



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Redefinición de la figura de la ingenua en el cine clásico argentino: ingenuidad sexual e ingenuidad política

Autor:

Maldonado, Leonardo Ariel Ramón

Tutor:

Kelly Hopfenblatt, Alejandro

2020

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE TEATRO Y
CINE LATINOAMERICANO Y ARGENTINO**

TESIS

Redefinición de la figura de la ingenua en el cine clásico argentino:

ingenuidad sexual e ingenuidad política

Maestrando: Lic. Leonardo Ariel Ramón Maldonado (UBA)

DNI: 23908189 - correo electrónico: leomaldonado01@hotmail.com

Director de tesis: Dr. Alejandro Kelly Hopfenblatt (UBA)

correo electrónico: alejandro.kelly.h@gmail.com

Buenos Aires, septiembre de 2020

Índice

Introducción	1
Objetivos y tesis a sostener	5
Justificación del corpus de estudio	7
Marco teórico y metodología	9
Estructura de la tesis	11
Capítulo I	
1.1. Estado de la cuestión	15
1.2. Marco teórico	29
Capítulo II	
2.1. La ingenua en la cinematografía internacional	35
2.1.1. La <i>wholesome girl</i> interpretada por Deanna Durbin	37
2.1.2. La ingenua en las cinematografías italiana y francesa	47
2.2. Films con ingenuas: ciclo y matrices genéricas	51
2.2.1. La validación de la ingenua por parte de la prensa	60
2.3. La ingenua argentina: tipología, líneas narrativas y universo semántico	66
Capítulo III	
3.1. La ingenuidad como término científico	72
3.2. La ingenuidad sexual: la ingenua coital	77
3.3. La ingenuidad política: la ingenua liberal	85
Capítulo IV	
4.1. El encuentro romántico: el deseo automático	98
4.1.1. El deseo verbalizado	120
4.2. La sujeción cívica de la ingenua	128
4.2.1. La felicidad de la familia patriarcal: las ingenuas celestinas	140
4.2.2. El desafío a la autoridad paterna: las ingenuas rebeldes	145
4.3. <i>Su primer baile</i> : análisis integral de la doble ingenuidad	150

Capítulo V

5.1. <i>Safo, historia de una pasión...</i> : confrontación entre el encuentro romántico y el encuentro erótico	155
5.2. <i>La novia de primavera</i> : la representación del despertar sexual de la ingenua	165
5.3. <i>Dieciséis años</i> : la historia de la ingenua frente al deseo sexual de la madre.....	170
5.4. <i>Cada hogar, un mundo</i> : la ingenua deseante en el encuentro romántico.....	175
Conclusiones	182
Anexo: Fotogramas	190
Bibliografía	211
Fuentes periodísticas	219
Filmografía	220

Introducción

La representación del deseo sexual en el cine clásico argentino no ha sido abordada aún como objeto de estudio de manera integral y exhaustiva. En la década del cuarenta se observa en el cine nacional un notable interés tanto por representar la sexualidad como por problematizarla. Al desplazar a los sectores populares que habían tenido un considerable protagonismo la década anterior, ligados al imaginario del tango, el nuevo sujeto de las narraciones, la burguesía, reclama una específica representación del cuerpo, el deseo y la sexualidad. La emergencia de la *ingenua* forma parte de este nuevo universo cinematográfico.

Esta figura narrativa no es una invención del cine argentino. Otras cinematografías, como la norteamericana y la italiana fundamentalmente, y en menor medida la francesa, la habían popularizado a nivel mundial. Mary Pickford fue una pionera *ingénue* en sus lacrimógenos melodramas silentes. La Novia de América (*America's sweetheart*), tal como fue apodada, había pasado los treinta años y seguía interpretando a doncellas vírgenes y enamoradizas que superaban alguna situación de peligro. A fines de los años treinta y principios de los cuarenta, Hollywood encontró en Deanna Durbin el vehículo perfecto para consolidar el prototipo de la hija adolescente bondadosa e íntegra moralmente (*wholesome girl* fue traducido en la prensa argentina de la época como *ingenua*), que aseguraba el entramado sociocultural del estilo de vida americano. En Francia, Danielle Darrieux encarnó en sus primeros films de la década del treinta un tipo de *ingenua* que comenzaba a distanciarse de las *ingénues timides* anteriores. En las comedias sentimentales producidas en la Italia fascista, se destacaron en ese personaje un grupo de actrices que lograron estelaridad internacional e importante taquilla, como Assia Noris, Maria Denis y Valentina Cortese entre otras.

El 5 de junio de 1941, un día después del estreno de *Los martes, orquídeas* en el cine Broadway, un cronista anónimo del diario *La Nación* resaltó que era “la comedia sin dudas mejor realizada hasta la fecha en estudios locales” y en la que “despunta, al fin, en la interpretación, un genuino tipo de ingenua, también necesitado por la pantalla criolla”. El crítico elogia a Mirtha Legrand y la define como “la revelación de la película, una ingenua en físico a lo Deanna Durbin, de atracción muy fresca y diáfana candidez, que progresará mucho en nuestro cine”.

Si bien desde mediados de la década del noventa, y especialmente a partir del nuevo siglo, el cine clásico argentino ha sido revisitado en notables artículos y desde distintas perspectivas y disciplinas, la ingenua, por un lado, no ha sido un objeto de estudio privilegiado, y por otro, los escasos trabajos que la abordan mantienen, en relación con la sexualidad, el planteo que inauguró Domingo Di Núbila (1959) en el primer tomo de su *Historia del Cine Argentino*. A la ingenua se la sigue concibiendo como anulada en su sexualidad. Concepción que se refuerza cuando se la opone a la prostituta o a la femme fatale. Así, en el sema de la sexualidad, en esta oposición imperante, la ingenua adquiere la valencia negativa y la femme fatale la positiva. La ausencia de sexo en la ingenua, su negatividad, la dota de inocencia y moralidad y la configura, en el mundo textual creado, como una futura buena esposa y madre. Por el contrario, la positividad de la sexualidad en la femme fatale adquiere rasgos de negatividad: la presencia de un deseo irrefrenable y lascivo, de un apetito sexual que seduce a los hombres y los lleva a la ruina moral y social, debe ser castigado. Creemos que esta dicotomía reduce el sentido y restringe el panorama de las representaciones del deseo de los distintos tipos de mujer que el cine clásico crea.

Asimismo, se la sigue presentando como si constituyera un patrón homogéneo que se repite de film en film y se la ha elevado a rango genérico: el *film de ingenua*. Pero, ¿es suficiente la presencia de un personaje para la conformación de un género estable y

duradero? Los investigadores de cine no plantean la existencia de un *film de femme fatale* o de un *film de cowboy* como filmes de género sino que integran a esos personajes a matrices genéricas, el noir y el melodrama en el primer caso y el western en el segundo.

Posadas, Landro, Speroni y Campodónico (2006) son los primeros autores que advierten que la ingenua no ha sido aún definida con rigurosidad y especificidad. Se preguntan, de hecho, "¿cuál es el rasgo que caracteriza a la ingenua?" (p. 24). El objetivo de este estudio es proponer una respuesta posible a esa pregunta. Consideramos que la redefinición de la ingenua en tanto figura necesita de la proposición de un término nuevo: la *ingenuidad*.

Son muchos los autores que pertenecen al ámbito de las ciencias sociales que crean neologismos para definir, o reformular, un objeto de estudio determinado por fuera de las palabras existentes en tanto consideran que ellas no son suficientes ni específicas semánticamente para dar cuenta del sentido que se quiere dar al nuevo fenómeno. Es siguiendo esta postura que descartamos *ingenuidad* y proponemos *ingenuidad*. Si el primer término es un vocablo existente y que la Real Academia Española define como "candor y falta de malicia" en una primera acepción y como "hechos o dichos propios del ingenuo" en una segunda, la *ingenuidad* es un término científico (que creamos especialmente para este estudio) que tiene en cuenta los dos órdenes que entendemos constituyen la cualidad de ingenua de la ingenua: el sexual y el político. Su postulación reformula conceptualmente a la ingenua tal como se la viene entendiendo desde los primeros escritos de Di Núbila e inaugura un nuevo punto de vista sobre ella. Si descartamos la noción de *ingenuidad* es porque ese concepto se inscribe en una tradición historiográfica que piensa a la ingenua como asexuada, homogénea y pasiva y que no ha sido definida, tal como lo reconocen Posadas, Landro, Speroni y Campodónico, con especificidad.

En la arena de la sexualidad, propondremos que la ingenuidad de la ingenua se expresa, por un lado, en el absoluto desconocimiento del acto sexual (el coito), por lo cual toda ingenua es una *ingenua coital*, y por otro, en su concepción de amor idealizado que subsume al deseo sexual. No es que no tenga deseo sexual sino que como este se encuentra subsumido en aquella concepción no necesita ser representado y entonces emerge de modo *automático*. Apenas se conocen, entre la ingenua y su pretendiente se produce un *enamoramiento automático* que incluye de modo implícito al deseo, también automatizado. Es la concepción burguesa del amor que comparten la ingenua y su pretendiente la que automatiza el deseo: el exceso en materia de sexualidad no forma parte del imaginario ni del horizonte de expectativas que la burguesía tiene respecto de la conformación de una pareja de jóvenes íntegros moralmente y bien educados y que tienen por objetivo contraer matrimonio y formar una familia.

En el terreno político, la ingenua no es a-política (en tanto ejerce, y está atravesada por, un tipo de política) ni está des-ideologizada (su universo simbólico-político está regido por el orden burgués). Así como en el plano del sexo toda ingenua es una *ingenua coital*, en el político, toda ingenua es una *ingenua liberal* (por eso es política y no a-política), sea pobre o rica. La ingenuidad política de la ingenua también se expresa de dos maneras. Por un lado, la joven desea vivir en el marco de ese universo sociocultural que el capitalismo burgués le ofrece de modo “natural” y a-histórico y por el cual se rige (si es rica lo preserva y si es pobre lo anhela). Y por otro, no puede vislumbrar que ese orden establecido por la clase dominante pueda ser cuestionado, interpelado, y mucho menos transformado o eliminado.

Objetivos y tesis a sostener

La exposición de un análisis riguroso que impulse una nueva mirada respecto de la temática intentará dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿en qué aspectos es ingenua la ingenua?, ¿se puede hablar de *film de ingenua* en el sentido de que ella, como prototipo, configure un género cinematográfico?; ¿por qué la historiografía la sigue presentando como asexuada?, ¿de qué manera se representa el deseo sexual en la ingenua?, ¿cuáles son sus signos?; ¿es posible pensar en un único patrón de ingenua que se repite de film en film y de realizador en realizador?; ¿cómo es problematizada, en algunos films, la sexualidad de la ingenua?; ¿por qué la ingenua está también atravesada por una dimensión política?

El trabajo de análisis que pretendemos realizar aquí se inscribe en una marcada tendencia de los estudios de cine argentino actuales preocupados tanto por una revisión crítica de su objeto de estudio como de la metodología de abordaje utilizada. El objetivo general es redefinir conceptualmente a la figura de la ingenua en el ciclo que crea la industria nacional en el primer quinquenio de la década del cuarenta a partir de su inscripción en la arena de la sexualidad y en la de la política. Los objetivos específicos son:

- a) realizar un relevamiento y una lectura crítica de la bibliografía que desarrolla la tradición conceptual de la figura en el plano nacional e internacional;
- b) construir la categoría de la *ingenuidad* como columna teórica para proponer una nueva lectura de la ingenua;
- c) estudiar el corpus como texto;
- d) presentar una tipología de ingenuas dentro del corpus;

e) postular un tipo de deseo modélico que subyace en la concepción idealizada del amor que ella detenta;

f) analizar los films en los que se produce una tensión o un desvío tanto del deseo modélico como del buen comportamiento cívico de la ingenua.

Nuestro trabajo está atravesado por una tesis general a partir de la cual se despliegan otras tres, las cuales serán expuestas y desarrolladas a lo largo del estudio:

a) Tesis General:

La ingenuidad de la ingenua en el cine argentino de los años cuarenta se inscribe tanto en un plano sexual como en un plano político, ambos convenientemente articulados para la sujeción de su deseo y el control de su comportamiento cívico.

b) Tesis Complementarias:

1. En el cine clásico argentino es posible observar la existencia de un ciclo de la ingenua a partir de la producción de una serie de films protagonizados por diferentes tipos de ingenuas que pertenecen a distintas matrices genéricas: comedia, melodrama y drama.

2. En relación con la doble ingenuidad de la ingenua, en el plano de la sexualidad, ella no es asexual ni está des-sexualizada: tiene y demuestra un interés (sexual) en el sexo opuesto y su feminización se construye de acuerdo con el universo simbólico en el que está inmersa. Con respecto al plano político, su visión ideológica del mundo está

configurada por los valores e imaginarios socioculturales burgueses que organizan la vida cotidiana y aseguran el entramado y el orden social.

3. La representación de la doble ingenuidad prevé tanto para el plano sexual como para el plano político la puesta en juego de tensiones o desvíos al modelo configurado en torno a la automaticidad del deseo y a la sumisión al liberalismo burgués respectivamente. En el primer caso, la automaticidad del deseo es confrontada con otra concepción del deseo femenino o bien puesta en crisis por la emergencia del deseo como *exceso* en el propio cuerpo de la ingenua. En el segundo, se produce un cuestionamiento al orden burgués patriarcal a partir de un conflicto que la ingenua mantiene con la autoridad paterna.

Justificación del corpus de estudio

El recorte de los films seleccionados se fundamenta en la noción de *ciclo* propuesta por Altman (1999). Según el autor, la industria cinematográfica hollywoodense crea en determinados momentos ciclos de películas con el objeto de diferenciar los productos que ofrece, captar públicos específicos y asegurarse ganancias a partir de la repetición de una fórmula exitosa. La continuidad del ciclo depende de muchos factores, como la taquilla, la vigencia de los prototipos creados para las estrellas, la popularidad de los astros, la maquinaria publicitaria desplegada por los estudios y el acompañamiento de la prensa entre otros. Así, el ciclo se crea, se consolida y se clausura (o se pausa para relanzarlo luego) en relación con los factores mencionados. Los ciclos suelen organizarse en torno a un género, una estrella, un prototipo, un escenario, un tema, la especificidad de un estudio, actores bajo contrato, esquemas argumentales. Un ciclo puede ser iniciado por un estudio y continuado por otro que se hace eco de los buenos resultados.

En Argentina, a partir del éxito de público y de crítica de *Los martes, orquídeas*, entre 1941 y 1945, la industria nacional crea un ciclo de films en torno al personaje de la ingenua. Las actrices Mirtha Legrand y María Duval protagonizan la mayor parte de ellos. Los presentamos a continuación ordenados por año de producción:

Los martes, orquídeas (Francisco Mugica, 1941), *Soñar no cuesta nada* (Luis César Amadori, 1941), *Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942), *Cada hogar, un mundo* (Carlos Borcosque, 1942), *El tercer beso* (Luis César Amadori, 1942), *El viaje* (Francisco Mugica, 1942), *La novia de primavera* (Carlos Hugo Christensen, 1942), *Secuestro sensacional!!!* (Luis José Bayón Herrera, 1942), *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942), *Casi un sueño* (Tito Davison, 1943), *Claro de luna* (Francisco Mugica, 1943), *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavalía, 1943), *Dieciséis años* (Carlos Hugo Christensen, 1943), *El espejo* (Francisco Mugica, 1943), *Su hermana menor* (Enrique Cahen Salaberry, 1943), *Safo, historia de una pasión...* (Carlos Hugo Christensen, 1943), *La pequeña señora de Pérez* (Carlos Hugo Christensen, 1944) y *Besos perdidos* (Mario Soffici, 1945).

El planteamiento de la existencia del ciclo no implica que antes o después de él no haya habido ingenuas en el cine argentino. Lo que el ciclo hace es consolidar la figura, ponerla en el centro de la narración. Campodónico (2005) propone que el primer *film de ingenuas* fue *Doce mujeres* (Luis José Moglia Barth, 1939), cuya acción transcurre en un internado de señoritas, pero aclara que el foco narrativo está puesto en la figura de la celadora (Olinda Bozán) y no en las muchachas. Después de 1945, las ingenuas se espacian de film en film, ya no son el centro de las narraciones y tienen roles secundarios, como ocurre en *Las tres ratas* (Carlos Schlieper, 1946) y *La honra de los hombres* (Carlos Schlieper,

1946). En ambos casos, María Duval interpreta a la hermana menor de los personajes femeninos centrales. Mirtha Legrand, por su parte, deja de interpretar a adolescentes.

Marco teórico y metodología

Del vasto universo de textos teóricos que aborda el cine clásico en sus diferentes aspectos (narrativa, estilo, producción, géneros cinematográficos, recepción), tomaremos determinados aspectos de cuatro autores que consideramos fundamentales para enmarcar nuestro objeto de estudio. Apelaremos a Bordwell (1985) y a González Requena (1985; 1996) para abordar la cuestión de la narrativa clásica, el sistema de personajes y los problemas de enunciación relacionados con el clasicismo; a Altman (1984; 1999) debido a su propuesta de revisión y de reformulación de los géneros cinematográficos con el objeto de discutir la tradición historiográfica que postula la existencia del film de ingenua como género; y a Schwarzböck (2017) dar cuenta de la creación de un universo moral intratextual que es superior al que rige la vida cotidiana y que busca educar a los espectadores como buenos ciudadanos.

Metodológicamente, abordaremos los films que integran el corpus a partir de un análisis textual de corte estructuralista. Esto implica un minucioso análisis de los distintos elementos que conforman el tejido filmico de cada film. Esto incluye tanto el plano del enunciado (qué se cuenta) como el de la enunciación (cómo se muestra eso que se narra). Como en todo análisis textual, el sentido emerge de modo inmanente a partir de las relaciones significativas que pueden establecerse entre los distintos elementos que componen el sistema, que en este caso es el film. Seguiremos dos modelos: el propuesto por Bordwell (1985) y Bordwell y Thompson (1995) y el de Casetti y Di Chio (1991).

A partir de los trabajos de Bordwell y Thompson estudiaremos los aspectos narrativos y el sistema de personajes. Así, a) expondremos sucintamente los argumentos de los films del corpus; b) los segmentaremos en escenas de acuerdo con ejes temáticos u organizados en torno a núcleos de acción; y c) caracterizaremos a los personajes. En relación con este último aspecto, plantearemos, por un lado, la centralidad de la figura en cuanto a la activación de determinadas situaciones, en especial la referida a la concreción de la relación con su pretendiente (demostraremos que la ingenua no es pasiva en ese sentido), y por otro, propondremos una tipología a partir de los distintos comportamientos, actitudes, psicologías y universos simbólicos que presentan las ingenuas del corpus (demostraremos así que la figura no es homogénea).

El procedimiento de análisis que proponen Casetti y Di Chio está compuesto de cuatro fases: a) segmentar; b) estratificar; c) enumerar y ordenar; y d) recomponer y modelizar. Así, para estudiar la ingenuidad sexual de la ingenua, en primer lugar, segmentaremos en cada film del corpus los encuentros que se producen entre la ingenua y su pretendiente; en segundo lugar, analizaremos los elementos homogéneos que conforman ese segmento, que pertenecen tanto al orden del enunciado (personajes, temas, diálogos, acciones, ambientes) como al de la enunciación (puesta de cámara, montaje); y por último, a partir del trazado de nexos significativos entre los elementos homogéneos descompuestos, erigiremos un modelo que dé cuenta del tipo de deseo que se presenta en los enamorados: el deseo automático.

El estudio de las modalidades del deseo verbalizado involucrado en el universo de la ingenua completa el análisis de la ingenuidad sexual. Para realizarlo, es necesario tener en cuenta los cruces que se producen entre tres coordenadas: los agentes participantes, los canales comunicativos utilizados, y los temas abordados. Respecto de la primera, discriminaremos entre: a) el lenguaje de las ingenuas enamoradas; b) el lenguaje de los

pretendientes enamorados; y c) el lenguaje de la pareja enamorada en los encuentros. En relación con la segunda coordenada, tendremos en cuenta tres vías de expresión: a) los diálogos; b) la voz over; y c) la escritura y/o lectura en voz alta de cartas y diarios íntimos. Por último, los temas de las conversaciones serán organizados en los siguientes ejes semánticos: a) la concepción de amor; b) la confesión de amor; y c) el pedido de un consejo amoroso.

El estudio de la representación de la ingenuidad política se realizará a partir de un análisis textual de una selección de escenas significativas de los films del corpus. Se seguirá el modelo de análisis propuesto por Bordwell y Thompson para los aspectos narrativos del cine clásico y el sistema de personajes. Así, se abordarán acciones, comportamientos, psicología de personaje y diálogos de la ingenua en torno a los siguientes ejes: a) condición jurídico-política y rol del Estado; b) dinero y clases sociales; y c) universo patriarcal y complicidad viril.

Estructura de la tesis

El presente trabajo está organizado en una introducción, cinco capítulos, un apartado conclusivo, un anexo, las referencias bibliográficas y la filmografía. En el primer capítulo expondremos el Estado de la cuestión y el Marco teórico de referencia para abordar la problemática. En un primer apartado, presentaremos de manera minuciosa de qué manera, a partir de los primeros escritos de Di Núbila, la línea historiográfica posterior fue caracterizando a la ingenua: virginidad, pasividad, homogeneidad, asexualidad. En un segundo apartado daremos cuenta del marco teórico de nuestra investigación. Este recorrido le permitirá al lector comprender la redefinición teórica de nuestra propuesta.

En el segundo capítulo, en un primer apartado, daremos cuenta de la emergencia de la figura en el plano internacional, en las cinematografías norteamericana, italiana y francesa; haremos especial hincapié en el tipo de personaje encarnado por la actriz Deanna Durbin. En los dos siguientes apartados desarrollaremos la primera tesis complementaria. En el primero, problematizaremos la elevación de la figura a rango genérico (la denominación *film de ingenua*) y postularemos la existencia de un ciclo de la ingenua constituido por una serie de films que pertenecen a matrices genéricas diferentes que son preexistentes a la figura. En un subapartado analizaremos cómo la figura y el ciclo tejido a partir de ella fueron avalados por la crítica especializada. En el segundo, abordaremos las características de la ingenua argentina: actividad en el plano narrativo, heterogeneidad del prototipo y despliegue de universos semánticos diversos. Estas cuestiones nos permitirán plantear el pasaje conceptual de *film de ingenua* a *films con ingenuas*.

En el tercer capítulo presentaremos y fundamentaremos la hipótesis general. Así, nos abocaremos a la construcción teórica del concepto *ingenuidad*. Luego de explicar las razones de la creación del neologismo, presentaremos nuestra propuesta de la *doble ingenuidad* que constituye a la figura. Desarrollaremos la inscripción de la misma primero en el plano de la sexualidad y luego en el político. Expondremos cómo a partir de la articulación de ambas coordenadas se produce la sujeción del deseo sexual de la muchacha y su control cívico.

En el cuarto capítulo presentaremos un análisis textual de los films que conforman el corpus con el objeto de corroborar la segunda hipótesis complementaria. Si bien la doble ingenuidad se presenta de modo articulado y de manera tal que la sexualidad y la política se reclaman mutuamente, analizaremos ambos planos de modo separado por una cuestión de claridad expositiva. Así, el capítulo quedará segmentado en tres partes:

- a) En un primer apartado analizaremos los encuentros románticos que se producen entre la ingenua y su pretendiente con el fin de dar cuenta de la configuración de una representación modélica del deseo. En un subapartado estudiaremos las características de la verbalización de ese deseo por parte de los personajes intervinientes.
- b) En un segundo apartado trabajaremos la dimensión política que atraviesa a la ingenua. Daremos cuenta de su adscripción al régimen burgués liberal a partir del análisis textual de segmentos específicos de los films del corpus. Desplegaremos dos subapartados en los que analizaremos el aspecto referido al plano político de la tercera hipótesis complementaria: la puesta en tensión de ese orden burgués liberal patriarcal. Abordaremos en primer término la temática de la separación de la familia nuclear y en segundo el desafío a la autoridad paterna por parte de la ingenua.
- c) En un último apartado, para no perder de vista la interrelación entre los dos planos que configuran a la ingenua, realizaremos un análisis integral de uno de los films del corpus que tenga en cuenta la imbricación de la doble ingenuidad.

En el quinto capítulo trabajaremos el aspecto referido al plano sexual de la tercera hipótesis complementaria. Así, abordaremos los cuatro films del corpus en los que la ingenuidad en el orden sexual es puesta en cuestión, o bien porque el deseo automatizado es confrontado con otra modalidad de representación del deseo femenino o bien por la irrupción del deseo o su puesta en crisis en el propio cuerpo de la ingenua. Dedicaremos un apartado a cada film para desarrollar las distintas variables, representaciones y escenarios del deseo que se ponen en juego.

En las Conclusiones recapitularemos brevemente lo expuesto y analizado. En el Anexo incluiremos una serie de secuencias de fotogramas que corresponden a los análisis textuales de los capítulos 4 y 5. Finalmente, daremos cuenta de la bibliografía utilizada y consultada para la realización de este trabajo y listaremos los films analizados.

Capítulo I

En este capítulo presentaremos, en un primer apartado, los estudios previos referidos a la ingenua. Daremos cuenta de la imprecisión teórica que desde la primera caracterización realizada por Di Núbila sigue presentándose en torno a la figura en relación tanto con su especificidad (la cualidad que la dota de ingenuidad) como con su elevación a rango genérico. En un segundo apartado daremos cuenta de los conceptos que tomaremos de los autores que conforman el marco teórico para abordar nuestro objeto de estudio.

1.1. Estado de la cuestión

La pionera *Historia del Cine Argentino* escrita por Di Núbila (1959) continúa siendo un punto de partida fundamental para los estudios sobre cine clásico argentino. En relación con nuestro caso, en el Tomo I, el autor da cuenta de la emergencia de la figura, establece determinadas características semánticas (virginidad, candor, inocencia), informa sobre determinadas cuestiones relacionadas con la lógica de la industria (los castings de los que surgen las actrices, la repetición de la fórmula narrativa), crea la noción de ciclo y finalmente esboza la idea de que la ingenua pueda constituir un género. En el Tomo II hace una única referencia a ella cuando se estrena *Safo, historia de una pasión...* y la contrapone, en el plano de la sexualidad, al prototipo de la femme fatale. A continuación, haremos un recorrido minucioso que dé cuenta de esos ejes planteados por el crítico.

En el apartado “Gran comedia y Mirtha Legrand: Los martes, orquídeas”, Di Núbila escribe por primera vez el tipo de personaje. Elogia las cualidades de la puesta en escena del film de Mugica, destaca el argumento de la dupla Pondal Ríos y Olivari, y pondera el debut de la actriz protagonista, “con quien hizo su triunfal llegada a nuestro cine la

ingenua, la adolescente rubia de ojos claros, virginal, frágil y hermosa, viva imagen de la eterna ilusión del primer amor” (p. 160). Informa que Legrand fue elegida en un casting, y preferida a su hermana melliza Silvia, debido al “físico llamémosle clásico de la adolescente nimbrada de pureza” (p. 161).

Cuando se detiene en *Canción de cuna*, elogia la trama y la actuación de otra actriz novata: “María Duval despertó fuerte percusión en la caja sentimental del público y la era de la ingenua, inaugurada por Mirtha Legrand, se fortaleció con su descubrimiento” (p. 165). Enseguida, en el siguiente apartado, “Amadori afianza a las ingenuas”, afirma que *Soñar no cuesta nada* “contribuyó a poner de moda a la llamada comedia rosa, género que a su vez fue consecuencia natural de la popularidad de las ingenuas” (p. 165).

En su reseña sobre *Adolescencia* plantea la “frescura juvenil” con que Legrand interpretó su personaje y lo opone a otro, “una picante rubia todavía desconocida, Tilda Thamar” (p. 185). Sin pretensiones teóricas, el autor contrapone aquí, en el plano de la sexualidad, a la ingenua, a la que desprovee de sexualidad, con otro tipo de mujer, atravesada, evidentemente, por ella. Cuando aborda un film de Ernesto Arancibia vuelve sobre la idea de ciclo: “Muy grata sorpresa resultó, a mediados de junio, Su primer baile, una de las mejores expresiones del ciclo de ingenuas” (p. 190). Se refiere al prototipo por sexta vez en ocasión de un nuevo estreno de Mugica: “El viaje, melodrama romántico sobre una ingenua, enferma incurable, y un ingeniero, en el que hubo ternura y notas risueñas” (p. 195).

Di Núbila inscribe a la ingenua tanto en comedias como en melodramas. Cuando reseña *El tercer beso* la cataloga como una “comedia brillante” en la que Silvia Legrand vuelve “a mostrar su cara bonita y su ingenuidad” (p. 208). A *Claro de luna*, film en el que Amadori “explota por tercera vez la moda de las ingenuas”, la categoriza como “melodrama romántico rosa” (p. 209).

Alude por última vez al personaje en el apartado “Apogeo de las ingenuas”. Se trata de un pasaje que presenta un tono conclusivo respecto de lo que ha escrito sobre la figura en las páginas anteriores. Por un lado, bosqueja tímidamente la idea de que ella pueda constituir un género, y por otro, reflexiona sobre la productividad del prototipo en el campo de la cinematografía y acerca de la relación entre él y la realidad, es decir, sobre su verosímil.

En relación con la primera cuestión, luego de mencionar los films de 1942 que vehiculizaron el personaje, escribe que “ellos no fueron los únicos films de ingenuas del año” (p. 211) y cita algunos más, como *Un nuevo amanecer* y *Novia de primavera*¹. Es la noción de ciclo la que lo lleva a pensar la posibilidad de un tipo de films. Ahora bien, cuando se refiere a realizadores ligados al realismo y propone el desarrollo de distintas fases de un "ciclo social" (p. 193) no postula la idea un *film de obrero* o de un *film de trabajador explotado* como tipos de films. No ve en ellos, evidentemente, un bloque homogéneo con características en común.

En cuanto al segundo eje, la ausencia de una representación más realista de la mujer lo lleva a expresar su fatiga respecto de la preponderancia de la figura en las cintas: “Lo que había sido dulce en *Los martes, orquídeas*, y sus mejores secuelas, se tornó empalagoso por su repetición en dosis excesivas” (p. 211). Y cita un largo texto de Alejandro Berruti publicado en el número 8 de la revista *Cine* que expresa su misma opinión: “*Es evidente que existe una notoria predilección por tan virginales retoños que, con su ingenuidad de juiciosas adolescentes, llevan a la pantalla el encanto de su inefable donosura*” (p. 211). Está claro que la ingenuidad a la que hace referencia es a una de tipo sexual. Berruti sugiere que los productores deben buscar otras actrices para que cubran los papeles de otro tipo de mujeres que faltan en el cine: “No es posible que la melíflua doncella especialista

¹ El nombre correcto del film de Christensen es *La novia de primavera*.

en candidas heroínas domésticas siga siendo el tipo de mujer preponderante en el cine nacional" (p. 212). Los críticos le exigen a la industria un mayor realismo en la representación de la mujer argentina. La ingenua, entienden, se encuentra desfasada de la realidad.

En el Tomo II, cuando aborda *Safo, historia de una pasión...*, Di Núbila considera que este film inaugura el erotismo en el cine argentino –concepción que será retomada por todas las historiografías posteriores con la excepción de Peña (2012)– y plantea la contraposición ingenua-femme fatale:

Así como *Los martes, orquídeas* impuso la moda de la comedia romántica y *Su primer baile* afirmó la popularidad de la ingenua (...) *Safo* fue una película cuyos aspectos inmaturos no impidieron que el poder de transmisión de sus intérpretes y su carga de erotismo la hicieran caer como una bomba sobre un público que todavía daba a los términos “realismo” y “audacia” connotaciones muy distintas a las de su correcta acepción. (pp. 20-21)

Esta concepción de la ingenua virginal e inocente en su sexualidad, ligada a su vez a un tipo de actriz, en contraposición a la prostituta o la femme fatale, y protagonista de historias sentimentales es retomada no solo por todas las historiografías posteriores sino que aún persiste en artículos académicos que abordan el tema. La herencia de Di Núbila se expresa en ambos grupos. El primero de ellos está constituido por volúmenes que abordan la historia del cine nacional. Se trata de textos de corte periodístico-historicista que contienen información general: exposición de los argumentos de las películas, análisis relacionados con el tema y el género, filmografías de los directores, caracterización de determinados aspectos de la puesta en escena, avatares de la industria, contextualización de la producción, referencia a jurisprudencia relativa al quehacer cinematográfico, ensalzamiento del star-system, y estudios comparativos (de films y de cineastas). Ellos

constituyen una fuente de consulta importante en materia de historia del cine argentino. En todos ellos las referencias a la ingenua son breves y expresan una mirada prácticamente unánime:

Mahieu (1966) asocia el personaje a un tipo físico de actriz (a un *physique du rôle*), introduce la noción de prototipo y adscribe, aunque sin mencionar el término, a la idea de ciclo a partir de los films "menos espontáneos" (p. 28) que siguieron a *Los martes, orquídeas*. Dos Santos (1971) da cuenta de la invención de "un tipo idealizado y desrealizado de adolescente argentina" (p. 74) desfasado de la realidad (sigue así el planteo de Berruti) e inaugura una problemática que se mantendrá en los estudios generalistas posteriores: la inscripción de la ingenua en un género y la calificación del mismo. Plantea que los géneros dominantes en "esos años" (no especifica con exactitud el corte temporal pero se infiere que se trata de fines de los treinta y principios de los cuarenta) son los melodramas "(con tangos y sin tangos)", las películas cómicas, las comedias dramáticas "con toques cómicos (y generalmente con tangos)", y finalmente las "comedias blancas y películas en serio" (p. 73). Si bien no lo explicita, se infiere que la ingenua se inserta en la "comedia blanca", a la que concibe, evidentemente, como un género menor.

España (1984), por un lado, continúa la línea de la autora respecto del tipo y de la calificación de este tipo de films. Estas "comedias ligeras", al tratar historias sentimentales que entronizaron "la frivolidad de las «ingenuas»", están destinadas fundamentalmente al público femenino. Por otro lado, toma el esbozo de Di Núbila y plantea que este grupo de films, este "cine para la mujer", es decir, este bloque temático, conforma un género:

Con ese rótulo se delata un género que agrupó historias dulzotas, pequeños dramas domésticos y amoríos juveniles que tenían como centro a jovencitas que nacían a la

vida llenas de caprichos, enamoradizas o confundidas por la incomprensión de los mayores. (p. 78)

Es a partir de aquí que comienzan a utilizarse las expresiones *cine de ingenuas* y *film de ingenua* como un tipo de film. Y los tipos de films son, justamente, categorías genéricas. Se trata de una denominación y de una categorización que no solo no es especificada sino que es intercalada con otras denominaciones de género, algunas de ellas presentes en Di Núbila, como comedia rosa, comedia blanca, comedia brillante y melodrama romántico. Cuando España revisita la figura, la integra primero a un carácter romántico (1995) y luego (2000) intercala su inscripción en un subgénero (la comedia blanca, p. 56) con la postulación del ciclo como un rango, pero ya no genérico sino subgenérico: ahora las ingenuas "califican un subgénero de la comedia con dosis de melodrama" (p. 131).

Paladino (1995) continúa la línea de la asexualidad, la pasividad y la elevación a género de la figura. Sostiene que la "comedia blanca" de los años cuarenta encuentra en la ingenua un "factor decisivo" que "da nombre a esta tendencia". Caracteriza a las ingenuas como "jovencitas soñadoras que suspiran con alguna que otra novela romántica, virginales muchachitas que despiertan al amor, adolescentes de voz aguda y sonrisa pudorosa" (p. 206). Plantea que el ciclo de estos films "duró exactamente lo que la adolescencia de sus integrantes" y que a partir de allí, en la medida en que Duval y Legrand se convirtieron en adultas, se introdujo "la acción y la picardía" (p. 207). Introduce así una visión evolutiva de la figura: un factor extratextual (la edad de las actrices) modifica un rasgo textual (la figura muta en tanto adquiere sexualidad).

A diferencia de las historiografías anteriores, Getino (1998) plantea una mirada ideológica del cine en tanto industria cultural que crea y despliega imaginarios socioculturales específicos que, en muchos casos, alienan al espectador. Así, postula que

entre 1930 y 1940 el auge de la producción nacional se dio a partir de dos líneas ideológicas diferenciadas, una “de inspiración burguesa”, que fue mayoritaria, y otra de corte popular. El que siguió la primera fue “un cine abiertamente burgués para consumo de las clases altas y medias, conformado por comedias almibaradas, ingenuas protagonistas y escenarios fastuosos” (p. 29). Responsabiliza a Mugica como el iniciador de este tipo de films y cita a *Los martes, orquídeas* como su gran exponente.

A partir del nuevo siglo, determinados estudios generalistas incorporan apartados especiales para realizar análisis textuales y críticos de determinados aspectos de un film. Ellos son, en relación con nuestro objeto de estudio, cuatro (uno de ellos lo expondremos al final de este apartado en tanto son los primeros autores que se preguntan por la rigurosidad en la caracterización teórica de la figura). En su estudio sobre Lumiton, Fabbro (2000) continúa la herencia de Di Núbila cuando plantea la contraposición entre la ingenua y la femme fatale que Carlos Hugo Christensen introduce en los films del estudio. Así, postula que este realizador "dibuja un nuevo modelo de mujer" que ya no es "la humilde trabajadora de Romero, ni la ingenua de Mugica" (p. 239). Por su parte, Valdez (2000) se centra en la carrera de María Duval y propone que construyó una imagen de *mujer-niña* que satisfacía a sus espectadores. Esta categoría, que introduce cierta ambigüedad respecto de la sexualidad del prototipo ("cuerpito semiinfantil") no solo no es desarrollada con especificidad sino que entra en contradicción con la asexualidad que propone en el párrafo siguiente: el "modelo acaramelado del ángel" (p. 356). Tipo del que fue rescatada por Schlieper en tanto "le insufló carne, deseo y sangre" en *La serpiente de cascabel*; ahora, "deliberadamente mujer (...) se dispuso a salir a la caza del macho" (p. 356). De este modo, al igual de Paladino, certifica la visión evolutiva de la figura. Por último, Posadas, Landro y Speroni (2005) analizan una serie de films que se destacan por un tratamiento cinematográfico que se aparta de los cánones establecidos por el sistema de

estudios. *Safo, historia de una pasión...*, que se encuentra en esa lista, es notable por el tratamiento especial o novedoso de las variables espacio (destacan el uso del plano inclinado, las sobreimpresiones, los raccords de miradas, el fuera de campo) y tiempo (el montaje, la voz over). Los autores siguen la línea inaugurada por Di Núbila respecto de la contraposición entre la ingenua y la femme fatale y formulan las siguientes dicotomías: a) Buenos Aires/Mendoza; b) femme fatale=sexo, no familia y nocturnidad/ingenua=no sexo, familia, claridad.

