fútbol, en los films *Pelota de Trapo*, *El Hincha* y *El cura Lorenzo*. Las películas fueron estrenadas en 1948, 1951 y 1954, respectivamente.

El objetivo fue identificar en los films la importancia del fútbol, acentuada por el gobierno peronista, en la vida social del hombre, su protagonismo como sujeto social comprometido con la institución y los signos que caracterizan al mundo del fútbol como un evaluador de la masculinidad. Para el análisis se seleccionaron las escenas más representativas de los films mencionados en los que los hombres participan del espectáculo deportivo, protagonizan los partidos e interactúan con sus pares. A través del análisis del discurso cinematográfico, concretamente utilizando la teoría de la enunciación, se analizarán los films escogidos.

En consecuencia, se pudo demostrar que por medio del fútbol, apoyado y fomentado por el peronismo, el hombre se siente realizado cuando su equipo gana, puede expresar su hombría y valentía en los tablonos de la cancha, pero también se encuentra con el fracaso como sujeto social cuando el club del cual es hincha no triunfa.

El fútbol es un espacio en el cual surge claramente el límite simbólico sobre determinadas relaciones sociales: hombre-mujer, adulto-niño, hombre real-homosexual. Son los adultos los que concurren a la cancha y el niño deja de ser tal cuando entra en la vida de la pasión futbolística.

Peronismo y deporte

El gobierno peronista, en sus dos primeros mandatos constitucionales, ubicó al deporte en un lugar predominante de su gestión a partir de varios aspectos: incorporó a la actividad a miles de jóvenes, fomentó la creación y desarrollo de instituciones deportivas, organizó competencias nacionales e internacionales,

como los Torneos Juveniles Evita y los Iº Juegos Panamericanos e impulsó y subsidió la participación de deportistas argentinos en el exterior. Esta política era ejecutada desde organismos estatales y entidades controladas por el oficialismo, como la Fundación Eva Perón y la Confederación Argentina de Deportes, entre otras.

Según Guillermo O`Donnell (1982) en los primeros Torneos Juveniles "Evita" y los torneos juveniles "Juan Domingo Perón" llegaron a participar más de 120.000 niños. Los Torneos "Evita" se iniciaron en el año 1948, cuando desde la Fundación Eva Perón comenzaron a patrocinarse Campeonatos Infantiles. Si bien hubo en la época un desmedido afán publicitario, nadie duda que contribuyeron eficazmente a la formación integral de los niños y jóvenes de la época. Tal es así que en 1953 los torneos contaron con 218.540 participantes. En competiciones que abarcaban tanto deportes "tradicionales", como el fútbol, el atletismo, la pelota paleta, el ajedrez, la natación, como disciplinas que recién comenzaban a desarrollarse en el país, como el básquet, que cobró un inusitado impulso a partir de obtener el Campeonato Mundial de 1950. La intervención estatal también fue significativa para el deporte de alto rendimiento.

Con respecto al fútbol, el apoyo que se brindó a los clubes repercutió en la venta de entradas. "El quinquenio 1946-1950 arrojó un promedio de 12.755 entradas vendidas por partido, en tanto que el de 1951-1955 registró uno de 12.685. Si se toman valores anuales, 1954, con 15.056 espectadores por encuentro, estableció la marca tope de un decenio en el que el promedio de asistencia jamás se redujo a menos de 10.000 asistentes". (Scher y Palomino, 1988)

La Argentina participó del proceso mundial posterior a la Segunda Guerra Mundial consolidó un mercado interno y forjó una identidad nacional que le dio una presencia en el concierto internacional de las naciones desarrolladas. Como parte de ese período, fronteras adentro, el discurso peronista se articulaba a partir de un colectivo, un "nosotros" con una identidad "nacional y popular". El nuevo bloque hegemónico peronista tenía que diferenciarse del sistema anterior que habían dominado la "oligarquía" y el "capital transnacional".

O'Donnell (1982) sostiene que el Estado apareció como un Estado nacional y popular. Anteriormente los discursos políticos, desde el gobierno y/o desde importantes partidos y movimientos, eran dirigidos a quienes eran vistos, tanto por el Estado como por las clases dominantes, como masas estables y posibles de ser explotadas. Con el Peronismo se los interpelaba y eran reconocidos como pueblo que vivía cambios rotundos en su vida social y material, pero que además era partícipe de las decisiones y actos que representaban la derrota de ese adversario que antes era el opresor: el capital transnacional y la oligarquía.

Por ello Juan Domingo Perón (1974) aseguró que “el deporte es una escuela de formación de hombres, no solo física, sino también moralmente. El deporte espectáculo es tan importante como el otro. La gente entra con entusiasmo cuando hay posibilidades y se incentiva a practicar ese deporte al que asiste como espectador”. Y es en este caso lo que plantea Perón algo esencial en el análisis del presente trabajo. La importancia de la difusión no solo del fútbol como deporte sino también como deporte-espectáculo. Y en esa característica radica la intención de incentivar la práctica deportiva a través de lo que podríamos denominar como un “contagio”.

De esta forma el rol que cumplió el Estado como organizador de la vida social y la importancia que se le dio al deporte, a través del cine, aparece como una temática trascendente de ese periodo. Cómo los films dedicados al deporte, sobre todo al fútbol, remarcaban la importancia del mismo como integrador social y formador de valores colectivos.

En este escenario el hincha juega un papel trascendente dentro del desarrollo del deporte. Es un actor más dentro de ese “espectáculo” y en ese ritual en el que se desenvuelve el fútbol aparece el orden moral (tradicional o subversivo, permanente o transitorio) y existe una suerte de evaluación masculina de la autonomía, el control, la dependencia, la dignidad, la autoestima y como plantea Archetti (1998) la fidelidad a los compromisos.

El fútbol permite percibir al mundo como una construcción social realizada por diferentes actores. Es ahí donde aparecen los jugadores periféricos, los hinchas y

los barras bravas. “Los idiomas de la masculinidad esclarecen cómo se construyen los proyectos de la identidad social e individual a través de la dramatización que podemos encontrar en los códigos lingüísticos” como lo plantea Archetti (1998). Los actores se presentan como “actores morales”, ya que le brindan un valor a los objetos y acciones particulares. Es un espacio en el cual aparecen claramente las fronteras simbólicas sobre un conjunto de destacadas relaciones sociales: padre-hijo, adulto-niño y hombre de veras-homosexual. La relación entre los hombres puede interpretarse parcialmente sobre el dominio, el control y el poder.

También debemos destacar que el fútbol es un espacio de afirmación identitaria masculina. No solo con la entrada al mundo deportivo y en especial al fútbol donde se afianza la masculinidad de cada uno de los participantes es también afectada la relación con las mujeres. Se establece el ritual de ir a la cancha como un ámbito, planteado por Acha (2003), como de sociabilidad exclusiva para varones.

Así las populares a las que concurre la mayoría del público es una especie de teatro donde la hinchada puede desplegar su pasión y el aliento por su equipo. El hincha de fútbol tomó en este espacio un protagonismo concreto dentro del desarrollo del partido. De esta forma, la popular posee una importancia determinante a la hora de las sensaciones futbolísticas. Allí, los fanáticos se apropiaron de ese lugar que contiene los triunfos y las derrotas. Los une y los liga sentimentalmente con el equipo, con el club, la institución y más de una vez con un ídolo: el crack.

Jugar al fútbol y también ir a la cancha a alentar al equipo preferido son situaciones prácticas donde se constituye la masculinidad. Es así que ir a la cancha para cumplir con esos rituales masculinos, se convierte en una actividad donde los hombres eran interpelados como machos en la hecho de hacerse hombres a través del futbol.

Según Alabarces (2008) el acto de asistir a la cancha implica no solo el cumplimiento de un rito pautado, sino que conforma también una participación extraordinaria que incide directamente en el resultado y la continuidad de la

construcción de una identidad masculina que se forma en tanto y en cuanto se concurra a la cancha.

Las películas

El hincha es una película de Manuel Romero, estrenada en 1951 cuyos protagonistas son Enrique Santos Discépolo; Diana Maggi; Mario Passano; Lía Durán; Renée Dumas; María Esther Buschiazzi; Vicente Forastieri; Juan José Porta; Mario Faig; Mariano Bauzá; Mario Conflitti; Pablo Cumo; Antonio Provitilo; Fasto Pampín; Héctor Casares y Aída Villadeamigo.

En el film, el Ñato (Enrique Santos Discépolo), es un trabajador mecánico, fanático hincha de su equipo de fútbol, que vive para alentar y seguir al club que es su razón de vivir. Esto lo llevó, entre otras cosas, a postergar el casamiento con su eterna novia (Diana Maggi) por la eterna búsqueda de la gloria del club.

Cuando el club, luego de una mala racha corre peligro de descender, el hincha cree encontrar la solución en su cuñado Suárez (Mario Passano), un joven y talentoso jugador de las inferiores, que jugaba por el solo placer de jugar, sin ambiciones económicas ni de fama. El Ñato hizo lo imposible para que Suárez juegue en la primera división del club. Pero los incipientes empresarios del fútbol empezaron a ver en Suárez un posible jugador para otros clubes y finalmente fue vendido. A pesar de la “traición” de Suárez, el Ñato siguió confiando y jamás dejó de sentir ese “amor” por ese jugador que él vio nacer.

El cura Lorenzo fue dirigida por Augusto César Vatteone, estrenada en 1954 e interpretada por Ángel Magaña; Tito Alonso; Nelly Meden; Eloy Alvarez; Oscar Rovito; Roberto Durán; Lalo Malcolm; Domingo Mania; Bernardo Perrone; Panchito Lombard; Esperanza Palomero; Ricardo Greco; Arturo Arcari; Vicente Ariño y Julio De Grazia

La película recreó la historia por la cual el sacerdote católico Lorenzo Massa, inspiró la creación del club San Lorenzo de Almagro, en 1908. La película describe al barrio de Almagro de ese entonces, como una zona marginal de Buenos Aires, en el que los niños se encontraban solos en la calle, expuestos a la delincuencia. En ese ambiente, el padre Lorenzo (Ángel Magaña), notó que solo unas pocas

ancianas asistían a su parroquia, y decidió acercar a los niños a la religión, comprando una pelota de cuero (inaccesible por su precio para los niños pobres) y ofreciéndoles los terrenos de la iglesia para jugar al fútbol. Ese proyecto contó con la oposición del jefe de la “patota” (Tito Alonso) de delincuentes juveniles del barrio, quien se convirtió en la contra figura moral del cura Lorenzo. La insistencia del cura por integrar a los chicos a través del fútbol hizo que no solo comiencen a jugar en la iglesia sino que también fundan una escuela para poder competir con otros clubes más poderosos.