Maranghello (2005) y Peña (2012) retoman en sus respectivos estudios una línea de corte historiográfica. El primero continúa tanto la línea de la asexualidad como la indeterminabilidad teórica respecto del género: considera que Mugica se convirtió en un “hacedor de la comedia amable” al frecuentar “la comedia de ingenuas” (p. 91) y que *Los martes, orquídeas* “se constituyó en paradigma de la comedia blanca”. El segundo realiza una única y brevísima referencia en un pasaje mediado por la conceptualización de otro autor. Escribe que *Los martes, orquídeas* “sigue siendo uno de los mejores ejemplos de la comedia burguesa y además impuso un personaje nuevo, el de la ingenua, «mujer virgen y pasiva, angelotes asexuados y convenientemente pícaros, según definición de Abel Posadas»” (p. 72).

Por último, en su investigación sobre diferentes aspectos de la emergencia, la consolidación y ciertas problemáticas de la industria cinematográfica argentina (como la política y la economía nacional, la irrupción del sonido, la legislación local, la distribución y la exhibición, el mercado regional, la publicidad, las políticas internacionales en torno a la industria cultural), Campodónico (2005), en relación con nuestro objeto de estudio, da cuenta de cómo los estudios maximizaban aún más sus ganancias no solo en función de la taquilla de los films del ciclo sino a partir de los salarios de las nuevas comediantes, surgidas de castings, que eran significativamente bajos en comparación con los de las

estrellas ya consagradas, masculinas o femeninas (Sandrini, Arias, Lamarque, Singerman). El autor utiliza tanto la denominación "film de ingenua" como "cine de ingenuas" como tipos genéricos y sigue la línea de la asexualidad que venimos detallando.

Este recorrido da cuenta de cómo en los estudios generalistas sobre cine se configuró una línea homogénea, poco profundizada y discutida sobre la concepción de Di Núbila respecto de la ingenua. Kelly Hopfenblatt (2017) sostiene que el campo de investigaciones sobre cine nacional que se abre en el nuevo siglo y que se va profesionalizando académicamente y consolidando se apoya en determinados ejes: nuevas políticas editoriales (revistas on line, revistas académicas, editoriales dedicadas al cine); espacios institucionales para la investigación y la exposición (congresos, disertaciones, becas, CONICET); el otorgamiento de premios a investigaciones y tesis; la emergencia de los estudios queer y de género; y la relación entre cine, política y Memoria entre otros. El cine clásico, sostiene, ha sido revisitado en aspectos relacionados con el modelo de producción industrial, como los géneros y el sistema de la estrella, y con la instancia de la recepción.

En relación con nuestro objeto de estudio, el abordaje de la ingenua como figura exclusiva en textos académicos no generalistas es reciente. Encontramos dos grupos de estudios: los que la contraponen con la figura de la femme fatale (que toman a *Safo, historia de una pasión...* como paradigma), y aquellos que la analizan de modo independiente, es decir, sin referencia a otro prototipo. Tanto unos como otros la continúan pensando como asexuada y homogénea. El primer grupo está compuesto por dos textos y el segundo por cuatro:

a) Pardo y Croci (2011) realizan un análisis de contenido del film de Christensen a partir del estudio del sistema de personajes, de la noción de texto-estrella, de los diálogos y de la

mecánica narrativa. Postulan que el film propone una "convivencia inédita" entre melodrama y erotismo, mantienen la dicotomía ingenua-femme fatale en cuanto a la sexualidad, y concluyen que es el género el que atenúa la condición erótica del film a partir de uno de los principios rectores del melodrama: el castigo ejemplificador. Por su parte, Regueira (2012) intercala una pormenorizada exposición del argumento del film con un análisis de la puesta en escena e interpretaciones de determinados simbolismos del director. Postula, con argumentaciones poco convincentes y sin un marco teórico en el que pueda basarse, que el protagonista tiene que elegir entre dos tipos de mujeres: Selva, la femme fatale, es Europa (el pasado, la nostalgia, la cultura) e Irene, la ingenua, es América, la América Latina, la Argentina (el futuro, el lugar donde la mancha no existe, la posibilidad de una nueva vida, la reinención de una cultura).

b) Los estudios que toman a la ingenua de modo exclusivo son cuatro, todos escritos por el mismo autor. Kelly Hopfenblatt la aborda en dos artículos (2014a, 2014b) y en su tesis de doctorado (2016), publicada como libro en 2019. En todos ellos hay una revaloración tanto del prototipo como del tipo de cine en el que se inserta y del público al que va dirigido. Los artículos se centran, por un lado, en la representación del mundo de la burguesía, que modifica la relación entre lo público y lo privado y reconfigura el orden familiar, laboral y sexual, y por otro, demuestra cómo la irrupción de la ingenua ilumina determinados escenarios y espacios (la mansión, el comedor, el dormitorio, la escuela) que antes no estaban presentes en el cine nacional. Las representaciones de la ingenua y de la familia burguesa, en tanto se dan en el marco de una sociedad que se encuentra en pleno proceso de modernización, entran en tensión con esa propuesta de aceptación de los valores y de los imaginarios tradicionales y conservadores de las élites dirigentes. Con respecto a la sexualidad, el autor sigue la caracterización de la ingenua como asexual.

En su tesis de doctorado, estudia el desarrollo de la comedia burguesa argentina entre 1939 y 1951. Plantea las dificultades para pensar el género, cuestiona cánones teóricos heredados desde Di Núbila, y releva a los distintos autores que han estudiado la comedia producida por los estudios en nuestro país. Realiza un análisis textual riguroso de los films que conforman su corpus de estudio sin descuidar el contexto en el que se producen, como la producción industrial, el plano sociocultural, la política. Postula que la comedia burguesa presenta dos modelos: el *film de ingenua* (1940-1945) y el *film de fiesta* (1945-1950). Si en el primer caso el universo burgués es regido por las costumbres y los valores de las élites tradicionales, en el segundo estos son cuestionados (la monogamia, el amor romántico, determinadas instituciones sociales). Este planteo de “reconfiguración” (p. 141) de la comedia burguesa inscribe a los modelos, por un lado, en la categoría de subgéneros, y por otro, en el tiempo (se trata de fases). En relación con la ingenua, como sale al mundo exterior y se enfrenta o se ve inmersa en nuevos escenarios, cambia, crece, y puede, por ejemplo, madurar en su sexualidad (sigue así el paradigma evolutivo planteado por Paladino y Valdez). Con respecto a la ingenuidad, mantiene la concepción asexuada, que aquí extiende a los muchachos (p. 117).

Cuando publica su investigación doctoral como libro, el autor cambia las denominaciones de los dos subgéneros de la comedia burguesa. Utiliza el más general "cine de ingenuas" e inserta el tópico de la fiesta en una matriz genérica, "comedia de fiesta". Nos interesa aquí el primer caso. La denominación del género está asociada a la idea de ciclo, que toma de Altman (pero no necesariamente todos los ciclos creados por la industria, afirma este autor, crean un nuevo género). El "cine de ingenuas" deviene en género en tanto un tipo de cine que detenta determinadas características temáticas, retóricas y enunciativas. Cuando hace referencias a otras matrices genéricas, estas parecen conformar rangos subgenéricos: comedias de ingenuas (p. 52), comedia familiar (p. 56) y

comedia romántica (p. 64, 67). No plantea subgéneros relacionados con otras matrices, como el melodrama, por ejemplo.

Por último, además de los generalistas historiográficos y de los académicos, presentamos un tercer grupo de textos que están relacionados tangencialmente con nuestra investigación. Se trata de estudios sobre la mujer (*women's studies*) vinculados al campo cinematográfico. Ella ha sido examinada desde distintas miradas y disciplinas como la historia, los géneros cinematográficos, la sociología, los estudios de género. No obstante, la ingenua no se constituyó en una figura privilegiada de análisis. Ella fue abordada de modo accesorio desde dos aristas: una de corte biográfica y otra relacionada con la representación de la mujer:

a) Estudios sobre la estrella. Se trata de textos de corte biográfico que abordan la diada actriz-prototipo en función del *pyshique du rôle* y enmarcada en la organización del sistema de estudios del sonoro. Mencionaremos aquí a los relacionados con las *stars* que encarnaron ingenuas o *femmes fatales*: *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz* (Ortiz, 1982), la serie *Damas para la hoguera* dirigida por Abel Posadas (2009), y *Mirtha Legrand: del cine a la televisión. La perdurabilidad de un clásico* (Fabbro, 2006). Estos escritos son importantes para comprender el modo de trabajo de los estudios y el fenómeno del star-system local, y acceder a testimonios significativos de primera mano de sus protagonistas.

b) Estudios sobre las representaciones de la mujer. En relación con nuestro objeto de estudio, dos textos, y el segundo de modo breve y secundario, abordan la figura. Diez Puertas (2015) toma la noción de *cronotopo del idilio* de Bajtin y analiza el amoroso en las comedias “blancas” protagonizadas por Mirtha Legrand. En ellas la felicidad conyugal

solo es posible en el marco del matrimonio y la mujer es representada como “ángel tutelar” de esa institución (frente al divorcio, por ejemplo). El autor encuentra que, a diferencia de los doce films que analiza, solo en la comedia *La casta Susana* (Benito Perojo, 1944) se produce una parodia de ese modelo y el idilio se vincula con la infidelidad. Por su parte, en su análisis sobre los distintos modos de la representación de la adolescencia en el cine latinoamericano a lo largo del tiempo, Babino (2015) plantea que en nuestro país *Los martes, orquídeas* inauguró un modelo de muchacha a partir de "un subgénero" que se "ganó rápidamente el favor del público: «el cine de ingenuas»". Los films protagonizados por estas "adolescentes cándidas y enamoradizas, ansiosas por encontrar su príncipe azul" tienen "un envoltorio de comedia blanca" (p. 4). El autor no escapa a la zona de inespecificidad teórica respecto de la denominación del género y de su rango (genérico o subgenérico).

Dejamos para el final del apartado la exposición y el análisis de un texto generalista en tanto nos interesan particularmente los cuestionamientos a la historiografía previa y los interrogantes que instala. Posadas, Landro, Speroni y Campodónico (2006) son los primeros autores que dan cuenta de la ausencia de una definición teórica sobre la figura. Plantean que la introducción de la ingenua en el cine nacional está relacionada con la captación de nuevos públicos, en especial el femenino, y enmarcada en la representación de la familia burguesa. Caracterizan al prototipo a partir de, podríamos establecer, tres variables: la económica, la mecánica narrativa y la sexualidad. De acuerdo con la primera, sostienen que la ingenua puede cambiar de clase social y pasar azarosamente de la pobreza absoluta a la riqueza, como sucede en algunos films que señalan. Con respecto a las otras variables, si bien presentan cuestionamientos a la concepción que desde Di Núbila se ha

ido configurando y que hemos detallado, no terminan de establecer con especificidad las características del personaje. En relación con la segunda, se preguntan:

¿Cuál es el rasgo que caracteriza a la ingenua? Se trata de una pretendida inacción que, analizando cualquier historia, se comprueba que no es tal, desde el momento en que se convierten en motor de la misma. Elenita (Mirtha Legrand) en LOS MARTES, ORQUÍDEAS, es en apariencia, pasiva e inocente. Su libro de cabecera es MARIA de Jorge Isaacs y busca a su Efraín. (p. 24)

Así planteado, la ingenua no sería pasiva en la mecánica narrativa ni *tan* inocente en la arena de la sexualidad. Fortalecen esta matización o graduación de su inocencia sexual al oponerla, no ya con la femme fatale, sino con muchachas de su propio entorno, sus propias hermanas: “las ingenuas de LOS MARTES ORQUÍDEAS y EL VIAJE están rodeadas por un coro de muchachas que son su antítesis, esto sirve de marco para destacar el rasgo esencial de las protagonistas, la pretendida timidez virginal” (p. 24). Esta definición "por la negativa", esquivada (la inocencia sexual es "pretendida", es decir, presunta, supuesta), no logra especificidad.

Finalmente, proponen la ruptura de la homogeneidad a partir de dos ejes, uno intratextual y otro extratextual, ambos supeditados a una de las actrices que encarna el prototipo, María Duval. Así, proponen la noción de “personaje esférico” (dotados de rasgos contradictorios, conductas imprevisibles, capaces de sorprender, generadores de ideas, p. 81) en contraposición a la de “personaje plano” (“dotados de un solo rasgo o de muy pocos” cuya conducta es previsible, p. 81) para caracterizar a las ingenuas que ella encarnó: “En algunas de las manufacturas que el autor histórico preparó para esa actriz, la categoría ingenua puede volverse esférica, deparando finales abiertos” (p. 24). En el plano extratextual, la ruptura de la homogeneidad está vinculada a factores económico-productivos de los estudios:

En el caso de Christensen-Duval-LUMITON, las películas que se consideraban productos para mujeres ofrecían precisamente la historia de una joven en crisis. (...) La imagen Duval, proyectada por Christensen, es la de una joven que renuncia a un hombre maduro en beneficio de su hermana mayor -LA NOVIA DE PRIMAVERA- o a la posesión exclusiva de su madre -16 AÑOS-, haciendo gala de un altruismo que conmovería a aquellas espectadoras. Ellas hacen lo que deben hacer. (p. 25)

Así, la conjunción de ambos factores es la que asegura la variedad del prototipo. Las ingenuas compuestas por Duval, entonces, rompen el patrón homogéneo de las interpretadas por Legrand, pero a su vez los autores no indican variedad en las propias ingenuas interpretadas por Duval.

En función de lo hasta aquí planteado, de los problemas suscitados en torno a la especificidad de la figura y la nebulosa genérica en la que está inserta, nuestro trabajo busca una respuesta posible a la pregunta instalada por estos autores: ¿cuál es el rasgo que caracteriza a la ingenua?

1.2. Marco teórico

La bibliografía sobre los distintos aspectos relativos al cine clásico es extremadamente abundante. Trabajamos aquí con cuatro autores que consideramos nos permitirán enmarcar nuestro objeto de estudio. Si bien el cine estudiado por estos autores es primordialmente el de Hollywood, el carácter universal que tomó este modelo de representación permite traer sus aportes al cine argentino. Tal como sostiene Kriger (2009), este estilo "ha hegemonizado el principio constructivo de las cinematografías en general" (p. 137).

Para caracterizar y analizar el cine clásico hollywoodense, tomaremos las ideas de Bordwell (1985), que plantea su estudio en tres dimensiones: la narración canónica, el estilo clásico y el espectador. Este cine industrial producido por los estudios es fundamentalmente narrativo y se extiende desde 1917 hasta 1960. La instancia narrativa implica la presencia de personajes psicológicamente definidos y estereotipados que intentan alcanzar un objetivo particular luego de la superación de determinados obstáculos. El mecanismo narrativo se pone en marcha a partir de las acciones de los personajes según la modalidad causa-efecto. Presenta dos líneas argumentales, una que da cuenta de un romance heterosexual y otra que implica alguna otra esfera (un contexto u otras relaciones entre los personajes), que generalmente coinciden en el clímax: la resolución de una de ellas provoca la resolución de la otra. La narración tiende a ser omnisciente y altamente comunicativa. Bordwell cuestiona la noción de *transparencia* que se le ha tradicionalmente otorgado al cine clásico en materia enunciativa y plantea que ella es *moderadamente autoconsciente* (p. 160): el cine no es una especie de ventana abierta que muestra un mundo autosuficiente y que pareciera contarse a sí mismo. A diferencia de los films del cine moderno en que la instancia de la enunciación es autoconsciente de modo pleno, es decir, por decisiones que son a un tiempo políticas y estéticas, aquí, aunque se intente ocultar o invisibilizar las condiciones de producción del film, la supuesta transparencia se quiebra por distintas razones: a) de género (en el musical los personajes miran a cámara, por ejemplo); b) el uso de la técnica en paradigma y en función de la historia (títulos de inicio y cierre, fundidos encadenados, la presencia de música extradiegética, usos convencionales del lenguaje cinematográfico, etc.); y c) el cuestionamiento a la omnipresencia espacial a partir de un uso enfático de la cámara que visibilice la puesta en escena.

Con respecto al espectador, sostiene que realiza operaciones cognitivas específicas: la comprensión del argumento, el reconocimiento de las convenciones genéricas y la proyección de hipótesis. En relación con el estilo, Bordwell afirma que tiende a pasar inadvertido por el espectador por diversas causas, una de las cuales está vinculada con su intención enunciativa de ocultar las condiciones de producción del propio texto. Cuestión que se refuerza con otras estrategias: el tratamiento de la técnica filmica para vehicular el argumento y para que el espectador pueda construir un tiempo y un espacio coherentes y reconocibles en el que la acción tiene lugar, y el ya mencionado uso de la técnica en un paradigma estable y codificado. No obstante, reconoce que en algunos films el estilo deviene “excesivo” (p. 163), como ocurre en Minelli, en Sirk, en Berkeley o en Josef von Sternberg, pero se trata de un determinado grupo de directores: clasicismo y experimentación, estilísticamente, se excluyen.

Para el estudio de casos particulares que dentro del sistema de representación clásica trabajan el exceso, como ocurre en los films del director Carlos Hugo Christensen, seguiremos los planteos de González Requena (1985). El autor plantea que, en relación con la instancia de la enunciación, en el sistema de representación clásico el espectador se convierte, por el lugar que el mecanismo le otorga respecto de la imagen que contempla, en sujeto privilegiado, y el mundo que observa en un espectáculo legible y transparente:

El texto clásico se caracteriza por una determinada economía de la significación: economía del equilibrio entre el orden del significado y el orden del significante. (...) No hay por ello lugar para el exceso: ni exceso del significante (autonomía opaca de la forma) ni exceso del sentido (ambigüedad). (p. 35)

No obstante, ese mundo ordenado y autosuficiente, “esa ventana abierta a lo real” (p. 33), ese espejo de la realidad que nadie parece contar o que pareciera que se contara a sí

mismo, encuentra sus fisuras y entra en crisis. Dreyer, Renoir, Buñuel, Welles, Hitchcock, Minnelli, Mankiewicz y Sirk horadan de diferentes maneras “la transparencia de la representación” (p. 41). Así, las *escrituras manieristas* resquebrajan la narración clásica: no producen una ruptura total sino un desorden, un desvío que conduce “inevitablemente a un redescubrimiento del lenguaje” (p. 48).

Para analizar y cuestionar la elevación a rango genérico de la figura y los universos semánticos que ella crea, recurriremos a la teoría de los géneros cinematográficos propuesta por Altman. Su mirada renovó la manera en que los géneros eran abordados en los estudios sobre cine. El autor rebate concepciones terminológicas, rompe con tradiciones heredadas de los estudios literarios, abandona preconceptos de poca o nula rigurosidad que eran utilizados con frecuencia (los géneros “evolucionan” de modo predecible, por ejemplo), piensa la génesis y la hibridez genérica, cuestiona los métodos de análisis, y entre otras cuestiones revisa las distintas áreas de competencia en relación con el uso que hacen de los géneros distintas instituciones y/o actores (crítica, industria, distribución, exhibición, academia, públicos).

Al incorporar la dimensión pragmática (1999) a su propuesta de abordaje semántico-sintáctico (1984), los films ya no pueden estudiarse como *textos* sino como *discursos*. Ellos se producen y circulan en un determinado tiempo y espacio y son leídos y significados, y resignificados, por una multiplicidad de actores socioculturales de acuerdo con distintas coordenadas que los despojan de los rasgos estables y diáfanos que los análisis textualistas les otorgan. El significado de los géneros es siempre un proceso en disputa.

Para establecer la génesis de un género específico y su denominación, postula el autor, el investigador debe tener en cuenta, por un lado, la relación entre los procesos de *sustantivización* y de *adjetivación* (y la competencia que se establece entre ellos), y la

noción de *ciclo* propuesta por la industria. Así, cada nuevo género presenta rasgos semánticos (personajes, acciones, locaciones), sintácticos (organización de ejes semánticos, coordinación de estructuras de montaje, dialéctica de bloques semánticos) y pragmáticos (fundamentalmente un contexto sociocultural que permite su emergencia y la aprobación del público). Esta propuesta teórica nos servirá tanto para replantear la denominación genérica tradicional (*film de ingenua*) y postular el concepto *film con ingenuas* como para precisar la emergencia del ciclo.

Finalmente, por su parte, Schwarzböck (2017) revisa la noción de *cine clásico* y plantea que ella es una conceptualización que puede realizarse desde el cine contemporáneo y el moderno. Según la autora, durante el denominado período clásico, los espectadores no ven películas clásicas sino *populares* porque “una película recién es clásica cuando su contradicción con el mundo real puede ser disfrutada” (p. 91). El cine popular construía un mundo perfecto en el que los buenos son recompensados y los villanos castigados. Es decir, creaba una moral. Formaba a los espectadores en dos sentidos: en uno estético y en otro político. En este último sentido se erigía como un arte de Estado: buscaba formar “buenos ciudadanos”. El mundo que construye el cine popular contradice la vida cotidiana del espectador, que no vive en un mundo perfecto en el que los malos son castigados y los buenos premiados:

Si el espectador acepta, hasta cierto momento, que el mundo creado por una película (el mundo cinematográfico) es una reproducción del mundo real, aun cuando sea contradictorio con su vida cotidiana (en la que nada sucede de la misma manera que en el cine), es porque esa contradicción todavía lo está formando. (p. 92)

Así, el cine clásico se erige como moralmente superior a la vida. Y por eso no puede no dejar de castigar las malas acciones y conductas de los personajes malvados. Lo que el

espectador contemporáneo descubre del cine clásico es la contradicción entre el mundo intra y el extra cinematográfico. Es *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), plantea la autora, el film que demuestra que el espectador de cine ya está completamente formado. A partir de este momento la cámara puede permitirse la explicitud y mostrar lo que antes estaba prohibido: el máximo placer (el sexo) y el máximo dolor (la tortura). Como en el cine moderno y en el contemporáneo la contradicción entre ambos mundos se resuelve de modo tal que lo extracinematográfico se da en lo intracinematográfico, el cine adquiere completa autonomía estética: el mal ya no necesita ser punido ni el cine busca formar ciudadanos. Esta mirada sobre el cine clásico será aprovechada en nuestra investigación para pensar el *film con ingenuas* como un gran y eficiente film moralizador: representa y propicia los valores burgueses, la noción nuclear de familia y un orden patriarcal que sujeta el deseo femenino.

Capítulo II

En este capítulo expondremos, en un primer apartado, un panorama de la ingenua en el cine internacional haciendo especial hincapié en el prototipo interpretado por la actriz norteamericana Deanna Durbin. Luego, en los dos siguientes sostendremos nuestra primera tesis complementaria. De este modo, en el primero, revisaremos la denominación genérica *film de ingenua*, y en el segundo, las concepciones de pasividad y homogeneidad que los estudios previos, tal como hemos planteado en el Estado de la cuestión, le otorgan a la figura.

2.1. La ingenua en la cinematografía internacional

La ingenua no es una invención de los estudios argentinos ni es una figura exclusiva de la cinematografía. Fuentes literarias, musicales y teatrales de siglos anteriores sirvieron de inspiración para la creación de estas doncellas virtuosas y de sus encuentros románticos. Tomaremos aquí el caso de la ópera en la Francia del Ancien Régime. En su estudio sobre la profesionalización de las cantantes en el siglo XVIII (roles, timbres de voz, interpretaciones, imaginarios, salarios), Legrand (2006) plantea que tres grandes teatros fueron fundamentales en ese sentido. En la *Comédie Française* la música ocupaba un lugar marginal ya que se representaban obras trágicas y comedias. En la *Académie Royale de Musique* (más conocida como *L'Opéra*) tenían lugar dos tipos de espectáculos: las tragedias en música (*tragédie en musique*) y las óperas-ballet. Finalmente, en *La Comédie Italienne* se representaban piezas en italiano y en francés y *opéras-comiques*. Estas últimas, que combinaban diálogos y arias especialmente compuestas, surgieron de las *opéras-comiques en vaudevilles* de los teatros populares (aquí las canciones eran del

repertorio popular y las letras eran modificadas en función del argumento). Hacia 1760, plantea la autora, se gestó un tipo particular de ópera-comique, la *comédie mêlée d'ariettes*, que al comienzo parodiaba la *opera buffa* italiana. En ella lo cómico adquiere sensibilidad y en relación con los personajes femeninos "las ingenuas libertinas dejan lugar a muchachas virtuosas y mártires y el erotismo implícito subido de tono es reemplazado por uno de tipo lacrimógeno" (p. 159).²

La designación del personaje en el mundo anglosajón tomó el vocablo francés *ingénue*, que proviene etimológicamente del latín *ingenuus*, una persona engendrada naturalmente y, por extensión, legítima (de allí que en el derecho romano refería a la persona nacida libre, en oposición al esclavo, *servus*). Este enraizamiento en lo natural llevó, en el proceso de sustantivización, a que el término se ligara a la idea de rudeza, de primitivismo. Así, el ingenuo o la ingenua es quien expresa sus sentimientos y pensamientos de modo noble, franco y con total ausencia de sofisticación.

En Estados Unidos, es notorio el arco de actrices y cantantes que fueron y que siguen siendo denominadas *ingénues* en la prensa diaria y en los papers académicos: va desde Mary Pickford hasta Emma Stone. A propósito de un obituario sobre la actriz Debbie Reynolds³, una periodista del sitio *Huffpost* planteó en un artículo⁴ la complejidad del término, los distintos usos que ha tenido, y cómo hoy se ha resemantizado en tanto se ha difuminado la condición esencial de la figura, la inocencia sexual. La autora, en tanto advierte que esa denominación no se utiliza para caracterizar a jóvenes artistas negras,

² La traducción es propia. De ahora en adelante, si no se aclara el nombre del traductor en las Notas al pie, la traducción es propia. En francés: "les ingénues libertines laissent la place aux filles vertueuses et persécutées, l'erotisme du sous-entendu grivois est remplacé par celui des larmes".

³ "Debbie Reynolds, Wholesome Ingénue in 1950s Films, Dies at 84" en *The New York Times*, 28 de diciembre de 2016, por Anita Gates. Tr.: "Debbie Reynolds, la Ingénue de los films de 1950, muere a los 84". La traducción de *wholesome* es compleja: alude a una persona de conducta moral íntegra, honesta, genuina, decente, saludable, considerada.

⁴ "What Happened To The Ingénue?", por Claire Fallon, 6 de enero de 2017. Tr.: "¿Qué ocurrió con la Ingénue?"

sostiene que se trata de un "arquetipo sexual y racialmente restrictivo que siempre ha sido problemático".⁵

En igual sentido, Apolloni (2016) sostiene que la *ingénue* es un arquetipo blanco (*white archetype*) de la juventud femenina que emerge una y otra vez en el arte occidental y en el ámbito de la performance, y que su blancura intrínseca (*whiteness*) ha sido históricamente utilizada para reforzar la supremacía blanca sobre la raza negra. El hecho de que la ingenua sea implícitamente blanca representa un modelo de respetabilidad que no le es dada a las mujeres de color. Así, la madurez sexual de las mujeres negras es asumida como tal: se les niega la posibilidad de ser chicas inocentes en el plano de la sexualidad.⁶ La *ingénue*, prosigue, es una figura que ocupa un espacio liminal entre la chica y la mujer y que esa liminalidad (*liminality*) es audible cuando canta. La voz de las *ingénues* es la de las sopranos *soubrettes* en la ópera y en los musicales (la Susanna de *Las Bodas de Fígaro* y la Christine de *El fantasma de la Ópera*). E indica que ese fue el rango vocal de Deanna Durbin en los segmentos cantados de las películas que rodó en los años treinta.

2.1.1. La *wholesome girl* interpretada por Deanna Durbin

El caso Durbin nos convoca especialmente porque, en primer lugar, tanto la prensa periódica como las revistas populares del cuarenta que tematizan el mundo del espectáculo (*Sintonía*, *Radiolandia*) comenzaron a llamar a Mirtha Legrand y a María Duval como las Durbin argentinas. Y en segundo término, porque los estudios historiográficos y académicos sobre cine argentino que abordan esta temática proponen que la actriz

⁵ En inglés: "the sexually and racially restrictive archetype has always been troubling".

⁶ La caracterización que logró Aretha Franklin como una "bold soul *ingénue*", sostiene, fue un gesto político, es decir, una reparación.

norteamericana sirvió de modelo para la creación de la ingenua nacional. No forma parte de los objetivos de este trabajo dar cuenta de la posible intertextualidad entre los films protagonizados por Durbin y los films argentinos que tienen por protagonista a una ingenua. Nos interesan aquí dos cuestiones: a) la elevación de la *ingénue* a rango genérico y la denominación del prototipo interpretado por Durbin; y b) los problemas de traducción al español suscitados por el tipo Durbin (*Durbin type*):

a) En relación con la primera problemática, la categoría genérica (*movie ingénue*) suele aparecer en artículos periodísticos, en especial en los obituarios. Por ejemplo, y solo para mencionar un caso en el que ella aparece en el título: "Mary Carlisle, de los films de Ingénue de la Era de la Depresión, muere a los 104".⁷ Es una designación económica, es decir, cómoda y fácil de comprender para el público. Y también para los participantes del circuito de producción de los films. La actriz Evelyn Brent, narran Kear y King (2009), declaró en una entrevista en 1923 que estaba cansada de interpretar el rol de *ingénue* con el que se la venía promocionando desde *Playing with Fire* (1916). En ella utilizó la denominación genérica y se animó a criticar a Griffith:

No tengo ningún problema respecto de mi apariencia. No podría, aun si quisiera, ser una bella-bella ingénue protagónica. Quiero interpretar personajes con fuerte personalidad. Muchos directores tienen la intención de moldear a las chicas conforme a un cierto tipo, desechando sus rasgos innatos. Porque los bucles fueron una vez el símbolo de una película de ingénue, todas debemos ahora rizar nuestro cabello. Porque D. W. Griffith una vez ordenó tres pinceladas de rojo en un par de labios, todas las actrices debemos llevar ahora nuestras bocas pintadas con la forma de un corazón. Este consentimiento es válido no solo en los estudios sino también en

⁷ En inglés: "Mary Carlisle, Depression-Era Movie Ingénue, Is Dead at 104" en *The New York Times*, 3 de agosto de 2018.

las calles –las mujeres norteamericanas buscan lucir y actuar exactamente así en todos los ámbitos. Triste monotonía. Me rebelo.⁸ (p. 27)

Por el contrario, y de acuerdo con nuestros relevamientos, en los trabajos académicos la figura no es elevada a rango genérico. Altman (1999) menciona aproximadamente cien géneros cinematográficos que se desarrollaron en Estados Unidos, pero no da cuenta de la existencia de uno que tenga a la ingenua en su designación, ni siquiera como *género-adjetivo* (un subgénero de acuerdo con las concepciones tradicionales). Con respecto a Durbin, ni la crítica periodística ni los papers especializados recientes la caracterizan como *ingénue* ni catalogan a las películas que protagonizó con rango de género. A continuación desarrollaremos cada campo:

1a. La caracterización del prototipo interpretado por Durbin en *The New York Times*. En un relevamiento de trece críticas de los estrenos de los films protagonizados por la actriz en este diario nacional⁹, los críticos no utilizan los términos *ingénue* ni *movie ingénue*. Aunque no siempre están mencionados explícitamente, los films son catalogados en los géneros comedia y musical. Con respecto a Durbin, hay una constante simbiosis entre su personalidad y su trabajo actoral: actúa así porque es así. Esta conjunción se explicita en la

⁸ En inglés: “I have no delusions about my appearance. I couldn’t be, if I wanted to be, a pretty-pretty ingénue lead. I want to exploit character roles. So many directors seem intent on making girls conform to a certain type, discarding all their native characteristics. Because curls were once the token of a movie ingénue, all must now friz their hair. Because D.W.Griffith once ordered three dabs of red on a pair of lips, all film ladies must now have cupid-bows. This conformity holds good not alone in the studios but in the streets as well – American women in all walks seeking to look and act exactly like. Depressing monotony. I rebel”.

⁹ Detrás del nombre del film reseñado se indica la fecha de publicación: *100 men and a girl*, 18/09/1937; *First Love*, 9/11/1939; *Three smart girls grow up*, 18/03/1939; *It's a date*, 23/03/1940; *Spring Parade*, 4/10/1940; *Nice Girl?*, 27/03/1941; *It Started with Eve*, 3/10/1941; *The Amazing Mrs. Holliday*, 22/02/1943; *Hers to Hold*, 22/07/1943; *His Butler's Sister*, 30/12/1943; *Christmas Holiday*, 29/06/1944; *Can't help singing*, 26/12/1944; y *Lady on a Train*, 15/09/1945. No se encuentran disponibles en el servicio online del periódico las críticas de su primer, tercero y cuarto film: *Three smart girls* (1936), *Mad about the music* (1938) y *That certain age* (1938), respectivamente.

crítica de *Three girls grow up*: "Su nueva película es tan agradable como ella lo es".¹⁰ Los críticos firmantes no ahorran tinta en bondadosos calificativos: Durbin es amorosa (*lovely*), fresca (*refreshing*), una madura soprano (*mature soprano*), un ángel de la guarda (*guardian angel*), encantadora (*charming*), y tiene una personalidad primaveral (*spring-like personality*) y fenomenales cuerdas vocales (*phenomenal vocal cords*). Con respecto al tipo (*typecast*) que interpreta, los críticos la llaman Cenicienta (*Cinderella*), la chica que-lo-Arregla-Todo (*Miss Fix-it*) y la muchacha íntegra moralmente (*wholesome*). Tipean también *Durbin formula* y *Durbin vehicule* para dar cuenta de cómo el estudio diseñaba los guiones exclusivamente para ella. A propósito de *Three smart girls grow up*, el crítico Frank Nugent escribe que ella "reorganiza los romances de su hermana de modo tal que cada una se casa con el muchacho correcto. Interpreta el rol de la Señorita que-lo-Arregla-Todo".¹¹ Cuando se estrena *First Love* y Durbin da su primer beso en pantalla, muy promocionado por el estudio, Nugent minimiza su tono y escribe que se consume con idílica moderación (*such idyllic restraint*). No la alaban cuando se aleja del rol que le fue asignado por el estudio desde su primer film, como sucede en *The Amazing Mrs Holliday* y en *Lady on a train*. Cuando se estrena *His Butler's Sister*, el crítico Bosley Crowther aprueba el regreso al tipo:

(...) los muchachos de la Universal (...) han hecho todo lo razonable para convertirla nuevamente en una chica. Establecieron el tiempo de la historia en la preguerra, en el pasado pre-sombrío. Inventaron un ligero pequeño pastiche que es abiertamente un cuento de Cenicienta. Crearon para Durbin un aura de prodigio primaveral y de inocencia. (...) Es una historia empalagosa.¹²

¹⁰ En inglés: "Her newest picture is just as nice as she is".

¹¹ En inglés: "reshuffles her sister's romances so that each other of them is married to the right young men. It is (...) a Little Miss Fixit role".

¹² En inglés: (...) the boys at Universal (...) have done everything within reason to make her a girl again. They have set the time of the story back in the pre-war pre-grim past. They have cooked up a fluffy little pastiche which is openly a Cinderella tale. They have visioned Miss Durbin is an aura of vernal wonder and innocence. (...) The story is egg-whites and sugar.

1b. La caracterización del prototipo que la actriz encarnó en los obituarios. Cuando la actriz falleció, las crónicas necrológicas publicadas, entre muchas otras, en *The New York Times*, *The Guardian*, *Huffpost*, la agencia *Reuters* y *Clarín*¹³ no incluyen los términos *ingénue* y *movie ingénue*. Michael Freedland, en *The Guardian*, escribe que era la antítesis de la chica glamorosa de Hollywood (*glamour girl*) y que interpretaba la perfecta chica-de-la-puerta-de-al-lado (*perfect girl-next-door*); el cable de Reuters indica que encarnó el rol de la hija ideal; ni el *Huffpost* ni *Clarín* precisan el estereotipo que encarnó —el primero alude a su "dulce voz de soprano" y el segundo repite un cable y no relaciona a la actriz con ninguna de las estrellas nacionales que interpretaron ingenuas en nuestro cine; Aljean Harmetz escribe en *The New York Times* que podía interpretar a una intrépida hermana (*intrepid kid sister*), o a una chica íntegra (*wholesome*) que puede lograrlo todo (*can-do girl*), como solucionar los problemas de los adultos, y cita una carta que la actriz escribió en 1958 en la que da cuenta del desfasaje del rol que representaba en el cine con respecto a las chicas reales de la sociedad norteamericana:

Yo era una típica chica americana de 13 años. El personaje que fui forzada a interpretar, poco tenía en común conmigo —o con cualquier otro joven de mi generación, por cierto. No podía creer que los jóvenes de mi edad fueran mis fans. Deben haber estado impresionados con mi "éxito", pero mis fans eran los padres, muchos de los cuales no podían entenderse con sus propios hijos. Casi que me adoptaron como si fuera su hija "perfecta".¹⁴

¹³ *The New York Times*: "Deanna Durbin, Plucky Movie Star of the Depression Era, Is Dead at 91" (30/04/2013 por Aljean Harmetz); *The Guardian*: "Deanna Durbin Obituary. Child star with a powerful singing voice who played the perfect girl next door in Hollywood films of the 30s and 40s" (01/05/2013, por Michael Freedland); *Huffpost*: "Deanna Durbin Dead: Former 1930s Child Star Dies At 91" (1/05/2013); *The Hollywood Reporter*: "Deanna Durbin, 1930s Child Star, Dies at 91" (30/04/2013, por Duane Byrge; *Reuters*: "Muere la actriz Deanna Durbin, que llevaba décadas apartada de Hollywood" (1/05/2013); *Clarín*: "Un orgullo de Hollywood. Fue una estrella entre los años '20 y los '40. Churchill la admiraba" (2/05/2013).

¹⁴ En inglés: "I was a typical 13-year-old American girl. The character I was forced into had little or nothing in common with myself — or with other youth of my generation, for that matter. I could never believe that my contemporaries were my fans. They may have been impressed with my 'success,' but my fans were the parents, many of whom could not cope with their own youngsters. They sort of adopted me as their 'perfect' daughter".

2. La caracterización del prototipo interpretado por Durbin y su elevación a rango genérico en los trabajos teóricos. De acuerdo con nuestro relevamiento, los textos especializados que abordan el trabajo de la actriz se enmarcan o bien en estudios de la cultura norteamericana (*cultural studies*) o bien en los estudios de género (*women's studies*). Nos centraremos aquí en tres artículos académicos recientes, ninguno de los cuales la caracteriza como *ingénue*. En su investigación sobre la representación de la adolescencia femenina en la cultura popular norteamericana, cuando aborda el cine de Hollywood de la década del treinta, Nash (2006) plantea que "la imagen de Durbin decía menos acerca de las chicas reales que de las fantasías de prosperidad, de una inocencia redentora y de la belleza de la juventud" (p. 87)¹⁵. Y en un estudio posterior (2010), afirma que a fines de esa década y a comienzo de los cuarenta, la figura de la mujer adolescente se convirtió en la base para la emergencia de un subgénero cinematográfico: las comedias domésticas (*domestic comedies*). En ellas, la virginidad de las jóvenes es considerada como un valor inestimable del estilo de vida patriarcal americano. Las adolescentes de estas comedias, sostiene, son presentadas como figuras duales (*dual figures*) en tanto:

mientras simbolizan los más estimados valores americanos, son también mostradas (al principio) como desafiantes u opuestas a las estructuras tradicionales del orden social, particularmente al padre controlador de la familia nuclear. Los personajes de estas adolescentes están usualmente contruidos en oposición a los ideales tradicionales de la "hija obediente" y a las lecciones culturalmente dominantes sobre la adultez responsable. Como resultado, las comedias centradas en las adolescentes frecuentemente retratan a sus heroínas como vivaces, de gran corazón, y fundamentalmente inocentes, pero también como constantes fuentes de contratiempos y ansiedad para sus pacientes y sufridos padres.¹⁶ (p. 35)

¹⁵ En inglés: "Durbin's image said less about real girls than it did about fantasies of wealth, and of the redemptive innocence and beauty of youth".

¹⁶ En inglés: "while they symbolize prized American values, they are also shown (at first) to challenge or oppose traditional structures of social order, particularly the father-controlled nuclear family. Teen-girl characters are often constructed in opposition to traditional ideals of "the dutiful daughter" and to culturally

De todos modos, como se trata de comedias y no de dramas, prosigue la autora, el orden patriarcal se restablece. Es más, ella misma deviene en la salvadora de un nacionalismo patriarcal (*the savior of patriarchal nationalism*).

A partir de la teoría feminista inaugurada en el campo cinematográfico por Mulvey (1975), Barrett (2017) realiza un estudio comparativo entre los personajes que encarnaron Shirley Temple, Judy Garland y Deanna Durbin a fines de la década del treinta para analizar el trabajo de las estrellas precoces (*child-stars*) en el marco del sistema de estudios y dar cuenta de cómo los productores crearon una fetichización de la juventud adolescente femenina con el objeto de satisfacer la mirada masculina. En los primeros tres films que protagonizó para la Universal, Durbin encarna la hija perfecta (*perfect daughter*), encantadora (*cute*) y fresca (*sassy*), que soluciona determinados problemas de los adultos al tiempo que despliega su talento artístico como cantante y triunfa. La actriz representa "el rol de una hija angelical alrededor de la cual se desarrolla el conflicto narrativo dominante" (p. 48)¹⁷ que en el terreno de la sexualidad se mantiene en un orden pre-sexual y se enamora de un muchacho igualmente inocente en materia de sexo. Esta adolescente encantadora y fresca se integra en la sintaxis del musical.

b) Los problemas de traducción al español suscitados por el tipo Durbin (*Durbin type*). La prensa periódica y las revistas de espectáculos argentinas de la década del cuarenta fueron las que relacionaron a la figura criolla con Durbin a partir de la traducción del tipo *wholesome girl* como *ingenua*. Los procesos de traducción son complejos por cuestiones gramaticales y léxico-semánticas propias de cada lengua. Di Núbila relaciona la *ingenua* que representa María Duval en *Canción de cuna* con el personaje de la *huérfana* que en

dominant lessons about proper adulthood. As a result, teen-centered comedies frequently portray their heroines as lively, good-hearted, and fundamentally innocent, but also as a constant sources of aggravation and anxiety to their long-suffering parents".

¹⁷ En inglés: "the role of the angelic daughter around whom the driving narrative conflict unfolds".

Hollywood había interpretado Dorothea Wieck (p. 165) y al Ángel Magaña de *Adolescencia* con el tipo de muchacho que encarnaba Mickey Rooney en los films de la Metro Goldwyn Mayer (p. 184). Cuando aborda *Los martes, orquídeas* no vincula a Legrand con Durbin tal como lo hace el crítico anónimo de *La Nación* en 1941. Di Núbila alude a la estrella a través de una cita de Berrutti en el apartado "Apogeo de las ingenuas":

La emulación ha sido fecunda y al reflejo de algún éxito resonante se han multiplicado las Deanna Durbin argentinas hasta aparecer como imprescindibles en el encabezamiento de los repartos. (p. 211)

La relación entre Durbin y la ingenua argentina, tal como planteamos en el comienzo de este subapartado, permeó en la historiografía y los estudios académicos post-Di Núbila tanto en lo que refiere a las adecuaciones idiosincráticas que la industria nacional le otorgaba al personaje (extranjero) como en la denominación de Durbin, traducción mediante, como ingenua. Paladino (1995) plantea que "si bien el modelo traía resabios de la ingenua hollywoodense" en nuestro país "cobra cuerpo y se canoniza según el patrón que impone, con su caracterización de Elenita Acuña (...), la angelical Mirtha Legrand" (p. 206). Posadas, Landro, Speroni y Campodónico (2006) sostienen que "según la intertextualidad, la ingenua fue manufacturada, como la Deanna Durbin de la UNIVERSAL" (p. 24), pero no realizan ninguna otra precisión ni fundamentan su argumento ni realizan un análisis comparativo entre los films protagonizados por la actriz norteamericana y los nacionales que dé cuenta de esa intertextualidad. Por su parte, Kelly Hopfenblatt (2019) postula que la estrella norteamericana se destacaba en medio de "una circulación internacional de ingenuas", la cual incluía a las actrices que se imponían en el denominado "cine italiano de teléfonos blancos" (p. 49). Finalmente, a diferencia de los autores anteriores, Manetti (1995) repara en la denominación del tipo de personaje que

interpretaba Durbin al señalar que "la *señorita ejemplar*¹⁸ de los públicos de todo el mundo (...) creó el característico modelo de las ingenuas, que otras cinematografías supieron imitar (en el cine argentino, las películas de la inocente María Duval y las comedias sentimentales de Mirtha y Silvia Legrand" (pp. 138-139).

La traducción es una forma, sentencia Benjamin (1923). Frente a la dicotomía tradicional que se presenta en el terreno de la traducción, la fidelidad (la traducción literal) y la libertad (la traición a la literalidad), el objetivo del traductor, postula el autor, es encontrar "un eco del original" en la propia lengua. En el caso que nos ocupa, el lexema *ingenua* era sin duda el más adecuado y aproximado en nuestro idioma y cultura para traducir la *wholesome girl* que Durbin creaba para la Universal. La palabra traducida le sirve a la crítica para definir a un personaje, para dar cuenta de determinados rasgos que le son propios y que lo diferencian de otro: juventud, candor, virginidad, integridad moral. La palabra traducida le sirve a los estudios para catalogar al nuevo personaje, tejer historias para él y crear un ciclo debido al éxito de público. La palabra traducida le sirve a las revistas de espectáculos para relacionarlo con la personalidad y la vida privada de las actrices y vender así más ejemplares.

La versión norteamericana de *Los martes, orquídeas* plantea claramente este problema de la traducibilidad del prototipo de una cultura a otra tanto en la coordenada denominativa como en la semántica. Si Durbin fue el modelo sobre el que los estudios crearon a la ingenua argentina, el caso se torna interesante porque se trata de la traducción de una traducción. Cuando la Columbia Pictures compró los derechos para filmar una versión del film de Mugica, la revista *Radiolandia*, de acuerdo con un subtítulo del artículo, afirma que se trató de "un honor para la cinematografía argentina", y cita un

¹⁸ Es, evidentemente, la traducción que el autor realiza de *wholesome girl*.

textual de uno los guionistas, Pondal Ríos, respecto de su preocupación por el elenco elegido para *The gay señorita* (*La señorita divertida*), tal el probable nombre del film¹⁹:

—Han hecho una película musical de gran espectáculo con Fred Astaire y Rita Hayword en los papeles centrales —dice Pondal—. Pero lo que yo no entiendo es cómo el papel que aquí tuvo Mirtha Legrand puede desempeñarlo una actriz de las características de la Hayworth. O le cambian el alma a Elena (el personaje de Mirtha) o le quitan a Rita su condición más destacada: el sex-appeal.

El guionista desea una traducción semántica y literal del prototipo, es decir, una traducción imposible (las ingenuas argentinas no se incorporaron a la sintaxis del musical, tal como ocurría con algunos de los personajes de Durbin, que cantaban y bailaban y terminaban triunfando en el teatro). Esa misma postura lleva a la corresponsal de la revista *Radiolandia* a preferir el original a la copia. Cuando *Bailando nace el amor* (*They were never lovelier*, William A. Seiter, 1942) tuvo su *avant première* en Estados Unidos, la revista publicó de forma exclusiva una crítica firmada por June Marlowe²⁰ que desde el título reprueba la versión: "El candor romántico de «Los martes, orquídeas», perdióse en su nueva concepción espectacular". Cuando el film se estrena en las salas norteamericanas, el 4 de diciembre de 1942, en *The New York Times*, el crítico Bosley Crowther escribe que Rita Hayworth "luce al fin encantadora, como nunca antes lo ha estado" ("looking as lovely, at least, as she never has"), pero no la designa como *ingénue*. Y no lo hace, simplemente, porque no era el prototipo que interpretaba.

¹⁹ Radiolandia n° 750, 1 de agosto de 1942.

²⁰ Radiolandia n° 779, 20 de febrero de 1943.

2.1.2. La ingenua en las cinematografías italiana y francesa

Reich (2008) afirma que en Italia muchas actrices que lograron fama, particularmente en los treinta y los cuarenta, eran llamadas "las versiones italianas de..." una determinada actriz de Hollywood. Así, por ejemplo, Chiaretta Gelli era la Durbin italiana e Isa Miranda la Dietrich italiana (pp. 52-53). Gundle (2002) sostiene que Durbin sirvió como modelo para una gran serie de actrices que popularizaron las "comedias de colegialas" (*filone collegiale*)²¹: "Chiaretta Gelli y Lilia Silvi eran probablemente las más parecidas porque también cantaban, pero también Irasema Dilian, Carla Del Poggio y Valentina Cortese eran Durbin-tipos" (p. 329)²².

Masi y Lancia (1996) sostienen que, bajo la Italia fascista de Mussolini, gracias a la numerosa cantidad de films situados en internados, colegios y liceos femeninos, "santuarios inviolables de la virginidad", las actrices jóvenes encontraron una enorme cantidad de roles para interpretar: la sentimental, la vivaz, la pura (*sainte nitouche*), la orgullosa, la traidora. Las llaman las pequeñas novias (*les petites fiancées*) de Cinecittà. Son Vera Carmi, Valentina Cortese y Lilia Silvi en *Giorni felici* (Gianni Franciolini, 1942), o Silvi nuevamente, Irasema Dillian y Carla Del Poggio en *Violette nei capelli* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1942), por ejemplo. Los autores consideran que Loredana Padoan, que siempre trabajó en segundos o terceros roles, fue una de las últimas novias ingenuas (*petite fiancée ingénue*) del cine realizado durante la guerra.

La actriz Maria Denis también interpretó el prototipo. En un trabajo de corte biográfico sobre las actrices italianas, Lancia y Poppi (2003) se refieren a ella del siguiente modo:

²¹ *Seconda B* (Goffredo Alessandrini, 1934), *Maddalena... zero in condotta* (Vittorio De Sica, 1940), *Ora 9 lezione di chimica* (Mario Mattoli, 1941) y *Il birichino di papà* (Raffaello Matarazzo, 1943) constituyen los "films de colegialas" más exitosos.

²² En inglés: "Chiaretta Gelli and Lilia Silvi were probably the nearest equivalents because they also sang, but Irasema Dilian, Carla Del Poggio, and Valentina Cortese were also Durbin types".

Morena, graciosa, con un aire amigable e insolente, es el típico ejemplo de la muchacha burguesa ingenua y romántica de la Italia de preguerra, aunque si en una de sus primeras películas, *Seconda B* (1934), que la lleva al éxito, personifica a una alumna irrespetuosa y caprichosa. Un personaje rebelde al que María Denis da tal carga de simpatía humana que la conduce al éxito de público y de crítica.²³ (p. 106)

La *ragazza ingenua* no es elevada a rango genérico sino que forma parte del repertorio de personajes de las denominadas *películas de teléfono blanco* (*telefono bianchi*) o *comedias a la húngara* (*commedia alla ungherese*), llamadas así debido a que sus acomodados y glamorosos protagonistas utilizaban un teléfono de ese color (en contraposición a los de las clases populares, que eran negros) y porque mayormente se trató de adaptaciones de piezas teatrales húngaras. Son comedias que tienen por protagonistas a personajes de la burguesía y/o de la aristocracia que narran fundamentalmente aventuras románticas y conflictos sentimentales. Las actrices Assia Noris, Doris Durante, Clara Calamai, Vera Carmi y Valentina Cortese fueron parte de esta constelación de ingenuas. Lancia y Poppi (2003) refieren que esta última "obtiene un merecido éxito en el rol de la maestra en *Un americano de vacaciones* (1945), donde aún conserva la imagen de la ingenua de preguerra" (p. 87).²⁴

Con respecto a la cinematografía francesa, las actrices Odette Joyeux y Danielle Darrieux son usualmente caracterizadas como *ingénues* en la prensa actual (los homenajes, las retrospectivas, los obituarios) y en los estudios académicos recientes. Nos interesa aquí el segundo caso, que abordaremos a partir de tres textos teóricos, en tanto, por un lado, no existe unanimidad respecto al prototipo que encarnó en sus primeros films (aunque sí hay

²³ En italiano: "Bruna, graziosa, dall'aria ammiccante e insolente, è il tipico esempio della ragazza borghese ingenua e romantica dell'Italia dell'anteguerra, anche se in uno dei suoi primi film, *Seconda B* (1934), che la conduce al successo, impersona un'alumna dispettosa e capricciosa. Un personaggio controcorrente, cui Maria Denis dà una tale carica di simpatia umana da condurla al successo di pubblico e di critica".

²⁴ En italiano: "Ottiene un meritato successo nel ruolo della maestra in *Un americano in vacanza* (1945), dove conserva però ancora l'immagine dell'ingenua d'anteguerra".

coincidencia respecto de determinados elementos semánticos), y por otro, para dar cuenta de cómo la figura fue adaptada por cada cultura cinematográfica que la aborda.

Verdier (2007) plantea que Darrieux, a lo largo de su carrera, encarnó distintos prototipos de mujer: *ingénue* a fines de los treinta, *garçonnette* en los cuarenta y *vamp* en los cincuenta. La hipótesis de la autora es que en las primeras películas que participa, a fines de la década del treinta, construye una figura ambivalente, a la vez moderna y tradicional, que permite conciliar las ideas opuestas de autonomía y dependencia femeninas. Así, en su primer film, *El baile* (*Le bal*, Wilhelm Thiele, 1931), aparece al mismo tiempo tanto como mujer liberada como una ingenua que se apoya sobre la experiencia de su madre. Esta ambivalencia la transforma en una muchacha revoltosa, insoportable, y en términos de Jacques Siclier, "una «*ingenua desencantada*» dispuesta a hacerse notar" (p.178).²⁵ Este doble carácter, sostiene la autora, la diferencia tanto de las vampiresas como de las ingenuas tímidas (*timides ingénues*) que interpretaban otras actrices de la época.

Burch y Sellier (1996) no consideran que Darrieux, primera estrella femenina del cine francés (p. 28), haya interpretado a una *ingénue* en la primera etapa de su carrera.²⁶ Postulan que durante la década del 30 se erige, en los films de relatos familiares (*grand roman familial*), una fuerte línea argumental que relaciona a un padre y a una hija en una relación fantasmática incestuosa. Así, en el marco del patriarcado, se consolida la figura del del *padre incestuoso* bajo tres modalidades: el *tranquilo*, el *sacrificado* y el *indigno* (p. 23). Mientras el primero conquista/domina²⁷ a la joven y el segundo se sacrifica por ella, el tercero es un mal padre que la explota (p. 91). En *Abuso de confianza* (*Abus de confiance*, Henri Decoin, 1937), postulan que el prototipo que interpreta Darrieux es el de la "joven hija pura y emprendedora" (*jeune fille pure et entreprenante*). Es la historia de una huérfana que estudia abogacía y que es maltratada por diferentes hombres de la

²⁵ En francés: "une «*ingénue déchaînée* », déterminée à se faire remarquer".

²⁶ Sí denominan *ingénue* a Joyeux (p. 157).

²⁷ En francés el verbo *conquérir* tiene tres acepciones: seducir, conquistar, dominar.

burguesía excepto por uno al que cree su padre biológico. Como la filiación no se comprueba, el hombre, historiador especialista en el *Ancien Régime*, termina adoptándola y le arregla matrimonio con su asistente. Los autores consideran que la casa con su "doble" para camuflar el incesto:

Lo que está en juego en el imaginario patriarcal, a través de esta figura de la «bella hija moderna», es el control, percibido como cada vez más urgente, de la «nueva mujer», esa que trabaja fuera de la casa y que puede prescindir del hombre.²⁸ (p. 30)

Es en la década del 40 cuando comienza a habilitarse este nuevo prototipo femenino, la mujer moderna (*nouvelle femme*), que Darrieux interpreta en varios films. Finalmente, en este recorrido que los autores realizan de los tipos de personajes que la actriz interpretó a lo largo de su carrera, plantean que en la década del 50 encarnó a una "mujer autónoma" (*femme autonome*) en *Madame de...* (Max Ophüls, 1953) y a una "mujer peligrosa" (*femme dangeurese*) en *La verdad sobre Bébé Donge* (*La vérité sur Bébé Donge*, Henri Decoin, 1952), film en que asesina a su marido.

Por último, en el marco de los estudios culturales, de la estrella (*star studies*) y de género (*gender studies*), Chedaleux (2016) estudia las representaciones de la juventud femenina y masculina en el denominado cine francés de la Ocupación (1940-1944) a partir de los roles que interpretaron cuatro nuevas jóvenes actrices y un actor que se transformaron rápidamente en las estrellas (*vedettes*) del período. Con respecto a las mujeres, la autora plantea cómo las "nuevas mujeres" que encarnan se alejan del rol que Darrieux representaba en sus películas de la década del treinta, el de la "muchacha incontrolable" (*gamine incontrôlable*), construido a partir de una tensión contradictoria

²⁸ En francés: "Ce qui est en jeu dans l'imaginaire patriarcal, à travers cette figure de «Jeune fille moderne», c'est le contrôle, ressenti comme de plus en plus urgent, de la «femme moderne», celle qui travaille au dehors et qui risque ainsi d'échapper aux hommes".

entre autonomía y dependencia de los padres y/o de un novio o marido que finalmente desembocaba en el restablecimiento del orden patriarcal.

Este recorrido da cuenta tanto de la productividad de la figura en las industrias cinematográficas de los países abordados durante las décadas del treinta y del cuarenta, como de la variabilidad denominativa y del campo semántico que la constituyen. Esa heterogeneidad denominativa y semántica está relacionada con la idiosincrasia de cada cultura y de cada cinematografía (género del film, actriz que la interpreta, historia que se narra, mensaje que se transmite y público cautivo entre otras variables) en que ella se integra.

2.2. Films con ingenuas: ciclo y matrices genéricas

En 1959, cuando Di Núbila publica el primer tomo de su *Historia del Cine Argentino* y canoniza a la ingenua como asexuada, plantea la noción de *ciclo* y esboza la idea de que el film que protagoniza crea un género, ya no se ruedan películas estelarizadas por ingenuas: la figura ha perimido. ¿Por qué el historiador no equipara a otro personaje con la categoría de género?, ¿por qué solo produce esa equivalencia sinonímica con él? Ni él ni ningún investigador de cine argentino escribe *film de delincuente* sino policial. No existe el *film de femme fatale* (ella forma parte del melodrama o del noir) ni el *film de obrero* (él protagoniza el drama social o el drama realista) ni el *film de infiel* (en todo caso es un drama) ni el *film de cancionista* (es la *ópera tanguera*). En todo caso existe el *film carcelario* pero no el *film de presos* o *presas*. Dos casos en los que el personaje le otorga al film una clasificación de orden genérica, el *film de detective* y el *de gángster*, son

generalmente catalogados como subgéneros del policial. Hay un objeto y un libro que también han sido elevados al rango de género: el *film de teléfonos blancos* y el *film bíblico*. Un color puede acompañar el tono: *comedia rosa, comedia blanca, humor negro*. Es común la denominación genérica *film de época*. ¿Decían los espectadores de la década del cuarenta: vamos al estreno de un *film de ingenua*?

Seguiremos aquí la propuesta de Altman para reflexionar sobre la elevación de la figura a rango genérico. Para ello es necesario tener en cuenta tres variables: a) la dicotomía entre un abordaje de tipo semántico y otro sintáctico; b) la competencia entre los procesos de sustantivización y adjetivación que atañen a la denominación de un género, en los que intervienen los productores, los públicos y la crítica; y c) la noción de ciclo creada por la industria. Los desarrollamos a continuación:

a) Altman (1984) critica los enfoques que distinguen la perspectiva semántica de la sintáctica en el abordaje de los géneros cinematográficos. Según la primera, un género se define por la presencia de elementos semánticos fácilmente identificables. De acuerdo con la segunda, en cambio, la definición se fundamenta en la presencia de grandes estructuras que organizan los elementos semánticos y le otorgan cohesión y significado. Así, ejemplifica, desde un punto de vista semántico, un western se define por la presencia de elementos fácilmente identificables como el cowboy, el sherif, el cuero, los indios, el desierto y el Oeste. Por el contrario, una línea de pensamiento que privilegia la sintaxis, lo define de otro modo: son las dialécticas naturaleza/cultura, comunidad/individuo, fuera/dentro de la ley y pasado/futuro las que ordenan y otorgan coherencia a los elementos semánticos. Así, mientras la perspectiva semántica tiene poco poder explicativo y se puede aplicar a un mayor número de películas, la sintáctica abjura de la aplicabilidad

“a cambio de la capacidad de aislar las estructuras específicas que aportan significado a un género” (p. 297).

Frente a esta dicotomía, Altman propone que ambas perspectivas son complementarias. Los géneros pueden surgir o bien a partir de una serie relativamente estable de premisas semánticas que luego de una experimentación sintáctica constituyen una coherente y duradera sintaxis, o mediante la adopción, por parte de una sintaxis previa, de un nuevo conjunto de elementos semánticos. En el caso del musical, ejemplifica, la semántica construida alrededor del *night club* se integró a una sintaxis melodramática preexistente. Los géneros de Hollywood que logran establecer una sintaxis estable, coherente y duradera (como el musical y el western), por sobre la recurrencia de elementos semánticos que no logran generar una sintaxis, son más longevos y perduran en el tiempo.

b) Con respecto a la denominación que recibe un nuevo género, Altman (1999) explica que se ponen en juego sustantivos y adjetivos propuestos por la industria, la crítica cinematográfica y los públicos. Este complejo entramado de lexemas que compiten entre sí por quedarse con la denominación de un género complementa la perspectiva de análisis anteriormente expuesta. De este modo, el autor propone la existencia de *géneros-sustantivos* (los géneros plenos) y *géneros-adjetivos* (que no alcanzan plenitud genérica). Estos últimos son los que no logran conformar una sintaxis propia y duradera (de acuerdo con una concepción tradicional, serían subgéneros). Las posibilidades lingüísticas para la denominación genérica plena son cuatro:

1) Un adjetivo logra liberarse de su condición aditiva. Son los ejemplos del musical y del western. Mientras el primero dejó de ser una designación tecnológica (la posibilidad de la

explotación de lo sonoro, el *musical film*), el segundo dejó de ser una mera referencia geográfica (el *western chase film*, el *western melodrama*²⁹).

2) Tras una competencia entre adjetivos que acompañan y especifican a un nombre, uno de ellos logra imponerse. Por ejemplo, en la disputa entre *musical film* y *backstage musical*³⁰, el segundo no logró sustantivarse: el **backstager* no existe como género-sustantivo.

3) Un sustantivo que actúa como adjetivo (los denominados *attributive nouns*). Son, por ejemplo, los casos de *gangster* y *road*, que cuando se anteponen al lexema *film* actúan como adjetivos en tanto lo precisan en cuanto al significado: el *gangster film* y la *road movie*³¹.

4) La creación de neologismos. Por ejemplo, el *biopic* surge a partir del *biographical picture*, el *melodrama* del *drama musical*, y el *docudrama* del *drama documental*.

c) En relación con los ciclos lanzados por la industria, Altman plantea que ellos se crean alrededor de un prototipo, de un actor bajo contrato, de un escenario, de una temática o de un género entre otras variables. Su continuidad depende de muchos factores, tales como el éxito de público, la vigencia de los prototipos, la popularidad de las estrellas, la parafernalia publicitaria y la aprobación por parte de la crítica. En algunos casos la generación de un ciclo tiene por resultado la emergencia de un nuevo género. En otros, el nuevo tipo de film debe conformarse con su cualidad adjetiva. Es lo que ocurrió, ejemplifica, con los denominados *musicales marciales* producidos por la Warner a

²⁹ Tr.: film de persecución en el Oeste y melodrama del Oeste.

³⁰ Tr.: musical de bastidores.

³¹ Tr: film de gángster (matones), film de carretera.

mediados de los años treinta ambientados o relacionados con el ámbito militar o castrense. El itinerario que señala es el siguiente: comedia -----> comedia romántica -----> romance -----> romance musical -----> musical -----> musical marcial -----> *marcial. Lo marcial, en tanto no genera una sintaxis, queda restringido a un *género-adjetivo* (p. 101).

En el caso que nos ocupa, está claro que existe una semántica que emerge y se teje alrededor del prototipo, pero: ¿conforma él una sintaxis? Si lo concibiéramos como inmutable y tomáramos a la ingenua de *Los martes, orquídeas* como el canon, las premisas semánticas pueden reducirse a unos pocos ejes: a) la ingenua es cándida, virgen, soñadora y supuestamente asexuada; b) el amor que establece con su pretendiente es exclusivamente de tipo romántico; y c) está inmersa en un universo sociocultural burgués. Es difícil sostener que a partir de estos elementos la figura pueda crear una sintaxis propia que origine un nuevo género.

En español, por trasmutación gramatical, se dan procesos de sustantivización del adjetivo y adjetivación del sustantivo. Por ejemplo, las palabras “que expresan rasgos físicos, de carácter o morales” pueden ser sustantivos y adjetivos a un tiempo. Es el caso de *ingenua*: "una joven ingenua" (adjetivo) y "la ingenua del film" (sustantivo). Cuando desempeña la función de un sustantivo va precedida de un determinante y puede ser modificada por un adjetivo: "la ingenua soñadora", por ejemplo. En la construcción *un film de ingenua*, el sintagma preposicional encabezado por *de* complementa al nombre, lo especifica: es un film relativo a una ingenua, que trata sobre una ingenua, que cuenta la historia de un personaje denominado *ingenua*. Pero que el film trate sobre el personaje: ¿implica que este constituya un nuevo género?

Aquí consideramos que la semántica de la ingenua se integra a sintaxis productoras de sentido que son previas y que pertenecen a distintos géneros. Por ejemplo: a) los

encuentros/desencuentros de la pareja, la subversión/reinstauración del orden, y el malentendido/reparación son dialécticas sintácticas propias de la comedia (*Los martes, orquídeas*); b) las dicotomías realidad/fantasia, deseo/norma y conflicto interior/sociedad son trabajadas por el drama (*La novia de primavera*); y c) las estructuras sintácticas pobres/ricos, diurno/nocturno, azar/destino y moralidad/inmoralidad son típicas del melodrama (*Safo, historia de una pasión...*). La ingenua, entonces, desde esta perspectiva, es un personaje transversal a varios géneros incapaz de generar una sintaxis propia, exclusiva y duradera.

Por eso, en tanto la ingenua se integra a matrices genéricas previas, la denominación *film de ingenua* es, en términos de Altman, un género-adjetivo. Así, el ciclo de la ingenua creado por la industria nacional³² del primer quinquenio de la década del cuarenta no da pie a la emergencia de un género pleno. Si tomamos la comedia como ejemplo, que es el género más aludido de Di Núbila en adelante, el itinerario es el siguiente: comedia -----> comedia de ingenua -----> *ingenua.³³

En función de lo anteriormente analizado, proponemos en este trabajo la existencia de un *ciclo de la ingenua* producido por la industria argentina durante el primer quinquenio de la década del cuarenta, que fue acompañado por el público y validado por la crítica periódica contemporánea y a posteriori por distintos tipos de estudios (historiográficos, críticos, académicos). En cuanto a la denominación y rango genéricos, en tanto consideramos que la semántica de la ingenua no genera un nuevo género (*ingenua) sino que se integra a la sintaxis de otros preexistentes, hablaremos aquí no ya de *film de ingenua* como film de género sino de *films con ingenuas*, es decir, de films protagonizados

³² Para cuestiones relacionadas con la emergencia, la consolidación y problemáticas de la industria cinematográfica argentina, consultar los trabajos de España (2000), Campodónico (2005) y Peña (2012).

³³ En relación con el cine argentino, encontramos que desde el campo de la historiografía, de la crítica y de los estudios académicos se han erigido una serie de denominaciones que siguiendo a Altman constituyen géneros-adjetivos pero son utilizados como géneros plenos: la *ópera tanguera*, el *drama social folclórico*, la *comedia brillante*, la *comedia burguesa*, la *comedia sofisticada* y el *melodrama fantástico* por mencionar algunos de los más establecidos, utilizados y consensuados.

por ingenuas (de distinto tipo) que pertenecen a distintas matrices genéricas. Así, *comedia de ingenua*, *melodrama de ingenua* y *drama de ingenua* (y *comedia dramática* y *comedia melodramática* para dar cuenta de la hibridez genérica³⁴) se constituyen como géneros-adjetivos.

El ciclo se llevó a cabo alrededor del prototipo y a partir de la modalidad actriz bajo contrato. Buena parte de su éxito se sustentó en dos nuevas y jóvenes actrices, Mirtha Legrand y María Duval, que fueron ex profeso buscadas en concursos y contratadas por los estudios para que interpretaran a una ingenua. Como informa Campodónico (2005), sus salarios, al tratarse de nuevas figuras, eran significativamente más bajos que los de las figuras consagradas, hecho que repercutía en las ganancias de las casas productoras debido a la taquilla de los films que ellas protagonizaban.³⁵ Ambas lograron el estatuto de *estrella* tal como lo piensa Dyer (1979; 1987). Para el autor, una estrella no es una persona real sino un texto (*star text*) que puede leerse o interpretarse como una *imagen* que es construida a partir de distintos factores: el propio actor, la industria, el personaje prototípico que encarna, las críticas que la abordan, las crónicas sobre su vida pública y privada, las operaciones publicitarias organizadas por sus agentes, los valores ideológicos que trasmite, y las lecturas y los usos que hacen de ellas las audiencias.

Exponemos el panorama planteado, en relación con nuestro corpus de estudio, en los siguientes cuadros. En ellos se da cuenta de: el estudio productor, el director, el género del film, las actrices que encarnan al prototipo, y la fecha de estreno:

³⁴ No forma parte de los objetivos de este trabajo dar cuenta ni del origen ni de los componentes semánticos ni de la estructura sintáctica de estos tres géneros.

³⁵ Otras jóvenes actrices (asimismo surgidas en castings o en concursos) también encarnaron el prototipo, pocas veces como protagonistas (tal el caso de Nelly Hering) y mayormente en roles secundarios (Nury Montsé, por ejemplo). Algunas comediantes que jugaron roles de hermanas mayores o compañeras de la ingenua (ellas también ingenuas coitales) lograron posicionarse en otro tipo de personaje (tal el caso de Zully Moreno).

LUMITON:

<i>Los martes, orquídeas</i>	F. Mugica	comedia	M. Legrand	4/06/41
<i>Adolescencia</i>	F. Mugica	comedia	M. Legrand	11/03/42
<i>El viaje</i>	F. Mugica	com. melodr.	M. Legrand	14/10/42
<i>La novia de primavera</i>	C. H. Christensen	comedia dr.	M. Duval	9/12/42
<i>Dieciséis años</i>	C. H. Christensen	drama	M. Duval	12/05/43
<i>El espejo</i>	F. Mugica	melodrama	M. Legrand	16/06/43
<i>Safo, historia de una pasión...</i>	C. H. Christensen	melodrama	M. Legrand	17/09/43
<i>La pequeña señora de Pérez</i>	C. H. Christensen	comedia	M. Legrand	28/01/44

ARGENTINA SONO FILM:

<i>Soñar no cuesta nada</i>	L. C. Amadori	comedia	M. y S. Legrand	1/10/41
<i>El tercer beso</i>	L. C. Amadori	comedia dr.	S. Legrand	17/03/42
<i>Cada hogar, un mundo</i>	C. Borcosque	drama	M. Duval	27/04/42
<i>Claro de luna</i>	L. C. Amadori	com. melodr.	M. y S. Legrand	23/10/42
<i>Su hermana menor</i>	E. Cahen Salaberry	comedia dr.	S. Legrand	30/04/43

EFA (ESTABLECIMIENTOS FILMADORES ARGENTINOS):

<i>Su primer baile</i>	E. Arancibia	melodrama	M. Duval	17/06/42
<i>Secuestro sensacional!!!</i>	L. Bayón Herrera	comedia	N. Hering	14/07/42

SAN MIGUEL

<i>Cuando florezca el naranjo</i>	A. de Zavalía	comedia dr.	M. Duval	1/04/43
<i>Besos perdidos</i>	M. Soffici	drama	M. Duval	30/08/45

PRODUCTORA CARLOS GALLART

<i>Casi un sueño</i>	T. Davison	comedia dr.	M. Duval	21/04/43
----------------------	------------	-------------	----------	----------

Si organizamos los films del corpus por año de producción, se observa que los años más productivos del ciclo son 1942 y 1943, que suman catorce películas:

año	/	films
1941		2
1942		8
1943		6
1944		1
1945		1

Si agregáramos los dos films que completan el ciclo y que no forman parte del corpus³⁶, 1941 incrementa un título, *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, estrenado el 3/09) y 1942 otro, *Un nuevo amanecer* (Carlos Borcosque, estrenado el 25/11). María Duval protagoniza el primero y Silvia Legrand el segundo. Los dos últimos años, 1944-1945, dan cuenta del agotamiento del ciclo. Si tenemos en cuenta que en el número 731 de septiembre de 1945 de la revista *El Herald del cinematografista* se informa que *Besos perdidos* "fué filmada a fines de 1943, y que ya ha sido estrenada en diversos puntos de la República y del exterior" (p. 125), 1943 alcanza la cifra de siete films rodados y 1945 disminuye a cero.

Una de las razones más argüidas por los historiadores, los investigadores y los críticos nacionales respecto de ese agotamiento es la edad de las actrices: su crecimiento les impedía seguir encarnando un personaje adolescente, hecho que llevó a que los estudios las probaran en otros prototipos. Es evidente, de todos modos, que no es condición suficiente: ¿por qué los productores no buscaron nuevas actrices jóvenes y continuaron rodando films con ingenuas? La respuesta debe complementarse con otras variables, como el desfasaje entre la representación intracinematográfica de la mujer adolescente virginal y la realidad extracinematográfica (tal como lo plantea Di Núbila); la reconfiguración de la comedia (el *film de fiesta* propuesto por Kelly Hopfenblatt); la ausencia de una sintaxis

³⁶ No hemos podido acceder a ellos.

propia que impide la longevidad del *género-adjetivo* (de acuerdo con los postulados de Altman); los nuevos ciclos lanzados por la industria que triunfan en boletería; las preferencias del público por otros astros y prototipos; y el interés de los directores por filmar otro tipo de películas (el caso de Christensen es emblemático) entre otras.

2.2.1. La validación de la ingenua por parte de la prensa

La industria, el público y la prensa, sostiene Altman, son los actores que intervienen en la denominación y en el aval de un género y/o de un ciclo. Con respecto a la primera, los afiches promocionales realizados por los estudios publicados en los principales diarios nacionales (*La Nación*, *La Razón* y *La Prensa*) no aluden a la figura. Los textos se limitan al título del film y a los nombres de los actores, del director y de la productora. El género del film no es mencionado. El éxito de taquilla fue la respuesta del público al nuevo personaje. Tras dos semanas en cartel, el cine Broadway publicita *Los martes, orquídeas* en las páginas de *La Nación* y de *La Prensa* (20/08/41) con el siguiente texto: "Un éxito sin precedentes en el cine argentino! La comedia más graciosa, más fina y más brillante". Este último adjetivo se convertirá luego en un tipo de comedia, es decir, en un género.

En relación con la prensa, apenas se produjo el estreno del film de Mugica, la crítica cinematográfica avaló el ingreso de la ingenua en el cine nacional. Junto con las revistas de corte popular que tematizan el mundo del espectáculo (como *Radiolandia* y *Sintonía*), mencionan y describen determinados rasgos de la figura y consagran a dos de las actrices que la encarnan: Mirtha Legrand y María Duval. En tanto las reseñas de la prensa periódica y las de las especializadas no difieren sustancialmente en sus miradas respecto de la ingenua, analizaremos aquí una única publicación.

Cada crítica anónima publicada en *El Herald del Cinematografista*, revista especializada gremial editada para los exhibidores nacionales, está acompañada de una ficha técnica con su correspondiente fecha y sala de estreno, el costo de la entrada, el carácter (género cinematográfico), la categoría (especial o extraordinaria, por ejemplo), el contralor (la calificación para el público) y la empresa responsable de la distribución. Cada una cuenta con tres partes bien diferenciadas: Argumento, Análisis y Programa. En el primer caso, en pocas líneas se resume el núcleo central de la película; en el segundo, se presenta la crítica propiamente dicha: se analizan y se juzgan sus distintos componentes (actuación, argumento, fotografía, dirección); y por último, se presentan unas breves líneas para que los exhibidores las ofrezcan en los programas de mano que preparan para los espectadores. Esta revista presenta un doble discurso en relación con la crítica; discurso que está en estrecha relación con el interés crematístico de los hombres del negocio cinematográfico. Por un lado, en la parte dedicada al análisis, presentan los aspectos que consideran fuertes y débiles en el film y no dudan en señalar los desaciertos, sean estos de actuación, argumento, fotografía o dirección. Pero por otro lado, en el breve segmento dedicado al programa de mano, son absolutamente elogiosos: solo emplean juicios de valor *hiper-positivos*³⁷ exentos de todo tipo de reservas y frases rimbombantes típicas del marketing de la industria cultural.³⁸

³⁷ Ver nociones de crítica y tipos de juicio de valor en nuestro trabajo *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Bs. As.: I-rojo, 2006.