Pelota de Trapo fue estrenada en 1948, con la dirección de Leopoldo Torres Ríos, interpretada por Armando Bó, Andrés Poggio, Guillermo Stabile, Tucho Méndez, Juan Carlos Salvini, Vicente de la Mata, Enzo Ardigó.

Comeuñas es el apodo de un niño de una familia de clase obrera, que al igual que muchos de sus amigos tiene el sueño de ser una estrella de fútbol. Con sus amigos del barrio y una pelota de trapo crean un equipo modesto, al que llaman Sacachispas. El sueño de estos chicos es poder comprar definitivamente una pelota de cuero y dejar de lado la de trapo. Finalmente *Comeuñas* llega a ser una estrella del fútbol, pero mientras juega en primera división, defendiendo los colores de un club importante y con aspiraciones de campeón, sufre una serie de desmayos. El médico de la institución le descubre una enfermedad cardíaca que puede resultarle fatal si no abandona la práctica del fútbol. Ante la desesperación de *Comeuñas* el médico consiente en guardar silencio hasta que se retire del fútbol.

Análisis del corpus

El hincha

En este film donde se cuenta la estrecha relación del Ñato (el hincha) con su club de fútbol (Club Victoria) Constantemente el director deja entrever la importancia que tiene la institución como espacio de pertenencia, como el lugar en donde el hincha se forma y es parte de él. Y es la popular la que “los une y los liga sentimentalmente con el equipo, con el club, la institución y más de una vez con un ídolo: el crack”. (Acha, 2003).

En la escena de la Figura 1 el hincha dice: “*El club es una Madre*”. Aquí no solo emparenta a la institución con su madre sino que directamente plantea que el club cumple ese rol y le da sentido de existencia como la propia mujer. Vinculación metafórica que señala los valores de lo futbolístico asociados a las características de lo maternal tradicional: el amor abnegado, la lealtad, la fidelidad ante cualquier obstáculo, etc.

En la escena el Ñato y sus amigos discuten sobre lo que deberían hacer para que el club no descienda y juegue Suarez, el futbolista preferido del Ñato quien manifiesta: “Hay que hacer algo, una asamblea, arrancar el pasto de la cancha” y ante la negativa de sus amigos el Ñato remarca enojado: “Ustedes no quieren ni al club, que es una madre”.



Fig. 1



Fig. 2

La imagen se presenta como un plano general que encuadra el diálogo de los personajes ubicados en el centro de la escena y la vestimenta de los personajes indica pertenencia de clase.

En la escena de la Figura 2 en un plano general el Director Técnico reúne a sus jugadores que están por enfrentar un partido decisivo por la permanencia del club en primera división. El DT es el centro de la escena y le dice a sus jugadores: “Ya saben muchachos hay que jugar con nobleza, el deporte ante todo”. Aquí queda bien en claro que más allá de la compleja situación que atraviesa el club, el mensaje del Director Técnico es sobre la importancia de ser nobles en el juego y que lo más importante es el deporte, aunque la situación sea límite. La iluminación de la escena es para destacar ya que a diferencia de otras escenas predomina el blanco, la claridad, una sensación de pureza que debería asociarse a la transparencia del deporte.

Más allá de la importancia que le otorga el director a la figura masculina, representada por el Ñato, también hay que remarcar que en este film el rol de la mujer aparece en distintas facetas. Por un lado, la madre del Ñato que constantemente lo increpa por su fanatismo hacia el club y su jugador favorito, Suárez, y que siempre aparece como el ama de casa tradicional. Pero, por el otro, la figura de la novia del Ñato, no coincide con los estereotipos tradicionales de la mujer. Concretamente sale de lo común y se posiciona como una mujer independiente y acompañante de su pareja. Lina (Diana Maggi) posee un carácter interpelativo y en todo momento resalta como una mujer destacada en el grupo de hombres-hinchas del Club Victoria. Si bien en varios pasajes de la película interpela a su novio para que concrete su promesa de casamiento, lo que deja entrever la intención de formalizar su relación, nunca dejará de apoyar a su pareja por lo que se puede caracterizar a Lina como una fanática del club. Su estructura familiar está representada por su tío, el dueño del Bar. No es una mujer con una familia tipo constituida.

Esa mujer que sale del estereotipo tradicional del ama de casa o la madre sobre protectora es claramente remarcada en la escena en la cual Lina forma parte del

grupo de hinchas que entran a la casa del presidente del club para obligarlo a que ponga a Suárez en la primera división.



Fig. 3

En la Figura 3 el director utiliza un encuadre de El Ñato y Lina junto al grupo de hinchas en la puerta de la casa del presidente del club.

No hay música y el sonido fonético se centra en el pedido a modo de canto de los hinchas: “Queremos a Suárez”. El tiempo de la narración es consecutivo y en el momento en que la mucama les informa que el presidente está durmiendo, Lina dice: “Que se levante, a la carga muchachos” y es la primera en ingresar a la casa.

Ya en el interior, más precisamente en el living, el presidente se enfrenta a los hinchas y en la Figura 4 en un plano medio frontal el Ñato y Lina aparecen en condición de paridad. Los dos, en su calidad de hinchas, increpan al presidente y la mujer aparece en un rol no tradicional.

Lina ante la negativa del presidente le señala: “Si no puede resolver nada peor para usted, porque le incendiaremos la casa”. Nuevamente el liderazgo de Lina se plasma en la virulencia de la frase y en su protagonismo en la escena. Pero más allá de ese protagonismo que en esta escena tiene Lina, y que como remarcamos es El Ñato, junto a su novia, el que dirige las acciones de la escena y se posiciona siempre como la voz del hincha, el representante de la popular, el hombre que defiende ante todo a su club y también al ídolo que quieren que juegue el partido.



Fig. 4

El cura Lorenzo

Este film contiene un claro mensaje en el que el fútbol es el eje central de un proceso de inclusión y formación a través del deporte. Si bien cuenta la historia de la fundación del club San Lorenzo de Almagro, creado por el padre Lorenzo Massa, en 1908, la película estrenada en 1954, es un reflejo de la apuesta del Peronismo por incluir y fomentar el deporte entre los niños para que salgan de “los potreros que son y han sido toda la vida escuela de delincuencia” (Perón, J. D. 1975: 11).

En la escena de la Figura 5 se observa a uno de los chicos del potrero entregándole la plata de la venta de diarios a un hombre de la barra que siempre molestaba al Cura Lorenzo. El trabajo infantil era otro de los motivos por los que el Padre estaba preocupado y quería evitar que esos niños siguieran trabajando o deambulando por las calles. En el plano se ve al hombre de espaldas y al niño en una actitud de inferioridad ante la imagen del adulto. El sonido diegético se percibe como el murmullo de los niños en la calle. La estrategia de la profundidad de campo pone de manifiesto la humildad del barrio. La vestimenta clásica del compadrito y la ropa humilde del niño evidencian la vulnerabilidad de los menores frente a un mundo adulto que los explota.

Lo que plantea Perón sobre el deporte y sus beneficios es válido para emparentarlo con la intención del Cura Lorenzo de tratar de que los niños se acerquen al fútbol y dejen la calle. “El deporte es una escuela de formación de hombres, no solo física, sino también moralmente. El espíritu de los hombres se cultiva también en los campos de deportes”. (Perón, J. D. 1975: 11)



Fig. 5

En la escena de la Figura 6 finalmente el padre Lorenzo consigue comprar camisetas azulgranas para los chicos y se las entrega en el terreno de la Iglesia. Se observa claramente la felicidad de los chicos al poder tener su remera. El centro del plano lo ocupa el padre que observa feliz cómo los chicos reciben sus camisetas. No solo el Cura Lorenzo logra que los chicos se integren a la Iglesia y comiencen a jugar al fútbol sino que también logrará que luego se enfrenten a un equipo ya constituido para lo cual no solo practicarán el deporte sino que además deberán crear una escuela, ya que era requisito para poder participar de los campeonatos. Aquí queda en evidencia la importancia que se le otorga a la práctica del deporte y el estudio, necesarios para la inclusión y pertenencia.



Fig. 6

En la figura 7 el cura Lorenzo dialoga con el comisario del barrio que busca a un chico que había robado un negocio. El Padre que protege al chico asegura que “un niño nunca puede ser culpable”. Y el comisario manifiesta: “entiendo por qué cambiaron tanto los niños del barrio”. El cura responde “el mérito no es mío, el fútbol les apasiona tanto que ya ni se acuerdan de la calle”. Y luego de esa afirmación la respuesta del comisario es una clara revelación de la importancia que le otorgaba la sociedad en esos momentos, representada en la escena por el líder de una institución como la Policía, a la práctica del deporte. Cuando el Comisario asegura: “Siga aumentando sus jugadores así disminuirán mis delincuentes”. Se deja entrever que el fútbol les posibilitará a los niños una salida del mundo de la calle y la delincuencia, y por consecuencia la posibilidad de integrarse a una institución (Iglesia, club de fútbol).

Vale citar a Perón cuando se refería al deporte y la delincuencia: “Los deportistas no son jamás hombres con inclinaciones hacia ningún tipo de delincuencia. El cultivo del espíritu es paralelo al cultivo del cuerpo; por ello pienso, y los hemos de hacer así, que hay que dar la más extraordinaria importancia posible al deporte popular, para que todos puedan practicarlo”. (Perón, J. D. 1975: 12)

La luz de la escena es de ambiente y la importancia se centra en las expresiones del Padre Lorenzo. Como se observa en la misma figura, el Padre baja la vista cuando le habla al comisario, gesto claro de aceptación de su encubrimiento al chico que había robado, pero también de valoración por el cargo de la persona que tenía en frente. Aun así, en un plano medio el director iguala las figuras del Padre y el Comisario como representantes de instituciones legitimadas.

El sonido fonético le da más trascendencia a lo que dicen las dos personas. Es tan importante el diálogo como la imagen. Como se analizó anteriormente, las palabras pronunciadas por ambos evidencian claramente la importancia de que los niños no estén en la calle. El diálogo es uno de los protagonistas de esta escena.



Fig. 7

Pelota de trapo

La historia de Eduardo Díaz *Comeuñas*, el chico que quiere llegar a ser futbolista profesional es otro claro ejemplo en el que se pone al fútbol como la herramienta que posibilitará abandonar la situación de precariedad y miseria en la que se encuentran los protagonistas. Hay también un claro mensaje de masculinidad cuando el protagonista, más allá de padecer un problema cardíaco, opta por seguir jugando al fútbol corriendo el riesgo de morir en una cancha.

En el diálogo de la figura 8 se manifiestan las intenciones de los chicos y sus expectativas a futuro con el fútbol. *Comeuñas* le comenta a su madre: “Yo quiero llegar a ser jugador de primera y entonces ganar mucha plata, para que vos no laves más ropa y él (por su hermano Alfredo) pueda llegar a ser un gran médico. Y te vamos a comprar una casa bien linda y te vamos a poner una sirvienta bien pituca para que te haga todos los mandados”. La luz dirigida de la escena se centra en la madre y muestra la austeridad de la casa en la que viven los protagonistas.

Lo que dice *Comeuñas* es muy importante en la escena. Podemos plantear tres objetivos que deja la frase: ascenso económico, social y profesional. Lo económico a través de la posibilidad de ganar más dinero. Lo social a través del deseo de que la madre deje de lavar ropa y hasta tenga sirvienta. Y en lo profesional la intención de que el hermano sea un “gran” médico y él pueda convertirse en futbolista rentado. Nuevamente surge la importancia que se le

brindaba al estudio, a una carrera profesional y a la necesidad y deseo de que la madre pase de ser la que los servía a ellos y les lavaba la ropa a la dueña de una “casa bien linda” y tener su propia sirvienta. En un solo diálogo quedan manifestadas las diferencias sociales de la época y los anhelos de progreso, a través del fútbol, de los que estaban más postergados.



Fig. 8



Fig. 9

En la figura 9 los dos hermanos hablan sobre la posibilidad de que Alfredo deje los estudios. *Comeuñas* se niega y no solo lo obliga a continuar su carrera de médico sino que también le asegura que él seguirá trabajando para solventar esos estudios. Nuevamente el sacrificio en el deporte y en el trabajo para conseguir que uno de ellos llegue a ser un profesional. El plano tiene como protagonistas a los dos hermanos y se destaca en la escena la postura de Díaz, que está sentado en la mesa mirando a su hermano que aparece parado. Podemos inferir que el más importante es el hermano, ya que lo que se plantea es que él continúe estudiando y así pueda llegar a recibirse de médico. Hay un claro mensaje de sacrificio por el otro en pos de un objetivo común y familiar: el título de médico del hermano de *Comeuñas*. La ropa también es importante en esta escena: Díaz está vestido informalmente, más relacionado con su labor (futbolista-trabajador) y su hermano viste de traje, relacionado más directamente con el estudiante o el profesional.

En esta escena se da una fuerte revalorización de lo profesional como indicador de la movilidad social ascendente propia del peronismo clásico.

Finalmente, *Comeuñas* llega a triunfar en el fútbol profesional pero un problema cardiaco le impide continuar con su carrera. Más allá de eso queda bien en claro las posibilidades que le brindó el fútbol y gracias a ello no solo pudo comprarle la casa a su madre sino también solventar los estudios de su hermano que finalmente se recibió de médico.

En la parte final de la película, en el tiempo suplementario del partido que jugaba la Selección Nacional, Eduardo Díaz es reconocido en la tribuna de la cancha y los hinchas lo llevan en andas para que juegue el resto del partido. Consciente de su patología le pide por favor al médico que hable con el DT para que lo ponga. El diálogo (Figura 10) es una muestra clara de la importancia que se le da al deporte y a la Selección Nacional. Díaz le plantea al médico: “A la patria se la defiende de muchas maneras y deportivamente también. Esa bandera es digna del mayor de los sacrificios”. En ese sentido vale destacar el concepto de Acha cuando afirma que “el fútbol fue un deporte importante para la construcción de los imaginarios de la masculinidad en una Argentina que necesitaba constituir, en el marco de una población étnicamente heterogénea, una representación de la virilidad asociada a la idea de nación” (Acha, 2003:128). Aquí aparece nuevamente el sacrificio por el deporte, su pasión por representar a su Nación y la muestra de valentía de querer jugar a pesar de su enfermedad.



Fig. 10

Quinto Eje temático

La Institución Policial y su relación con el orden familiar en el cine del primer peronismo.

En este eje se estudió la construcción de la figura de la institución policial en las siguientes producciones cinematográficas: *Morir en su ley*, de Manuel Romero (1949) y *Deshonra*, dirigida por Daniel Tinayre (1952).

El objetivo fue identificar en los filmes la importancia de la institución policial, y su correcto accionar acentuado por el gobierno peronista, así como también su protagonismo como sujeto comprometido con otros órdenes primordiales como es el caso de la familia.

Peronismo e Institución policial

El cine argentino del primer peronismo debe ubicarse en el marco del nuevo concepto de país implementado en los años '40, que acusaba los efectos de numerosas transformaciones socioeconómicas, signado por precedentes crisis pero también por un lento avance del Estado que adoptó medidas proteccionistas en el marco de un gobierno de matriz liberal.

Los sectores populares fueron incorporándose al uso de bienes y servicios así como también al disfrute de los nuevos espacios de ocio, como el fútbol, los bailes y el cine. No sólo era un entretenimiento sino también un ritual importante en la modificación de la imagen de la mujer y en los comportamientos masculinos. Se trataba de conformar un nuevo perfil para la sociedad y una rápida y eficaz educación de su sensibilidad.

Por su parte la industria cinematográfica, que tanta preocupación y ocupación le había dado a varias personalidades de la cultura de la década anterior, contó prontamente con el estímulo del entonces Coronel Perón, quien desde la secretaría a su cargo, apoyó los comienzos de esta industria. Años más tarde le dedicaría esfuerzo e integraría personas de su confianza para lograr del cine uno de los medios por el cual difundir sus políticas y logros alcanzados en la gestión

de gobierno. Sin embargo el extremo apoyo y dedicación habría de manifestarse en actos de condicionamientos a la creación artística.

Respecto a la narración cinematográfica local fue influenciada por representaciones neorrealistas provenientes de Europa, las que fueron incorporadas por los directores destacados del período, quienes a través de nuevas técnicas y formas de relatar introdujeron la marcada presencia del género policial.

Según lo expresado por la Dra. Clara Kriger en su obra *Cine y peronismo, El estado en escena* (2009) las películas elegidas en este análisis son tributarias del estilo clásico de Hollywood, pero modeladas por características locales. La autora afirma que por ese entonces, en la Argentina se vivía un clima altamente policial, con una fuerte propaganda de las instituciones por un lado, y un cambio en la puesta en escena del delito por otro, motivo por el cual las producciones comienzan a salir de los interiores contruidos en estudios cinematográficos para desarrollarse en las calles, producto de la influencia ejercida por tendencias realistas extranjeras. Surgen pues subgéneros como el policial carcelario, el melodrama policial y el policial psicológico, entre otros

En concordancia con lo expuesto por la autora respecto de las características del estilo clásico hollywoodense en las producciones locales, se procede a describir lo que David Bordwell (1985) expresa como “estilo clásico”.

El autor afirma que la narración del cine clásico está regida por una lógica causal lineal y que los sistemas espacial y temporal son los vehículos de ese tipo específico de causalidad. Por lo que en los filmes, las acciones se concatenan a partir de una relación causa-efecto, que facilita al espectador el conocimiento de los conflictos y sus motivaciones. Expone que para que no se altere la sencilla comprensión de la historia, el relato clásico no debe presentar rupturas o cambios abruptos en su temporalidad y que la única manipulación posible de la historia es el flashback. Considera que el espacio fílmico despliega estrategias de centrado, equilibrio, frontalidad modificada y profundidad de la imagen, de manera que permite que el espectador personalice ese espacio. A su vez reconoce que el

montaje clásico integra al observador dentro de la narración y le asigna un lugar ideal. Asegura que el cine clásico propone una narración omnisciente (parece que las cámaras lo muestran todo) e imperceptible (se ocultan las herramientas de construcción), especialmente dirigida a provocar la identificación del espectador. Manifiesta que la repetición es un elemento esencial a la hora de pensar las películas clásicas y que la estandarización alcanzaba entonces a las fórmulas narrativas y a sus reglas, pero también al diseño de las locaciones (siempre interiores y construidas para la ocasión), de la iluminación, de las formas de montaje (corte directo, sobreimpresión o barrido, entre otras), del uso de la banda sonora, etc. A esto le suma una característica de producción relevante: el star system, un sistema que pone en el centro de la elaboración del filme a la estrella de cine.

En cuanto al género policial, Clara Kriger afirma que se había constituido como la opción más elegida como mercancía cultural. Destaca a su vez que la idea de trabajar con historias tomadas de la realidad o cercanas a ella se convirtió en una plataforma de despegue para evadir, aunque sea parcialmente, la censura moral de la época. De esta manera, subraya la autora, lograron conectarse con la serie social, y en cierto sentido con el Estado, como espacio cultural pensado para esa sociedad.

Las formas genéricas clásicas, ahora readaptadas, funcionaron como dispositivos que ubicaron los delitos y los amores en tiempos y lugares concretos y próximos al espectador local. Con alusiones a hechos, frases e imágenes de la realidad. Se crearon representaciones en las que aparecía y se consolidaba el imaginario social sobre el Estado. Sin embargo estos textos fílmicos no elegían el ámbito de la política para mencionarlo explícitamente, sino que lo mostraban como organismo que intervenía en todas las áreas que afectaban la vida social y familiar, al que se acudía en busca de soluciones, pero también que encausaba voluntades individuales para el bien común, como era el caso de la institución policial y su función.