³⁸ Por ejemplo, en el Análisis, *Su hermana menor* es criticada en duros términos (nº 610, 5 de mayo de 1943, p. 61): "El libro, de escasa originalidad e interés relativos, y los diálogos, pulcros pero deslucidos, no constituyen base apropiada. Las reacciones de los personajes están explicadas a medias, con el agregado de que la letra en los momentos de fuerza esta dicha sin intención, con cierta monotonía contraproducente en el tono. (...) El tono es superficial, con ligeros toques de repercusión limitada. (...) Fatigoso es el tono añorado de Silvia Legrand, que no logra destacarse". Sin embargo, para el programa de mano que reciben los espectadores, los responsables de la publicación proponen el siguiente texto: "Es más que la gloria, más que la riqueza... era su hermana menor, y por ella abandonó sus sueños y sacrificó un inmenso amor. Silvia Legrand, Zully Moreno, Santiago Arrieta y Oscar Valicelli en un relato humano; un girón de la vida diaria, trasladado a la pantalla por Enrique Cahen Salaberry".

En su juzgamiento del film, la revista le otorga un puntaje que va del 1 al 5 en tres aspectos que consideran importantes y que, de algún modo, conjugan arte e industria.³⁹ Presentamos en el siguiente cuadro los que corresponden a los films que forman parte de nuestro corpus:

Nombre del film	nº revista / año / pág.	valor comercial	valor artístico	valor argumento
<i>Los martes, orquídeas</i>	513/1941/90	5	4	4
<i>Soñar no cuesta nada</i>	530/1941/190	4	3 1/2	3
<i>Adolescencia</i>	552/1942/40	5	4	4
<i>El tercer beso</i>	553/1942/45	4	3	3
<i>Cada hogar, un mundo</i>	559/1942/73-74	3	3	2 1/2
<i>Su primer baile</i>	566/1942/104	3 1/2	3	3
<i>Secuestro sensacional!!!</i>	570/1942/124	4	3	3
<i>El viaje</i>	583/1942/191	4 1/2	4	4
<i>Claro de luna</i>	584/1942/197-98	4	3 1/2	3
<i>La novia de primavera</i>	591/1942/232	3	2 1/2	2
<i>Cuando florezca el naranjo</i>	606/1943/47	4	4	3 1/2
<i>Casi un sueño</i>	609/1943/59	3	2 1/2	2
<i>Su hermana menor</i>	610/1943/61	3	3	2
<i>Dieciséis años</i>	612/1943/67	3 1/2	3	3
<i>El espejo</i>	617/1943/87	4	3 1/2	3
<i>Safo, historia de una pasión...</i>	630/1943/177	4	3	3
<i>La pequeña señora de Pérez</i>	649/1944/11	4	3	4
<i>Besos perdidos</i>	731/1945/125	3	3	3

Tal como se aprecia, los responsables de la publicación no consideran que los argumentos sean originales ni complejos: ninguno alcanza el puntaje máximo y solo cuatro son calificados como "buenos". Mayoritariamente, el valor comercial (estrellas, producción, publicidad) supera a las otras variables consideradas. Estas películas no realizan aportes estéticos significativos. La que inaugura el ciclo es la mejor calificada, lo cual da cuenta, para los editores, de una pobreza creativa en la repetición de la fórmula.

³⁹ En un recuadro, los editores de la revista informan la calificación que le corresponde a cada punto: 5: Muy buena; 4: Buena; 3: Regular; 2: Regular floja; 1: Mala. "Cuando una película esté en una categoría intermedia, se le agregará medio punto (1/2)", aclaran.

Los textos críticos corroboran las calificaciones. Organizamos el análisis de los mismos en dos ejes:

a) caracterización y aval de la figura, género del film y consagración de la actriz:

En el análisis de *Los martes orquídeas*, el cronista anónimo rescata la presencia de la nueva y joven actriz y menciona el prototipo que interpreta: "Enrique Serrano, seguro de un rol cómico, es secundado por Mirtha Legrand, una hermosa jovencita, perfecto tipo de ingenua y de comunicativa emoción". En la reseña de *Soñar no cuesta nada*, donde no hay ninguna alusión a la figura, se hace hincapié en la lograda comicidad que genera el parecido físico de las hermanas Legrand. Ambos films son catalogados como comedias. En *Adolescencia*, considerada una comedia dramática, la "inocencia" reviste a los dos protagonistas por igual en función de la variable edad: "Juegan los realizadores con el tema en un tono francamente risueño al principio, irónico en la descripción de las ingenuidades, propias de la edad de los protagonistas". En la crítica de *Cada hogar, un mundo* se valora la labor de Duval, "aplomada en el rol de ingenua". En el análisis de *Su primer baile*, no se menciona el prototipo y se caracteriza al film como comedia "blanca", este último término entrecomillado. En *El viaje*, tal como sucede con las críticas de *The New York Times* a Durbin, se produce una equivalencia sinonímica entre la personalidad de la actriz y el rol que interpreta: "Hay real ingenuidad en Mirtha Legrand, que supera sus últimos trabajos, y emociona en los pasajes más dramáticos". Estas tres producciones son consideradas comedias dramáticas. En la crítica de *Casi un sueño* se pone de manifiesto el fastidio de la repetición de la fórmula (hecho que revierten en el segmento dedicado al programa de mano) y se corona a Duval como la mejor actriz que encarna al personaje:

El eterno cuento de la Cenicienta que halla el amor y la fortuna ha sido reeditado con mayor ingenuidad, si cabe, sin apreciarse en la trabazón de la débil intriga, ni en la fuerza de los diálogos... (...) La fuerza extraordinaria de esta joven actriz -sin disputa, la ingenua máxima del cine argentino- y su simpatía y gracia, conquistan el ánimo del espectador y valorizan al film.

En el Análisis de *Claro de luna*, el crítico plantea que "tiene algo de cuento de hadas el libro, en cuya última parte se insiste un tanto en la nota llorona, pero cuya emoción es comunicativa para el amplio sector femenino que gusta del género". El género al que alude es, tal como se consigna en la sección Carácter: "comedia dramática". Aprueba las actuaciones de las mellizas Legrand aunque se queja "-quizá por exigencias del rol-" del "tono quejumbroso" de sus performances. Por último, en la crítica de *Secuestro sensacional!!!*, considerado una comedia policial, no se cataloga a Nelly Hering como ingenua. El crítico piensa, evidentemente, que no da con el *physique du rôle*: "Es una buena intérprete, pero sin naturalidad y con un físico que no la favorece, a pesar de lo cual se destaca en los momentos dramáticos".

b) alusiones eufemísticas a la representación del deseo:

Tanto la crítica de *La novia de primavera* como la de *Dieciséis años* refieren breve y elípticamente al tema de ambos films: el despertar sexual de la adolescente. En la primera, que considera al film una comedia romántica, la alusión es de una línea; en ella se antepone el amor al deseo: "El despertar del primer amor, reflejado en el emotivo rostro de María Duval". En la segunda, que le otorga al film un carácter dramático, se apela a un eufemismo: "el film ofrece un interesante estudio psicológico de las reacciones de una adolescente frente a la vida". Para el Programa recomienda una frase igual de elíptica: "El drama íntimo de la adolescente al despertar a la vida...". En la crítica de *Cada hogar, un*

mundo, catalogada como comedia dramática, amor y deseo son desvinculados. En el Argumento, el anónimo crítico escribe que el film "se refiere al amor de dos hijos por una huérfana, recogida por el padre. Uno, tarambana, la desea abiertamente; otro siente por ella un afecto puro, más la muchacha corresponde al primero, cuando éste comprende que se ha enamorado de verdad".

Por último, en la crítica de *Safo, historia de una pasión...*, clasificada como género dramático, el autor advierte que ha sido calificada como "prohibida para menores de 18 años" y que "por la índole de su tema puede resultar (...) chocante para espectadores muy puritanos". No obstante, la recomienda al público femenino adulto "por su carácter sentimental y pasional". Cuando expone el argumento, opone dos tipos de mujer: la "cortesana" y la "buena chica". La ingenuidad no es aquí una cualidad que se le otorga a la mujer sino al hombre: para el programa se recomienda expresar que Raúl es "un muchacho hermoso e ingenuo". Al hombre, la ingenuidad lo convierte en víctima de "la mujer de turbulento pasado".

Cuando en 1959 Di Núbila escribe el primer libro sobre la historia del cine argentino, organiza y sistematiza muchas de las cuestiones que estos críticos han señalado: a) presenta a la ingenua como un personaje nuevo e importante del cine nacional, inocente y virginal; b) plantea que se trata de un cine dedicado principalmente (o que gusta mucho) al público femenino porque narra historias sentimentales; c) propone que esas historias tienen reminiscencias de la Cenicienta en sus ejes argumentales; d) destaca la presencia de nuevas jóvenes actrices descubiertas en concursos; e) produce una equivalencia entre el carácter de la actriz y el rol que interpreta; f) critica la repetición de la fórmula (historias y personaje homogéneo); y g) opone dos prototipos de mujer, la ingenua asexual y la femme fatale hipersexual. Su mirada retrospectiva le permite *leer* que la industria

cinematográfica de los cuarenta produjo un ciclo de la ingenua que tuvo un apogeo y una caída. Es esta noción de ciclo, como ya lo hemos planteado, la que lo induce a esbozar la elevación de la figura a rango genérico.

2.3. La ingenua argentina: tipología, líneas narrativas y universo semántico

La ingenua argentina fabricada por el cine de los estudios durante el primer quinquenio de la década del cuarenta, físicamente, es una adolescente de ojos claros, delgada, de cabellos rubios o morenos, y bella. Es virgen y de conducta moral intachable. Aquí consideramos que no es asexual ni está des-sexualizada y que no es apolítica ni está des-ideologizada. Por el contrario, está inscrita en dos coordenadas, la sexual y la política: es coital y liberal a un tiempo. Solo en este sentido, en todo caso, se podría hablar de homogeneidad. Aquí consideramos que, al no ser una figura homogénea que se repita de film en film durante el ciclo que la industria crea, se puede presentar una tipología. La propia Mirtha Legrand, entrevistada por Gallina (1997), sin ningún tipo de pretensión teórica, cuando reflexiona sobre su rol en *La pequeña señora de Pérez*, da cuenta de ello y abre un camino:

Era la historia de una estudiante que se casa con su profesor, pero no quiere abandonar sus estudios y los continúa a escondidas de su marido. Fue mi primera incursión en lo que se llama la comedia brillante. Ahí me transformó de ingenua a una ingenua fatal, diría yo, con una personalidad absolutamente distinta: el pelo suelto con una onda que me cubría un ojo «a lo Verónica Lake», y vestida de otra manera, no como una niña sino más mujer. (p. 86)

Es interesante la apreciación que realiza la actriz pues une en un término dos prototipos de mujer (propuestos por críticos, historiadores y académicos, tal como hemos visto de manera detallada en el Estado de la cuestión) signados, en el sema de la sexualidad, con valencias contrapuestas e irreconciliables: la ingenua anulada en su sexualidad y la femme fatale desbordada por ella (concepción que aquí, tal como hemos explicado, rechazamos). No obstante, tenemos dos objeciones con respecto a su visión. En primer término, consideramos que ese tipo que propone, la *ingenua fatal*, se correspondería más bien, en todo caso, con la secuela del film de Christensen, *La señora de Pérez se divorcia*, realizada un año más tarde, que con el film que menciona (la escena de la boíte daría cuenta de ello). En segundo término, de todos modos, tampoco sería una ingenua fatal sino una *esposa*: ahora ya sabe lo que ocurre en la cama en la noche de bodas, ya no es una ingenua coital. Consideramos aquí que la ingenua que Legrand interpreta en *La pequeña señora de Pérez* es una *ingenua pícaro* durante la primera parte del film (en la primera escena, por ejemplo, urde una treta para faltar al colegio) y una *esposa rebelde* en la segunda, ya que luego de contraer matrimonio se propone terminar el secundario pese a la oposición de su marido.

La heterogeneidad de la figura se da por la presencia de diferentes tipos de variables. Las presentamos a continuación:

1. De acuerdo con la historia que se narra:

1.1. Coordenadas de Lugar (en el que transcurre la acción): a) urbana; b) rural

1.2. Coordenadas de Tiempo (en el que se desarrolla la historia): a) finisecular; b) de la Belle Époque; c) actual (contemporánea: muchacha de los años 40)

2. De acuerdo con la matriz genérica en la que se inserta:

2.1. En la comedia: ingenua fabuladora / duplicada / pícara / falsa

2.2. En el drama: ingenua estigmatizada / suicida

2.3. En el melodrama: ingenua abnegada / renunciante / mártir / suicida

3. De acuerdo con el Personaje:

3.1. Variables sociodemográficas:

3.1.1. Clase social: a) aristócrata; b) burguesa (alta o pequeña burguesía); c) pobre

3.1.2. Filiación: a) de filiación conocida; b) de filiación sospechosa; c) huérfana

3.1.3. Edad: a) menor de edad; b) mayor de edad

3.1.4. Educación: a) escolarizada; b) no escolarizada

3.1.5. Manutención: a) mantenida; b) trabajadora

3.1.6. Religión: a) creyente (católica)

3.2. Psicología:

ingenua soñadora / pícara / fabuladora / rebelde / comprensiva / histérica / suicida / etc. (el abanico de personalidades y caracteres es amplio)

3.3. Constitución de la pareja: a) ingenua realizada (comprometida, casada); b) ingenua frustrada (la solterona y la renunciante constituyen subtipos); c) ingenua en espera

4. Tensiones en relación con la doble ingenuidad:

4.1. Respecto al modelo de la automaticidad del deseo: a) voyeur; b) deseante

4.2. Respecto al orden liberal burgués: a) celestina; b) rebelde

No señalaremos aquí una correspondencia con cada una de las ingenuas que forman parte de las películas en análisis; daremos cuenta de la tipología, integrada al análisis, a medida que las vayamos estudiando textualmente. Haremos aquí tres precisiones. En primer lugar, no existe una correspondencia 1 a 1, no es que cada film le corresponde un tipo de ingenua. En segundo término, un tipo no excluye al otro, aún incluso en aquellos que en principio son contrapuestos: *ingenua católica* e *ingenua suicida*. Por último, los tipos que se repiten en el sistema clasificatorio (lo hacen en tanto pertenecen a variables distintas), se desarrollan, actúan o funcionan de distintos modos en los films. Por ejemplo, mientras la *ingenua suicida* de *Dieciséis años* lo es por la psicología del personaje, la *suicida* de *Claro de luna* lo es por directivas de la matriz genérica.

Así como no es homogénea, la ingenua tampoco es una figura pasiva. Por el contrario, es activa tanto en el terreno amoroso (quiere construir una pareja, inicia conversaciones, acude al *flirt* en el uso del lenguaje durante las citas), como en la mecánica narrativa (en las acciones que lleva adelante en la historia). Tal como plantea Bordwell (1983), entre otras funciones (como brindar información), los personajes del cine clásico hacen avanzar la acción, son los agentes que motorizan la historia. La ingenua argentina no solo no es pasiva sino que activa determinadas acciones que son fundamentales para el desarrollo de la historia y que se encadenan según la modalidad causa-efecto. Algunas de ellas, por ejemplo, propician el *encuentro romántico*. En *Los martes, orquídeas*, por ejemplo, la hija obliga a su padre a que invite al hombre que cree su pretendiente a cenar a la casa y en *El viaje* la ingenua invita al ingeniero a su casa para que lo ayude con la tarea de beneficencia. Las ingenuas son capaces de iniciar tretas a partir de las cuales se despliega la comedia. Es lo que sucede en *La novia de primavera* cuando la joven inventa un

romance ficticio con el escritor y en *La pequeña señora de Pérez* cuando la muchacha convence al médico de que certifique una falsa enfermedad para no asistir a la escuela.

¿Qué historias narran los films con ingenuas? España (1984) plantea que tienen "como centro a jovencitas que nacían a la vida llenas de caprichos, enamoradizas o confundidas por la incomprensión de los mayores" (p. 78). Aquí consideramos que son tres las historias que desarrollan: a) una historia de amor entre una adolescente virgen y un hombre; b) el despertar sexual de la muchacha; y c) una intervención directa de la joven en el mundo privado (es decir sentimental) de los adultos. Los tres tipos de aventuras se desarrollan en el marco del orden liberal burgués. Dentro de nuestro corpus de estudio, conformado por 18 films, la primera línea es la más numerosa (11). Los que desarrollan la segunda son aquellos en los que el deseo se representa de modo *explícito*: *La novia de primavera* y *Cada hogar, un mundo*. Conforman el último grupo *Soñar no cuesta nada*, *El tercer beso*, *Secuestro sensacional!!!* y *Besos perdidos*. Aquí, dos vías son posibles: los films en los que la intervención de la ingenua tiende a reafirmar el orden liberal burgués (los primeros dos casos) y los que tensan o ponen en crisis ciertas cuestiones de ese régimen, como la autoridad paterna (los últimos dos). *La ingenua rebelde* protagoniza estos últimos. El caso de *Dieciséis años* es particular porque combina las dos últimas líneas: la ingenua se enfrenta a su madre viuda porque no aprueba el noviazgo que ha iniciado con un músico y al mismo tiempo experimenta una contradicción en tanto involucra a ese hombre en su despertar sexual.

Tanto la tipología como variedad en las líneas argumentales nos permiten pensar en la existencia, en términos de Altman, de diferentes *universos semánticos*. Así, el universo semántico de la *ingenua urbana y rica* que habita en la ciudad (*Los martes, orquídeas*) en relación con sus hábitos socioculturales (escolaridad, recreación, vestidos de fiesta, espejos, flores, perfumes, lecturas) no es el mismo que el de la *ingenua pobre* que vive en

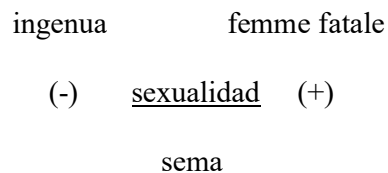
un pueblo (*Su hermana menor*), que debe cuidar la economía de la casa y hacer las tareas domésticas (cocinar, limpiar). Esta *ingenua rural* desconfía de los hábitos socioculturales y morales de la ciudad (el cambio que se ha producido en su hermana mayor la convence de ello). La *ingenua urbana* disfruta de un confort en el hogar del que la otra carece. Las *ingenuas aristócratas y ricas* asisten a bailes; sus padres o tutores les festejan sus cumpleaños de quince. Las tres líneas argumentales complejizan esas *premisas semánticas*. Las *ingenuas huérfanas*, a diferencia de las que conocen su filiación, deben lidiar con una historia de abandono y una situación de inserción en otra familia (*Su primer baile, Casi un sueño*). En *Secuestro sensacional!!!*, la *ingenua rebelde* que desafía la autoridad paterna abandona el hogar y debe buscar los medios para sostenerse económicamente. El *universo semántico* del film con ingenuas en Argentina no es, definitivamente, unívoco.

Capítulo III

Presentaremos aquí nuestra hipótesis general de trabajo. Construiremos la categoría teórica de la ingenuidad con el objeto de presentar una nueva lectura sobre la figura de la ingenua. Primero explicaremos las razones por las cuales creamos el neologismo y luego, en dos apartados diferentes, expondremos los dos planos en los que ella se fundamenta: el sexual y el político. La imbricación de estos dos órdenes produce la sujeción del deseo de la muchacha y regula su comportamiento cívico.

3.1. La ingenuidad como término científico

La operatoria teórica de asignarle el polo negativo (izquierda) a la ingenua en contraposición con el polo positivo (derecha) a la *femme fatale* en el sema de la sexualidad, canonizada por Di Núbila, reduce el sentido: eliminar de la primera todo rasgo de sexualidad y recargar en la segunda aquellos que son del orden de la lascivia y la impureza conllevan a pensarlos puros, fijos e inamovibles:



¿Cuánto más a la derecha están la *pícaro*, la *independiente* y la *obrero* de la *ingenua*, o cuánto más a la izquierda la *solterona* –si es que pudiese estar a la izquierda?, ¿y la *esposa* y *madre abnegada*, o la *puritana*, qué lugar ocupan: el punto medio, “equilibrado”, el grado cero de la sexualidad acaso? ¿Quién es la que se acerca a la *femme fatale*, el

prototipo de la *mujer caída en desgracia* del melodrama o la *adúltera* del drama realista?
¿Con respecto a qué es ingenua la *ingenua* de estos films?, ¿no es un personaje activo y curioso respecto de determinados aspectos de la sexualidad?, ¿no está toda ella atravesada por la sexualidad?

Aquí propondremos que la ingenua no solo se inscribe en la sexualidad sino también en la política. Estos dos órdenes o planos en los cuales se halla inscrita están conveniente y concomitantemente articulados de modo tal que su comportamiento cívico y su deseo sexual están sujetos, controlados. Denominaremos en este trabajo *ingenuidad* a la cualidad de ingenua de la ingenua. En tanto son dos las coordenadas que intervienen en la constitución de esa cualidad, plantearemos que ella es doble.

¿Por qué para dar cuenta de la cualidad de ingenua de la ingenua creamos el lexema *ingenuidad* y no utilizamos el existente *ingenuidad*? La neología es un fenómeno de innovación léxica. El dinamismo y la vitalidad de las lenguas hacen posible la creación de neologismos. Las advertencias de García Platero (1995/96) respecto de las tendencias puristas del Diccionario de la RAE sobre los neologismos, en especial si se trata de extranjerismos, siguen vigentes:

(...) la abrumadora presencia de vocablos arcaicos en las páginas del DRAE, junto con la excesiva preocupación por evitar, en la medida de las posibilidades, el neologismo, o al menos frenar su expansión, son dos modos de actuación que se han puesto más de una vez en entredicho. (p. 51)

De acuerdo con Alcoba Rueda (2007), existen neologismos generalizados y neologismos posibles. Mientras los primeros se integran a la comunidad y son autorizados por los diccionarios, los segundos quedan reservados para usos especializados, como el discurso científico. Existen dos procedimientos para la formación de neologismos: la

neología de forma y la neología de contenido. Si la primera crea palabras de forma y significados nuevos, o solo de forma nueva para un significado ya existente, la segunda incorpora nuevos significados en formas de palabras ya existentes. Nos interesa aquí el primer caso.

Los cuatro procedimientos a partir de los cuales se ejerce la neología de forma son: 1) el préstamo (un término que proviene de otra lengua); 2) de morfología regular (prefijación, sufijación, composición), 3) de morfología irregular (acronimia y siglificación) y 4) la invención. Esta última, sostiene el autor, es "una creación de palabras sin motivación lingüística aparente, por pura decisión de su creador: es el procedimiento más común en las jergas sociales o profesionales" (pp. 25-26).

En su investigación sobre los procesos de formación de nuevas unidades léxicas más utilizados por los profesores universitarios en artículos para revistas y publicaciones científicas, Arrieta de Meza, Meza Cepeda y Batista Ojeda (2010) consignan que los estudios de Chumaceiro (1998), Martín Camacho (2004) y Cabré (2006) demuestran el "gran caudal de términos aportados al idioma español por los académicos universitarios" (p. 220). Para llevar a cabo su estudio, los autores toman los planteos de Díaz Rojo (2001), que propone que en el discurso científico existen dos tipos de neología, la primaria y la secundaria. Mientras la primera alude a la creación de un nuevo término para dar cuenta de una determinada invención en el campo tecno-científico, la segunda se refiere a la formación de un nuevo término que tiene un precedente lingüístico al que pretende sustituir o traducir:

La neología primaria implica que la unidad léxica creada es el producto de innovaciones de índole científico-técnica en una misma lengua; como por ejemplo, *protonización*, *desbucalizar*, *escáner*, *resemantizar*. La neología es secundaria cuando las nuevas unidades léxicas coexisten con otros términos equivalentes en el

idioma, por tanto, éstas no atienden al criterio de necesidad; por ejemplo, *aperturar* (cuando existe *abrir*), *accesar* (cuando existe *acceder*), *soportar* (cuando existe *apoyar*) en español. (p. 223)

El uso de neologismos en los distintos campos intelectuales, muchas veces, está relacionado con un problema de traducción. Puede suceder que el término a traducir sea una palabra existente en la lengua de origen (o incluso un neologismo generalizado) pero imposible de expresar en la nueva lengua debido a sus reglas morfológicas y/o gramaticales. Por mencionar un ejemplo, Altman (1984) crea el término *genericity* (p. 12) para pensar los distintos niveles de, según la traducción de Carles Roche Suárez (1999), *genericidad* (p. 298) que tiene una película en tanto no todas ellas se relacionan con su género de una misma manera o en un mismo grado. El término de Altman es una creación porque no proviene de la aplicación del sufijo *-ity* al adjetivo *generic* sino que está relacionado con el término *genre*. ¿Por qué el traductor crea el término *genericidad* en vez de *generidad*?, ¿acaso privilegia un aspecto sonoro? El vocablo existente en el DRAE es *genérico*, que de ningún modo podría aludir a lo que Altman refiere. De allí que el traductor necesite inventar una palabra en español. Tanto en uno como en otro caso, al aplicar el sufijo que en nuestra lengua indica cualidad (*-dad*), comete un barbarismo, o en términos de Arrieta de Meza, Meza Cepeda y Batista Ojeda (2008), en el marco de los escritos académicos, un "desacierto lingüístico". Ahora, desacierto lexical necesario para dar cuenta de una idea nueva que se presenta en un campo científico determinado y que no tiene equivalente terminológico en la lengua de uso corriente, instrumental.

Retomando las cuatro posibilidades planteadas por Alcoba Rueda para la formación de neologismos, encontramos múltiples ejemplos en el campo de los estudios sobre cine. Uno de los más simples y utilizados en nuestra lengua es *film*. Se trata de un neologismo por préstamo del inglés. Y aunque el DRAE recomiende y prefiera las voces españolas

película y *filme* (y en este último caso sus derivados, *microfilme* y *telefilme* frente a *microfilm* y *tefilm*), el uso de *film* (y de su plural *films* en vez de *filmes*) está muy extendido (ha alcanzado el grado de generalizado). La morfología regular por sufijación y la invención se imponen a la construcción por morfología irregular. En el primer caso, por solo mencionar dos ejemplos, encontramos en Altman (1999) *westernness*, traducida como *westernidad* (p. 126), y en Deleuze (1984) *visagéité*, traducida como *rostreidad* (p. 143)⁴⁰. En el segundo, podemos citar el *len-signo* y el *im-signo* propuestos por Pasolini, términos inventados para designar los signos lingüísticos y los visivos, estos últimos propios del cine: de naturaleza onírica, pre-gramaticales y pre-morfológicos. Muchos de los términos planteados por Deleuze siguen el criterio de invención: la *imagen-movimiento* no es una imagen móvil o que está en movimiento, la concepción *comédica* (p. 227, en francés *comédique*) que reviste la pequeña forma de la *imagen-acción*.

Es a partir de estos planteos que proponemos aquí la creación del término *ingenuidad* y descartamos *ingenuidad*, palabra existente en español. Entendemos que "la cualidad de ingenua de la ingenua", tal como aquí la concebimos conceptualmente, no puede ser recogida en el vocablo existente por tres motivos. En primer lugar, por la insuficiencia semántica que provee el DRAE, que define *ingenuidad* como, en una primera acepción, "candor, falta de malicia", y en una segunda como "hecho o dicho propios del ingenuo" (y a este como "candoroso, sin doblez", y en femenino como un "personaje de teatro que corresponde a una mujer joven e ingenua"). Estas definiciones se muestran impotentes, en el campo de los estudios cinematográficos, para dar cuenta de la construcción teórica que queremos realizar aquí de la cualidad de ingenua de la ingenua. En segundo lugar

⁴⁰ *Visagéité* no es una palabra existente en francés tal como *visage*. Pero esta última no expresa teóricamente lo que Deleuze piensa respecto de la relación entre el rostro y el primer plano: "Un rasgo de rostreidad no es menos un primer plano completo que un rostro entero. Es solamente otra polo del rostro, y un rasgo expresa tanta intensidad como el rostro entero expresa cualidad" (*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Bs. As, Paidós, 2008, p. 143, traduc. de Irene Agoff).

descartamos el término porque en la historiografía tradicional del cine clásico argentino (y que hemos expuesto en el Estado de la cuestión), está *exclusivamente* relacionado con la sexualidad y no con otros órdenes. Y por último, porque esa corriente historiográfica caracteriza a la ingenua como una figura asexuada, es decir, anulada en su sexualidad.

3.2. La ingenuidad sexual: la ingenua coital

La ingenuidad de la ingenua se expresa en dos órdenes convenientemente articulados para la sujeción de la muchacha: el sexual y el político. Con respecto al primero, postulamos que la ingenua no es asexuada ni está des-sexualizada: ella está inscrita en la sexualidad. En relación con la primera coordenada, la ingenua tiene y demuestra un interés (sexual) en el sexo opuesto: busca o se le busca pretendiente, coquetea de modo recatado o pícaro (o ambos a la vez, depende el caso), utiliza un tipo de lenguaje especial cuando está con él a solas, lo imagina como un príncipe azul u hombre ideal que la llevará al altar y la hará feliz para siempre. La ingenua desea que su pretendiente le proponga primero compromiso y luego matrimonio. La ingenua sabe que será una buena esposa y una buena madre pero no piensa en los dolores del parto. La ingenua espera ramos de flores y un cortejo galante. La ingenua no quiere convertirse en una *solterona*, que no registra (aunque en las comedias también lo desea, y allí radica la gracia de muchos de sus comportamientos) actividad sexual. La ingenua sí quiere ejercer actividad sexual. Pero claramente no del modo en que lo hace la prostituta, que cae en desgracia por ello y es estigmatizada y segregada por la sociedad. Por eso rechaza el exceso en materia de sexualidad, ese plus de sexo que desequilibra las relaciones humanas decentes. Ella tiene valores morales, ha sido educada en ellos, y distingue perfectamente el bien del mal en

materia de sexualidad. Ella quiere ejercer el acto sexual en el marco de la institución del matrimonio y considera que la virginidad es una condición *sine qua non* para la unión marital. La familia burguesa recomienda el matrimonio aun cuando en muchas comedias los esposos bromeen respecto del aburrimiento cotidiano (sexual) que puede acarrear: están convencidos de que es el mejor estado civil (sexual) y al que toda jovencita debe aspirar.

Esta inscripción de la ingenua en la sexualidad se opone a la visión evolutiva de la figura en cuanto a la madurez sexual propuesta por algunos de los autores vistos en los estudios previos del Estado de la cuestión (Paladino, Valdez, Kelly Hopfenblatt). Aquí consideramos, en primer lugar, que la ingenua no necesita "crecer" para adquirir madurez sexual en tanto ella *ya* está atravesada por la sexualidad. Y en segundo término, no creemos que se produzca una reconfiguración intratextual de la misma a partir de un factor extratextual (las edades de Legrand y Duval, que dejan de ser adolescentes) y que entonces se produzca una suerte de continuidad intrafílmica en la que la ingenua, viraje mediante, adquiera el rasgo "sexualidad" y pase de muchacha asexual a mujer adulta y sexy, sino que se trata de la interpretación, por parte de ambas actrices, de prototipos diferentes en una nueva serie de films que ya no forman parte del ciclo de la ingenua. Legrand intercala el de la *joven moderna* en *Cinco besos* (Luis Saslavsky, 1945) y en *Treinta segundos de amor* (Luis Mottura, 1947) con el de la *esposa* en *La señora de Pérez se divorcia* (Carlos Hugo Christensen, 1945) y en *El retrato* (Carlos Schlieper, 1947), *rebelde* en el primer caso⁴¹ y *reavivada* en el segundo.⁴² Duval, por su parte, interpreta a

⁴¹ Desafía la tutela del esposo: al creerse engañada, quiere divorciarse y tener las mismas libertades sexuales que los hombres.

⁴² Al verse incapaz de interesar sexualmente a su marido, que la engaña, permite que su difunta abuela libertina, idéntica a ella, la reemplace.

una *colegiala revoltosa* en *La serpiente de cascabel* (Carlos Schlieper, 1948)⁴³ y a una *esposa reanimada* en *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper, 1949).⁴⁴

La ingenua no está des-sexualizada. Su feminización se construye en relación con el universo simbólico en el que está inmersa y con el rol que debe cumplir en la sociedad: sus lecturas (la novela romántica), sus pasatiempos preferidos (los paseos, las compras), sus modales (delicados, elegantes), su sexualidad (virginidad, decencia), el patriarcado (pasividad, dependencia, fidelidad, fertilidad). Si proviene de una familia acomodada estrena vestidos largos para fiestas, se perfuma y se arregla para la primera cita con su pretendiente; si en cambio es pobre, se la ayuda para estar lo mejor arreglada posible o se la insta a ser más femenina en caso de que no tenga los modales delicados que se supone corresponden a su género.

¿Qué define exactamente, en el terreno de la sexualidad, la *ingenuidad* de la ingenua si no es asexuada ni está des-sexualizada? La respuesta tiene dos aristas. La primera está ligada a su desconocimiento o ignorancia respecto del ejercicio del sexo en tanto acoplamiento genital. Ella desea que su pretendiente la lleve al altar, conformen un matrimonio y sean felices para siempre, esto es “hasta que la muerte los separe”. Pero no sabe con exactitud *qué* sucede en la cama (ni *cómo*) durante la noche de bodas una vez celebrada la ceremonia religiosa y terminada la fiesta. En este sentido, toda ingenua es una *ingenua coital*. No es que otros personajes femeninos no compartan con la ingenua la ignorancia del coito: la diferencia es que en ella esta ignorancia está hiperbolizada debido a su concepción romántica del amor (segunda arista). La *madre abnegada*, la *cancionista*, la *infiel*, la *vedette del teatro de revistas*, la *amante*, la *viuda*, la *abandonada* y la *madre*

⁴³ Principal sospechosa por el asesinato de una celadora, se enamora de un detective que ingresa al colegio camuflado como profesor.

⁴⁴ Muerta clínicamente, contrae enlace nupcial en el Paraíso con su ex novio fallecido y, una vez resucitada por los médicos y tras varios intentos fallidos de suicidio para volver al cielo y reencontrarse con su esposo, se enamora de un galán de cine.

soltera no pueden tener una visión romántica del amor y del deseo porque ya tienen experiencia sexual y saben que el hombre y el mundo perfectos no existen. Algunas de ellas, incluso, culpan de su desgracia a ese “acto sucio” que cometieron de modo impulsivo o forzado. Ellas creen que el hombre, por una cuestión natural, necesita satisfacer sus necesidades fisiológicas y que en ese sentido pueden considerar a la mujer como un objeto sexual descartable. La *puritana* tiene aversión por el sexo por fuera del matrimonio por motivos religiosos (la tentación de la carne es un pecado) y porque sabe de las consecuencias sociales de la consumación de ese acto impuro, por eso es reflexiva, prudente y desconfiada.

La segunda arista está vinculada con su concepción idealizada del amor. De allí que al acto que ignora, el coito, lo supone romántico, idílico o encantador en vez de fogoso, ardiente o salvaje. No puede prever la violencia de la penetración, el desgarramiento del himen, los olores de los cuerpos trenzados, las transpiraciones compartidas, los gemidos de placer. Su cuerpo no pareciera estar predispuesto para el orgasmo, a diferencia de los cuerpos de la *corista* o de la *vedette de revista*, por ejemplo. De esta segunda arista provienen las caracterizaciones angelicales y asexuadas: su sexualización, en tanto tamizada por una concepción de amor puro y ligada o constituida o modelada por valores morales tradicionales y religiosos respecto de la vivencia de la sexualidad, ha pasado desapercibida o considerada inexistente. Pero no es que no esté inscrita en el deseo, sino que él está subsumido en una visión romántica del amor y de allí que no necesite ser representado. ¿Qué significa, en definitiva, ser asexuado? No manifestar deseo sexual por un otro. No es lo que sucede con la ingenua: que el deseo se represente mayormente como *término no marcado* no significa que esté ausente.

El pretendiente de la ingenua, en cambio, si bien comparte su visión romántica del amor, *sabe* lo que ocurre en la cama: se trata de un saber que es propio de la masculinidad

y que lo conforma como hombre. Posee un saber que no le debe transmitir: él sabe del pudor (que cree natural) de las mujeres decentes de buena familia, ¿cómo le hablaría de sexo?, ¿para qué? Estos rasgos del hombre y de la mujer no necesitan ser marcados ni explicitados en ningún nivel (diálogo, acciones, lenguaje cinematográfico) porque emergen *naturalizados*: se espera que el hombre sea el experto en materia sexual y que la mujer descubra el mundo del sexo durante la luna de miel. No es que el pretendiente aliente la ignorancia de la muchacha respecto del ejercicio de la sexualidad genital porque es un perverso y se quiera aprovechar (sexualmente) de ella sino porque cree que ese es el estado correcto de las cosas, el estado “natural”. No solo comparte esa visión romántica del amor y del deseo sino que esa ignorancia o incertidumbre de la joven lo conmueve profundamente: la ingenua es un ser frágil y puro que él debe proteger en este mundo materialista y amar con delicadeza.

La virginidad del *pretendiente* no aparece como un rasgo inherente a su figura, ella es exclusiva de la mujer. Muchos de ellos las doblan en edad y por lo tanto tienen experiencia (sexual). Algunos explican que han sufrido penas de amor, otros le confiesan a la ingenua que antes de conocerla ignoraban el verdadero estado de enamoramiento. Si a esa experiencia sexual no se la da por supuesta, necesita ser representada (*Adolescencia*). En el pretendiente se refuerza la representación de la virilidad a partir de variables corporales y actitudinales. El pretendiente puede tener o compartir con ella una visión romántica del amor, del pudor, de la moral, de la vida, del mundo laboral, del futuro, pero posee un conocimiento sobre el ejercicio del sexo que ella no tiene. La posesión de esta verdad y la experiencia sexual provocan una gran diferencia. La *ingenuidad* de la ingenua, entonces, está ligada, en el plano de la sexualidad, tanto a ese desconocimiento del acto sexual como a la romantización del acoplamiento: el *ingenuo* no existe, no sería verosímil para el público, feminizaría al hombre.