En el análisis de los films se observará cómo se traslada a la pantalla grande esa relación entre poder político y creación individual, industria cinematográfica y educación. , pero también cómo construye el cine una sensación generalizada en la sociedad.

La mirada atenta sobre estos filmes emblemáticos tanto de la época como de sus directores permite desgranar ciertos ocultamientos muy significativos detrás de la belleza de la imagen que se muestra.

Análisis del Corpus

Deshonra

Filme dirigido por Daniel Tinayre en el año 1952. El guión narra la desventura de la enfermera Flora María Peralta (Fanny Navarro), encargada del cuidado de Isabel (Tita Merello) esposa del arquitecto Carlos Dumond (Jorge Rigaud), paralítica tras un accidente automovilístico. Tras la trágica situación el matrimonio convive pero mantiene una relación distante y sin amor, que Isabel no deja de recriminar a su marido. En medio de esta disyunción, la joven enfermera es seducida por su patrón pero este engaño es descubierto por su esposa, quien desesperada expresa el deseo de divorcio y la amenaza con denunciarla a la policía. Cegado en su ambición, el cínico y ambicioso arquitecto, para retener la fortuna de su mujer, no vacila en decidir su muerte. Su macabra astucia lo lleva a diseñar un plan perfecto: cuando Flora introduzca a Isabel con la silla de ruedas en el ascensor de la casa, caerá al vacío por un desperfecto previamente planificado por él. La cruel estratagema llevará a la cárcel a Flora por la culpa de homicidio, pero embarazada de su patrón, no querrá que su hijo nazca en cautiverio, por lo que decide escaparse y matarlo.

La película se estrenó el 3 de junio de 1952, un día antes de la asunción a su segunda presidencia el General Juan Domingo Perón. Las expectativas de un nuevo gobierno y las actuaciones de las actrices del filme dejaron satisfechos a los amantes del melodrama clásico. La gente aprovechaba el ocio del cual gozaba gracias a los derechos del trabajador adquiridos pocos años antes y renovaba la fe

en un gobierno de neto corte popular y del cual se sentían protagonistas indiscutidos.

Deshonra, conforma una evidencia de los íntimos lazos que vinculaban al mundo del cine y de la política pero también la sutileza de la creación que no puede ser sometida íntegramente a la presión de la censura.

En el argumento se puede apreciar un antes y un después en el mundo carcelario, donde se exaltaban las virtudes del régimen peronista, la Justicia del Estado y el desempeño de la Policía, garantes de una sana convivencia democrática. Aunque la imagen, sometida a una exigencia superior a la de la palabra, sugiera algunas críticas a ese mismo sistema representado. Recursos estéticos innovadores y un lenguaje cinematográfico cargado de simbologías y metáforas atraviesan el filme a través de sutiles mensajes que quizás hayan llegado por entonces a muy pocos receptores pero que hoy se iluminan al hacer una revisión del cine durante el peronismo y la estrecha relación entre arte e ideología.

La trama presenta aristas interesantes para la difusión de la ideología política imperante. Flora, la protagonista, provenía del mundo rural y tras cuatro años de estudios de enfermería alcanzó una profesión y un trabajo típicamente urbano. Es pertinente mencionar que la figura de la enfermera, en la Nueva Argentina de Perón, constituía el equivalente femenino del 'trabajador industrial', símbolo del trabajo fuera del hogar y figura emblemática de la FEP [Fundación Eva Perón], encarnaba las virtudes de altruismo y la abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos bajo la guía espiritual de Eva.

Por otra parte, la narración del filme está estructurada sobre un interesante manejo de las oposiciones: adentro y afuera (de la cárcel y de la casa del matrimonio Dumond); antes y ahora; hipocresía y sinceridad; ricos y pobres. Esto permite un juego de oscilaciones que dan ritmo policial al melodrama.



Fig. 1

En una de las primeras imágenes dentro de la cárcel de mujeres, se puede observar a las guardiacárceles vestidas de oscuro, caminando serias, con las manos en los bolsillos, sin hablar, delante de las rejas cerradas, en un ambiente lúgubre y húmedo (Fig.1) Esta imagen deja entrever la falta de compromiso que hasta el momento tenían las empleadas del establecimiento con la causa; el mal desempeño y poco esmero del cuerpo policial carcelario con las reclusas.

En la siguiente captura (Fig.2) se observa la violencia abrumadora, metáfora de una violación a la mujer. Mediante el castigo con agua, aparecen las mangueras como materiales comunes de tortura. Las presas castigadas están de espaldas a las guardiacárceles, en camisón y son atacadas, sin reparo, hasta la muerte de una de las reclusas. Oscuridad, humedad, encierro, elementos presentes para remarcar y reiterar lo negativo de la situación.



Fig. 2

Cabe aclarar que desde 1946 el sistema carcelario produjo cambios tendientes a humanizar los penales, como el producto de una extensión de las políticas de bienestar por parte del gobierno, respecto de sectores sociales vulnerables.

En *Deshonra* este punto de inflexión es mostrado a través de la muerte de la reclusa, luego de un tético castigo, que permite el ingreso de la nueva interventora. Un personal mejor capacitado sería garantía de mayor respeto y de una sana convivencia.

“La cárcel debe ser escuela de re adaptación para devolver a la sociedad Mujeres”, proclama la nueva interventora.



Fig. 3

La siguiente captura (Fig.3), se observa la espalda de una de las reclusas, bien peinada y prolijamente vestida que tiene en frente la figura de la nueva

interventora: una mujer sonriente, vestida en tonos claros y peinada simulando el estilo estético de Eva Duarte.

El gesto de la interventora muestra comprensión, atención para escuchar los reclamos y un cariño maternal. Se hace presente una voz femenina nueva y la enunciación construye otra realidad

ya que termina para siempre con el pasado ofensivo. Ya no es la oscuridad y la humedad el marco de referencia sino la luz del sol en el patio abierto de la institución.

A partir de esta nueva incorporación se deja ver en el filme que las internas visten nuevos delantales blancos, sin carteles numéricos identificatorios, con talles adecuados, aseadas y sonrientes. Se observa la entrada de luz por los pasillos. Todos estos elementos dan a entender el cambio rotundo y el próspero porvenir.

De esta manera se muestra la reforma carcelaria en su máxima expresión, en la que se busca contener a las reclusas y no castigarlas por delitos cometidos anteriormente en sus vidas.



Fig. 4

Otra de las imágenes (fig. 4) significativas y muy difíciles de crear de esta película es la caída de Isabel por el hueco del ascensor, en la que se repite una vez más el juego de luces y sombras, y la sensación de tragedia. El plano se muestra de abajo hacia arriba, poniendo de relieve la diferencia de altura, y la oscuridad que, nuevamente, invade la escena.

Las dualidades y comparaciones entre claros y oscuros, son empleadas para recrear la rivalidad entre lo bueno y lo malo, lo nuevo y lo viejo.

Por otro lado, a pesar de las nuevas reformas, se manifiesta la insatisfacción por parte de las presidiarias, a las que no les alcanzan las comodidades, las mejoras edilicias, ni la comprensión, ni el cariño. Lo que les hace falta -literal y metafóricamente- es la "libertad". Aquí se deja entrever que estas mejoras no las hace enteramente satisfechas porque no van acompañadas por aquello que las hace plenamente humanas. Aunque tengan que perder los logros alcanzados con la nueva interventora, deberán cumplir con un deber superior.

En la siguiente captura (fig.5) se observa un plano amplio, en el que aparece Flora a la izquierda y arriba en la inmensidad de los túneles cloacales por donde escapa. Vuelven las luces y sombras, y sobre todo el agua, elemento utilizado por Tinayre en reiteradas oportunidades. Ésta representa el escape hacia la vida nueva, relacionada con la obediencia a la institución policial como ciudadano integrante de la sociedad. Sin embargo también es humedad, es aquello que todo lo impregna. El autor sugiere así otra metáfora: la del largo camino, que por más difícil que sea transitarlo, el final garantiza la libertad.



Fig. 5

Es en la última imagen del filme (fig.6) en la que se manifiesta un homenaje al famoso director estadounidense Orson Wells. En ella Tinayre dedica un primer

plano a un recién nacido en un moisés blanco, como sinónimo de pureza, al resguardo de una enfermera vestida también de un blanco impecable, y admirado por la nueva interventora que expresa en su un rostro cariño y ternura en el centro de la escena.

Todas estas marcas o huellas enunciativas dejan lugar a la interpretación de la legitimación de la madre soltera por las fuerzas del orden, tanto en el cine como en la vida real. Se crea una imagen esperanzadora y feliz expresada en la luz, la limpieza, el orden, la libertad y la vida, como una manera de utilizar los elementos de la narrativa cinematográfica para transmitir ese mensaje a la sociedad.



Fig. 6

Morir en su ley

Filme dirigido por Manuel Romero en el año 1949 en el cual un inspector se infiltra en una banda de delincuentes y finge estar enamorado de la mujer del cabecilla para sonsacarle información sobre su amante prófugo. El policía logra su objetivo, y el criminal es capturado. Pero más tarde, el delincuente se fuga otra vez y secuestra a la mujer del inspector. De manera que se produce un enfrentamiento en el que la justicia termina con el delincuente, pero también con la vida de la mujer del cabecilla (Tita Merello) quien en un intento por salvar al inspector, la sorprende el trágico final.



Fig. 7



Fig. 8

Desde los créditos de inicio (fig.7) se observa la imagen de la estatua de un gallo, haciendo referencia a la Policía Federal, que entró en funciones el primero de enero de 1945 en la República Argentina.

En la siguiente captura (Fig. 8) el director utiliza fundidos de planos en movimiento para crear la sensación del paso del tiempo acelerado, donde se mezclan imágenes de policías uniformados en motocicletas de última generación con otras imágenes de comunicaciones modernas, destacando la inversión en todo lo relacionado a la institución policial de aquel entonces y, dejando entrever también la tecnología que se utilizaba a nivel cinematográfico.