En el período histórico que abordamos, los roles del hombre y de la mujer estaban perfectamente definidos y delimitados en todos los frentes: el laboral, el sexual, el jurídico. La noción de género estaba atravesada por un paradigma de tipo biologicista y por los discursos médicos higienista y eugenésico que comenzaron a desplegarse en nuestro país desde la década de 1880 y que fueron cobrando cada vez más fuerza. En 1939, la Editorial Claridad, cuyas publicaciones tenían gran circulación y eran vendidas a precios populares, incluyó dentro de su colección *Biblioteca Científica* un libro del doctor Otto Schwartz sobre la sexualidad humana que pivota entre el tratado científico y el consejo: *Fisiología de la vida sexual en el hombre y la mujer*. En el apartado “Los recién casados” del segundo capítulo, describe y recomienda:

La joven esposa que penetra en la cámara nupcial no siempre está informada de lo que va a ocurrir. No supone más que bonitos idilios paradisíacos, que la desgarradura del himen, la dilatación de los conductos genitales sabrá hacer que se desvanezcan.

El dolor podrá continuar horas y días. Podrá, como ocurre en ciertas circunstancias, crear un estado patológico que impedirá toda relación sexual, ya que el sistema nervioso es quebrantado por esta primera aproximación al hombre.

(...)

El marido debe tener la delicadeza de hacer que su contacto no sea aborrecible, sino que sea buscado por la mujer. A la delicadeza física es preciso agregar la de los sentimientos y las formas. Es preciso no olvidar que la mujer tiene que acostumbrarse a esta nueva vida, fiesta de placer, que ayer, antes del matrimonio, la habían pintado como pecados de lujuria. (p. 101)

En su investigación sobre la constitución de la familiar nuclear moderna, Míguez (1999) plantea que el modelo de “familia de clase media” argentina (p. 22), que se erigió a principios del XX, surgió a partir de la evocación de los valores morales y patriarcales de fines del siglo pasado como modo de defensa frente a nuevas acciones y conductas que la

modernización de la sociedad podría llegar a propiciar. La eliminación de las alianzas matrimoniales, el casamiento entre criollos e inmigrantes, la diferenciación entre el espacio doméstico y el laboral (el primero destinado a la mujer y el segundo reservado al hombre), y el rol de la mujer reducido a ama de casa y madre, conforman las bases fundamentales de ese modelo. Nari (2004) se centra en la emergencia del proceso de *maternización* de las mujeres iniciado a fines del siglo XIX. La respuesta a la problemática del crecimiento de la población (tanto en cuanto a cantidad como a calidad) para fundar la nueva nación dada por la ciencia médica y las políticas públicas estatales, tuvo por resultado la construcción de un binomio identitario concebido como natural, a-histórico y universal: la mujer-madre.

En su estudio histórico sobre las mujeres argentinas, Barrancos (2007) plantea que desde fines del siglo XIX, con los procesos de modernización del país, la diferencia entre los géneros se expresó de diferentes maneras: una división tajante entre la esfera pública y la privada; el despliegue de discursos médicos y educativos que aseguraban la sujeción del deseo femenino; y la consolidación de la nuclearidad familiar y de la moral burguesa, fundamentalmente estricta con las mujeres en materia de sexualidad. En esta área "la virginidad femenina tenía un alto valor de troca, un sustituto de la antigua dote que se revelaba como un linaje para gente que no conocían ninguno" (p. 149). Los hombres, en cambio, tenían amplias libertades: solían tener amantes ("queridas") y frecuentaban prostíbulos –Guy (2014) sostiene que en 1885 las autoridades municipales de la ciudad de Buenos Aires, "alarmadas por la creciente incidencia de enfermedades venéreas, comenzaron a habilitar los prostíbulos y establecieron una vigilancia policial y médico-sanitaria" (p. 116). Los padres de familia ejercían así una doble moral pues pregonaban la virtud de sus hijas y sometían a sus esposas pero al mismo tiempo frecuentaban lupanares. La autora afirma que "la felicidad conyugal plena" (p. 152) era más bien escasa y que "fue

extensa la frigidez femenina" (p. 153) durante muchos años. La defensa de la virginidad de las jóvenes antes del casamiento fue uno de los argumentos que utilizó un diputado de la Nación durante el debate sobre la ley de divorcio en 1932 para oponerse a él:

El concepto e ideal femenino de entregar su cuerpo a un solo hombre y de constituir un solo hogar y una sola familia, es de la más alta dignidad y belleza, secular, y fecundo en bienes. Anida más o menos conscientemente en todas las capas sociales. La índole de nuestra sentimentalidad, música, canciones populares; las pasiones, celos, los delitos pasionales, la poesía, las ilusiones juveniles, nuestra predilección por la virginidad y posesión exclusivas, el escaso porcentaje de nupcias de viudas, dicen bien claro las hondas raíces que en el alma argentina tienen dichos ideales y conceptos. (p. 169)

A partir de los postulados de Schwarzböck, proponemos que los films con ingenuas erigen un mundo moral intratextual que es superior al de la vida cotidiana. Si en la vida real de los años cuarenta, en los imaginarios socioculturales desplegados y mayormente compartidos y/o acatados por la sociedad (discurso patriarcal, discurso médico, discurso religioso, discurso político, discurso cultural) valorados como correctos y deseables, una mujer (de la burguesía) no debía mantener relaciones sexuales hasta que contrajera matrimonio, si debía depender económicamente del marido y limitarse al ámbito doméstico y a la crianza de los hijos, destacarse por su decencia, fidelidad y recato sexual, cómo el cine, si narrativamente es, como propone la autora, más justo que la vida (los buenos son premiados y los malos castigados) no iba a perfeccionar estos principios. El cine no es un espejo de la realidad sino una representación. La pasteurización del deseo femenino de la ingenua, tanto como el castigo al desenfreno sexual de la prostituta y de la femme fatale, es una consecuencia de este posicionamiento ideológico.

3.3. La ingenuidad política: la ingenua liberal

La sexualidad no es la única variable que incide en la *ingenuidad* de los distintos tipos de ingenua. Además de que todas ellas comparten la ignorancia del coito (su violencia constitutiva) y una concepción idealizada del amor que lo romantiza, la ingenua coital es también una ingenua política. El ideario sobre el que se construye la personalidad, el universo simbólico, el comportamiento cívico, moral y político de la ingenua de 1940 es el liberal de fines del siglo XIX, que en la Argentina tuvo sus particularidades.

Vallespín (2005) plantea que la génesis del liberalismo, como la de toda ideología política, abrevia en varias fuentes y depende de múltiples factores contextuales. El autor considera, por un lado, que las revoluciones burguesas de los siglos XVII (las inglesas de 1648 y 1688) y XVIII (la norteamericana de 1776 y la francesa de 1789) constituyen un punto de partida fundamental en tanto se produce el acceso de la burguesía al poder del Estado, detentado hasta entonces por la aristocracia. Por otro, afirma que tanto en los postulados del precursor de la ideología liberal, Thomas Hobbes, como en los del "primer teórico liberal" (p. 59), John Locke, se encuentran los elementos fundamentales que constituirán las futuras filosofías liberales: a) el reconocimiento a los derechos fundamentales de las personas (la vida, la posesión de bienes y la libertad) que rigen con independencia de la existencia del Estado y que deben ser respetados por él; b) la concepción de Estado como producto de un contrato social que surge por el consentimiento de los ciudadanos y que tiene por objetivo limitarse al ejercicio de funciones específicas relacionadas con esos derechos; y c) la necesidad de que el Estado esté organizado institucionalmente de modo tal que le impida incurrir en excesos en relación con el cumplimiento de esas funciones, lo cual implica la división de poderes.

En cuanto al aspecto económico, prosigue el autor, el liberalismo deja de lado la visión “comunitaria” cristiana del medioevo y postula que la riqueza constituye un fin en sí misma en tanto permite la satisfacción de necesidades individuales, lo cual permite el pasaje de una economía de subsistencia a una productiva, dinámica, acumulativa, una “producción sin barreras” (p. 69) abierta a los mercados. En este sentido es fundamental la obra de Adam Smith *La riqueza de las naciones* (1776), en la que formula el principio del *laissez-faire* según el cual Estado no debe intervenir en los procesos productivos de los ciudadanos.

Las sociedades occidentales modernas, plantea Pateman (1988), lo son en virtud de la firma y la ejecución de un contrato que tiene dos aristas: la social y la sexual, esta última eliminada o ignorada de la historia. Desde una perspectiva de género, la autora plantea que el contrato originario expuesto por los teóricos clásicos del derecho político, es decir por aquellos autores que piensan que la nueva sociedad civil moderna surge a partir de un contrato social, es patriarcal y sexista en tanto los que gozan de libertad (civil y sexual) son los hombres y no las mujeres. Ellas, en verdad, están incluidas en el pacto como objetos:

El contrato originario es un pacto sexual-social, pero la historia del contrato sexual ha sido reprimida (...) La dominación de los varones sobre las mujeres y el derecho de los varones a disfrutar de un igual acceso sexual a las mujeres es uno de los puntos en la firma del pacto original. El contrato social es una historia de libertad, el contrato sexual es una historia de sujeción. El contrato original constituye, a la vez, la libertad y la dominación. (pp. 9-11)

¿Cómo se instauró en nuestro país el liberalismo y cuál fue el rol de la mujer bajo su cosmovisión? Botana (1977) propone que la constitución del Estado moderno argentino se consolidó hacia 1880 con Roca en la primera magistratura luego de las "presidencias

fundadoras" de Mitre (1862-1868), Sarmiento (1868-1874) y Avellaneda (1874-1880). Las guerras civiles desatadas luego de la independencia de la corona española respondieron a las disputas entre diferentes grupos oligárquicos por la toma del poder. Tres eran los problemas fundamentales que enfrentaron a Buenos Aires y el Interior (la Confederación): la integridad territorial, la identidad nacional y la organización de un régimen político (estructura institucional, elección de gobernantes, ejército). El diseño de este "régimen político" erigido en el 80 proviene, sostiene el autor, "de una meditación crítica acerca de una parte de la obra de Juan Bautista Alberdi" (p. 11). La puesta en práctica de la *fórmula alberdiana* implicó "la coexistencia de dos tipos de república federativa: la *república abierta* y la *república restrictiva*" (p. 53). Mientras la primera aseguraba la *libertad civil* de todos los habitantes (los derechos civiles consagrados por la Constitución de la Confederación Argentina de 1853), la segunda garantizaba la *libertad política* (quiénes eligen a sus representantes) de unos pocos: los hombres notables ejercían el control de la sucesión política —el principio de no re-elección de los presidentes evitaba la tiranía. Así, las elites dirigentes eran liberales en los aspectos sociales (la promoción de la inmigración, las leyes de Registro Civil, de Matrimonio Civil y la 1420 de Educación) pero conservadoras en el campo político (elección restrictiva de los mandatarios, la ausencia de un sistema de partidos consolidado, fraude electoral).

A diferencia de lo ocurrido en determinados países europeos y latinoamericanos, la relación entre conservadorismo y liberalismo cobró en nuestro país una impronta particular. Botana sigue la tesis planteada por Romero (1969), libro del que cita un párrafo contundente:

(...) el liberalismo fue para ellos [la dirigencia oligárquica] un sistema de convivencia deseable, pero pareció compatible aquí con una actitud resueltamente

conservadora ... Había que transformar el país pero desde arriba, sin tolerar que el alud inmigratorio arrancara de las manos patricias el poder.⁴⁵ (p. 13)

Este "régimen oligárquico" (p. 16), continúa el autor, cuestionado y puesto a prueba por diferentes motivos y circunstancias (como la crisis económica de fin de siglo, la creación de dos partidos políticos: la Unión Cívica Radical y el Socialista, las continuas disputas de poder intraoligárquicas, la cultura popular de los inmigrantes, las ansias de ascenso económico-social de las clases medias, las primeras huelgas obreras y el crecimiento del anarquismo entre otros), fue perdiendo poder y legitimidad frente a los reformadores (Sáenz Peña, Pellegrini) y culmina con la sanción de la ley de sufragio universal de 1912 y la elección de Yrigoyen como presidente en 1916.

De los estudios recientes que profundizan o abren el panorama sobre la relación entre la constitución del Estado moderno y la participación de las mujeres en dicha construcción, nos interesan aquellos que abordan, por un lado, la relación entre catolicismo y liberalismo respecto de la formación educativa de los niños, y por otro, el rol cívico-político previsto para las mujeres por las leyes liberales promulgadas desde 1880.

En relación con el primer grupo, a fines del siglo XIX, el régimen liberal conservador tuvo por objetivo modernizar el país y su sociedad. Grandes e importantes cambios se produjeron en pocas décadas. El rol económico del país en la división internacional del trabajo se tradujo en la producción y exportación de materias primas agrícolas, que fortaleció a la oligarquía terrateniente. A contracorriente de la tesis del *laissez-faire* europeo, el Estado promovió las inversiones extranjeras, en especial las inglesas, para el tendido del ferrocarril en el vasto territorio y fortaleció una política inmigratoria para

⁴⁵ En *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX* (1987; [1965]), Romero plantea que la oligarquía nacional adoptó el espíritu del "despotismo ilustrado" (p.36): "la oligarquía pretendió civilizar al país, pero se mantuvo ajena a las preocupaciones y modalidades de las masas populares, por las que mantuvo un vago desprecio" (p. 37). Y agrega respecto de la Generación del 80 y en relación con la historia del país: "pocas veces fue tan firme un sistema de convicciones en el seno de una élite, y pocas logró influir tan profundamente sobre la realidad" (p. 17).

poblarlo. De cara a la nueva sociedad, las elites dirigentes se enfrentaron a dos cuestiones fundamentales: el control social y la educación de los nuevos actores sociales (trabajadores, inmigrantes, clase media). ¿Quién debía ocuparse de la formación de los niños?

Lionetti (2006) estudia, por un lado, los acalorados debates que tuvieron lugar en el Congreso cuando se discutió la Ley 1420, y por otro, se pregunta cuánto distaban una de otra posición respecto de lo que debía enseñarse (la currícula) en las escuelas, es decir, hasta qué punto los contenidos que dictaría la escuela laica eran incompatibles con la (antigua) enseñanza religiosa. Entre los defensores de la educación laica se encontraban, entre otros, Sarmiento, Groussac y Mitre. Pero Mitre, que era liberal, no menospreciaba los valores religiosos. Los defensores de la educación religiosa estaban representados por Goyena, Estrada y Lamarca entre otros. La autora sostiene que:

Los católicos liberales laicos tuvieron una activa participación en la definición del proyecto educativo estatal. Una clara evidencia se encuentra precisamente en el diseño del espacio curricular de la asignatura Moral y Urbanidad en la que se transmitieron las formas de comportamientos virtuosos que tradicionalmente había transmitido el catolicismo, más allá de la proclamada laicidad (...) En todo caso los valores, pautas y normas de comportamiento, que se pretendían transmitir en la escuela, revelaron la funcionalidad de los principios católicos para los dirigentes liberales que buscaron moralizar las costumbres de los habitantes del país. (p. 105)

Ya en 1823, para impedir que la Iglesia (que de todos modos no tuvo arzobispado independiente en Buenos Aires hasta 1865) se encargara de las políticas de caridad, Rivadavia creó ex profeso una institución laica, la Sociedad de Beneficencia de la Capital.⁴⁶ No obstante, las mujeres de la elite que la administraban y participaban en ella

⁴⁶ Sobre la Sociedad de Beneficencia, consultar los trabajos de Golbert, Laura (2010); Guy, Donna (2011); y Delgado, Susana (2011).

activamente, que se encargaban de crear y sostener hospicios, sanatorios y asilos para los sectores más vulnerables, profesaban la fe católica. Di Stefano y Zanatta (2000) sostienen que a diferencia de lo que ocurrió en otros países de América Latina durante los procesos de formación del Estado moderno, catolicismo y liberalismo tuvieron en nuestro territorio, al igual que conservadorismo y liberalismo, una relación peculiar: pese a los enfrentamientos sostuvieron a lo largo del tiempo una relación de connivencia que le permitió a la oligarquía dominante ejercer el control social. "Por eso no es menos raro de lo que parece a simple vista que el muy liberal Estado de Buenos Aires haya proclamado a la católica como religión de Estado en su Constitución de 1854", razona Di Stefano (2014, p. 104).⁴⁷ Jaksić y Posada Carbó (2011) plantean que el catolicismo fue "un gran contenedor" del liberalismo en nuestro país, de allí que "la contraposición entre liberalismo y catolicismo no es extrapolable a todo tiempo y lugar" (Di Stefano, 2013, p. 179).

Con respecto a los estudios que abordan el concepto de mujer y su rol en la sociedad erigidos por el liberalismo conservador finisecular, tomaremos cuatro textos recientes. En su análisis sobre la articulación entre la formación del Estado moderno y la feminización de la docencia, Anzorena (2008) sostiene que las mujeres encontraron en la docencia "un espacio de enunciación propio" y un ámbito laboral "decente y profesional fuera del hogar" (p. 3) que permitió a muchas diferenciarse de sus madres e incluso a algunas generar discursos y prácticas contrahegemónicos. La tríada mujer-madre-maestra se convirtió en un lugar privilegiado para transmitir la ideología de las elites dominantes. Así, a través de la docencia se produjo el pasaje de la *maternidad biológica* a la *maternidad social*. Desde una perspectiva de género, Valobra (2010) estudia cómo el Estado moderno estableció la subordinación de las mujeres a los hombres tanto en el Código Civil

⁴⁷ Separada de la Confederación desde 1852, Buenos Aires no pudo evitar que aquella sancionara su Constitución en 1853.

promulgado en 1869 y vigente desde 1871 (inferioridad jurídica, incapacidad para ser testigo, ausencia de derecho a la educación) como en la ley de Matrimonio Civil de 1888 (marco regulador de la maternidad) y en la Ley Sáenz Peña de 1912 (negación del sufragio). De acuerdo con esta última, las mujeres no podían votar porque no formaban parte del padrón, que era de base militar. Como no realizaban la conscripción (y por lo tanto no se les exigía un potencial tributo de sangre en defensa de la Nación) no podían obtener un derecho político como el voto. Así, "la libreta de enrolamiento pasaba a ser una carta de ciudadanía masculinizada (p. 93).⁴⁸ La mujer no era concebida como una ciudadana. Podía formar ciudadanos (varones) si era maestra, pero ella misma no era ciudadana.

Según el Código Civil argentino, sostiene Nari (1994), la organización familiar presentaba dos rasgos exclusivos: la autoridad del marido sobre la esposa y la autoridad del padre sobre los hijos. El hombre-proveedor debía ser atendido en el hogar por la mujer ama de casa. No obstante, expresa la autora, estas disposiciones jurídicas "contradecían la situación concreta de la mayor parte de las mujeres de la época. Las mujeres de la clase obrera realizaban todos los días transgresiones a estas normas, simplemente, por sus necesidades de sobrevivencia. La mayor parte de ellas debía vender su fuerza de trabajo en el mercado" (p. 210). Para la élite dirigente que redactaba los nuevos códigos, que la mujer tuviera que trabajar ponía en peligro varios aspectos sociales: que pospusiera su maternidad, que descuidara al marido y a los hijos, y también, que degenerara la raza (se creía que la sobreexplotación, el trabajo arduo y continuo podía poner en peligro la calidad de la especie). El Estado se basó en postulados higienistas para evitar esa degeneración racial y moral. El destino de la mujer era la maternidad, no la esfera ni la discusión ni la

⁴⁸ La autora destaca a la médica feminista Julieta Lanteri, que logró que un fallo inédito para la época: como obtuvo el consentimiento de su esposo, pudo votar en los comicios de 1911 para la renovación del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires. Lanteri también pidió ser enrolada en el servicio militar para acceder al sufragio universal, pero ese pedido le fue negado.

participación pública. La autora (1995) sostiene al respecto que "no se esperaba de las niñas una participación «directa» en la política; aunque sí, de manera vicaria. Y si educar al varón era, ante todo, formar al **ciudadano**, educar a la mujer era construir a la **madre/esposa del ciudadano**⁴⁹" (p. 35). En este sentido es que Barrancos (2010) plantea un aspecto central de las contradicciones de la modernidad: "mientras los varones alcanzaban el reconocimiento de la individuación y correspondiente mayor ciudadanía, lo inverso acontecía con las mujeres" (p. 324).

La ingenua erigida por los estudios argentinos durante el primer quinquenio de la década del cuarenta fue creada bajo el ideario liberal conservador consolidado en 1880. El ideal burgués de la adolescente del presente (esto es lo que representa la alta burguesía dueña de los estudios: un ideal femenino) se construye a partir de una cosmovisión filosófico-política de la mujer (también ideal) de fines del siglo pasado. Por eso fue posible que la figura pudiera ubicarse *en ese mismo* pasado: Cecilia, la *ingenua finisecular* de *El espejo* e Irene, la *ingenua de la Belle Époque* de *Safo, historia de una pasión...*, son tan coitales y liberales como las *ingenuas actuales* del resto de los films del corpus, cuyas vidas transcurren en el presente. Solo puede hablarse de la homogeneidad de la figura en este único aspecto, en la *doble ingenuidad* que venimos proponiendo.

¿En qué consiste el liberalismo de la ingenua? En primer lugar, siguiendo el principio alberdiano, la ingenua tiene *libertad civil* restringida (determinados derechos civiles le son denegados si pensamos por ejemplo en la tutela que sus padres ejercen sobre ella) y no posee plenos *derechos políticos*: no participa en política, aún no vota (no parece casual, en este sentido, que la ingenua haya menguado durante el peronismo). La ingenua es, jurídicamente, una no-ciudadana. En segundo lugar, como la esfera pública le es negada, su destino es la esfera privada. La ingenua es una muchacha educada en el marco de una

⁴⁹ Las negritas pertenecen al texto original.

familia nuclear patriarcal (en el caso de las huérfanas, el Estado reemplaza a la familia a través de los orfanatos o los internados) que para “realizarse en la vida” (o mejor, para ser una persona-mujer) debe casarse (se impone el mandato de la virginidad), ser una buena esposa (le deberá fidelidad al marido) y una futura gran madre que forme buenos ciudadanos varones (la *maternidad biológica* se extiende a la *maternidad social*) en el marco del régimen burgués y capitalista imperante. En este régimen liberal conservador, la esfera del exceso le pertenece solo al hombre: exceso de libertad política y sexual, exceso de dinero, exceso de alcohol. La mujer, en cambio, no accede a ninguno de ellos: un plus de deseo la convierte en una mujer inmoral.

En tanto las elites hegemónicas del 80 no solo consiguieron imponer “desde arriba” hacia el resto de la sociedad la cosmovisión filosófico-política del liberalismo, sino que lograron que gran parte de ella, la burguesía y las capas medias especialmente, adoptaran como propios y deseables sus principios fundamentales (como las libertades y garantías civiles, el ascenso económico-social, la defensa patrimonial y de la propiedad privada, el derecho a la educación, la modernización de la sociedad, la adscripción al mantenimiento del sistema capitalista), la liberalidad de la ingenua trasciende y atraviesa las distintas clases sociales. Así, tanto la *ingenua oligárquica* como la *ingenua burguesa* y la *ingenua pobre*, son *ingenuas liberales*. En el caso de las pobres, que en muchas ocasiones a su vez son huérfanas, el ideario liberal emerge como un horizonte de expectativas ligado a aspectos de orden sociopolítico (aceptación social, adopción, ingreso en una buena familia, derecho a la educación) y, fundamentalmente, económicos (ascenso de clase, acceso al confort que la modernidad provee).

Así como en el plano sexual, la ingenua no es asexual ni está des-sexualizada, en el político no es a-política ni está des-ideologizada sino que actúa en consecuencia con el orden burgués liberal al que adscribe y que la rige. La ingenua liberal es conservadora en

diferentes aspectos –ya hemos precisado que en nuestro país liberalismo y conservadorismo pueden coexistir. En materia política, acepta las restricciones jurídicas que afectan su libertad civil: la tutela que sobre ella ejerce su padre, su imposibilidad de participar en la esfera pública y la negación del sufragio no la incitan a luchar por cambios políticos radicales o significativos. En materia económica, adscribe al sistema capitalista con todo lo que ello implica, defensa de la propiedad privada, desigualdad económica y social, y posibilidad de ascenso social; en todo caso, la objeción de las ingenuas ricas a la explotación de clase nunca es de índole político-social y se reduce a la esfera de la intimidad si se enamora de un hombre pobre. No existen ni la *ingenua anarquista* ni la *ingenua marxista*: ellas constituirían un *absurdo*, un *imposible*. Finalmente, en el plano sociocultural, actúa de acuerdo con las imposiciones patriarcales (feminidad, dependencia, matrimonio, maternidad) y es una defensora aguerrida de los valores tradicionales, muchos provenientes del catolicismo: cree en la familia como una unidad social y que la maternidad es su destino como persona-mujer, y es creyente católica: no existen ni la *ingenua atea* ni la *ingenua agnóstica* y mucho menos la *ingenua anticlerical*.

La ingenua liberal es excluida (y se autoexcluye) de toda participación cívica y de todo proyecto de construcción colectiva que cambie el estado de las cosas. Ni siquiera lo piensa o lo imagina, es una consecuencia lógica de su adscripción a ese ideario que la rige, que además es patriarcal. La política y los negocios están reservados para los hombres poderosos. Por esto es que está des-politizada. El lugar de la mujer es el hogar. No puede cambiar el mundo ni se lo propone. Aun las ingenuas pobres, que saben de la dureza de la vida cotidiana y son conscientes de las desigualdades que produce el capitalismo, no cuestionan el orden burgués y dan por naturalizada su situación de clase: pobres pero honradas, pobres pero felices. Es un logro de la burguesía moderna: haber impuesto un imaginario sociocultural que al tiempo que la exculpa de la explotación de clase lo erige

como verdadero y deseable para el resto de las clases sociales que domina. En el caso de las ingenuas ricas, como el amor se antepone a las diferencias sociales estas no constituyen una barrera infranqueable para la constitución de la relación: saben que ese muchacho pobre tiene sus mismos ideales burgueses y su padre millonario lo ayudará a convertirse en proveedor responsable.

La ingenua no se pregunta si está alienada. Ella actúa sociocultural y políticamente de acuerdo con las imposiciones ideológicas que la burguesía ha logrado infestar (y dar sentido) al mundo. La ingenua no es a-política ni está des-ideologizada pero está claramente des-politizada. Des-politizada en el sentido estricto de la palabra: está despojada de toda posibilidad de ejercer la política entendida como una praxis que le permita tanto formarse políticamente (intelectualmente) como actuar para cambiar el estado de cosas existente. Ya hemos dicho que el orden que la rige y en el que está inmersa, por otra parte, le impide toda participación cívico-política: la *ingenua militante* no existe. La política y los negocios son cosas de hombres.

La ingenuidad política de la ingenua se expresa de dos maneras. Por un lado, no quiere más que vivir en, cuidar a toda costa (si es que la riqueza peligra), o desear (si es pobre) el universo liberal conservador que las elites hegemónicas en nuestro país consolidaron en 1880, por el cual se rige y que encuentra natural y a-histórico (la restricción de su libertad civil sujeta su deseo sexual), y por otro, como no tiene en cuenta las condiciones materiales de la existencia ni está politizada (ya hemos dicho que no es apolítica pero que está despolitizada), no puede ni siquiera vislumbrar que ese orden establecido (que incluye la sujeción de su deseo porque es fuertemente patriarcal) pueda ser cuestionado (las pobres se resignan o sueñan con el ascenso social, y las ricas no se lo preguntan), interpelado, transformado, y mucho menos, eliminado políticamente. La

rebelión de algunas de ellas responde siempre a un fuero íntimo (la negación a que su progenitor vuelva a contraer matrimonio, por ejemplo), nunca es político transformador.

Esta doble ingenuidad que conforma y atraviesa a la figura convierte al film con ingenuas, siguiendo a Schwarzböck, en el film moralizador por excelencia del primer quinquenio de la década del cuarenta. A tal extremo (inverosímil) llegó esa construcción moral que suscitó las quejas y las críticas de Berruti y de Di Núbila, que exigieron a la industria una representación más realista de la mujer argentina. La inauguradora del ciclo, *Los martes, orquídeas*, rodada antes del advenimiento del peronismo, combinó la perfección moral con la perfección social: el amor puro y romántico concilia las clases. La burguesía consolidada como un actor social hegemónico en el campo de la cultura, la alta burguesía dueña de los estudios, modela esa representación de acuerdo con sus intereses ideológicos, políticos y de clase. Coincidimos en este sentido con la lectura de Getino (1998) respecto de la producción de un tipo de cine de "inspiración burguesa" que resulta alienante.

Aunque no explicita sus condiciones de producción, los planteos de Schwarzböck abrevan en las nociones de *industria cultural* de Adorno y Horkheimer (1944) y en la de *aparato ideológico del Estado* propuesta por Althusser (1970). Así, tanto la burguesía como el Estado encuentran en el cine un vehículo estético-político para educar al ciudadano, es decir, para controlarlo. En este sentido se puede postular que el film con ingenuas crea un mundo ideal-moral superior a la vida cotidiana, donde los buenos no necesariamente triunfan ni los malos son siempre punidos ni el deseo de las mujeres está bajo control absoluto. De allí que apele y reponga valores tradicionales y morales de principios de siglo: la perfección del presente es construida con los valores tradicionales del pasado. En el plano de la sexualidad, esa perfección se logra con la representación del

disciplinamiento del cuerpo de la mujer, la morigeración de su deseo y el castigo de la voluptuosidad sexual. En el plano de la política la alcanza con su adscripción a un régimen liberal conservador patriarcal que la sujeta civilmente y a partir de una propuesta de fuerte despolitización que le impide ver que ese orden puede ser cambiado en determinados aspectos (los que hacen a la adquisición de derechos políticos propios, como el voto por ejemplo) y menos aún eliminado.

Capítulo IV

En este capítulo presentaremos un análisis textual de los films que conforman el corpus con el objeto de demostrar la doble ingenuidad. En relación con el plano sexual, estudiaremos los encuentros románticos que se producen entre la ingenua y su pretendiente y propondremos el tipo modélico de amor y de deseo que se construye: el automático. En un subapartado daremos cuenta de las características de la verbalización de ese deseo automatizado. En relación con el plano político, en primer lugar, probaremos la inscripción de la figura en un régimen burgués liberal y patriarcal; y en segundo, analizaremos aquellos films en que ese régimen es puesto en tensión, sea por la separación de la familia nuclear, de la cual la ingenua no es responsable (primer subapartado), o por el desafío de la muchacha a la autoridad paterna (segundo subapartado). Metodológicamente, la cantidad de films que analizamos está vinculada, por un lado, con la probanza de la doble ingenuidad y de los modelos que ella construye, y por otro, con la necesidad de dar cuenta de la heterogeneidad que presenta la figura (la tipología expuesta en el capítulo anterior) a lo largo del ciclo lanzado por la industria. Finalmente, para no perder de vista la imbricación entre los dos planos, realizaremos un análisis integral de la doble ingenuidad de uno de los films del corpus.

4.1. El encuentro romántico: el deseo automático

Bordelois (2006) realiza un pormenorizado rastreo etimológico de una serie de vocablos relacionados con las diferentes formas de las pasiones amorosas. Nos interesan aquí el amor y el deseo. En relación con el primer término, la autora plantea que tanto en

las lenguas romances como en las germánicas, la consonante fundamental a partir de las cuales se derivan otros vocablos, la *eme* en el primero (*amar, mamá, mamma, mater, mamar, mamífero*) y la *ele* en el segundo (*love, liebe, liefde, lick, lust*), reproducen sonoramente los gestos de la boca y de la lengua respectivamente. Postula que la raíz etimológica de *amor* se encuentra en el indoeuropeo *ma*, que tiene tres acepciones: madre, lo propicio y lo bueno, y finalmente lo húmedo. Así, el *amor* está vinculado a la succión que realiza el bebé durante el proceso de amamantamiento:

El acontecer del amor se centra fundamentalmente, desde el punto de vista del racimo de raíces indoeuropeas del que disponemos, en la relación recíproca de madre y criatura, y sólo por traslación se expande hacia las zonas del abrazo de la pareja humana. (p. 86)

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

un dejarse llevar por pensamientos ociosos que acaban por desplegarse en fantasías eróticas o bien nos impulsan a sucumbir ante emociones abrumadoras. En ambos casos, el deseo aparece como una forma de errancia o de carencia que delata la vulnerabilidad del deseante. (p. 121)

Estas rutas epistemológicas son las que llevan a relacionar el amor con un vínculo maternal, fraternal, pleno, indisoluble y seguro, y el deseo con el apetito sexual, la satisfacción de las pulsiones sexuales y el placer erótico. No obstante, plantea la autora, se trata de términos correlativos e inseparables. Por un lado, son muchos los vocablos, en diferentes lenguas, que expresan pasiones opuestas aun cuando comparten la misma raíz (*love* y *lust*, por ejemplo). Por otro, fundamenta lingüísticamente el carácter de excitación sexual que el psicoanálisis le otorga a los órganos de absorción de alimentos: la tríada inglesa *lip / lick / like* (labio, lamer, gustar) es elocuente en ese sentido.

En los films con ingenuas el encuentro entre la ingenua y su pretendiente adopta la forma de un *encuentro romántico*. Se constituye, por lo general, como un *amor a primera vista* exento de deseo. En realidad, no es que el deseo sexual esté ausente sino que se encuentra *implícito* en una concepción idealizada del amor. Lo que se produce, apenas los jóvenes se encuentran, es un *enamoramiento automático* en el que el deseo sexual está subsumido. Amor y deseo se presuponen mutuamente: la concepción idílica del amor que tanto la ingenua como su pretendiente comparten impide la disociación de los términos. Como el deseo no se representa porque se lo presupone en ese amor idealizado, lo que aparece es un *deseo automático*. Como están imbricados, amor y deseo emergen automatizados en el encuentro romántico.

Esta automaticidad del deseo presupuesta, y que el espectador comprende perfectamente, hace que no haga falta su representación. Este deseo automático funciona como un *término no marcado*: no necesita ser explicitado. Es automático justamente porque no necesita representación. Se trata de un deseo *naturalizado*: es "natural" que dos jóvenes apuestos del sexo opuesto se gusten y se deseen, por lo tanto el deseo está implícito y sobreentendido. Esta situación es reconocida por el espectador: tal como plantea Bordwell, el espectador del cine clásico no es pasivo sino que realiza determinadas

operaciones cognitivas, como el reconocimiento de la trama, el género, la estrella y la construcción del tiempo y el espacio de la acción. Apenas se produce el encuentro, el espectador sabe que la ingenua y su pretendiente se convertirán en la pareja central del film. Se trata de un tipo de deseo particular: un *deseo puro* –y no un *puro deseo*– en tanto tamizado por el amor idealizado.

Así, lo que el encuentro constituye es una pareja de *enamorado*s: el hombre y la mujer están sujetos al amor (que incluye a un deseo puro como término concomitante) y no al puro deseo sexual (es decir, al mero deseo sexual). Sujetarse al amor es seguro porque tiene un final predeterminado: el casamiento, la fidelidad, la procreación; lanzarse al deseo podría implicar la deriva sexual (un exceso de deseo: la voluptuosidad, el vicio) o la pérdida (la perdición moral a causa de ese exceso de deseo). La ingenua liberal no ha sido educada para arrojarse a los superficiales e inmorales placeres de la carne. El amor trasciende la lujuria sexual: el amor es grande, el amor es noble, el deseo sexual sin amor es obsceno, el deseo sexual sin amor es pecado.

Este deseo automático es el que sienten, apenas se conocen, los jóvenes de buenas familias, pobres o ricos, correctamente educados, bienintencionados y honrados, y que aspiran a una relación verdadera, es decir, duradera (legal y cristiana), que culmine con la formación de una familia. Jóvenes y solteros, la ingenua y su pretendiente (él puede doblarla en edad) se encuentran por primera vez en el marco de circunstancias específicas y de inmediato se sienten atraídos uno por el otro a partir de unos económicos y eficientes signos que dan cuenta de ese amor a primera vista exento de deseo. Son los *índices de atracción*, que se llevan adelante a partir de la *pose* (en el mundo de la *imagen-acción*, predominante en el cine clásico, tal como propone Deleuze, la pose se impone a la espontaneidad). Denominamos *teatro del rubor* a este conjunto de convenciones

corporales que se ponen en juego en el encuentro romántico que se produce entre la ingenua y su pretendiente.

Estos índices de atracción son del orden de la sexualidad pero que no se expresan en el plano del puro deseo sino en el del amor idealizado que subsume al deseo. Ellos se despliegan en dos planos: el verbal y el corporal. Ambos órdenes dan cuenta del interés sexual que se demuestran los personajes. El deseo automático se verbaliza de distintas maneras: a partir de los diálogos que se establecen entre los novios; de recitados de versos, poemas y frases cuya temática alude al amor idealizado (palabras de amor eterno, de respeto mutuo, de cariño sin fin, de caballerosidad, de protección, de casamiento); de advertencias respecto a las dificultades que conlleva el enamorarse y/o de las penas de amor; de la exposición de pensamientos en breves soliloquios; de la confesión del enamoramiento a un/a confidente; o a partir de una voz over. Por su parte, los signos corporales están relacionados con la presencia de la pose: cuerpos torpes y/o nerviosos a causa del encuentro, temblor en el habla, gestos faciales tales como miradas hacia arriba, suspiros y rubor en las mejillas, y el *beso-casto*, constituido por una fugaz yuxtaposición de los labios de los enamorados.⁵⁰

A continuación, siguiendo la metodología planteada en la Introducción, a partir de un análisis textual de los segmentos de los films del corpus en los que se presenta el encuentro entre la ingenua y su pretendiente⁵¹, daremos cuenta de las características que este adquiere (es uno de tipo romántico) y de la configuración de la representación modélica de amor y de deseo (una de tipo automática) que se erige entre los miembros de la pareja:

⁵⁰ El *beso-casto* es el tipo de beso que también se prodigan los matrimonios constituidos hace años y cuya dinámica amorosa se ha vuelto rutinaria. Por el contrario, cuando el deseo ya no se representa de manera automática, el beso que se prodigan los *amantes* (aquí es necesario hablar de *amantes* en vez de *enamorados*) es de otro tipo: es un *beso-calor*, que enciende un interés puramente sexual: provoca excitación. Si el beso-casto es superficial y fugaz, el beso-calor es intenso y de larga duración.