Posteriormente en la figura 9 se observa una expresión particular en el rostro del actor, en la que no manifiesta preocupación frente a la situación en la que es sorprendido. Durante la escena mantendrá la mentira frente a su propia esposa, por el hecho de ser policía, y seguirá con el primitivo plan de atrapar al delincuente. En esta acción también se engaña a la otra mujer (Tita Merello) que más adelante le brindará la información que necesita para lograr su cometido.

Luego, la esposa del policía, al develársele la verdad, se hace cómplice de este engaño, ya que sabe que su deber es acompañar a su marido por sobre todo y obedecer a la institución policial con el fin de hacer el bien.



Fig. 9

Cabe destacar que en toda la película se hace referencia a la importancia de la institución policial por sobre otros órdenes de la vida social como es el caso de la familia; de manera que se debe comprender y respetar este dictamen como ley implantada y a la que es correcto hacerle caso omiso.

Esta firme posición se deja entrever también al analizar diferentes frases de los personajes policiales tales como: “*A veces debemos ser inhumanos para defender a la humanidad*”, “*No tenemos esposas ni hijos; solo tenemos una obligación que cumplir*”.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas se desarrollaron por separado los cinco ítems planteados, sin perder de vista que el objetivo de esta investigación contempla cada uno de ellos en forma conjunta, de manera que quede demostrado que el análisis del discurso cinematográfico revela multiplicidad de efectos de sentido en cuanto a las categorías de género y su influencia en el orden doméstico durante el período de peronismo clásico.

Con la intención de esclarecer los objetivos planteados, en principio se realizó una revisión de la bibliografía historiográfica clásica que trata sobre el cine argentino. En estas investigaciones se advierte una mirada simplificadora, la cual asume que se utilizó el cine de ficción para la reproducción de propaganda política y, habida cuenta del sistema de protección y subsidios a la producción de los estudios nacionales, se caracterizó a los contenidos de los films como anodinos y

pasatistas. Además, desde el punto de vista político, algunos autores enfatizaron la relación del peronismo con los totalitarismos europeos, situación que, desde el vamos, desprestigió a los films y a cualquier tipo de mérito artístico o estético que pudieran presentar.

Al visitar los textos a partir de la década de los 90 se encontró una aproximación más profunda y reparadora en cuanto al cine del periodo peronista estudiado. Sin embargo, estos textos son de carácter contenidista, lo que limita el alcance del análisis ya que no contemplan las pequeñas rupturas y escisiones de los modelos culturales impuestos.

De acuerdo a la hipótesis planteada, el cine del peronismo clásico construye discursivamente las complejas relaciones entre categorías de género y esfera doméstica en vinculación con las características políticas del contexto histórico y social del período (1945-1955).

A su vez, el análisis enunciativo del discurso cinematográfico permite el desocultamiento de dichas relaciones con el fin de captar sus matices y sus ambigüedades, sin apelar a la lógica unidireccional expresada históricamente por la crítica cinematográfica tradicional.

La metodología empleada en esta investigación toma como marco de referencia el análisis del discurso y, específicamente, la teoría enunciativa del texto cinematográfico.

Por lo mencionado anteriormente se procede a detallar las conclusiones de acuerdo a cada uno de los ejes temáticos abordados, para arribar a la idea final de esta investigación.

Respecto al primer eje y a la construcción de la figura materna, se concluye que la construcción de las figuras de estas madres todopoderosas, defensoras del orden moral, decididas y temperamentales, solas, a cargo de toda una familia es una configuración única del período analizado y que ha sido transitada únicamente por Tita Merello. No se registran construcciones ficcionales de este tipo anteriormente o después del momento citado. Tampoco han sido protagonizadas por otra actriz.

Esta característica contempla una significación que no ha sido estudiada cinematográficamente en otras oportunidades.

Si *Filomena Marturano* constituye la consolidación de la actriz desde su perspectiva dramática, también implica el auge de un modelo que tenderá a desaparecer con el fin del primer peronismo.

Las dos primeras madres analizadas, provenientes de lugares sociales diferentes, defensoras a ultranza de sus hijos, continúan con la línea de desenlace final que aporta el melodrama. Su acción política intramuros logra su destino. Triunfa de diferentes maneras. Filomena le otorga un apellido legítimo a sus hijos; Dominga, frente a la adversidad de su situación, consigue sacar adelante a su familia. Casa a su hija, encarrila al hijo rebelde y recompone la unión familiar después de un largo tiempo de tormenta y soledad; además logra su felicidad personal.

Con *Para vestir santos* el melodrama se desvanece, en esta temática y en esta configuración de madre interventora. Martina, a pesar de haber dejado su sueño de amor por su familia, queda sola y abandonada. No logra su éxito personal. El modelo de madre configurado por un momento histórico llega a su fin. En 1955 se avecinan cruentos hechos históricos y nuevas configuraciones de género.

En el segundo eje de esta investigación se analizó la construcción de la figura femenina desde las comedias de Carlos Schlieper.

El peronismo buscó eliminar la contradicción de clases y trabajó por muchos de los derechos negados a las mujeres y que marcaron el comienzo de su apertura a la vida política y social. Así y todo, a través del discurso de las comedias analizadas se evidencia una fuerte carga ideológica y moralizante sobre el rol ocupado por la mujer en la casa y en la sociedad.

Se puede observar a pesar de los atisbos y signos de apertura al ámbito profesional, laboral y social, que la mujer sigue eligiendo a la familia sobre sus inquietudes y deseos personales.

Se muestra a una mujer segura, profesional, que rompe con lo establecido,, que está convencida de vivir no solo para la casa y el marido. Una mujer con carácter,

que desafía las normas. Pero en un momento, cuando los conflictos llegan al punto máximo y se debate con su conciencia la manera de seguir, siempre prefiere la familia y el hogar.

Schlieper realiza casi una reivindicación de las ama de casa, del rol fundamental que ocupan al llevar adelante un hogar y de la satisfacción que significa para el hombre contar con una mujer que manifieste esos valores. De hecho las protagonistas confiesan admirar a aquellas mujeres pobres pero dedicadas al hogar, y a las que le gustaría parecerse.

Parecería, incluso en los tres films analizados que la mujer hace una expiación de la culpa que siente por haber tratado de salirse del papel que la sociedad del momento tenía pensado para ella. Y así perdona infidelidades, da marcha atrás con divorcios en pos del beneficio común: la casa, el esposo y los hijos. Pero lejos de hacer esta elección por resignación, lo hace convencida, como si en realidad siempre hubiera sabido que lo “otro”, la “otra vida” fue solo por un momento

En cuanto al tercer eje, “Construcción de la figura de la mujer trabajadora en algunas películas de Manuel Romero: El ejemplo de “Catita” antes y durante el peronismo” se concluye que las diferencias entre la figura de la mujer trabajadora observadas en el personaje de Catita en los films *Mujeres que trabajan* (1938) y *Navidad de los pobres* (1947) permiten señalar que, al menos en parte, se evidencia una amplificación de las expectativas de rol femenino.

En líneas generales puede señalarse que en la primera historia, *Mujeres que trabajan* (1938) la mujer es construida como un sujeto social para el cual el mundo del trabajo representa la posibilidad de ejercer su subjetividad en el espacio público. En este espacio las mujeres encuentran la amistad y el amor y el mundo es un ámbito en donde los buenos honestos y trabajadores alcanzan la felicidad en el matrimonio.

Si bien es cierto que se postula a la mujer como un sujeto capaz de construir vínculos por fuera del espacio doméstico como así también de generar recursos económicos para su subsistencia, también es certero afirmar que la llegada al

mundo del trabajo se construye como una decisión a tomar para aquellas mujeres que no tienen otros recursos.

Puede observarse una construcción axiológicamente positiva hacia la figura de la mujer trabajadora en contraposición con la desvalorización de las mujeres adineradas. Esta cuestión se evidencia durante todo el film por medio de las características subjetivas de los personajes femeninos. Un ejemplo pudo observarse en la construcción polarizante entre los rasgos subjetivos de la madre y hermana de Carlos (el novio rico de Ana María) caracterizados por su egoísmo, maldad e interés por el dinero en contraposición con Catita, una mujer solidaria, afectuosa y desinteresada.

La polarización axiológica presente entre los personajes del mundo de los ricos y del mundo de los trabajadores tiene mayor presencia argumental en *Mujeres que Trabajan* (1938) que en *Navidad de los pobres* (1947). Esta cuestión puede observarse en el relato cinematográfico de la primera película, el cual destaca ante el espectador la transformación emocional que Ana María manifiesta cuando cambia su carácter y visión de la vida al perder sus bienes materiales.

De esta manera el meganarrador resuelve ante el enunciario la ecuación de Romero en ese film: el mundo del trabajo está integrado por personas de buen corazón y valores altruistas en contraposición de las personas adineradas. Ante el enunciario el personaje de Ana María se ha transformado al ingresar al mundo del trabajo pues se ha despojado de sus modalidades de despóticas para transformar su mirada del mundo con valores asociados a la solidaridad, el compañerismo y la valentía.

En un análisis comparativo puede señalarse que la figura de la mujer trabajadora presente en el personaje de Catita presenta algunas diferencias en la película *Navidad de los pobres* (1947). Pues en su construcción, además de ejercer su subjetividad social la figura de mujer trabajadora en Catita ejerce una práctica de su subjetividad política.

Catita conoce sus derechos sociales y políticos y los implementa a la hora de defenderse de los abusos de la clientela. Asimismo, en el relato cinematográfico el

personaje es presentado en los planos junto al dueño del lugar de trabajo en paridad política pues aunque pertenecen a diferentes clases sociales ambos tienen obligaciones y derechos.

Esta filiación y acuerdo entre la clase trabajadora y la patronal atraviesa todo el relato de *Navidad de los pobres*. En este sentido la figura de mujer trabajadora en la Catita de este film amplía su poder de interpelación ante los poderosos con el fin de colaborar siempre con el personaje femenino caído en desgracia. En este caso representado en Marta, la mujer que ha tenido un hijo sola y aparece en la historia desesperada y sin trabajo.