⁵¹ En algunos incluiremos otros núcleos narrativos (el final, por ejemplo) porque en ellos están comprometidos o bien el tipo de encuentro o bien la representación modélica del deseo.

a) *Los martes, orquídeas*:

Preocupado porque la menor de sus hijas, de carácter solitario y tímido, no se encuentra atractiva ni interesante para conseguir novio, don Saturnino (Enrique Serrano), su padre, sigue el consejo de una amiga y le inventa un admirador secreto para levantarle el ánimo y demostrarle que sí puede despertar el interés en los muchachos. Así, Elenita (M. Legrand) recibe todos los martes un ramo de orquídeas. Los enredos comienzan cuando un día Saturnino se olvida de comprarle el ramo y se lo hace llegar con un desconocido: un desempleado que con cierta regularidad se presentaba en su empresa para rogarle trabajo. Elenita lo ve llegar a la casa desde el balcón y cree que es su admirador. Saturnino termina contratando al hombre, Cipriano (Juan Carlos Thorry), para no desilusionar a su hija, entusiasmada con la aventura amorosa.

La ingenua se “enamora” antes del encuentro propiamente dicho: ni siquiera necesita de ese encuentro amoroso para saberse enamorada. El hombre está ausente: le bastan las orquídeas. En esta primera instancia, los índices de la atracción no hacen falta porque el bouquet de flores reemplaza al hombre. Metonímicamente, se enamora por contigüidad de su admirador secreto a partir de las orquídeas que él le envía cada semana. Se enamora, en definitiva, y en relación con su concepción de amor idealizado, de una idea de hombre. De un hombre que le ofrece orquídeas todos los martes a una muchacha como ella, tan distinta de sus hermanas; de un hombre especial, de uno que concibe el amor como ella.

En principio, los ramos de flores no solo reemplazan esos indicios inequívocos que el encuentro produce sino, específicamente, al pretendiente, que además es un invento del padre y que la propia hija completa al asignarle un nombre, el mismo que porta el protagonista de una novela de amor que lee en su habitación en una de cuyas paredes cuelga un crucifijo (es una *ingenua católica*). Un plano detalle muestra las últimas líneas

del capítulo nueve de *María*, el libro de Jorge Isaacs que la muchacha lee recostada sobre la cama: “Entonces Efraín tomó a María entre sus brazos y la besó dulcemente en los ojos...”. Tras leer la frase, Elena levanta la cabeza, suspira y mira hacia arriba, es decir, al cielo, en una especie de ruego mudo. La ingenua del film se identifica con la ingenua de la novela que lee y con el tipo de amor que el texto propone.

El encuentro romántico adopta una modalidad peculiar: no es un encuentro genuino sino uno de tipo artificial. Fue concertado por el padre y el *falso admirador*. Cipriano actúa el enamoramiento y exagera las poses. Cipriano actúa de Efraín. Al falsificar el encuentro romántico, Mugica produce una suerte de reflexión sobre el mismo. Así, el film que da impulso al ciclo de films con ingenuas, presenta un encuentro romántico "actuado". No se trata, claramente, de una parodia del encuentro romántico (esto suelen hacerlo personajes menores de las comedias, generalmente los sirvientes, que espejan la relación "seria" o verosímil de los protagonistas) sino de una suerte de moderada autorreflexividad que tiene asidero en la impostura del hombre (el *falso pretendiente*), posible a su vez debido al género del film (la comedia). Esta autorreflexividad, que es moderada en tanto es temática y por lo tanto se desarrolla a nivel del enunciado y no de la enunciación, no vuelve a repetirse en ninguno de los films del corpus.

El encuentro se lleva a cabo luego de que Cipriano/Efraín conoce a toda la familia en el hall de la casa. Cuando ve a Elenita bajar lenta y tímidamente por la escalera, la mira de arriba a abajo y de abajo a arriba. Se sorprende de su belleza, arquea sus cejas (pose), sonrío, y camina hacia ella. Le toma una mano y le dice el parlamento ensayado:

Por fin ha llegado el momento que tanto deseé. Créame que no encuentro palabras para expresar la emoción que experimento.

Tras oírlo, ella baja la mirada (pose): se siente halagada por el hombre, (de)muestra su pudor de muchacha virgen inexperta en materia amorosa.⁵² Luego, ya solos en la sala, caminan hacia el sofá. El nerviosismo de ambos se expresa fundamentalmente en las manos: otra vez se presenta el teatro del rubor. Ya sentados uno al lado del otro, registrados en plano medio, el hombre despliega una serie de halagos y concepciones de amor romántico que subyugan a la joven; se tratan de usted. Hacia el final de la conversación, el director los registra en primer plano sin referencia uno del otro manteniendo el eje de miradas. Luego, la lleva del brazo al balcón a contemplar las estrellas; una suave melodía acentúa la calidez del encuentro. Allí hablan de sus “espíritus soñadores” y de sus “almas gemelas”. En determinados momentos, el hombre gesticula groseramente (se trata de un guiño al espectador) el fastidio y el aburrimiento que le produce tanto pronunciar como escuchar de la boca de la ingenua ideas tan cursis sobre el amor. Mugica intercala los planos medios con primeros planos en plano-contraplano con los hombros como referencia. En un momento en que hablan de las estrellas, él la toma del brazo y de la mano.⁵³ Luego de frecuentarla con asiduidad, el *falso pretendiente* se enamora realmente de la ingenua.

b) *Casi un sueño*:

Sabina, una solterona de familia burguesa con problemas económicos, aconsejada por su amigo don Ramiro, adopta a una huérfana adolescente para demostrar un acto caritativo que podría ayudarla para que el Estado acelere el trámite administrativo que la reconozca como tataranieta de un guerrero de la independencia y le otorgue una pensión. Negrita (M. Duval), la joven en cuestión, al tiempo que se enamora de Eduardo (Ricardo Passano), el

⁵² Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 191 (secuencia 1).

⁵³ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 191 (secuencia 2).

sobrino pianista y compositor de su adoptante, establece una tierna relación con Ramiro, al que comienza a llamar "abuelo".

El encuentro romántico entre Negrita y Eduardo consta de dos momentos. El primero es breve y contundente. Se produce cuando ella, atraída por la canción que entonan los alumnos del hombre, se acerca al salón. Está construido a partir de cuatro planos:

P 1: Negrita (registrada en plano medio) abre la puerta e ingresa al salón

P 2: Eduardo toca el piano mientras un grupo de niños que lo rodea canta (plano general).

Le pide un vaso de agua

P 3: Negrita se retira apresurada tras contestarle nerviosamente que se lo alcanzará

P 4: Eduardo la mira (primer plano)

Los índices de atracción corporales son tan económicos como eficaces. Emergen en el primer y en el último plano. En el primero, ella queda petrificada al ver al hombre y eleva el torso. En el último, el director registra la reacción de Eduardo, que deja de mirar las teclas y posa su mirada en la puerta por la que acaba de irse Negrita y esboza una sonrisa. Cuando la ingenua regresa con el vaso de agua, se produce el segundo momento del encuentro, resuelto por Davison en solo dos planos. En el primero, el realizador registra a Eduardo de perfil frente al piano en primer plano; cuando Negrita abre la puerta e ingresa, se produce el cambio de foco: él pasa a estar desenfocado para privilegiar la nitidez en la muchacha, que se acerca al piano. Ella lo mira embelesada: lo encuentra gallardo, sensible, paternal. En el segundo plano, como Negrita (encuadrada en plano medio) no sabe bien dónde apoyar la jarra, él le indica el lugar luego de mirarla un par de veces a los ojos.⁵⁴ Como sostienen Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1983), y tal como sucede en el

⁵⁴ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 192.

cine clásico, el montaje tiene una función narrativa (nos cuenta el encuentro) y los raccords entre los planos crean continuidad en la acción, un espacio coherente y un tiempo ininterrumpido, fluido.

Eduardo la encuentra tan buena a Negrita, tan solidaria, tan compañera, tan solícita en las tareas del hogar, tan tierna con los niños del coro que dirige, tan ajena a las crueldades y maldades del mundo, que, avanzada la acción, le confiesa: "Qué fácil es quererte Negrita, qué natural es que te quiera". Además de exponer en palabras la *naturalidad* con que emerge ese amor, el film representa de manera explícita en el plano de la imagen la irrepresentabilidad del deseo entre la ingenua y su pretendiente. Eduardo la invita a un parque de atracciones y entran al Canal misterioso. Durante el trayecto, la protege de las apariciones de utilería que los atacan. Como todo tren fantasma, está tenuemente iluminado. A medida que avanzan en el carro, la imagen se torna cada vez más oscura hasta que el negro que la invade es total y dejamos de ver los cuerpos, los rostros. Eduardo y Negrita han desaparecido en la oscuridad: ahora la integran. Luego de unos segundos, oímos la voz exigente de ella ("No, Eduardo, no") y la respuesta suplicante del hombre ("Negrita..."). La imagen, al negar al espectador la intimidad de los enamorados, abre un abanico de posibilidades: ¿se ha querido aprovechar Eduardo de ella?, ¿la ha besado?, ¿le ha tocado la pierna? Cuando la luz reingresa, ya a la salida del túnel, ella está sentada en el coche enojada.

El misterio se devela en la escena siguiente –tal como plantea Bordwell, la narración del cine clásico es altamente comunicativa– cuando Blanquita, angustiada, le confiesa a Ramino que Eduardo la besó. "Pero yo no quería", arguye. "Creo que no", se corrige. "Fue una sorpresa", continúa. El anciano le pregunta si le dio una bofetada y ella responde negativamente. Lo que le molesta, o incomoda, es haber sido besada en la oscuridad: a la

ingenua se la debe besar en plena luz de día. No obstante, como está inscrita en la sexualidad, se sincera: “Me quedé triste y contenta a la vez”.

c) *Adolescencia:*

Tito (Ángel Magaña) y Elvira (M. Legrand), vecinos de toda la vida y novios en modo "secreto", se unen a través del tapial que separa las casas (él la llama con un silbido). Se miran a los ojos y se toman de las manos. Él, que aspira a ser poeta, le recita uno de sus versos, que ella disfruta extasiada. “¿Me querés?, pregunta el muchacho; “Te adoro”, le contesta ella, risueña. Mugica intercala el plano medio largo de conjunto con primeros planos de ambos (el de ella no tiene la referencia del hombro). No se presenta aquí el teatro del rubor debido al tiempo que llevan juntos y a la familiaridad que han construido; no se representa aquí el primer encuentro romántico sino que este es uno entre otros. Cuando están por darse el primer beso, los interrumpe una amiga de Elvira para comentarle que su hermano Raúl regresa de Estados Unidos.⁵⁵ La noticia alegra a Elvira tanto como disgusta a Tito. Cuando la joven se va, es la madre de Elvira la que interrumpe el segundo beso de la pareja desde el balcón de la casa.

En una fiesta, otro encuentro romántico se desarrolla: los jóvenes contemplan el cielo. Cuando él quiere besarla, ella se niega: “Pueden vernos”. Finalmente acepta: un primer plano de ella la muestra dispuesta al beso: con la trompa de la boca hacia adelante absolutamente cerrada –la exageración está ligada a la comicidad. Esta vez es Raúl, recién llegado al país, el que los interrumpe. Elvira baila el próximo vals con él mientras los celos de Tito lo llevan a cometer su primera borrachera. A la ingenua le llevará un tiempo darse cuenta tanto del cortejo de Raúl como de su interés (sexual) por él.

⁵⁵ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 193.

El film concluye con el casamiento de Elvira y Raúl contemplado por Tito desde un lugar alejado de la iglesia. Su voz over comunica el tema del film, la nostalgia del primer amor: "Los muchachos no nos casamos nunca con la primera novia. Pero a la primera novia jamás se la olvida". Esta concepción de la *primera novia* está idealizada también en tanto no ha habido unión sexual. La imagen final es absolutamente concomitante con esta idealización del amor: se produce una comunión espiritual entre las almas de los protagonistas. Tito prosigue con su pensamiento "¿verdad que lo comprendes?". Y entonces Elvira, como si hubiera leído su mente, le responde de modo afirmativo con un leve movimiento de cabeza. Se le acerca, le entrega un pétalo de su ramo nupcial y le besa la mejilla. Las que se entienden son las almas y no los cuerpos de estos ex novios adolescentes.

d) *Claro de luna*:

Las mellizas Mirtha y Silvia Aguirre (M. y S. Legrand) son idénticas físicamente pero bien distintas en otros aspectos. Mientras la primera no ha pasado segundo grado (es una *ingenua no escolarizada*) y no tiene los considerados buenos modales que debe tener una "señorita", la segunda ha estudiado, es culta, elegante y distinguida. Hace un año que no se ven pues Silvia ha estado internada en un colegio. Su tío Miguel (Miguel Gómez Bao), que está a cargo de ellas, asiste al concierto de piano que Silvia ofrece en el instituto: es su último día allí, ya tiene dieciocho años. En tren, camino al hogar, Miguel no se atreve a decirle que la situación económica familiar ha cambiado abruptamente. Pero Silvia se da cuenta cuando llegan a la humilde casa: su hermana apenas tiene tiempo de saludarla pues debe acudir a su trabajo en una fábrica de tejidos (es una *ingenua trabajadora*). Mirtha

primero y Silvia después se enamoran, sin saberlo, del mismo hombre, el dueño de la empresa, Roberto Saavedra (Roberto Airaldi).

La *ingenua duplicada* que crea Amadori requiere espejar el encuentro romántico, conformado por un mismo integrante, el hombre. Todo en el film está duplicado: la ingenua, el encuentro, la confesión de amor, el autocastigo. Los dos encuentros están divididos en tres momentos. En el primer caso, Mirtha y Roberto cenan en la oficina (ella lo confunde con el sereno), luego continúan su enamoramiento en el auto, y por último se despiden en la puerta de la casa de ella. En el segundo, Roberto y Silvia conversan mientras ella toca el piano, luego bailan juntos, y terminan de enamorarse en el patio de la casa. Ambos encuentros están atravesados por una dimensión lúdica que atañe a la actuación. En uno y otro, los enamorados son *actores*: crean una performance. De allí la *sobreactuación*, presente en los gestos y en los parlamentos. En el primer caso se da de modo más tosco en los sobrenombres inventados, los ademanes exagerados, la manera de comer, los roles que se adjudican (princesa y vasallo). En el segundo, la actuación solo tiene lugar en los dos primeros momentos en tanto los personajes deben aclarar sus verdaderas identidades (el hombre cree que Silvia es Mirtha) y adquiere otro sesgo, uno de tipo romántico: el escenario no es una oficina sino el hall de una mansión, la mujer no es una trabajadora sino una pianista, y el hombre es un caballero en vez de un sereno.

Apenas Roberto entra al salón y ve a Silvia tocar el piano, queda obnubilado. La encuentra diferente: delicada, culta y elegante. Son estos rasgos, esta personalidad, esta feminidad burguesa los que terminan por enamorarlo. Ellos van más allá de la belleza física y comulgan con la idea de mujer que él pretende. De allí que, por un lado, finalmente se enamore de ella y no de Mirtha, y por otro, le ofrezca su sostén económico: una muchacha como ella no puede ser una obrera. Cuando salen al patio y conversan a solas, la actuación ya no tiene lugar, ya no juegan a interpretar un rol, no lo necesitan: son

una auténtica pareja de jóvenes burgueses enamorados. Cuando sinceran sus emociones, en especial en ella, emerge el teatro del rubor.

e) *El espejo*:

La anciana Cecilia (M. Legrand), antes de despedir a su sobrino que parte a New York, recuerda su vida frente a un espejo. Así, mediante una remisión al pasado, la acción se sitúa a fines del siglo XIX: ella es una *ingenua finisecular* enamorada en secreto de Ismael (R. Airaldi), crítico de teatro prometido de su hermana Amelia (Alicia Barrié). Cuando el padre aristócrata se suicida debido al emprendimiento de un mal negocio inmobiliario que compromete el bienestar económico de la familia, su mejor amigo, Claudio, se convierte en el benefactor de las muchachas. Para no caer en la pobreza, que la horroriza, Amelia se sacrifica: abandona a Ismael y se casa con Claudio. Parten a Europa. Debido a su estado anímico, Ismael deja de visitar a Cecilia. La reencuentra un tiempo más tarde, cuando ella asiste a su primer baile. Apenas la ve, la percibe distinta, hecha una mujer. Le atrae (sexualmente). La ve primero a través de un espejo, como si ella fuera una aparición. Cecilia percibe la extraña mirada y se decepciona cuando él decide quedarse jugando a las cartas con su tía en vez de acompañarla a la velada. Cuando parte (sale de cuadro), Ismael continúa mirándola, sonriente: hay una conjunción de amor y de deseo en su rostro (pose).

En la fiesta, Cecilia rechaza a un joven que la invita a bailar. Una amiga de su hermana se le acerca e intercambian unas palabras que dan cuenta de las diferentes concepciones que tienen del amor:

Laura: Sos pretenciosa, eh. ¿Qué esperarás, que venga a buscarte un príncipe azul?

Cecilia: Tal vez.

Laura: Pero criatura, ya estás en edad de saber que los príncipes azules no existen

Cecilia: Yo conozco una persona que no es príncipe ni es azul pero que para mí es como si lo fuera...

Acto seguido llega Ismael y se produce el encuentro romántico. Ella le concede su primer vals. Danzan. Él la conduce de modo viril, la sostiene seguro, con fuerza; liviana en sus brazos, ella no deja de mirarlo y de sonreírle. Meses más tarde, durante una caminata en el campo, él le confiesa que comenzó a "quererla", y hasta "adorarla", la noche del vals. El realizador registra la conversación en primeros planos; música extradiegética de tono romántico subraya las emociones de los personajes. Se toman de los brazos, se miran, se sonríen, cierran los ojos, se besan.

El film concluye de acuerdo con las reglas del melodrama: Amelia regresa de Europa, da luz a un niño y muere durante el parto. Ismael le confiesa a Cecilia que es el padre y, obligado por Claudio, se aleja. Cecilia deviene en una *solterona* y cría al niño sola.

f) El viaje:

En *El viaje*, las hijas mayores de Mercedes, Mecha y Nora, se alborotan cuando a Valle Chico, Córdoba, llega para descansar de su ajetreada vida laboral un joven ingeniero porteño, Julio (R. Airaldi). Cuando le proponen a su hermana menor, Alicia (M. Legrand), acercarse al hombre para convertirlo en un amigo y tener alguien con quien conversar, ella les recuerda que están allí por la salud de la madre y que deben esforzarse por su cuidado frente a todo divertimento. El encuentro romántico entre Julio y Alicia se produce primero en el interior y luego en la fachada de un lugar más que simbólico en relación con el tipo de ingenua que el film propone (la *católica abnegada*): una iglesia. Alicia va a la capilla a rezar por la salud de su madre con una mantilla negra sobre su cabeza. Cuando Julio ingresa a contemplar la arquitectura del templo, la descubre sobre un reclinatorio delante

de la imagen de una Virgen. Lo que le atrae de la muchacha es antes su actitud que su cuerpo –la ve de espaldas, de rodillas, alejada. En el rostro de Julio se despliegan los inequívocos índices de la atracción: la mira fijamente, con la boca abierta, absorto de su entorno y como atontado por la automaticidad del deseo. El guía que lo acompaña –un gaucho de la hostería donde se aloja– le brinda la información necesaria (se activa la complicidad viril) para que él termine de hacerse una idea del tipo de mujer que ella es. Apenas sale, la sigue. Son cinco planos:

P 1: Julio mira hacia el altar (encuadrado en plano medio junto al guía)

P 2: Alicia reza arrodillada (plano entero)

P 3: ídem P 1, Julio recibe la información sobre la muchacha

P 4: ídem P 2, Alicia termina su rezo y se levanta de su reclinatorio

P 5: Alicia (plano general) camina hacia la salida de la iglesia (raccord de movimiento con el plano anterior). Cuando está por salir de cuadro hacia izquierda, la cámara panea hacia los hombres (plano medio). Julio sale de cuadro para seguirla.

Afuera, en la fachada de la iglesia, él se disculpa por haberse comportado groseramente con sus hermanas (días antes se cruzaron en un camino de la sierra y a él le disgustó el modo directo en que ellas se le insinuaron).⁵⁶ Alicia lo invita a tomar el té a su casa con el objetivo de que lo ayude a trabajar en su tarea de beneficencia. Mugica registra el encuentro intercambiando un plano americano de ambos con primeros planos en plano-contraplano con referencia del hombro del otro personaje. Cuando ella se aleja, Julio musita en voz alta el nombre de la muchacha.

⁵⁶ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 194.

El teatro del rubor se despliega en su próximo encuentro, cuando trabajan en el escritorio de Alicia y él trata de que ella le permita un recreo. La ingenua baja el rostro cuando él le prodiga el primer piropo: "¿Quiere que le sea franco? Desearía que este trabajo fuera mucho más largo". Tras estas líneas decididas, el enamorado mueve el torso y se arregla torpemente el pañuelo que lleva al cuello. A medida que la acción avanza, le sucede lo mismo que al Cipriano de *Los martes, orquídeas*: la ingenua pareciera traspasarle su concepción de amor idealizado, aun cuando él es un hombre de mundo y tiene treinta y ocho años: "Te quiero con ternura, con pureza...", le confiesa. Y se pone nervioso (pose) cuando conjetura un romántico viaje de bodas en barco a las Antillas: con la mirada perdida le describe el imaginado trayecto, sus expectativas, sus sensaciones.

g) *Su hermana menor*:

Gloria (Zully Moreno) y María (S. Legrand), hermana mayor y menor respectivamente, se enamoran, sin saberlo, del mismo hombre. Mientras Gloria busca ascender de clase y lleva una vida mundana (es frívola, asiste a boîtes y a fiestas), María no desea más que casarse y ser feliz con un hombre que la quiera. Cuando esta oye las murmuraciones que circulan respecto de la moralidad de su hermana (es la amante de un millonario), se entristece, discute con ella y se desmaya. Como un médico le recomienda reposo fuera de la ciudad, regresa a Alto Verde, el pueblo ribereño donde se crió (es una ingenua *rural* y *pobre*). Vuelve a casa con la vieja Antonia, encargada del tambo. Allí conoce al nuevo vecino, Domingo (Oscar Valicelli), de quien se enamora. Cuando Domingo viaja a la capital con sus palomas para presentarse a una competencia y se encuentra con Gloria, queda prendido de ella. Al final, Gloria sacrifica su relación de amor con Domingo y se lo

cede a su hermana, que nunca se entera de la identidad de la mujer con la que su prometido se relacionó en la gran ciudad.

Como la estructura temporal del film se organiza a partir de un largo flashback, los primeros encuentros entre María y Domingo se presentan bien avanzada la historia. En los dos primeros, Domingo no se muestra interesado (sexualmente) en ella. Es María la que insiste (la ingenua no es pasiva en relación con la concreción del encuentro), la que inicia la conversación en un tercero. Sin preámbulos, le pregunta si tiene novia:

Domingo: Cuando veo una mujer, no sé qué decirle.

María: No lo había notado... Al contrario, me parece muy conversador.

Domingo: Ah, con usted claro, es una chiquilina. Pero si fuese una señorita casadera... ¡ya vería!, ni esto podría decirle.

Como está interesado (sexualmente) en él, a la ingenua le molesta que no la vea como una mujer. Domingo la acompaña a la casa vecina y, como llueve, la protege con un piloto. Este gesto caballeroso le devuelve a María el buen humor. Cuando se despiden, él la llama por su nombre y ella sonríe, contenta y esperanzada.

h) *Cuando florezca el naranjo*:

La llegada de un joven y apuesto profesor de Historia, Martín Sandoval (A. Magaña), a un colegio de señoritas cambia tanto la rutina diaria como la vida de algunos de los que allí habitan, como la de María (M. Duval), la colegiala huérfana de la que se enamora, y la de Laura, una profesora que ha sido madre soltera y que esconde a su hijo en una casa cercana para conservar su puesto en el internado. El film se permite la representación explícita del deseo de las ingenuas coitales (esto es posible porque la figura no es

asexualizada) justificándose en el aislamiento de las muchachas y a partir de considerarlo, al deseo, de manera colectiva y de abordarlo con un sesgo humorístico. La lógica de la representación es la siguiente: como las jóvenes están aisladas del mundo y por ende de los muchachos que lo pueblan, y en tanto desean casarse y formar una familia una vez devueltas a la sociedad, es comprensible que cuando ingrese al colegio un hombre joven y apuesto, se sientan atraídas por él. El marco de la actuación femenina en masa las ayuda para manifestar esa atracción sexual y en absoluto se sienten inhibidas por expresarla. De hecho, esta actuación conjunta cohibe al hombre, que es un recién llegado a un campo minado de señoritas vírgenes.

Se trata, no obstante, de breves pasajes que luego dan paso a la acción principal: el proceso de enamoramiento de una de ellas (la ingenua) con el hombre. En ellos el deseo no es un término no marcado sino que está representado. El director registra en siete planos la perturbación de las colegialas testigos del ingreso del profesor. En todos ellos las muchachas dejan sus rutinas habituales para contemplar, boquiabiertas, al muchacho. En el primero, ocho de ellas, registradas en plano general, dejan sus juegos a un lado y lo miran, estupefactas. En el segundo, las tres que forman el plano conjunto se adelantan a cámara para mirarlo (la que está ubicada en el medio salta de la hamaca); en el tercero, registradas en primer plano, dos colegialas giran sus rostros para observarlo; en el cuarto, otra deja de comer una manzana y queda con la boca abierta; en el quinto, tres que están sentadas cerca de la entrada del edificio y dos que ingresan a cuadro caminando se adelantan hacia la puerta para seguir al hombre; en el sexto, una alumna verbaliza el acontecimiento (“¿Veo mal o estoy soñando. ¿Quién puede ser?”); en el último plano, cuando el portero sale de la dirección, las alumnas se le acercan y lo acosan con preguntas

varias (a qué viene, quién es) –el alboroto que producen es tal que termina escapando. Es el efecto que el hombre ha causado en el internado: un alboroto sexual.⁵⁷

Una vez que es aceptado por la directora, Martín sale al patio acompañado por la secretaria y enfrenta a sus futuras estudiantes. Son cinco planos. Pasa por entre medio de ellas, que han formado una fila a ambos lados de la puerta (P1 y P3). El director elige una cámara subjetiva para mostrar los rostros contentos y excitados de las colegialas: la lente avanza mientras ellas, al tiempo que le abren paso, no dejan de mirarlo y sonreír (P2). En un primer plano (P4), una alumna suspira un suspiro que claramente es del orden sexual: un “ay” que, en el plano siguiente (P5), el hombre lee en ese terreno y detiene su marcha al tiempo que la secretaria reprende a la colegiala. Ni él ni ellas tienen intención de seducirse. La representación del deseo femenino se efectiviza exclusivamente por la abstinencia que padece el colectivo de jóvenes.

Cuando profesor y secretaria continúan la marcha, en el próximo plano, Sandoval se choca con María, que estaba en su habitación y no presenció su llegada. Se piden disculpas mutuamente e intercambian los objetos que se han caído a causa de la colisión, los libros de ella y el sombrero de él. El amor a primera vista tiene lugar: es el encuentro romántico. Se sonríen tímidamente y se miran mutuamente como atontados.⁵⁸

¿Por qué María no estaba en el patio, como el resto de sus compañeras, cuando llegó Martín? Porque el realizador tendría que haberla mostrado también perturbada y excitada por la presencia del hombre. Pero María es diferente a las otras. Si bien todas comparten la ignorancia del coito, ella funciona como una especie de reservorio moral del estudiantado. Es la ingenua de la historia, lo que equivale a decir, en un contexto en el que conviven muchas ingenuas coitales, la ingenua *ideal* de la historia. Razón por la cual Martín se enamora de ella.

⁵⁷ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, pp. 195-196 (secuencia 1).

⁵⁸ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 196 (secuencia 2).

Al día siguiente, en su primera clase, el profesor es el objeto (sexual) de atención exclusivo de las alumnas, dispuestas en filas, uniformadas, disciplinadas. La presencia de tantas mujeres y la relativamente poca diferencia de edad lo perturban. Cuando comienza su exposición sobre la vida de Mariquita Sánchez de Thompson y especifica que el nombre de la aristócrata patriota era María de los Santos y que su enamorado era su primo Martín, la ingenua exclama que sus nombres coinciden (“como yo”, “como usted, profesor”) con los de la desventurada pareja de la Colonia. Se impone en ambos el teatro del rubor: los nervios compartidos, la timidez de ella, la incomodidad de él.

i) *La pequeña señora de Pérez:*

Es la única película del corpus en la que se representa el *después* del casamiento, lo cual implica que la joven deja de ser una *ingenua coital* y se transforma en *esposa*. Una bella estudiante de bachiller, Julieta Ayala (M. Legrand), finge estar enferma para no ir al colegio. Preocupados por el cuadro febril, sus padres convocan a un prestigioso médico, Carlos Pérez (J. C. Thorry). El enamoramiento entre doctor y paciente es automático y culmina, como no podía ser de otro modo, en casamiento. Pero no es fácil para Julieta, que solo tiene diecisiete años (es una *ingenua menor de edad*), comportarse como una “señora”: se aburre rápidamente de los cócteles, de las fiestas, de las partidas de naipes, de las conversaciones con las otras señoras de la sociedad porteña. Cuando decide retomar sus estudios, su esposo se opone. Así, Julieta pasa de *ingenua pícaro* a *esposa rebelde*. Una vez casada, si bien desafía determinadas reglas de su condición de ingenua liberal, lo hace a título personal: la ingenua está despolitizada.

En su primer encuentro, cuando Julieta se queda a solas con el médico despliega su plan. Apela a un tiempo al candor, la complicidad (“¿Usted nunca se hizo la rabona?”) y a

la picardía para convencer al profesional de que mienta a sus padres y confirme sus apócrifos cuarenta grados de fiebre. Christensen marca el temple del hombre con el termómetro que debe aplicar a la enferma: pasa de sacudirlo nerviosamente (la cámara realiza un pánico a derecha del rostro de la muchacha a un plano detalle de las manos que bambolean histéricamente el medidor) a ralentizar la velocidad con que lo zarandea (se repite, espejada, la puesta de cámara: el pánico del rostro de ella a manos de él es hacia la izquierda), lo cual pone de manifiesto su cambio de actitud: el mal humor (lo ha molestado por una tontería, llegará tarde a la facultad, es una falta de respeto) deja paso a una buena disposición (sexual) para ayudarla. Julieta habilita un clima de confianza tal que Carlos termina sentado sobre su cama.

El segundo encuentro romántico se produce en una biblioteca. Cuando Julieta y Carlos se encuentran se evidencia plenamente el teatro del rubor. El director filma la escena con planos medios de conjunto y algunos primeros planos intercalados y no la subraya con música extradiegética. El flirt verbal se da en el marco de una concepción idealizada del amor. El médico no apela a la anatomía sino a un discurso meloso para definir al corazón:

Es la pequeña alacena donde guardamos nuestros sueños más dulces. Donde encontramos a alguien que se parece a esos sueños. El corazón se hace tan enorme que invade por completo los pensamientos y el alma.

Cuando la ingenua deviene *esposa*, Christensen representa la *felicidad conyugal* durante la luna de miel en una larga secuencia (son tres minutos) musicalizada. Hay cercanía corporal entre los cuerpos de los esposos. En la ventanilla del compartimento del tren que los lleva a Mendoza dibujan un corazón y se besan. Ya en el pueblo corretean felices: hay *espontaneidad* en los cuerpos. Ella se sienta sobre la hierba, él se arroja a su lado y se besan. Tras el beso, la cámara panea metafóricamente hacia el cielo: el amor

conyugal es el Paraíso. Por fundido encadenado el cielo deja paso a un plano detalle de las aguas cristalinas corriendo. En el plano siguiente, Christensen encuadra en plano general al doctor Pérez, que cruza el río con su esposa en brazos. Ella se le cae, se tiran agua, juegan, él la besa. No hay una representación del deseo sino una representación del amor y de la felicidad conyugal, que lo subsume. Los cuerpos actúan espontáneamente porque el matrimonio supone naturalidad, confianza y franqueza entre los contrayentes. Son *personajes-esposos* que disfrutan “naturalmente” del amor que provee el matrimonio. Es la *intimidad matrimonial*, que puede representarse porque la ingenua ha contraído matrimonio y ahora sabe *qué* ocurre en la cama y *cómo*.⁵⁹ En el vagón del tren que los trae a la capital vuelven a acariciarse y besarse. En este plano, Carlos baja la persiana para resguardar la intimidad de la pareja y la pantalla queda en negro. Así, al mostrar que no todo puede ser mostrado, Christensen reflexiona sobre el régimen de visibilidad de la imagen (clásica) y convierte esta restricción (que es del orden de la moral) en un signo de autorreflexividad.

4.1.1. El deseo verbalizado

La sexualidad de la ingenua está inscrita tanto en el cuerpo (teatro del rubor) como en el lenguaje. En el encuentro romántico, amor y deseo son términos concomitantes. En vez de hacerse carne, el deseo se torna palabra. Deseo verbalizado que remite a una concepción de amor idealizado. Para realizar un análisis textual de sus modalidades es necesario tener en cuenta los cruces que se producen entre tres coordenadas: los agentes

⁵⁹ Sostiene Dora Barrancos en relación con la vivencia de la sexualidad por parte de la mujer durante la primera mitad del siglo XX (2010, pp. 152-153): “La felicidad conyugal plena era un bien seguramente escaso (...), pese a que muchos matrimonios resultaban consecuencia de amores sinceros, el conocimiento carnal era mínimo y las expectativas, los sueños y los embelesos de muchas mujeres chocaban dramáticamente con la realidad cotidiana de cónyuges poco atentos a su disfrute, pródigos en malos tratos o negligentes. Sin duda fue extensa la frigidez femenina (...)”.

participantes, los canales comunicativos empleados y los temas tratados. Respecto de la primera, diferenciaremos entre: a) el lenguaje de las ingenuas enamoradas; b) el lenguaje de los pretendientes enamorados; y c) el lenguaje de la pareja enamorada en los encuentros. En relación con la segunda, analizaremos las tres vías de expresión recurrentes en el corpus: a) los diálogos; b) la voz over; y c) la escritura y/o lectura en voz alta de cartas y/o diarios íntimos. Por último, organizaremos en tres ejes semánticos los temas de las conversaciones: a) la concepción de amor; b) la confesión de amor (o de una pena de amor); y c) el pedido de un consejo amoroso. Organizamos el análisis en tres subapartados a partir de la primera coordenada, los agentes participantes. Veremos un ejemplo de cada combinación:

a) El lenguaje de la ingenua enamorada:

Muchas de las conversaciones íntimas y de las confesiones de amor que realizan los jóvenes, tanto hombres como mujeres, se desarrollan en sus respectivas habitaciones de solteros. En general, las charlas se dan de noche. En *Claro de Luna*, Mirtha le pregunta a su hermana si cree en el amor a primera vista:

Silvia: ¿Estás enamorada?

Mirtha: No lo sé, ¿vos nunca estuviste enamorada?

Silvia: Yo no tengo tiempo de pensar en eso, tengo mucho que estudiar. Además, será difícil encontrar un hombre como yo he soñado.

Mirtha: Ahí está, ves, yo nunca soñé a nadie. Y ahora que lo conocí, me parece que lo hubiera soñado todas las noches de mi vida. (Se para y va hacia la ventana). ¿Será eso estar enamorada? (Lo dice mirando la luna).

Silvia: ¿Qué mirás?

Mirtha: La luna. ¿Qué linda, no?

Silvia: ¿Te gusta la luna?

Mirtha: Es preciosa, nunca la miré así... antes.

Silvia: Entonces sí estás enamorada.

El diálogo da cuenta tanto de una confesión amorosa como de la concepción de amor que tiene la ingenua. En *Cuando florezca el naranjo*, una vez que el profesor ingresó al colegio y produjo una revolución hormonal en las internas, los ecos de la presencia viril continúan a la noche. En la gran habitación, las colegialas parlotean sobre el rostro del profesor (su pozuelo en el rostro, su color de ojos). Y lo mismo sucede en el cuarto de María, que comparte solo con una interna. La ingenua se alivia cuando su amiga no se muestra interesada en el hombre:

María: ¿Dormís?

Cholita: No puedo. Estoy pensando en el profesor...

María: ¿También vos?

Cholita: En el de matemática... tengo examen mañana.

Si la ingenua no puede conciliar el sueño porque piensa en el profesor (es claro que ese pensamiento es de índole sexual) es porque está inscripta en la sexualidad. Cuando se encuentra atribulada por una duda o una pena, o cuando no sabe qué hacer frente a una determinada situación relacionada con el terreno amoroso, la ingenua recurre a una persona mayor experimentada para que la aconseje. Puede ser un progenitor (en *Adolescencia* Elvira le pregunta a su padre si es posible "querer" a dos hombres al mismo tiempo), un abuelo (en *Su primer baile*, Blanquita es consolada por Aurelio cuando una de sus tías no le permite concurrir a una fiesta), o un tutor (en *Casi un sueño* Negrita recurre a don Ramiro para confiarle el beso que le propinó Eduardo en el parque de diversiones). En este último caso, el consejo de Ramiro es que las diferencias de clase obstaculizan la relación:

Negrta: Quiere salir de nuevo conmigo. ¿Qué debo hacer?

Ramiro: Yo francamente si he de darte un consejo... no se me ocurre nada... ¿qué problema, eh? Vamos a pensarlo bien, Negrta. Ese muchacho... ¿es rico?

Negrta: Rico creo que no. Pero tan pobre como yo no es.

Ramiro: Umm... me lo figuraba, pues ese es un grave inconveniente.

Negrta: ¿Si?

Ramiro: Uy, muy serio.

La voz over constituye un recurso eficaz para dar cuenta de la concepción romántica e idealizada del amor (en la que el deseo está subsumido) de la ingenua. En *El espejo*, mientras contempla a su futuro pretendiente, Cecilia musita su confesión de amor:

Qué buenmozo es... Trabajaba en un diario y solo ganaba 80 pesos mensuales, pero yo lo veía como un príncipe. Comprendía que Amelia lo quisiera. Más aún, me extrañaba que no lo adorasen todas las mujeres que lo conocieren y que no se quedasen contemplándolo como yo. Entonces no sabía que ya estaba enamorada de él.

En *La novia de primavera*, Cristina lleva un diario íntimo. Cuando el escritor del que está enamorada la besa en su fiesta de quince años y malinterpreta ese beso fraterno, escribe: "Cómo dudar del amor de Pablo, después de ese beso apasionado y loco?". El director no recurre a una voz over de la ingenua que recite lo que escribe mientras se lleva a cabo la acción, sino que utiliza un plano detalle para mostrar las palabras escritas.

b) El lenguaje del pretendiente enamorado:

Los pretendientes de la ingenua comparten con ella la concepción idealizada del amor. Si esto no fuera así, el romance sería imposible. Estos hombres consideran a la mujer un ser bello y delicado que un buen hombre debe cuidar, mantener y finalmente fecundar en

el marco del matrimonio. Es la imposición sociocultural del paradigma biologicista de la sexualidad humana. “Te quiero con ternura, con pureza... (...) nos casaremos enseguida”, le promete Julio a Alicia en *El viaje*. A diferencia de ellas, que imaginan y verbalizan al Príncipe Azul, los hombres no necesitan musitar con la mirada al cielo el tipo de mujer que anhelan porque esa actitud los feminizaría. La belleza que buscan en la mujer, que además de física es espiritual y sociocultural (la buena educación recibida, la virginidad intrínseca) a un tiempo, no es dicha al aire y en abstracto sino declarada de modo directo, o indirecto en los casos de los pretendientes tímidos, a su portadora. El lenguaje de los hombres siempre es del orden de la galantería (la única excepción la constituye el enamorado de *Cada hogar, un mundo*, que maltrata a la ingenua⁶⁰).

Los hombres más tímidos buscan las estratagemas necesarias para manifestar su amor a la ingenua y asumir un rol activo en la conquista. En *Claro de luna*, Mauricio no puede declararle su amor a Silvia. Su tímida personalidad y su baja autoestima le impiden recitarle el discurso que preparó y memorizó y que pronunció para Mirtha a modo de ensayo. Aquellos que quieren enmendar un error y no saben cómo poner en palabras su disculpa, apelan al artilugio de las cartas. Es lo que ocurre con el doctor Pérez, que le escribe a Julieta una simple pero contundente esquela: “No sabía cómo decírselo Julieta. La quiero con toda mi alma. Carlos”. Los jóvenes inexpertos escriben candidas cartas de amor o recitan versos cursis, como lo hace Tito en *Adolescencia* inspirado en su amada vecina: “Thais, Cleopatra y hasta el mismo Figlias / murieron muy oportunamente / pues si vivieran... / morirían de envidia / ¡oh, Elvira! / ante tu rostro refulgente”.

Los maduros, los hombres solteros que tienen mundo –generalmente profesionales y de buena posición económica– parecen contagiarse la concepción idílica del amor que tiene la ingenua, como sucede en *El viaje* y *Los martes, orquídeas* con Julio y Cipriano

⁶⁰ Lo analizamos en el apartado 5.4 del capítulo 5.

respectivamente. En este último caso, como sabe que no se ha comportado bien en tanto ha representado a un falso personaje, ahora que se ha enamorado de verdad de la ingenua, recurre a la estrategia discursiva (de la que la ingenua no se percata) de ejemplificar con un otro su propia situación sentimental:

Yo tenía un amigo, artista de teatro, que era el hombre más prosaico que pueda imaginarse. Solo le importaba el dinero. Y un día, en el reparto de una obra, le tocó encarnar un personaje soñador, lírico, desinteresado. En las primeras representaciones repetía mecánicamente su parte, pero eran tan lindas las cosas que decía el personaje... tan nobles sus sentimientos... que mi amigo descubrió a través de él... un mundo desconocido. Se empezó a transformar, y al cabo de algún tiempo mi amigo ya no necesitaba encarnar el personaje porque el personaje se había encarnado en él.

Finalmente, dentro de los films del corpus, solo uno de los pretendientes expresa su pena de amor mediante una voz over: en el final de *Adolescencia*, Tito lamenta que su novia se haya casado con otro hombre.

c) El lenguaje de la pareja enamorada:

Durante los encuentros, el hombre apela a un lenguaje de tipo galante y cortés que obnubila y enamora a las muchachas: utiliza frases románticas, sentimentales, delicadas y en ocasiones pomposas (a través de metáforas o comparaciones, por ejemplo). A través del uso de lenguaje, que incluye su concepción del amor y las intenciones que tiene para con la ingenua, el pretendiente se instituye como un hombre romántico y honrado. Se dirige a ella sin que lo asalte un deseo de la carne. La terraza balcón y el patio trasero de la casa burguesa constituyen los lugares por excelencia en los que los enamorados, solos, alejados

del resto de la familia y de los invitados a un festejo, iluminados en penumbras, juntos uno de otro, loan su amor: así ocurre en *Los martes, orquídeas*, *Claro de luna*, *El Espejo*. En este último film, Ismael le declara su amor a Cecilia mientras caminan serenamente por el campo; él comienza la confesión de amor recordándole la noche de su primer baile:

Esa noche, vi a una Cecilia distinta de la que yo conocía. Tan dulce como la otra, tan linda... pero diferente... Ya no era una niña... era una mujer maravillosa. Tan maravillosa, que comencé a quererla.

En los films con ingenuas, los enamorados siempre dicen "te quiero" o "te adoro", nunca "te amo" ni mucho menos "te deseo". La frase "te amo" raramente está presente en el cine argentino de la década del cuarenta.⁶¹ La fórmula que se impone es el "te quiero". El tono y la fuerza con que es pronunciada, el prototipo de mujer y de hombre que la pronuncie, y el marco (el género cinematográfico) en que es dicha, dan cuenta si ella tiene o no una intencionalidad sexual explícita. El "te quiero" susurrado, aspirado, ansioso y/o desesperado que profiere la femme fatale vehiculizan la *carnalidad* de la sentencia.

En *Claro de luna*, la ingenua activa la conversación del encuentro y el hombre fortalece su rol de conquistador galante. Silvia está férreamente atravesada por las dos aristas de la ingenuidad sexual: absoluta es su ignorancia respecto del coito y absoluta su concepción romántica del amor:

Silvia: Cuando entró y lo vi, me di cuenta que tocaba para usted. Y las manos me temblaban.

Roberto: ¿Por mí?

⁶¹ De un relevamiento de cien películas de la década, solo en *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, 1941) esta frase es pronunciada. Se la dice el viudo don Benigno a la actriz que sus cinco hijas han contratado para que lo enamore y lo distancie así de la mujer con la que pensaba contraer matrimonio. El diálogo es el siguiente: Benigno: Te amo. / Virginia: Esas palabras tienen un sentido terriblemente serio. ¿Pero usted se olvida que soy una mujer de teatro?, ¿qué dirían sus amistades?

Silvia: Sí.

(Roberto le toma las manos y se las besa)

Silvia: Roberto... ¿por qué eso que hizo no me parece mal?

Roberto: Porque yo no besé sus manos.

Silvia: ¿No?

Roberto: No. Besé las manos que tocaron Claro de luna.

Silvia: ¿Y por qué lo hizo?

Roberto: Porque temblaban por culpa mía.

Algunos de los enamorados juegan con el lenguaje y producen enunciados con doble sentido, subtexto o desplazamientos de sentidos respecto de las relaciones amorosas y de la sexualidad. En *El viaje*, para declararle su amor a Alicia, Julio acude a una treta conocida para que ella continúe el *flirt*:

Julio: Tengo que declararme a una mujer y no sé cómo hacer. ¿Qué le digo?

(Ella se muerde los labios y juega con la mirada dado que entiende que es la destinataria del mensaje)

Alicia: Dígale que la quiere.

Julio: Es poco.

(...)

Alicia: Dígale que la idolatra.

Julio: Sigue siendo poco.

Alicia: Entonces... no le diga nada... mírela a los ojos.

Ni las tretas ni el subtexto del lenguaje ni la utilización del doble sentido son exclusivos de los pretendientes. La ingenua no mantiene un rol pasivo respecto de la conquista sino que la habilita con su habla y permite el *flirt* y el acercamiento. En *Casi un sueño*, la muchacha no deja de preguntarle a su patrón acerca de la posible beca que podría obtener para tocar el piano:

Eduardo: Parece que te interesan las cosas que pasan en la casa.

Negrita: Las tuyas, sí.

En *Su primer baile*, luego de conocer al pintor, cuando su abuelo le pregunta si le interesa la cultura, la ingenua responde: “creo que está empezando a interesarme”, y le confiesa que sueña con que el muchacho le realice un “retrato romántico”, como los que están en los museos.

4.2. La sujeción cívica de la ingenua

Los ideales, los valores, los comportamientos y los imaginarios socioculturales de la ingenua, sea pobre o rica, son los impuestos por la clase dominante. Una estricta formación religiosa y/o moral, la sujeción al padre y/o tutor, el respeto por el statu quo, la demostración de civilidad y feminidad, la salvaguarda de la virginidad, la concreción de una relación romántica, la exclusión de la manifestación de un puro deseo sexual, el casamiento con un buen hombre, y la formación de una familia constituyen los pilares fundamentales. Toda ingenua es una *ingenua liberal*. A continuación analizaremos, a partir de segmentos significativos en los films del corpus y organizada en tres ejes, la ingenuidad política de la figura:

a) Condición jurídico-política y rol del Estado:

Como la ingenua liberal no posee plenos derechos políticos, jurídicamente es una *no-ciudadana*. El ejercicio de la economía y de la política en la esfera pública le es negado: su destino es el ámbito privado. La mujer aún no vota, la mujer no se realiza

profesionalmente sino que se casa con un hombre para ser ama de casa y madre. Ese contrato civil que es el matrimonio recluye a la mujer en el hogar. En el seno del matrimonio, el deseo está contenido y regulado, en particular el femenino. Está naturalizado, debido a cuestiones de orden fisiológico (la noción de género en este momento histórico está sujeta a un plano anatómico), que los hombres adquieran experiencia sexual (*Adolescencia*), puedan caer en la tentación (*Safo, historia de una pasión...*), desear la separación (*Soñar no cuesta nada*) o cometer adulterio (el falso caso en *Los martes, orquídeas*). Ninguna mujer casada de los films del corpus desea la disolución de ese contrato, aun cuando no son felices en su matrimonio (*Besos perdidos*). A diferencia del hombre, que puede tener esas licencias sexuales, la mujer debe tener una conducta moral intachable. En el caso de las adolescentes se expresa en la custodia de la virginidad hasta el enlace; en las adultas se impone la fidelidad al marido; y en las solteras, mal que les pese, rige la castidad. En una mujer decente, el deseo no puede ser desordenado ni descontrolarse.

El deseo de la mujer es controlado por la familia y el Estado desde que es una niña. Una muchacha decente no se puede *perder*. *Perder* significa *perderse en el sexo*. Y el sexo como fin en sí mismo es improductivo e inmoral, otorga una vana, breve y falsa felicidad. Como la ingenua no es asexual ni está des-sexualizada es necesario vigilarla. En *Cuando florezca el naranjo*, la directora se inquieta cuando llega al colegio el nuevo profesor, joven y apuesto: “Un internado de muchachas es como un barril de pólvora, y el Ministerio nos ha enviado un fósforo”. Ella y sus colaboradores son conscientes del despertar de la curiosidad sexual que se produce en la adolescencia. La escuela controla, vigila y disciplina el deseo de sus alumnas tanto como puede, esto es, hasta que egresen. Podrán ejercer plenamente la sexualidad (la unión carnal) una vez recibidas, cuando sean mayores, y tal como se les ha inculcado, en el marco del matrimonio.

Una mujer adulta que no está casada genera sospechas. Es lo que sucede en *El tercer beso*: las familias de las compañeras de su hija denuncian a la madre porque no conocen su estado civil ni al padre de la muchacha. "Irregular", lo califica la directora del internado. Así, a la mujer no le queda otra opción que aliarse a un hombre que detesta para que finja ser el padre de su hija. La directora y la secretaria del colegio (el Estado) se apersonan en el domicilio del falso matrimonio para corroborar la relación. Los films con ingenuas recomiendan el matrimonio.

¿De qué tipo de hombre se enamoran las ingenuas? Más que importarles las profesiones y/o trabajos (en *El viaje* el pretendiente es ingeniero; en *Claro de luna*, empresario; en *Casi un sueño*, *Su primer baile* y *La novia de primavera* se trata de artistas; en *Cuando florezca el naranjo*, de un profesor; en *La pequeña señora de Pérez*, de un médico; y en *Los martes, orquídeas* y *Su hermana menor*, de trabajadores), reparan fundamentalmente en la concepción idílica del amor y en las cualidades que ella asocia al hombre: la bonhomía, la caballerosidad, el flirteo respetuoso y galante (*Cada hogar, un mundo* constituye la única excepción). Buscan a un hombre al que puedan sujetarse civil y sexualmente. Han sido moldeadas políticamente para sujetarse a un hombre en el matrimonio. La ingenua acomodada no estudia en la universidad para independizarse económicamente; en todo caso toma clases de piano o francés para animar veladas y dar cuenta de cierto gusto burgués, feminidad y estatus. La ingenua necesita seguridad. Y ella solo le puede ser dada por un hombre y en el marco de un futuro matrimonio. La ingenua no concibe la consumación sexual por fuera de él. Desde el punto de vista católico es un pecado y desde la ética cívica constituye una inmoralidad –una infidelidad es un delito para la mujer. El hombre la proveerá económicamente y ella parirá y educará a los hijos. La virilidad del hombre que le interesa y a la que se sujeta comprende entonces dos

órdenes, el civil y el sexual, que se expresan de modo conjunto y perfecto en el matrimonio civil (y religioso) avalado por el Estado.

Aun frente a las quejas e insatisfacciones proferidas por los esposos que llevan muchos años de casados, tanto hombres como mujeres, generalmente expresadas en tono gracioso o con ironía, relacionadas fundamentalmente con la convivencia cotidiana (los problemas que conlleva) y el aburrimiento (que claramente es de índole sexual), la institución matrimonial sigue conformando para todos los adultos y las jóvenes adolescentes el único horizonte válido de unión sexual y felicidad. En *La novia de primavera*, el padre de la ingenua le confiesa a su esposa que la llegada de la nueva estación, aunque lo ha despertado, revitalizado y excitado, lo incita a una recapitación nostálgica: “Ahora la primavera nace para nuestras hijas”. Aunque el sexo se desgasta durante el matrimonio, este es concebido como una unión *natural* y deseable, como un estado de vida productivo. En el matrimonio, el hombre y la mujer encuentran la felicidad plena. Por lo tanto, si se quiebra, no faltan familiares y amigos que interceden para que la pareja se reúna.

b) Dinero y clases sociales:

De los valores burgueses, tanto a las ingenuas pobres como a las ricas, el dinero es el que menos les importa (son los padres y/o los tutores los que se preocupan o inquietan por este tema). En las ingenuas ricas, la fortuna está dada, les es natural (por eso no les importa). No se preguntan por quienes no tienen dinero ni piensan en la noción de redistribución del ingreso –las pocas que entran en contacto con la clase baja no intentan modificar esa situación general sino que buscan una solución específica e individual (en *Soñar no cuesta nada* la rica logra que el destino de la pobre no sea el orfanato estatal). Como su bienestar económico les es tan dado, tan servido "naturalmente", que no les

preocupa si su pretendiente es pobre –poco importa si se presenta como rico y luego resulta pobre (*Los martes, orquídeas*) o si efectivamente es pobre (*Secuestro sensacional!!!*)–: la reacción de ellas es la misma porque el amor tal como lo conciben y lo terminan ejerciendo rompe las barreras sociales y concilia las clases (son incapaces de pensar en términos de lucha de clases). En el mundo intracinematográfico que el film con ingenuas crea no es imposible que la nieta de un aristócrata se case con un artista pobre (*Su primer baile*) o la hija de un empresario contraiga enlace con un desempleado (*Los martes, orquídeas*). La ingenua sabe que su tutor y/o progenitor le brindará a su pretendiente las facilidades necesarias para que se convierta en un buen proveedor de la nueva familia: el pater familias adinerado no permitiría que su hija descienda de clase ni de estatus social.

Son los padres o los tutores los que se preocupan por el dinero. En *Adolescencia*, por ejemplo, la madre desea que su hija concrete el noviazgo con Raúl, recién llegado de Estados Unidos, por su acomodada posición económica:

Madre: ¿No te dije que está interesado en vos?

Elvira: Como amigo, mamá...

Madre: ¿Pero vos creés que los amigos mandan un ramo [de flores] de este tamaño?

Debe costar como cincuenta.

Elenita no se casa con él por el dinero sino porque se enamora. El dinero es importante, dado el rol de proveedor que el patriarcado impone al hombre, para los pretendientes. Tito debe probar solvencia económica para comprometerse con la ingenua. En *El viaje*, el ingeniero pide la mano de la ingenua a partir de una coordenada exclusivamente económica:

Tengo 38 años, una entrada mensual que me permite vivir cómodamente, gozo de excelente reputación, es decir, soy un hombre serio y de posición.

Alicia, la ingenua caritativa de *El viaje* realiza tareas de beneficencia con las familias pobres de las sierras cordobesas. La ayuda su pretendiente. La escena del socorro da cuenta de la visión que la burguesía (clase social a la que estos personajes pertenecen) tiene de la ayuda que debe prestarse a los sectores más vulnerables: una de tipo individual y benéfica. Alicia y Julio llegan al humilde rancho en auto. Él toca bocina tanto para anunciar su llegada como para que la familia pobre acuda a su encuentro. Alicia conoce a los siete hijos de la pareja por su nombre. Apenas se percata de que falta uno, pregunta por él a la madre, que se disculpa: "lo tengo en cama, niña, con empacho". En el lenguaje de los pobres, "empacho" reemplaza "dolor de estómago". Inmediatamente le dan más detalles:

Padre: Como siempre andan con hambre, tragan lo que encuentran.

Madre: Se comió unas peras verdes.

Alicia: Ya han de mejorar las cosas. Por lo pronto, aquí les traigo unas ropitas.

Madre: Gracias, niña, usted siempre acordándose de nosotros.

Este "niña" con que la mujer pobre refiere a Alicia da cuenta del respeto que le suscita la clase social a la que la muchacha pertenece. La ingenua les entrega paquetes con ropa y les dice que ahora pueden ir a la procesión de la Virgen. Julio, para no quedarse atrás en materia de socorro, decide arrojar al aire unas monedas para que los niños las recojan. Los chiquillos se arrojan inmediatamente al suelo para juntarlas. La ingenua y su enamorado los miran entretenidos: la pobreza los divierte. La diversión culmina de golpe cuando ven que uno de los menores no lleva ropa interior. Alicia siente pudor al ver la desnudez del niño, que el director muestra en plano detalle. Le afecta más verle el trasero descubierto

que la pobreza anidada en el seno de esa familia. Julio le promete que no volverá a arrojar monedas y ambos estallan en carcajadas. Es evidente que ninguno busca cambiar el estado de las cosas, no buscan en absoluto equidad social. Son incapaces de reparar seriamente en la dolorosa frase del padre ("tragan lo que encuentran"). Así, la ayuda a los pobres se reduce a la bondad y la buena voluntad de las clases pudientes.

En el caso de las ingenuas pobres y huérfanas, llevar una vida burguesa es tanto un sueño como un ideal: habitar en glamorosas mansiones, vestir de largo, asistir a fiestas. Pero como la ingenua no tiene codicia y puede aislar el dinero del resto de los valores desplegados por la burguesía, puede alcanzar la felicidad si no contrae enlace con un hombre de clase acomodada. Lo que se impone es el paradigma de la felicidad en el marco de una pobreza digna, imaginario ideológico construido por la burguesía dirigido exclusivamente a las clases más desfavorecidas con el objeto de ejercer sobre ellas otro control social. En *Su hermana menor*, la ingenua se compromete con el mecánico del pueblo; en *Cuando florezca del naranjo*, la huérfana se queda con el profesor (aunque mal remunerada, la docencia es una profesión respetada socioculturalmente); y en *Casi un sueño*, cuando la ingenua hereda una fortuna no sabe qué hacer con tanto dinero.

En este último film, cuando Ramiro muere y la declara única heredera de su escondida fortuna, Negrita no se halla en su nueva situación económica. La ingenuidad política que la constituye la ha moldeado: ha aprendido a admirar los modos de vida de la burguesía y los vestidos de fiesta de las damas pero como ella no pertenece a ese mundo le es difícil integrarse. Manuela, la mucama de Ramiro, al verla desorientada, la abraza y le dice: "Eso nos pasa a los pobres, no sabemos qué hacer con el dinero". Al final, cuando Eduardo consigue la beca individual para tocar el piano por el mundo, Negrita, sin que él lo sepa, paga los costos del viaje de los niños que forman parte del coro. Así, migra de ingenua pobre y soñadora a ingenua rica y generosa. La ingenuidad sexual y política se exalta en

la escena final, cuando ella lo despide en la estación de tren: por un lado, prometen esperarse, y por otro, a ella (ni a él) no se le ocurre que podría haberlo acompañado en su aventura. Aunque tiene dinero para hacerlo, el patriarcado le indica que su lugar es el hogar y su rol el de la Penélope (virgen) que aguarda a su amado. Negrita es, en relación con la variable "constitución de una pareja" de nuestra tipología, una *ingenua en espera* (sexual). El lugar del hombre, en cambio, es el exterior, el mundo por conocer, y su objetivo, la creación artística y el éxito.

Ninguno de los padres, abuelos o tutores más ricos de las ingenuas han amasado su fortuna de modo indecente. Aunque de modo completamente distinto, para ellos también rige el paradigma de la ética del trabajo. La indecencia no tiene lugar en el limbo de la ingenua más que para los malvados, que son los malhechores (el padrino de Blanquita y el falsificador de documentos de identidad en *Su primer baile*, por ejemplo) o las prostitutas (*Safo, historia de una pasión...*). Ni los padres ni los pretendientes ricos de las ingenuas son corruptos. Ellos han trabajado honestamente y sin mezquindad para acumular capital y bienes. La ingenua no tiene sospechas sobre el origen de la fortuna familiar. Mientras que a los padres y/o tutores de profesiones liberales (*Adolescencia*) o empresarios (*La novia de primavera, Los martes, orquídeas*) se los muestra trabajando en sus oficinas (fuera de la casa) o en sus estudios (dentro de la casa), incluso discutiendo o haciéndose problemas por la economía familiar, a los hacendados se los representa retirados u ociosos (*Su primer baile, Soñar no cuesta nada*) –solo en dos films del corpus, *Dieciséis años* y *Claro de luna*, la madre de la ingenua es artista, actriz en el primer caso y pianista en el segundo. Ni unos ni otros son acusados de explotadores; sus sirvientes los quieren, los admiran y los respetan. Se trata de imaginarios que la burguesía ha logrado enquistar con éxito notable en las clases sociales a las que explota. *Claro de luna* es el único caso en que la *ingenua obrera* se queja de la explotación laboral. Pero cuando se enamora de su patrón, el

cuestionamiento desaparece: no existe la ingenua que milite por la conquista de derechos sociales.

c) Universo patriarcal y complicidad viril:

Todos los films del corpus bregan por el mantenimiento del orden burgués capitalista y del correcto funcionamiento de la organización patriarcal de la familia. *En Adolescencia*, una voz over masculina presenta el contexto sociocultural y los personajes principales de la comedia:

He aquí un barrio de Buenos Aires... (...) la vida es sencilla (...) chicas en los balcones, muchachos que hacen la pasada, y novias que tocan el piano. Todos los vecinos se conocen, es gente buena, simple.

Dos familias-tipo de clase media, una más acomodada, viven en casas contiguas. El clan Crespo está constituido por padre oficinista, madre ama de casa (que “como todas las madres vive preocupada del arreglo de la casa”, expresa la voz over), hija mayor de edad comprometida con un aburrido odontólogo, e hijo adolescente que cursa el bachillerato. Su vecino Emilio, en cambio, es médico, y tiene con su esposa Angélica –ama de casa también– una única hija, Elvira. Ambas familias cuentan con mucama.

Las relaciones familiares, sociales y afectivas de todos los personajes del film con ingenuas están atravesadas y regidas por el orden patriarcal. Los roles del hombre y de la mujer están bien explicitados: el hombre es el proveedor (sexual porque engendra los hijos y económico porque sustenta a la familia) y la mujer es la destinataria (pare, cuida y educa a los hijos, y realiza las tareas del hogar como ama de casa). En *Soñar no cuesta nada*, cuando el padre de la ingenua llega de viaje, un estanciero millonario, la división binaria

de roles queda expuesta cuando en la cena que ofrece para los amigos que ha hecho a bordo, que incluye a una mujer divorciada que lo pretende por su dinero, expresa: "Habiendo damas en la mesa... no se debe hablar de negocios". Los hombres excluyen a las mujeres de toda actividad pública, es decir, de los negocios y de la política. Este es el primer grado de complicidad.

Este universo patriarcal le impone a la ingenua comportarse de manera intachable, tanto en el plano cívico (la sujeción jurídico-política) como en el sexual (la moralidad ejemplar, la ignorancia del coito), hecho que asegura y refuerza su feminidad y que por lo tanto atrae al pretendiente, que busca en una joven mujer esas cualidades (inocencia sexual, virginidad, teatro del rubor, dependencia sexual y económica). Una joven mujer que no contrae enlace no es una mujer completa (el prototipo de la solterona lo demuestra cabalmente). En *Los martes orquídeas*, cuando la hija mayor le confiesa a sus padres que su flamante esposo le ha pegado y estos acuden al domicilio de la pareja para increparlo, al descubrir que él tiene un ojo morado, es decir, que Julia le ha pegado también, no solo retroceden en su amonestación sino que la culpan por el hecho. La mujer debe estar sujeta a las decisiones del marido, sean ellas acertadas o no, le gusten o no a ella.

En el mismo film, durante el encuentro romántico artificial concertado entre el padre de la ingenua y el falso pretendiente, este le ofrece un cigarro y ella lo rechaza. El ofrecimiento del hombre pone en evidencia cierta torpeza para relacionarse con una muchacha como Elenita; evidentemente, en tanto hombre de mundo, se ha acercado a otras mujeres a partir de ese truco. No obstante, aprovecha la situación para continuar su performance con un discurso galante: "Un encanto más. La mujer realmente femenina no debe tener perfume a tabaco sino a flores", le dice mientras ella permanece cabizbaja. La mujer que fuma en el cine clásico argentino es la mujer de mala vida, la femme fatale, la prostituta, la adúltera.

En *Adolescencia*, la contratara de la ingenua es la sexy Susi (Tilda Thamar), con quien Tito se inicia sexualmente. Si bien no se especifica su profesión, se da a entender, en tanto vive en una "pensión de artistas", que su trabajo está ligado al mundo del teatro. No es una prostituta. Cuando Tito la conoce, ella cose una media rota que lleva puesta: al plano detalle de la pierna de la mujer le sigue un primer plano de él, conmocionado. Al día siguiente, Susi lo atiende en robe de chambre y lo acecha con clara intención sexual. Sentados sobre el sofá, lo obliga a oler su perfume en el cuello y le estampa un beso apasionado. La cámara realiza un *travelling in* hacia su rostro: está shoqueado y contento, una nueva sensación recorre su cuerpo. El deseo está aquí representado, no está subsumido a una concepción idealizada del amor: Tito no está enamorado de Susi. Tras sonreír, se lanza hacia ella y sale de cuadro. La imagen se funde con un nuevo encuentro entre Tito y Elvira en el que él adopta una actitud de conquista que a ella le desagrada (de hecho termina propinándole una bofetada). El espectador repone la elisión del acto sexual a partir del nuevo comportamiento de Tito y de su arrogancia verbal: "Ahora soy todo un hombre". El *ingenuo* no existe: se espera que el hombre tenga una cierta experiencia sexual; ella es, en realidad, uno de los factores que lo convierten precisamente en un hombre.

En las comedias del cine clásico argentino en las que las hipotéticas o reales aventuras extramatrimoniales de los maridos son el motor de los enredos, las defensas, las tretas y los complots de los personajes son antinómicos: los hombres activan la complicidad viril y las mujeres se aúnan en la defensa de su género. El control del deseo está siempre activo. Las esposas viven en permanente alerta de sospecha porque "todos los hombres son iguales" y los esposos tratan de alterar o esconder pruebas, o probar su inocencia, y evitar la separación. En todos los casos, se afirma el patriarcado. En *Los martes, orquídeas*, cuando las hijas descubren una carta de amor y sospechan que su padre tiene una amante,

lo acorralan y le piden explicaciones. Decepcionadas, las hijas se ponen del lado de la madre, que sufre una conmoción y se desmaya.

Este segundo grado de la complicidad varonil, que se da en la arena de la sexualidad, suele manifestar la doble moral de los hombres. En *Safo, historia de una pasión...* tío y sobrino la demuestran en varias ocasiones. Ser hombre implica distinguir una buena de una mala mujer en el plano moral/sexual. Mientras la primera es la novia respetada y la futura esposa y madres de los hijos, la otra es meramente la amante. El tío Silvino es el libertino de la casa familiar mendocina: la primera vez que aparece en escena palmea la nalga de una de las mucamas; cuando prepara su valija para venir a la capital musita que empaca una revista de agricultura pero se trata de un ejemplar de *L'indiscret*; tiene una copia de la estatuilla original de Safo en su dormitorio; y en Buenos Aires se relaciona con artistas bohemios que no hacen un culto ni del matrimonio ni de la moralidad sexual. Cuando es testigo de la conquista sexual de su sobrino, siente orgullo de su virilidad. Y al mismo tiempo que avala esa iniciación sexual con la prostituta, insiste para que el muchacho inicie una relación seria con Irene, la ingenua de la historia.

En *Adolescencia*, la doble moral masculina que forma parte de la complicidad viril se presenta de modo descarnado, sin rodeos. Aunque tamizada por el humor, se trata de una situación inusual en el cine clásico nacional: una conversación referida a una enfermedad venérea. Cuando Tito junta valor para concurrir a ver a Emilio, que es médico, y pedirle la mano de su hija, el profesional confunde el motivo de su visita:

Emilio: ¿De qué se trata?

Tito: Algo muy serio, doctor. No sé cómo empezar.

Emilio: Ah los muchachos. Están en edad de hacer macanas. En fin... desnudate y habla con confianza.

Tito: Pero...

Emilio: Hombre, el médico es como un confesor.

Tito: Es que no vengo a verlo como médico.

Emilio: ¿Ah no?

Tito: Sino como padre de Elvira.

Emilio: Hombre, me alegro. Bueno, sentate.

El médico no lo amonesta por lo que supone que ha sucedido (el contagio de una enfermedad de transmisión sexual) sino más bien establece una relación de complicidad con el joven y lo disculpa: es la activación de la doble moral masculina. La joven decente, en cambio, debe custodiar su virginidad hasta la noche de bodas. Es el estado *natural* que la sociedad impone para una muchacha que aún no se ha casado. La virginidad la atañe especialmente: forma parte de su concepción de amor idealizado en la que el deseo está subsumido.

4.2.1. La felicidad de la familia patriarcal: las ingenuas celestinas:

Son cuatro los films del corpus que no privilegian ni una historia de amor de la muchacha ni su despertar sexual sino que se centran en algún tipo de intervención de la joven en el mundo íntimo de los adultos. Como en *El tercer beso* las aventuras narrativas están al servicio de la búsqueda de un orden familiar burgués patriarcal y en *Soñar no cuesta nada* al restablecimiento de ese orden perdido (la ingenua no es la responsable de la separación de sus padres), las muchachas adquieren el rasgo de celestinas. En cambio, en tanto en *Secuestro sensacional!!!* y en *Besos perdidos* es la propia joven la que produce una tensión en ese régimen, específicamente a partir de un enfrentamiento con el padre, el rasgo que contrae la ingenua es el de rebeldía. Analizamos en este subapartado los dos primeros y en el siguiente (4.2.2) los dos últimos:

a) En *El tercer beso*, Gabriela (Amelia Bence), asediada por las autoridades del internado de su hija Silvia (S. Legrand) debido a su estado civil, hace pasar por su marido y padre de la niña a un hombre al que recién ha conocido por la venta de su casa, el playboy César Mariño (Pedro López Lagar). Los dos sienten rechazo por el otro: ella debido a una broma misógina de él, y este porque la encuentra soberbia e independiente. Si la ingenua cree en la versión de la madre (un padre marinero que viaja por el mundo y que no tiene tiempo de visitarlas), ella ya no convence a las autoridades. La directora y la secretaria acompañan a la madre al chalet para cerciorarse de la presencia del hombre. Allí, Gabriela trata a César como su esposo. Él le sigue el juego (la actuación) sin entender lo que sucede, y enseguida se ve compelido a mentir también por la inesperada llegada de Gladis, su prometida, situación que lo obliga a presentar a Gabriela como una hermana.

La felicidad de Silvia al conocer a su padre se esfuma enseguida. Una compañera consigue los antecedentes de su verdadero progenitor y le informa que se fugó al extranjero luego de su nacimiento debido a que la justicia pudo probar su bigamia y que era factible que hubiera regresado al país acogiéndose a los beneficios de la prescripción del delito. Silvia descrea del informe policial, se escapa del colegio y se dirige al chalet (no está al corriente de la venta) para exigirle explicaciones. A partir de aquí, en tanto emprende una serie de acciones que tienen por objeto reunir a quienes cree sus padres, deviene una *ingenua celestina*:

- a) le pide a su padre que no se case con Gladis;
- b) lleva a su padre a la isla del Tigre, donde su madre vive y trabaja;
- c) le reza a Cristo Rey, expuesto en una capilla flotante, por la unión de sus padres;
- d) no desaprovecha un instante los festejos de Año Nuevo para manifestarles que deben retomar su unión marital.

La narración evidencia que los adultos se enamoran más allá de los esfuerzos y los deseos de la ingenua, independientemente de ellos. De hecho, la pareja no se besa cuando la joven se lo pide sino cuando ella no está presente. Cuando Silvia descubre que César no es su padre y que se casará con Gladis, toma una decisión drástica: la *ingenua católica* desafía el dogma cristiano y deviene una *ingenua suicida*. Corre hacia el canal del río para arrojarse a las aguas arremolinadas. César la persigue bajo la lluvia y logra salvarla. La frustración de la ingenua es triple: César no es su padre, César no se casará con su madre aún si la ama, ella no tendrá una verdadera familia. El intento de suicidio, acuerdan, lo mantendrán en secreto.

El film culmina con la familia unida y partiendo en crucero en viaje de placer hacia New York. La ingenua ha cambiado el carácter de un hombre (César descubre tanto el verdadero amor como el paternal), ha encontrado un padre, ha logrado formar una familia (*ensamblada* si siguiéramos los términos actuales), y consigue, en la escena final, el establecimiento de su propio futuro marital en tanto su nuevo padre aprueba a su pretendiente, que la esperará en tierra hasta que regrese. Al lograr la formación y la consolidación de la unión familiar, Gabriela pierde su independencia económica. Los problemas financieros que tenía con su pequeña empresa de cosecha de frutas y hortalizas se terminan: se ha casado con un millonario. Los planos detalles de las maletas de la familia que son transportadas al camarote por personal del crucero son más que elocuentes en ese sentido: ellas están rotuladas con los roles que cada integrante cumple en ella: Sr Mariño, Sra Mariño y Sta Mariño. Las dos mujeres se sujetan económica y jurídicamente al hombre.

b) En *Soñar no cuesta nada* se fuerza al máximo el restablecimiento del orden familiar perdido. El abogado Roque Goñi (Francisco Álvarez) retrasa tanto como puede los

trámites de separación de bienes de un matrimonio y provoca una serie de equívocos que termina reuniendo a la pareja. Luego de tres años de viaje separado de su mujer, Ricardo (R. Airaldi) desembarca en Buenos Aires y quiere encontrarse con su hija adolescente, Silvia (S. Legrand). Pero Teresa, la ex esposa, no le permite ver a la jovencita a condición de que vuelvan a conformar la familia que eran. El azar quiere que la huérfana a la que Goñi patrocina para que deje la vida en la calle e ingrese en un asilo estatal que le asegure una buena educación y un futuro mejor, sea idéntica a Silvia. La jovial muchacha se llama Mirtha pero todos le dicen Trencita (M. Legrand). Goñi aprovecha la situación y crea una *falsa ingenua*. Así, Trencita reemplaza a Silvia frente a Ricardo. *Actúa* la hija burguesa tanto como puede, siguiendo por un lado las indicaciones de Goñi y apelando por otro a su imaginario de "niña de la sociedad".

Antes de que se produzca el primer encuentro entre el padre y la hija apócrifa, Roque trata de persuadir a Ricardo para que cambie su actitud apelando al rol de ama de casa y de madre que Teresa ha cumplido de modo ejemplar:

Roque: Estudia piano, violín, danzas clásicas, habla tres idiomas. Ah, la madre le ha dado una gran educación.

Ricardo: Cumple con su deber.

En este universo patriarcal, Ricardo tiene más benevolencia con su hermano menor, Raúl, que ha emitido cheques en blanco, no estudia ni trabaja y se divierte cada noche, que con su esposa. La complicidad viril se manifiesta de modo peculiar: lo amonesta (sobreactúa la amonestación) y lo disculpa (es joven, es hombre) a un tiempo. En cambio, con Teresa es verdaderamente exigente. Cuando descubre los malos modales y el lenguaje procaz de la *falsa ingenua*, expresa: "No le perdono la educación que le ha dado a nuestra hija". De este modo, se desliga de su rol de educador: el sexismo establece que las madres son las que deben educar a las hijas. Asimismo, el paradigma biologicista sobre el que el

sexismo se erige le permite al hombre la experimentación de una libertad sexual que a la mujer le prohíbe. Comportamiento que la esposa (que permanece sin actividad sexual durante el alejamiento voluntario del marido) está dispuesta a perdonar: "No es tarde", lo sorprende hacia el final cuando él se arrepiente.

El film se concentra en la construcción, primero, de una *falsa ingenua* (en este sentido produce una autorreferencia a la figura), y luego, de una *ingenua duplicada* doblemente falsa, artificial. En relación con la primera cuestión, Trencita da cuenta de su performance como ingenua tanto como puede (gestos, lenguaje, ademanes). Si Trencita puede imitar al prototipo es porque valora y admira el mundo y la personalidad de la ingenua. Por su parte, la construcción de la *ingenua duplicada* conlleva dos momentos: el primero se desarrolla antes de la treta que arman las muchachas para reunir al matrimonio en crisis, esto es cuando se conocen y se escrutan y se encuentran idénticas. La dupla que conforma la *ingenua duplicada* comporta una primera falsedad porque una de ellas es una *falsa ingenua* que imita a la otra, la verdadera. Amadori representa el artificio a partir de la puesta en escena: es el único movimiento autónomo (o expresivo) de la cámara de todo el film: las refleja en un gran espejo, las muestra a su vez duplicadas. El segundo momento acentúa esta complejidad (el artificio, la falsedad) porque las jóvenes intercambian sus roles inteligentemente (la intención del texto es confundir tanto al matrimonio diegético como a los espectadores) para salvar al matrimonio: se han transformado en *ingenuas celestinas*.