Otra cuestión relevante a destacar en este relato es la conciliación y apertura que presenta la problemática de los hijos de padres desconocidos pues en la historia Marta se casa con un hombre soltero que no la discrimina ni a ella ni a su hijo por haber sido madre soltera. Esta resolución en la historia es acompañada por el contexto de producción del film, pues por esos años el Estado peronista abordaba estas problemáticas postulando la Reforma Constitucional efectuada dos años después.

Estas diferencias entre la figura de la mujer trabajadora observadas en el personaje de Catita en los films *Mujeres que trabajan* (1938) y *Navidad de los pobres* (1947) permiten señalar que al menos en parte se evidencia una amplificación de las expectativas de rol femenino. Estas expectativas se cristalizan con las prácticas de la subjetividad social del personaje en el primer film y el desarrollo de la subjetividad política del mismo en la historia de Romero del año 1947.

El cuarto eje se centra ya no en la mujer y sus diversos roles, sino en la masculinidad. Así se analizó la construcción de la figura masculina en el fútbol según el cine del peronismo clásico.

Se pudo demostrar que es por medio del fútbol, apoyado y fomentado por el peronismo, que el hombre se siente realizado cuando su equipo gana, puede exponer su hombría y valentía en los tabloncitos de la cancha, pero también se encuentra con el fracaso como sujeto social cuando el club del cual es hincha no

gana. Es el fútbol un espacio en el cual surge claramente el límite simbólico sobre determinadas relaciones sociales: hombre-mujer, adulto-niño, hombre real-homosexual.

Es también a través del fútbol que el hombre puede realizarse como sujeto social, ya sea por medio de su inclusión en el mundo del profesionalismo, y su consecuente posibilidad de ascenso social, como su inclusión en las instituciones (clubes, Iglesia, escuela) para poder salir de la calle.

El ascenso social mostrado en los films analizados a través de la práctica del fútbol profesional es uno de los puntos que también aparece en los análisis. El hombre busca a través de ese deporte poder progresar económicamente para ascender y darle a su familia ese bienestar que estaba postergado. Se plantean tres objetivos que el fútbol puede ofrecer: ascenso económico, social y profesional. Lo económico a través de la posibilidad de ganar más dinero. Lo social a través del cambio concreto en la forma de vida. Y en lo profesional la posibilidad del estudio universitario o de su práctica profesional.

Finalmente, como destaca Archetti (1998), el hincha es un eslabón importante dentro de todo el capital social que se pone en juego. En ese escenario juega un papel trascendente dentro del desarrollo del deporte. Es un actor más dentro de ese “espectáculo” y en ese ritual en el que se desenvuelve el fútbol aparece el orden moral (tradicional o subversivo, permanente o transitorio) y existe una suerte de evaluación masculina de la autonomía, el control, la dependencia, la dignidad, la autoestima y la fidelidad a los compromisos.

Para finalizar, el quinto eje temático, “La institución policial y su relación con el orden familiar en el cine del primer peronismo, pudo demostrar que en las dos películas analizadas, *Morir en su ley* (1949) y *Deshonra* (1952), se hace referencia a la importancia de la institución policial sobre otros órdenes de la vida social como es el caso de la familia. Sus integrantes ponen de manifiesto que primero está el deber y el hacer cumplir la ley antes que sus propias necesidades familiares.

Se puede apreciar un antes y un después en el mundo policial, los filmes exaltan las virtudes del régimen peronista, la Justicia del Estado y el desempeño de la Policía, garantes de una sana convivencia democrática.

El peronismo debía mostrar los cambios operados en los primeros años de gobierno y el cumplimiento del Primer Plan Quinquenal ya que estaba en preparación del Segundo Plan. Para ello acude al cine como medio de difusión y opera sobre directores y artistas para lograr una colaboración significativa. Pero la intervención estatal no incidió de manera significativa en las formas y los contenidos de los textos cinematográficos en el modo de narrar de los directores. Estos tomarán el cine para expresar las nuevas transformaciones sociales que devenían paralelamente al crecimiento de la industria nacional y la política proteccionista estableciendo relaciones dinámicas con quienes operaban en el campo cinematográfico y se vieron beneficiados para ello.

Los directores de los films analizados en este eje temático, Daniel Tinayre (*Deshonra*) y Manuel Romero (*Morir en su ley*), dirigieron muchas películas durante el primer peronismo, en un clima de cambios, deslumbrados por el género policial sin dejar de lado la pasión por el melodrama. En ambos filmes se descubren el uso de recursos estéticos innovadores y un lenguaje cinematográfico cargado de simbologías y metáforas a través de sutiles mensajes, que hoy se iluminan al hacer una revisión del cine durante el peronismo y la estrecha relación entre arte e ideología.

A partir de lo observado en las conclusiones de los diferentes ejes trabajados en esta investigación, se pudo demostrar que durante el periodo del peronismo clásico no se hizo propaganda política explícita como sentenció en su momento la crítica clásica. Y que no fue un cine “anodino y pasatista”, ya que durante esta etapa los films producidos fueron una y otra vez representaciones simbólicas de las fuertes transformaciones sociales que vivenció la sociedad argentina durante la época. Las innovaciones tecnológicas, las nuevas formas de narrar de los directores dan cuenta de ello.

Fue un tiempo en que la política estatal intervencionista tomó al cine como medio de difusión de esas transformaciones. También buscó en él la manera de ejercer un vínculo con la sociedad en lo cotidiano. El público iba al cine a verse a sí mismo. Reconoce en él las instituciones que lo representan y aquellos modos en que puede ejercer el ascenso e inclusión social: como jugador de fútbol, siendo policía, trabajando y siendo representado por el sindicato, o el ser reconocido a pesar de no provenir de una familia constituida por madre y padre.

Lo anterior permite que efectivamente se lleve a cabo el vínculo entre las nuevas categorías de género y la esfera doméstica, en relación con el contexto político-social de la época. Esto es expresado en valores colectivos como la dignificación de la madre soltera, la reivindicación de los hijos ilegítimos y la solidaridad entre los miembros trabajadores de la comunidad organizada, entre otros.

En todos los relatos la sociedad es la protagonista, como eje principal para la satisfacción personal, la resolución de conflictos y la posibilidad del desarrollo individual.

Es particular el caso del rol femenino en cuanto que los films, al menos en parte, presentan atisbos del desarrollo de sus expectativas individuales de modo anticipado para el contexto de la época.

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, se caracteriza el período como un tiempo de transición entre las formas clásicas y el devenir del cine de autor. Los films denotan la transgresión, a veces con más audacia unas que otras, de las reglas vigentes del cine clásico.

El análisis de los textos fílmicos demuestra que a pesar de que las películas analizadas se encuadran dentro de los géneros cinematográficos clásicos, pueden observarse algunas marcas enunciativas que ponen de manifiesto características autorales novedosas para los contextos epocales. Es decir, que no pueden considerarse a los productos de este período absolutamente estructurados y sin méritos artísticos.

En definitiva, el análisis efectuado demuestra que se puede ampliar y enriquecer el panorama de las conceptualizaciones en torno al cine del periodo del peronismo

clásico. Al internarse en los textos audiovisuales, el proceso de análisis discursivo pone en evidencia una multiplicación de significaciones, de efectos de sentido. Siempre se descubren diferentes texturas en los films, que se “hojaldran” para dar lugar a nuevas conjeturas.

En principio se entiende que el primer nivel de significación relaciona la historia, el contexto social político, con el relato. La tarea de análisis consiste en atravesar este primer nivel para encontrar, de manera creativa, nuevos estratos donde se dan diferentes procesos de significación. Así se evita que se construya un canon único y se permite visitar los textos desde distintos puntos de vista teóricos para seguir enriqueciendo el campo con nuevas interpretaciones, debates y nuevas investigaciones.

5. Transferencias

Mayo 2013

Participación en programa radial ***Integrados*** perteneciente al Departamento de Humanidades y Ciencias Social de la Universidad Nacional de La Matanza.

A través del mismo, dentro de la emisión destinada a la carrera de Comunicación Social se dio a conocer a la comunidad educativa y a la comunidad en general, los objetivos, alcances e hipótesis del proyecto de investigación. La experiencia permitió fortalecer el vínculo entre la investigación y la comunidad, y articuló de manera positiva las tareas del docente investigador y la difusión pública del proyecto.

Agosto 2013

XV Congreso de REDCOM 2013 *Mapas comunicacionales y territorios de la experiencia.* San Salvador de Jujuy 15, 16 y 17 de agosto.

A cargo del Departamento de Ciencias de la Comunicación- Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-UNJu, la Unidad de Investigación en Comunicación, Cultura y Sociedad y REDCOM.

Se presentaron cuatro ponencias a saber:

Día Viernes 16

Ponencia 1

-Eje 10: Análisis del discurso y estudios del lenguaje. **Mesa 2.**

Autores: Fernando Darío Ernesto **LUJÁN ACOSTA**, Adriana Elba **PIDOTO** y Evangelina **GEMELLI**.

“La institución policial y su relación con el orden familiar en el cine del primer análisis discursivo de películas sobre la temática”.

Ponencia 2

Fernando Darío Ernesto **LUJÁN ACOSTA**, Adriana Elba **PIDOTO**, **Nelson ROUCO** y Evangelina **GEMELLI**

“Construcción de la figura masculina en el fútbol según el cine del peronismo: análisis discursivo de los filmes *Pelota de Trapo*, *El hincha* y *El cura Lorenzo*”

Ponencia 3

Fernando Darío Ernesto **LUJÁN ACOSTA**, Adriana **PIDOTO**, Florencia **ROMANO**

“*Construcción de la figura femenina en comedias del primer peronismo: análisis discursivo de películas de Carlos Schliepler (1947-1951)*”

Ponencia 4

-Eje 10: Análisis del discurso y estudios del lenguaje. **Mesa 3.**

Fernando Darío Ernesto **LUJÁN ACOSTA**, Adriana Elba **PIDOTO**, **Verónica Elisa GALARDO** y **Verónica MALOSETTI**.

“*Construcción de la figura de la madre en el cine peronismo clásico: análisis de películas protagonizadas por Tita Merello entre 1949 y 1955*”

Permitió el intercambio con estudiantes y docentes de la carrera de Comunicación Social y con todas la Universidades, nacionales y extranjeras intervinientes. Así como también sirvió para dar a conocer a la comunidad de investigadores el proyecto analizado.

Diciembre 2013

III Jornada internacional de Investigación y Transferencia

Universidad Nacional de La Matanza

Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales

Título de la Ponencia: “Construcciones discursivas de las categorías de género y su influencia en el orden doméstico en el cine del peronismo clásico (1945-1955). Aproximaciones desde la teoría de la enunciación cinematográfica.”

Autores: Director, Dr. Luján Acosta Fernando Darío Ernesto; Co-directora, Mag. Pidoto Adriana. Integrantes: Lic. Galardo Verónica Elisa, Lic. Romano María Florencia, Lic. Rouco Nelson Gabriel, Lic. Gemelli Evangelina, Lic. Malosetti Verónica, Lic. Franco Patricia Lidia y Lic. Mansilla Adrián Jesús.

El trabajo se expuso en la mesa denominada “Narrativas, regulaciones y lenguajes diversos” donde participaron investigadores del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales. Se expusieron sintéticamente los objetivos, alcances y desarrollo del proyecto de investigación. Además, se intercambiaron las experiencias de los participantes en sus respectivas investigaciones.

Atlas.ti

Seminario “Análisis de datos cualitativos asistido por computadora: el Software Atlas.ti”

Los cambios acaecidos en los últimos tiempos en relación con los medios, evidenciaron la utilidad de contar con metodologías más dinámicas de interacción con los distintos ámbitos de la sociedad en general y de la universidad en particular.

En este marco, el Software Atlas.ti, adquirido por la UNLaM, incorpora las últimas tecnologías de la información y la comunicación al área específica de la investigación en el campo del análisis cualitativo, por lo cual sería de gran utilidad capacitar a los miembros de este equipo de investigación en el manejo del mismo. Asimismo, se prevé extender esta capacitación al resto de los docentes-investigadores del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, que lo requieran.

6. FILMOGRAFÍA ANALIZADA

Cosas de mujer (1951), Carlos Schlieper.

Deshonra (1952), Daniel Tinayre.

El cura Lorenzo (1954), Augusto César Vatteone.

El hincha (1951), Manuel Romero.

El retrato (1947), Carlos Schlieper.

Esposa último modelo (1950), Carlos Schlieper.

Filomena Marturano (1950), Luis Mottura.

La navidad de los pobres (1947), Manuel Romero.

Morir en su ley (1949), Manuel Romero.

Mujeres que trabajan (1938), Manuel Romero.

Para vestir santos (1955), Leopoldo Torre Nilsson.

Pasó en mi barrio (1951), Mario Soffici.

Pelota de trapo (1948), Leopoldo Torres Ríos.

7. BIBLIOGRAFIA CLASIFICADA

A- Sobre representaciones sociales e ideología

A.A.V.V. (1989). *Les représentations sociales*. P.U.F. Paris.

Abric, J.C . et al (1994). *Pratiques sociales et représentations*. P.U.F. Paris

(1991). *Les représentations sociales: aspects théoriques*, en *Pratiques Sociales et représentations*. Paris. P.U.F.

Alabarces, P. (2008). *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Archeti, Eduardo P. (1998) "Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina", en Daniel Balderston y Donna Guy (comps.), *Sexo y sexualidades en América Latina*, Editorial Paidós, Argentina.

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parle veut dire*. Fayard. Paris.

Chartier, Roger. (1995). *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa.

di Stéfano, M; Pereira, M. C.(1997). *Representaciones sociales en el proceso de lectura*. En: *Signo y seña*. Bs.As.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milán. Bompiani.

----- (1981). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

----- (1988). *Signo*. Barcelona. Labor.

----- (1990). *Les limites de l'interpretation*. Paris. Grasset.

----- (1996). *Interpretation et surinterpretation*. Paris. P.U.F

Eagleton, Terry (1995). *Ideología*. Barcelona. Paidós, (1997)

Elster Jon (1982). "Belief, Bias and Ideology" en M.Hollis y S.Lukes (comps.); *Racionaly and relativism*. Oxford, (1982).

Fairclough, N (1992). "Text Analysis: Constructing Social Reality". *En Discourse and*

Social Change. Cambridge, Polity Press.

Foucault, M (1971). *El orden del discurso*. Barcelona, Akal.

Foucault, M (1983). *Discurso, poder y subjetividad*. Ed. El cielo por asalto. Bs.As. (1995).

Jodelet, D (1989). Représentations sociales: un domaine en expansion, en AA.VV. *Les représentations sociales*. Paris. PUF.

Moscovici, S. (1989). Des représentations collectives aux la représentations sociales: elements pour une histoire, en AA.VV. *Les représentations sociales*. Paris. PUF.

Raiter, A. (1999). *Discurso y Política*. Biblos. Bs.As.

Scher, Ariel, y Palomino, Héctor, (1988) Fútbol, pasión de multitudes y de elites, Buenos Aires, CISEA,

Thompson, John B. (1984). *Studies in the Theory of ideology*. London, Cambridge.

Van Dijk, T. (1988). *Ideología*. Gedisa. Barcelona. (1999).

Verón, E. (1995). *Semiosis de lo ideológico y el poder*. OPFYL. Bs. As

Voloshinov, V. (1926). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza. Madrid. (1992)

B- Sobre cine

Arnheim, R. (1971). *El cine como arte*, Buenos Aires. Infinito.

Aumont, J et Leutrat J.L.(1980). *Théorie du film*. Paris. Albatros

Aumont, J.; Bergara, A.; Marie, M y Vernet, M. (1985). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.

Bettetini, G. (1969). *Cine: lenguaje escritura*. México, F.C.E.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison Universidad de

- Wisconsin. (trad. cast. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona. Paidós. 1996)
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós.
- Casetti, Francesco. (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milán Bompiani. (trad. Cast. *El film y su espectador*. Madrid. Cátedra. 1989).
- Costa, A. (1988). *Saber ver cine*. Barcelona, Paidós.
- Di Núbila, D. (1998). *Historia del Cine Argentino II- La Época de Oro*. Buenos Aires: El Jilguero.
- Gaudreault, A. (1988). *Système du récit*. Paris. Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Gubern, R. (1971). *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- Gubern, R. (1983). *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona, Rugera.
- Gubern, R. (1992) *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera Contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Lotman, Iouri. (1977). *Esthétique et sémiotique du cinéma*. Paris. Sociales.
- Metz, C. (1975). "Le film de fiction et son spectateur". *Communications* 23. Paris. Seuil.
- Metz, C. (1991). "Quatre pas dans les nuages" (Envolée théorique). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris. Méridiens Klincksieck.
- Schaeffer, J M, (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris. Editions du Seuil.
- Traversa, Oscar, (1984). *Cine: el significante negado*. Hachette, Buenos Aires.
- Vilches, Lorenzo. (1984). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*.

Barcelona. Paidós.

Vilches, Lorenzo. (1997). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona. Paidós.

Zunzunegui, S. (1996). Palimpsesto Welles en La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Cáp. 4 (124-153). Barcelona: Ediciones Paidós Iberica S.A.

C – Sobre estudios de género (en general)

Acha, Omar. (2003), "Masculinidad Futbolística, Política y Homoerotismo en el cine durante el primer peronismo" en Ramacciotti, K. y Valobra, A. (Comp.)(2003).

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the discursive limits of Sex*. New York. Routledge.

de Lauretis, T .(1992). *Alicia ya no*. Madrid, Cátedra.

Femenías María Luisa, Roulet Margarita y otras. (1994). "Aportes para una crítica de la teoría del género". *En Mujeres y filosofía, Vol 1*. CEAL, Buenos Aires, Argentina.

Femenías, María Luisa (1996). *Inferioridad y exclusión: un modelo para desarmar*. Bs. As, Nuevo Hacer.

Femenías María Luisa. (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*. Ediciones Catálogos. Buenos Aires. Argentina.

Femenías, María Luisa. (2003) *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Catálogo, Buenos Aires.

Muraro, Luisa. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma. Editori Riuniti. (trad. cast. *El orden simbólico de la madre*. Madrid. Horas y Horas. 1994)

Percovich, Luciana (1996). "Posiciones amorales y relaciones éticas". *En Figuras de la madre*. Cátedra, Madrid.

Tubert, Silvia, (1996) "Introducción". *En Figuras de la madre*. Cátedra, Madrid.

Vezzetti-Finzi, Silvia (1996). "El mito de los orígenes". *En Figuras de la madre*. Cátedra, Madrid.

D. Sobre peronismo

D. I Específica sobre Evita.

Avellaneda, Andrés (2002). "Evita: cuerpo y cadáver de la literatura". En Navarro, Marisa (Comp.). *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Castiñeiras, Noemí. (2003). *El ajedrez de la gloria. Evita Duarte, Actriz*. Buenos Aires, Catálogos.

Cortés Rocca, Paula y Kohan, Martín. (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Gessi Navarro, Nina. (2002). "Las tres Evas: De la Historia al mito en cinemascopio". En Navarro, Marisa (Comp.). *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Navarro, Marisa (2002). "La mujer maravilla siempre ha sido argentina y su verdadero nombre es Evita". En Navarro, Marisa (Comp.). *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Navarro, Marisa. "Evita". *En Los Años peronistas (1943-1955)*, Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.

Navarro, Marisa (2005), *Evita* (edición corregida). Edhasa, Buenos Aires.

Sánchez, Ana María (2002). "Evita: cuerpo político/ imagen pública". En Navarro, Marisa (Comp.), *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, Beatriz. (2003). "Belleza". *En La pasión y la excepción*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Soria, Claudia. (2005). *Los cuerpos de Eva, Anatomía del deseo femenino*. Rosario, Beatriz Viterbo.

D. II. Peronismo y vida cotidiana

Altamirano Carlos. (2002). "Ideologías políticas y debate cívico". En *Los Años peronistas (1943, 1955)*. Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.

Archette, Eduardo (1999). "Hibridación, pertenencia y localidad en la contribución de una cocina nacional". En *La Argentina del siglo XX*. Carlos Altamirano (comp). Universidad Nacional de Quilmes. Espasa Calpe, Ariel, Grupo Editorial Planeta.

Ballent, Analía. (1997). *Las huellas de la política: arquitectura, vivienda y ciudad en la propuesta del peronismo. (1946-1955)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Cattaruzza, Alejandro (2012). *Historia de la Argentina, 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Cosse, Isabella. "El orden familiar en tiempos de cambio político. Familia y filiación ilegítima durante el primer peronismo (1946-1955)". En *Generando el peronismo. Estudios de cultura, política y género (1946-1955)*. Ramacciotti, Karina, Ines, Valobra, Adriana (comp.), Proyecto editorial, Buenos Aires.

De Ipola, Emilio. (1999). "El hecho peronista". En *La Argentina del siglo XX*. Carlos Altamirano (comp). Universidad Nacional de Quilmes, Espasa Calpe, Ariel, Grupo Editorial Planeta.

Gené, Marcela Marta. (2001). *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en la propaganda del peronismo. (1946.1955)*. Universidad del San Andrés. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gerchunoff, P y Altunez, Damián. "De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo", En *Los Años peronistas (1943-1955)*. Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.

Lienur, Jorge (1999), "AAA, Dueño 2 ambientes, Villa Urquiza, chiche, 5224789. Consideraciones sobre la formación y transformación de la vivienda moderna". En *La Argentina del siglo XX*. Carlos Altamirano (comp). Universidad Nacional de Quilmes, Espasa Calpe, Ariel, Grupo Editorial Planeta.

O'Donnell, Guillermo (1982) 1966-1973. El Estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

Plotkin, Mariano. (1993). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista. (1946-1955)*. Buenos aires, Ariel, Historia Argentina.

Sigal, Silvia. "Intelectuales y peronismo". *En Los Años peronistas (1943-1955)*. Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.

Torre; JC y Pastoriza Elisa. (2002). "La democratización del bienestar". *Los Años peronistas (1943, 1955)*. Nueva Historia Argentina, Sudamericana, Buenos Aires.

Torre; JC. (2002). "Introducción a los años peronistas". *En Los Años peronistas (1943 - 1955)*. Nueva Historia Argentina. Sudamericana. Buenos Aires.

D.III Peronismo y género

Barry, Carolina. (2003). "Las unidades básicas del partido peronista femenino (1949-1955)". *En Generando el peronismo: estudios de cultura, política y género (1946-1945)*. Ramacciotti, Karina Ines, Valobra, Adriana (comp.). Proyecto editorial, Buenos Aires.

Bianchi, Susana. "Las mujeres en el peronismo (Argentina 1945-1955)" en Duby, G y Perrot, M (dir.). *En Historia de las mujeres. Tomo X, Siglo XX*, Madrid, Taurus.

Crespo, Edalia.(2005). "Madres, esposas, reinas. Petróleo, mujeres y nacionalismo en Comodoro Rivadavia durante los años del primer peronismo". *En Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Lobato, Mirta (edit.). Buenos Aires, Biblos.

Bianchi, Susana, Sanchis, Norma (1988). *El partido peronista femenino*. CEAL. Bs. As.

Di Liscia, Silvia. (1999). "Ser madre es un deber" (Maternidad en los gobiernos peronistas, (1946-1955)). *En Historia y género. Seis estudios sobre la condición femenina*. Buenos Aires, Biblos.

Guy, Donna, (1998). "Rupturas y continuidades en el papel de la mujer: la infancia y la familia durante la década peronista". En John Fisher (dir.). *Actas del XI Congreso Internacional de AHILA, Vol. III*. Liverpool.

Guy, Donna, (1998). "Madres vivas y muertas. Los múltiples conceptos de la maternidad en Buenos Aires". *En Sexo y sexualidades en América Latina*. Daniel Balderston y Donna, J Guy (comp.). Paidòs, Buenos Aires.

Lobato, Mirta y otras. (2000). "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX". En F. Gil Lozano y otras. *En Historia de las mujeres en la Argentina, Tomo II, Siglo XX*. Buenos Aires, Taurus.

Lobato, Mirta y otras. (2005). "Las reinas del trabajo bajo el peronismo". *En Cuando las mujeres reinaban. Belleza, Virtud y Poder en la Argentina del siglo XX*. Lobato, Mirta (edit.), Buenos Aires, Biblos.

Lobato, Mirta. (2005). "Introducción". *En Cuando las mujeres reinaban. Belleza, Virtud y Poder en la Argentina del siglo XX*. Lobato, Mirta (edit.). Buenos Aires, Biblos.

Manzano, Valeria. (2000). "Las mujeres y la mujer en el cine del primer peronismo". En *Cuerpos, géneros e identidades*. Omar Acha y otros (comp.). Ediciones del signo, Buenos Aires, Argentina.

Omar Acha y otros. (2000). "Prologo: Historias de mujeres e historias de género". *En Cuerpos, géneros e identidades*. Omar Acha y otros, (comp.). Ediciones del signo, Buenos Aires, Argentina.

Pelaez, Sol, Valobra Adriana. (2003). "Ser legisladora...: Una aproximación a la representación de las primeras legisladoras nacionales argentinas (1952-1955)". *En Generando el peronismo: Estudios de cultura, política y género (1946-1945)*. Ramacciotti, Karina Ines, Valobra, Adriana (comp.). Proyecto editorial, Buenos Aires.

Ramacciotti, C y Valobra Adriana. (2003). " Plasmar la raza fuerte: Relaciones de género en la Campaña Sanitaria de la Secretaria de Salud Pública de la Argentina (1946-1949)". *En Generando el peronismo: Estudios de cultura, política y género*

(1946-1945). Ramacciotti, Karina Inés, Valobra, Adriana (comp.). Proyecto Editorial, Buenos Aires.

F. Sobre análisis crítico del discurso

Fairclough, Norman (1993). "Discurso y cambio social", traducción y adaptación. Raiter Alejandro, Zullo, Julia, Unamuno Virginia, García Paula. En *Cuadernos de Sociolingüística y lingüística Crítica* n^a 3, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998, Buenos Aires, Argentina.

Fowler Roger y Kress Gunther. (1979). "Lingüística crítica". En *Lenguaje y Control*. Traducción de Valente Reyes. Fondo de Cultura Económica. México DF. (1983).

Hodge Robert y Kress Gunther. (1993). "El lenguaje como ideología", Selección y Traducción: Raiter Alejandro. Zullo, Julia y otros. En *Cuadernos de Sociolingüística y Lingüística Crítica* n^a 1, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. (1997) Buenos Aires, Argentina.

Hodge Robert y Kress Gunther. (1993). "El lenguaje como ideología", Selección y traducción. Raiter Alejandro, Zullo, Julia y otros. En *Cuadernos de Sociolingüística y Lingüística Crítica* n^a 2, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. (1998). Buenos Aires, Argentina.

Trew, Tony. (1979). "Lo que dicen los periódicos. Variación lingüística y diferencia ideológica". En *Lenguaje y control*. México F.C. 1983.

G. Sobre análisis lingüístico del discurso

Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris. Gallimard.

Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Tome II. Paris. Gallimard.

Bernardez, Enrique. (1982). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid. España.

Culioli, Antoine. (1990). *Pour une linguistique de l'Énonciation. Operations et représentation*. Tomo 1. Paris, Ophrys.

Culioli, Antoine. (1999). *Pour une linguistique de l'Énonciation. Formalisation et opérations de repérage*. Tomo 11 Paris, Ophrys.

Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris. Editions du Minuit. (trad cast: El decir y lo dicho. Barcelona. Paidós. 1986).

Ducrot, O. (2004). "Sentido y argumentación". *En Homenaje a Oswald Ducrot*. Buenos Aires. Eudeba.

Charadeau, P. (2004). "La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual". *En Revista Signos Vol 37 (56)*, Valparaíso: Ediciones Univesitarias del Valparaíso.

Fisher, Sophie. (1999). *Énonciation: Manières et Territoires*. Paris. Ophrys.

Halliday, M.A.K. y R. Hasan. (1976). *Cohesion in English*, London, Longman.

Kerbrat Orecchioni, C. (1980). *Le énonciation*. De la subjectivité dans le langage. Paris. Armand Colin.

Maingeneau, Dominique. (1989). *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires. Hachete, primera edición, (1976).

H. Análisis semiótico del discurso

Barthes, Roland (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.

Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milán. Bompiani.

----- (1981). *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

----- (1988). *Signo*. Barcelona. Labor.

----- (1990). *Les limites de l'interprétation*. Paris. Grasset.

----- (1996). *Interpretation et surinterprétation*. Paris. P.U.F

Jäger, S. (2003). "Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de

la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”. *En Métodos y análisis críticos del discurso*. (Comp.) Wodak y Meyar. Barcelona, Gedisa.

Meunier, J.P. (1999). “Dispositif et théorie de la communication”. *Hermes* 25. Paris: CNRS Editions (traducción mimeo. Sergio Moyimedo).

Prieto, J.L (1966). *Messages et signaux*. Paris. Presses Universitaires de France.

Traversa. O. (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo”. *En Signo y Señal*. (Revista del Instituto de Lingüística, FF y L. UBA) Nro 12.

Verón, Eliseo. (1988). *La sémiótica social. Fragments d'une théorie de la discursivité*. Paris. Presses Universitaires de Vincennes. (trad. cast. *La semiótica social. Fragmentos de una teoría de discursividad*. Barcelona. Gedisa .1998).

Steimberg, Oscar. (2005). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Colección del Circulo. Atuel, Buenos Aires.

Verón, Eliseo. (1981). *Construire l'événement*. Paris. Editions du Minuit. (trad. cast. Barcelona. Gedisa. 1983).

Verón, Eliseo. (1991). “Los medios en recepción: desafíos de la complejidad”. *En Fragmentos de un tejido*. Gedisa, Barcelona. (2004).

Verón, Eliseo. (1978). *Sémiotis de l'ideologique et du pouvoir. Communicotions*, 28. Paris. Seuil.