Si la *falsa ingenua* no puede imitar a la perfección a la verdadera en algunos aspectos (no se sienta bien a la mesa, no sabe utilizar correctamente los cubiertos, utiliza frases de corte popular que Goñi atribuye a la influencia malévola de la escucha de la radio, no es delicada ni habla francés y no toca el piano), sí puede hacerlo en el aspecto político. A Trencita no se le ocurre cambiar el orden de las cosas, que supone naturalizado: ni la

diferencia de clase ni la restauración de una familia tradicional son problematizadas. Al final, a la verdadera ingenua, cuando logra salvar a la huérfana de que el Estado se ocupe de ella y la encierre y eduque en el Patronato de la Infancia, no la mueve estrictamente un sentido de justicia social (la *ingenua militante* no existe) sino un sentimiento de piedad y de empatía: la *falsa ingenua* la ayudó a recobrar el matrimonio de sus padres, su hogar burgués, el orden en que basaba su felicidad. Su respuesta política es limitada: se reduce a la mera devolución de un favor. Y la *falsa ingenua* se conforma con ello: Goñi la adopta y la salva de la tutela del Estado, se casará con su falso tío, que gracias a ella ha cambiado y ahora estudia. Él se recibirá de alguna profesión liberal y contraerán matrimonio.

4.2.2. El desafío a la autoridad paterna: las *ingenuas rebeldes*:

La rebeldía de la ingenua se manifiesta en un enfrentamiento con el padre que pone en cuestión su autoridad, su voz de mando en la familia nuclear patriarcal y burguesa. Esa rebeldía opera sobre el fuero privado, íntimo, de su progenitor, y no sobre el ámbito público, donde el hombre se desarrolla como ciudadano (ámbito jurídico-político) y como proveedor (ámbito económico). La rebeldía no se transforma en un acto político: la *ingenua militante* no existe. Analizamos a continuación los dos films del corpus en que esa rebelión con el padre conforma el centro de la narración:

a) En *Secuestro sensacional!!!*, Ana Suárez (N. Hering), la hija de un poderoso millonario porteño, se fuga de su casa porque no tolera que su padre viudo contraiga matrimonio con Leonor, la institutriz que le han asignado, y de la que sospecha malas intenciones. Desprovista de dinero, la calle y el mundo exterior le son hostiles. Sola y desprotegida, se lanza a buscar trabajo (de sirvienta) pero no lo consigue. Por casualidad, conoce a Juan

(Luis Sandrini), desempleado crónico que se las arregla como puede para sobrevivir en la gran ciudad. Tras algunos dilemas de orden económico y morales (la ingenua es menor de edad, tiene catorce años), por piedad, ternura y caballerosidad, Juan le ofrece comida y alojamiento. Mientras la policía trata de ubicar a la muchacha y como la desaparición es presentada en la prensa como un secuestro, Leonor y su amante (el secretario del señor Suárez), aprovechan la situación para idear un plan: pedirán un abultado rescate y huirán con ese dinero. Cuando Juan lee en un periódico la noticia y exige la verdad a Anita, decide ayudarla a escapar y emprenden viaje a Rosario, donde una tía de él podrá cobijarlos. Sin embargo, luego de un día de peligrosas aventuras, para protegerla y restituirla a su hogar, la abandona no sin antes asegurarse que un desconocido la lleve hasta su padre.

Anita es una *ingenua rebelde* que pone en tensión el orden familiar, patriarcal y liberal burgués. En primer término, cuestiona la autoridad paterna: no solo no quiere que su padre se case con una mujer trepadora sino que se lo manifiesta expresamente. En segundo, y aunque no lo consigue y debe valerse de un hombre, busca trabajo. Por último, renuncia a sus privilegios de clase: prefiere la pobreza antes que someterse a los deseos paternos, que incluyen su decisión de casarse y la sumisión a su futura madrastra.

Las siguientes son las acciones que la ingenua motoriza y que producen un desvío del modelo de la ingenuidad política que atraviesa y constituye a la figura:

- a) desafío a su institutriz (a su modo de enseñanza y sus represalias);
- b) desafío al padre: no llamará "mamá" a Leonor;
- c) huye de la casa con solo un vestido, uno que no considera elegante;
- d) se cambia en un descampado. Arroja el vestido de niña rica y se desarregla el cabello;
- e) busca trabajo de sirvienta;

- f) pasa hambre;
- g) entabla amistad con un desocupado, Juan, y lo engaña respecto de su identidad;
- h) le ruega que la aloje en su pensión;
- i) amenaza a Juan: se degollará con una navaja si él la devuelve al padre;
- j) a instancias de Juan, accede a vestirse de hombre para escapar a Rosario;
- k) durante el trayecto tienen que escapar de un trabajador rural que la descubre;
- l) duerme a la intemperie.

En las secuencias finales, la *ingenua rebelde* restablece el orden burgués patriarcal cuestionado. El padre le agradece el desenmascaramiento de los amantes estafadores y como se percata del amor que ha emergido entre ella y Juan, acepta el romance y le ofrece al hombre un empleo estable en su empresa. El padre posibilita y aprueba la futura relación y concilia las clases sociales. La rebeldía de la ingenua desaparece. El hombre que quiere a su lado debe pertenecer al orden en que ella habita: "Aquí te educaremos y llegarás a ser un hombre de verdad", le dice, pese a que Juan la respetó y la cuidó. La ingenua liberal cree que al pobre le falta educación burguesa. Es el segundo modo en que se expresa la ingenuidad política (aquí recuperada luego de su puesta en tensión): la ingenua no puede vislumbrar un cambio radical del statu quo que le es dado como natural y a-histórico.

b) En *Besos perdidos*, el laboratorista Esteban Crespo (Miguel Faust Rocha), creador de tónicos energizantes, no demuestra cariño por su hija Enriqueta (M. Duval) debido a una sospecha de filiación: cree que el padre biológico de la joven es su amigo y socio Enrique (Alberto Bello), padrino de la muchacha. Está convencido de que Teresa (Alita Román), su esposa, lo ha engañado en su juventud durante el breve lapso de tiempo en que

estuvieron distanciados. Por ese motivo, siempre se ha mostrado frío y distante. Las mujeres soportan con paciencia, fastidio y estoicismo su mal carácter y sus maltratos. El día del festejo de su vigésimo aniversario (la ingenua es *mayor de edad*), en tanto cree que tiene un festejante, Esteban sabotea la velada. Harta de las humillaciones, Enriqueta abandona el hogar y se instala en la casa de su padrino, a quien primero en broma y luego en serio cree (y llama) su padre.

Así, Enriqueta es una ingenua de *filiación dudosa*. Hasta que esta cuestión no se aclara, el enunciado (no así la enunciación) construye una permanente sospecha sobre ella: la obviedad de los nombres (Enrique/Enriqueta); el cariño paternal que el padrino manifiesta a la joven; la tensa relación entre padre e hija; las incómodas conversaciones entre los esposos (él dice "tu hija", nunca "mi hija" ni "nuestra" hija, y ella dice "mi" hija y no "tu" ni "nuestra" hija); una charla cómplice entre Enrique y Teresa interrumpida por Esteban; y la convicción de Enriqueta de que Enrique es su verdadero padre.

Enriqueta se convierte en una *ingenua rebelde* en tanto desafía la autoridad paterna (abandona el hogar) y trueca un padre por otro (desafía la filiación). Interviene así en la vida de los tres adultos: interfiere en la vida sexual de soltero de Enrique (echa a una de sus amantes); lastima y confunde a la madre y a su padrino; rompe la relación entre este y su padre; y provoca la separación de sus progenitores (Esteban decide terminar con el matrimonio). Cuando la ingenua se rebela, Soffici produce un contrapunto entre la madre y la hija en cuanto a la relación que mantienen con la voz del hombre, la única válida en la casa en tanto él es el proveedor económico y el ordenador de los lazos afectivos, sociales y simbólicos del hogar. Mientras la madre permanece sumisa, la hija se rebela. La noche del festejo de cumpleaños, Teresa trata de que su esposo recapacite:

Esteban... ya sabes que yo acato siempre tu voluntad y tu carácter, pero te ruego que trates de ser amable con ella, por lo menos hoy.

A diferencia de Anita en *Secuestro sensacional!!!*, Enriqueta abandona su hogar pero no su privilegio de señorita de clase alta. No se lanza a la calle en búsqueda de trabajo, hospedaje y/o estudio para lograr una independencia futura sino que se muda a la cómoda casa de su padrino. Y allí toma el mando, sabe cómo hacerlo. No solo imparte órdenes al mayordomo y a la cocinera, y a la nueva mucama y al electricista, sino a su padrino, que no logra que retorne al hogar y no puede convencerla de que está equivocada.

Cuando Esteban descubre que su convicción era falsa, el enojo de Teresa no es proporcional a la injuria del hombre, que la acusa de infidelidad con un tono misógino ("¿Por qué ibas a ser distinta a las demás?"). Si bien ella le reprocha la infamia y los sufrimientos vividos, se conmueve por esa recapitación y lo estimula a que recupere el cariño de Enriqueta. Son ellas, la madre y la hija, las que tienen que comprender la angustia y el martirio psicológico en los que el hombre ha estado sumido durante veinte años.

Al igual que en *Secuestro sensacional!!!*, la rebeldía de la ingenua se presenta como un paréntesis en su vida en tanto el orden patriarcal se restablece. Enriqueta se vuelve una *ingenua comprensiva*: se acerca a su padre y le propone una solución (la ingenua siempre es activa): que emprenda un viaje y se escriban por carta. La distancia sanará las heridas, se extrañarán, se perdonarán y comenzarán a quererse como lo hacen un padre y una hija. En la conversación la ingenua ya le demuestra que lo ha perdonado y que ha empezado a quererlo. De hecho lo llama "papá", ahora con verdadero cariño.

4.3. *Su primer baile: análisis integral de la doble ingenuidad*

En plena noche de Año Nuevo, el aristócrata don Aurelio (Ernesto Vilches) recibe una visita inesperada: un hombre le deposita en su casa a una huérfana porque, le asegura, es su nieta. La información lo sorprende tanto a él como al resto del clan familiar, compuesto por sus dos hijas solteras, la amargada María Cristina (María Santos), que está convencida de que son víctimas de un engaño por parte de unos estafadores interesados en su fortuna, y la vivaz Etelvina (Felisa Mary), que apenas ve a Blanquita (M. Duval) expresa que es idéntica a su difunta hermana Sofía (cuyo nombre Aurelio ha prohibido pronunciar debido a su conducta inmoral, hecho por el cual fue expulsada de la casa) y le demuestra un cariño inmediato. Como se desconoce y se juega con su filiación – procedimiento que forma parte de la sintaxis del melodrama–, Blanca es una *ingenua misteriosa*.

Al día siguiente de su llegada, cuando Etelvina acude al cuarto para despertarla, se lleva una sorpresa: la muchacha ha hecho la cama y ordenado el cuarto. Como ya es rica, le dice su tía, no tiene que hacer más las tareas que realiza una mucama. Así como automáticamente ha ascendido de clase social, automáticamente debe dejar de realizar los trabajos que les corresponde hacer a las sirvientas. Blanca acepta la propuesta y concuerda con ella porque es, como toda ingenua, liberal. De hecho, más adelante “vigilará” al plomero tal como se le ordena: tiene que aprender a mandar. En el primer acercamiento a su abuelo media la fórmula del agradecimiento: “Usted... esta casa... no sé cómo agradecerle su bondad (...) Al principio tendrá que tener paciencia conmigo, no estoy acostumbrada a esta vida”. La educación que ha recibido en el asilo (el Estado) tiene excelentes resultados: la ingenua está des-politizada.

La estructura del film prevé para la aventura amorosa de la ingenua tres momentos destacados: el encuentro amoroso, un contacto físico con el pretendiente y el baile final. En ellos, la doble ingenuidad actúa de modo concomitante para sujetar su deseo sexual y su comportamiento cívico:

a) El encuentro romántico entre Blanca y Alfredo, un joven pintor que trabaja en la casa, se produce por azar y de acuerdo con el tópico de la confusión de identidades: ella lo cree plomero y él a ella mucama. El encuentro se lleva adelante en dos escenarios distintos, en el hall de la mansión primero y en el baño de la planta alta después. Apenas se ven, la inmovilización de los cuerpos, las miradas fijas uno en el otro, los labios entreabiertos y las sonrisas constituyen los índices de atracción. El director resuelve el encuentro en ocho planos:

P1: Julio (plano medio) oye la voz de la muchacha (¡Plomero!) mientras pinta un cuadro y gira hacia el lugar de donde proviene la voz (detrás de él se ve la escalera fuera de foco).

P2: Blanca (plano general, ángulo contrapicado) camina por el pasillo de planta alta llamando al trabajador. La cámara realiza un paneo a derecha siguiendo su movimiento.

P 3: Julio mira hacia la planta alta (plano general, ángulo picado) y se adelanta dos pasos.

P 4: Blanca desciende la escalera (plano general). Se queda inmóvil al ver al desconocido.

P 5: Julio la mira boquiabierto (plano americano)

P 6: Blanca termina de descender la escalera mientras lo mira sonriente (primer plano)

P 7: ídem P 5: Julio deja la paleta y el pincel y le hace un gesto de hacer silencio.

P 8: Blanca se acerca a él para reprenderlo. La cámara acompaña su movimiento con un paneo a derecha. Los dos quedan encuadrados en plano medio. Blanca lo obliga a seguirlo: apenas salen de cuadro, por fundido encadenado, la acción pasa al baño.

El hecho de que desde la instancia de la enunciación la música extradiegética comience a oírse en plano 6, cuando Blanca es registrada en primer plano, refuerza la idea romántica del encuentro.⁶² En el baño, el hombre arregla provisoriamente la pérdida de agua y enciende un cigarrillo para iniciar la conversación, gesto que ella desapruueba. La intromisión del mayordomo termina con la confusión de identidades y, al quedarse solos y presentarse, se manifiesta el teatro del rubor en sonrisas e incomodidades corporales.

A la noche, cuando Blanca recibe la invitación a una fiesta por parte de Alfredo, la articulación de las dos dimensiones que atraviesan a la figura se activa en una discusión familiar. Mientras María Cristina se opone porque cree que es inmoral que una menor de edad acepte bailar con un hombre que apenas conoce, Etelvina se ofrece como dama de compañía. Aurelio trata de compensar las posturas contrapuestas y termina consolando a Blanca, que se recluye en su habitación. En tanto mujer y menor de edad, no tiene poder de decisión para asistir a la fiesta (tutela política); y en tanto mujer y menor de edad, su conducta en el plano moral debe ser intachable (sujeción de su deseo sexual).

b) Arancibia registra un notable contacto físico entre los protagonistas cuando Alfredo le enseña a conducir a Blanquita. Son tres lecciones. En las dos primeras son acompañados por Etelvina. El primer día, la conductora no es hábil con la palanca de cambios. Durante la segunda lección, la mano del hombre se posa sobre la de ella, que está al volante, y la acaricia. La utilización del plano detalle y de un ángulo de cámara picado refuerza la proximidad del contacto. Etelvina los vigila desde el asiento trasero pero se muestra cómplice de la relación. La ingenua reprende a su pretendiente: le “pega” suavemente con su mano para que él deje de acariciarla (su condición de mujer le indica que debe detener

⁶² Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 197.

el avance de un hombre), pero luego, cuando él insiste (su condición de hombre le indica que debe insistir respetuosamente), lo deja hacer.

Días más tarde, en el tercer encuentro, mientras conduce, Alfredo la abraza y ella pierde el control del auto. Chocan contra un árbol. Allí, uno muy cerca del otro a causa del impacto, Alfredo le confiesa que la quiere (“Te quiero, te adoro...”) y le pregunta si es correspondido. Ella contesta afirmativamente, él la toma de las manos y se rozan las mejillas. La llegada de un policía no censura el beso: hubiera estado ausente de todas maneras, la *vigilancia sexual* está interiorizada en el cuerpo de la ingenua; de hecho, ni siquiera hizo falta que esta vez los acompañara Etelvina. Arancibia le niega a la pareja un beso-casto.

c) El film termina con la presentación de Blanquita en sociedad, con su fiesta de dieciocho años. Así, la ex huérfana se integra perfectamente al sistema: ingresa legalmente a una nueva clase social (es la nieta legítima de Aurelio y por lo tanto heredera), se feminiza de acuerdo con su nuevo status sociocultural (utiliza el vestido de su madre muerta), perdona automáticamente a su tía María Cristina (la ingenua es piadosa), enfatiza su catolicismo (porta el crucifijo que pertenecía a su madre), disfruta de su primer baile (se siente cómoda en el universo simbólico de la aristocracia) y se sujeta al obrero-pintor tanto política como sexualmente (concilia las clases). Blanquita descende la gran escalera con su bello vestido y queda obnubilada por lo que ve: decenas de parejas bailando. Eduardo la encuentra radiante (el hombre del film con ingenuas se enamora de una muchacha bella y políticamente correcta). El final feliz es romántico y político a un tiempo. Blanquita triunfa: la burguesía patriarcal le asegura un inmejorable bienestar económico, la pertenencia al universo simbólico de la clase dominante, y su lugar y su rol en el mundo, que son el hogar y la crianza de los niños por nacer. Blanquita lo ha conseguido todo sin

proponérselo siquiera (esto hace aún más perfecto al mundo intracinematográfico). Será feliz, no hay duda. Dejará de ser una ingenua coital y se convertirá en esposa. Se sentirá segura en la casa, protegida y querida por su marido, respetada por la sociedad, respaldada por su fortuna, y realizada en la crianza de los niños. A partir de ahora habitará un mundo irreprochable (que como es tal no necesita ni querrá cambiar) en que la incertidumbre sexual (sabrás durante la noche de bodas *qué* ocurre y *cómo*) y la política (su orfandad era un limitante) ya no tendrán lugar. El film con ingenuas, siguiendo a Schwarzböck, se constituye en el film moralizante por excelencia del primer quinquenio de la década del 40 del cine argentino.

Capítulo V

En este capítulo abordaremos los cuatro films del corpus en los que la ingenuidad sexual es problematizada o puesta en cuestión o bien porque el deseo automatizado es confrontado con otra modalidad de representación del deseo femenino o bien por la irrupción del deseo en el propio cuerpo de la ingenua. En *Safo, historia de una pasión...*, que se corresponde con el primer caso, la ingenua se enfrenta cara a cara con una mujer que concibe y vive la sexualidad de otro modo. En los films restantes, la vivencia del deseo como exceso desestabiliza y perturba a las jovencitas. Si en *La novia de primavera* y en *Dieciséis años* la representación del deseo se produce cuando la ingenua está a solas, en *Cada hogar, un mundo* el deseo de la ingenua se pone en juego cuando está con el hombre.

5.1. *Safo, historia de una pasión...*: confrontación entre el encuentro romántico y el encuentro erótico

Basada en la novela que Alphonse Daudet publicó en 1884, primera película nacional calificada como prohibida para menores de dieciocho años, narra la caída de un muchacho mendocino, Raúl (Roberto Escalada), en manos de Selva (Mecha Ortiz), una mujer madura y atractiva que ha sido musa y amante de varios artistas, entre ellos un poeta y un escultor que la eternizaron en un poemario y en una estatuilla respectivamente, y otros hombres de la alta sociedad porteña de 1914. Cuando Raúl descubre que ella visita en la cárcel a Carbone, uno de los tantos hombres de su pasado, rompe la relación y decide afianzar su noviazgo con la delicada y virtuosa Irene (M. Legrand). Pero al dejarse llevar por la tentación sexual lo pierde todo: un cargo importante en la administración pública, a

Irene, e incluso a Selva, que lo abandona porque se percibe como una mala influencia y porque es “mayor” para acompañarlo el resto de su vida.

Analizaremos el film en dos ejes, la contraposición entre dos tipos de representación del deseo y la lectura que la ingenua realiza de su encuentro con la prostituta, y teniendo en cuenta la noción de *exceso* propuesta por González Requena (explicitada en el apartado Marco Teórico del Capítulo I):

a) La contraposición entre el encuentro erótico y el encuentro romántico. Christensen no presenta el encuentro entre Selva y Raúl como un amor a primera vista en el que el deseo está implícito y por lo tanto no necesita ser representado, como ocurre en el encuentro romántico. Aquí no se trata de dos personajes de distinto sexo que apenas se conocen se toman de las manos, se enamoran, miran la luna e idealizan el amor. El deseo ya no es un término no marcado, por lo que de ningún modo se subsume en ese amor idealizado. Aquí deseo y amor están desvinculados. Christensen no presenta el deseo de manera naturalizada sino que lo explicita. Lo que se establece entre ellos no es, como en el caso de la ingenua y de su pretendiente, un deseo puro –en tanto atravesado por el amor idealizado y por las configuraciones socioculturales que la burguesía establece respecto de la sexualidad, que reducen el comportamiento sexual a la reproducción– sino un *puro deseo*, que migrará dramáticamente hacia una *deriva del deseo* (esto es: no podrán dejar de tener sexo). Por eso se trata de un *encuentro erótico*: Selva y Raúl no se enamoran sino que se desean sexualmente. De allí que los llamemos *amantes* y no *enamorados*. Selva y Raúl son *personajes-cuerpos* que desean conectarse sexualmente. La presencia de lo corporal, a diferencia de lo que ocurre en el encuentro romántico, aquí se vuelve central.

En este tipo de encuentro, los personajes ya no construyen un teatro del rubor a partir de índices de la atracción sino un *teatro del desenfreno* a partir del despliegue de *índices*

de la seducción, que también se efectivizan a partir de la pose. Mientras la *atracción* se lleva a cabo en el plano del amor idealizado que incorpora al deseo de modo tácito, la *seducción* se mueve en el orden del puro deseo. En uno y otro caso, la eficacia y la potencia de los signos le imprimen *automaticidad* al encuentro. Es como si la presencia de los signos propulsara el botón "encendido automático" del *enamoramiento* en el encuentro romántico y de la *excitación sexual* en el erótico. El modo en que Selva baja la escalera, la mirada que le prodiga a Raúl cuando se acerca a la fuente, la manera en que se deshace de la ceniza del cigarrillo son los *índices de seducción* que despliega. Las tres acciones tienen una evidente intencionalidad sexual y la configuran como una come-hombres, como una *femme fatale*.

El encuentro erótico requiere la presencia de personajes-cuerpos, es decir, de personajes que sean fundamentalmente cuerpos que emitan claras señales de incitación, provocación y/o predisposición para mantener relaciones sexuales. Como los personajes-cuerpos están movilizados por el deseo son *cuerpos excitados*. El *personaje-cuerpo activo o seductor* (Selva en este caso) emite claros índices de seducción. El *personaje-cuerpo pasivo o seducido* (aquí Raúl) emite claros signos de que es objeto de ese juego de seducción: demuestra interés, sorpresa, fascinación. El encuentro erótico supone la entrega de los cuerpos: un cuerpo se entrega al otro en tanto que cuerpo. Lo que importa aquí es la entrega corporal, no el amor en tanto mediador o componente de ese encuentro.

El encuentro erótico se produce en una fiesta de máscaras en una noche de carnaval porteño: es un escenario libertino. Antes de su encuentro con Selva, Raúl contempla, como todos los invitados, un atrevido show de can-can. Christensen privilegia una cámara baja para registrar las piernas de las bailarinas: muestra sus calzones, sus portaliñas y sus medias negras. Al tiempo que construye a las mujeres como objeto de deseo, da cuenta del clima festivo (a Irene, cuando participa de una danza folclórica en Mendoza, no la filma

de esa manera: ni la danza nacional ni el prototipo de la ingenua se prestan para ser filmados con una cámara baja, a diferencia del baile francés y de la femme fatale, asociados a la idea de jolgorio y de frenesí sexuales). Cuando la danza termina, Raúl se abre paso entre la muchedumbre y sale al balcón. Allí, Christensen superpone una de las imágenes de las piernas de las bailarinas de can-can sobre el plano medio en que registra a Raúl mirando hacia lo negro de la noche con el objeto de causar la impresión de que él piensa en ellas, de construir una metáfora visual que represente su deseo sexual. Esta fugaz pero contundente sobreimpresión es, en términos de González Requena, la emergencia del *exceso* en el plano de la enunciación. Hasta aquí, la puesta en escena de la fiesta, dinámica y compleja, sigue los cánones del estilo clásico propuestos por Bordwell: la construcción de un tiempo y espacio coherentes, el uso de la técnica en paradigma y el desapercibimiento de la construcción enunciativa. La irrupción de esta metáfora visual implica un cambio del punto de vista en el estatuto de la imagen, que pierde su objetividad (el cine clásico es una ventana abierta al mundo que el espectador observa desde un punto de vista privilegiado, centrado) a causa de la capa superpuesta (la imagen de los cuerpos de las bailarinas, presentadas con anterioridad con plena autonomía respecto del aparato productivo del tejido filmico). La mediación de la instancia del aparato de la enunciación devela la condición textual. En el clasicismo, plantea González Requena, el texto no se reconoce como tal sino como representación: "la escritura nombra la «realidad», nunca a sí misma. El lenguaje se presenta, entonces, no ya como problema, sino como una evidencia" (p. 35).

En el orden del enunciado, al igual que los índices de la atracción, los de la seducción también están compuestos por signos gestuales y verbales. El modo en que Selva se detiene en la puerta-balcón e impide el paso de Raúl, la manera en que se le acerca y se coloca a su lado en la balaustrada, cómo lo mira, aprieta sus manos en medio de la

conversación y sobre todo en la forma en que lo besa, son índices corporales desplegados en el terreno de la seducción. Es el artificio de la pose. Selva y Raúl se prodigan un *beso-calor*, es decir, un beso constituido por el deseo que dispara en ellos una excitación de tipo sexual. El beso-calor, opuesto al beso-casto que se prodigan la ingenua y su pretendiente, es un beso fogoso, ardiente, intenso, de larga duración.

En el encuentro erótico, como en el romántico, el deseo también se verbaliza, pero de una manera completamente distinta en tanto lo que mueve a la pareja es el deseo de mantener relaciones sexuales y no el amor idealizado. Amor y deseo están desvinculados. Por ello no hay eufemismos ni preámbulos ni romanticismo ni rodeos del lenguaje: la exposición del deseo sexual es explícita. El diálogo que mantienen es el siguiente:

Selva: Por aquí no se pasa.

Raúl: ¿Por qué?

Selva: Porque no quiero.

Raúl: Bueno (Se aleja y se apoya en la balastrada del balcón. Ella se le acerca)

Selva: ¿Tan fácil se renuncia a un deseo?

Raúl: No tenía... interés en pasar.

Selva: ¿Y en quedarte? ¿Estás solo aquí?

Raúl: Sí.

Selva: ¿Habiendo tanta compañía?

Raúl: No conozco a nadie. A casi nadie. No soy de Buenos Aires.

Selva: Provinciano, entonces.

Raúl: Sí, de Mendoza.

Selva: ¿Y allí los hombres no saben divertirse?

Raúl: Sí.

Selva: ¿Son todos tan callados como vos? ¿Cómo hacen entonces para conquistar a una mujer?

Raúl: Y... como todos.

Selva: Vení, me lo vas a explicar bailando.

Selva inicia el juego, lo administra y lo clausura. Sus parlamentos corresponden inequívocamente al prototipo de la femme fatale. Ordena ("por aquí no se pasa"); responde de modo irracional, con un capricho ("porque no quiero"); lo provoca con preguntas que pretende retóricas; lo trata de modo informal, se expresa mediante el voseo; extrae conclusiones (le excita que sea otra clase de hombre, que provenga del interior del país); le hace dos preguntas seguidas para impedirle la respuesta, para no darle respiro, para seguir abordándolo; lo engaña con el objeto de que él piense que es él quien está llevando adelante la conquista. Mientras conversan, se oye la música que proviene del salón. Cuando ella se dispone a llevarlo a la pista, se apagan las luces y la orquesta comienza a interpretar un vals. En el orden de la enunciación, la música extradiegética y los recursos retóricos de la imagen y el montaje coadyuvan en la creación de un clima festivo y de licencias morales.

A partir de la iluminación y de la música crea una atmósfera extremadamente sensual: las parejas bailan sosteniendo unas varitas que despiden chispas de luz. El salón queda en penumbras, solo iluminado por los cientos de estrellitas que los disfrazados hacen girar. Christensen registra a las parejas desde un ángulo picado. El tío Silvino se acerca al balcón para buscar a su sobrino: la imagen del diablo emerge de la oscuridad y permanece en penumbras, apenas iluminado por las chispas de su estrella. Mira con alegría al ver bailar a Raúl con esa mujer, y siente orgullo de la virilidad de su sobrino (virgen) cuando es testigo del beso-calor en que la pareja se funde.

Ya fuera de la mansión, decididos a mantener relaciones sexuales, el realizador registra desde un ángulo picado el carruaje que deja a los amantes en la puerta de la pensión en la que reside Raúl. Una carcajada de Selva, de sesgo lujurioso, corta el silencio de la noche.⁶³ Para demostrar su virilidad, Raúl carga en sus brazos a la mujer y comienza a subir la

⁶³ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, pp. 198-200.

escalera. A medida que avanza se va fatigando, y aunque ella se percata de su cansancio, lo anima a que continúe con el trayecto. La música extradiegética cambia de tono para remarcar el esfuerzo del hombre. Cuando llega al último piso la baja con desprecio (una mujer que se entrega fácilmente a un hombre la primera noche que lo conoce no es digna de respeto) e ingresa al departamento antes que ella. Cuando Selva entra, Christensen produce un juego de luz: ella se apaga y se enciende sobre su rostro. Se trata de los intentos de Raúl por encender la luz. Cuando termina de encender el farol, Raúl la mira y se acerca lentamente a ella. Sale de cuadro y la luz tintinea tres veces. Otra vez oscuridad y luz intercaladas. Como en cada situación erótica, Christensen juega con la luz, trabaja en *low-key* y genera el efecto de penumbra. No prima, siguiendo a González Requena, la economía de la significación en el orden del significante.

El encuentro entre Raúl e Irene se produce al día siguiente, también durante un festejo de carnaval. Christensen compone y filma el encuentro romántico de manera opuesta al erótico: el festejo de carnaval se realiza a plena luz del día, sin disfraces ni clima de jolgorio, predominan los planos abiertos y no hay un despilfarro del material signifiante. La oposición que aquí planteamos no se da en los términos de *ausencia* o *presencia* de sexualidad (como realizan los distintos estudios mencionados en el Estado de la cuestión) sino entre dos maneras de representación de la sexualidad y el deseo. En el análisis realizado por Posadas, Landro y Speroni (2005) se trabaja de acuerdo con la primera concepción: Irene es el *no sexo* y Selva el *sexo* (p. 210). De acuerdo con nuestros postulados, Irene no es el *no-sexo* sino, en tanto inscrita en la sexualidad, el deseo automatizado y el *sexo después del matrimonio* o la *promesa de sexo matrimonial*. Es el *sexo productivo*, el que tendrá por objetivo la procreación.

Por error, Irene arroja una bombita de agua que choca en el brazo de Raúl, vestido de traje. Ya las disculpas de rigor forman parte de unos pocos índices de atracción que se

despliegan en la escena. Entablan una conversación a partir de la cual se transparenta la concepción idealizada que la ingenua tiene del amor. Se erige el teatro del rubor: ambos sonríen nerviosamente y expresan incomodidad. En la escena siguiente, Irene ejecuta el piano para él. Deciden reducir los formalismos y eliminar el *señor* y la *señorita* delante de sus nombres. Mantienen una prudente distancia entre sus cuerpos.

A lo largo del film, Raúl va y viene (y debe optar) entre el encuentro romántico y el encuentro erótico. Se debate entre un deseo puro hacia Irene (que implica respeto, casamiento e hijos) y el puro deseo que Selva le garantiza (el coito). Mientras su espíritu y su configuración sociocultural como ciudadano liberal burgués le indican que debe decidirse por la ingenua, su carne lo incita a entregarse a la prostituta. Con Irene, en Mendoza, deja ofrendas florales a la Virgen de la montaña; con Selva no hace más que tener sexo duro –la criada comunica al espectador que hace dos días que la pareja está encerrada en el cuarto, que necesitan un poco de sol.

b) La lectura que la ingenua realiza de su encuentro con la prostituta. Las dos mujeres se enfrentan cara a cara cuando Raúl enferma e Irene acude a su departamento a visitarlo y lo encuentra con Selva, que lo ha cuidado. Es el único film del corpus en el que la ingenua se topa con una mujer "de mala vida". Cada una advierte el tipo de mujer que es la otra. Irene es una *ingenua observadora*. Se da cuenta de tres cuestiones: que Selva no es una vecina cualquiera, que Raúl ha tenido sexo con ella (ve un mocasín de él entrelazado con un tacón y una media de mujer sobre el piso, que el director registra en plano detalle), y que Selva lo quiere. Raúl se siente avergonzado. Irene se retira horrorizada: su pretendiente ha mantenido relaciones sexuales prematrimoniales y con ese tipo de mujer. Christensen no muestra su angustia ni su perturbación posteriores pero informa a través de su padre ese estado de ánimo. Raúl la recupera en Mendoza. Irene es una *ingenua comprensiva*:

entiende que los hombres, por su condición de tal, pueden caer en la tentación sexual, y ni siquiera necesita perdonarlo (la rige la concepción biologicista de género impuesta por el patriarcado). La culpa del frenesí sexual recae sobre la mala mujer, no sobre Raúl (la moralidad es un asunto que solo atañe a las mujeres). La ingenua aborda el tema con total franqueza luego de un paseo de montaña:

Irene: ¡Qué serenidad! ¿Esto no es Buenos Aires, verdad?

Raúl: Buenos Aires...

Irene: ¿En qué te has quedado pensado? ¿En quién?

Raúl: En quién...

Irene: Si te duele hablar, no me digas nada. Hemos pasado dos semanas deliciosas. Una sola nube... es capaz de echar a perder todo el cielo.

Raúl: Irene... te debo una explicación.

Irene: Yo no te la exijo.

Raúl: Pero me siento en el deber de hacértela.

Irene: ¿Aquella mujer acaso...?

Raúl: La que conociste junto a mi cama de enfermo.

Irene: Sí, lo sabía.

Raúl: Me tuvo prisionero. ¡Gracias a Dios puedo decir que me libré de ella!

Irene: ¿No la quisiste nada? ¿Nada...?

Raúl: No sabría decirlo. Lo importante es que ya no la quiero. Fue un error, una locura haber permanecido un solo instante a su lado.

Irene: ¿Tan mala es? Recuerdo su voz... detrás de esa voz... alguien estaba sufriendo. Te preparaba un té de citrón. Hasta la pieza llegaba la fragancia. Se veía en sus ojos que te quería.

Raúl: No hablemos más de eso.

Irene: ¿Te disgusta?

Raúl: Es mejor no recordar el pasado. Entre nosotros ya no debe interponerse jamás una sombra. Vos y yo... acabamos de nacer, Irene... (y la toma de las manos).

Es la única ingenua del ciclo que mantiene un diálogo con su pretendiente (se tutean ya) cuyo centro es una relación sexual previa de él (el hombre tiene saberes previos respecto del coito). La ingenua activa la conversación ("¿en quién?") y aunque no le exige explicaciones lo insta a hablar en tanto ve su necesidad ("¿aquella mujer acaso?"). Trata de comprender una concepción de relación que le es ajena, una en la que el deseo y el amor estén desligados ("¿no la quisiste nada?") y ve en la prostituta un sesgo de bondad que él no encuentra ("¿tan mala es?" / "te quería").

El final de Raúl es previsible. Al abandonarse a la deriva del deseo, termina en la perdición, que es de orden moral, sociocultural y económico. Renuncia a Irene ("no soy capaz de darle el cariño y la felicidad que merece", le dice al padre), pierde el ascenso laboral y, de manera inesperada, a Selva, que lo deja por un viejo amante.⁶⁴ A Christensen no le basta el plano del significado para narrar la caída de Raúl sino que lo hace también desde el plano del significante. El *exceso* emerge en los planos sesgados, en las sobreimpresiones, en el uso de la luz baja, en los movimientos de cámara expresivos, en los claroscuros. La enunciación deja de ser moderadamente autoconsciente debido, justamente, a la puesta en escena del *exceso* develada como instancia productiva del texto. Como plantea González Requena, esta decisión estética que trabaja el desborde del lenguaje cinematográfico, el *manierismo*, produce un desvío en el clasicismo y no una ruptura total con él (que es lo que hará el cine moderno). De todos los films de Christensen que forman parte de nuestro corpus, es en este donde el realizador más horada la forma clásica.

⁶⁴ Antes del cartel FIN con el que se cierra la película, se sobreimprime una recomendación aleccionadora que lleva la firma tanto de Daudet como de Christensen: "Para mis hijos, cuando tengan veinte años...".

5.2. *La novia de primavera*: la representación del despertar sexual de la ingenua

En este film, Christensen narra el despertar sexual de la ingenua. Cuando Cristina (M. Duval) se encuentra, en la editorial de su padre, con el escritor que admira, Pablo Reyes (R. Airaldi), le dice que de todos los libros que él ha escrito prefiere, aunque sea un poco triste, *El primer amor*. Al igual que en *Los martes, orquídeas*, la ingenua ya está enamorada del hombre antes de conocerlo. Cuando regresa de la capital, para que no la sigan viendo como una chiquilina, Cristina le miente a sus amigos y les confirma el romance con Pablo. La aventura se complica cuando el padre invita al escritor a pasar un tiempo con ellos a la casa, en Adrogué, para que pueda aislarse de la gran ciudad y concluya su próxima novela. Para no quedar en ridículo frente a sus amigos, avergonzada, Cristina le confiesa al escritor su artimaña y obtiene su aval para seguir el juego. Lo que no puede prever es que Pablo se enamorará de Mariana, su hermana mayor. Así, Cristina es una *ingenua fabuladora* en tanto crea su propio romance y se convence de que Pablo la quiere. Pretende que se la considere una adulta, una mujer preparada para el amor.

El realizador alterna en su narración dos tipos distintos de encuentros románticos (el ideado por Cristina y el que tiene lugar entre Pablo y Mariana) y explicita el deseo sexual de la ingenua en tres oportunidades, dos de ellas a partir de metáforas visuales. Mientras en el primero de los encuentros solo uno de los participantes (la ingenua) está interesado en el otro, en el segundo el interés se revela mutuo. En uno y otro se presentan los índices de la atracción que conforman el teatro del rubor.

a) El primer encuentro entre Cristina y Pablo. Christensen lo resuelve en once planos. Abre la secuencia con un prolijo y largo travelling lateral que sigue el recorrido de la ingenua tomada del brazo de su padre (registrados en plano general) a lo largo de la

editorial: atraviesan un hall-oficina y otro cuarto de trabajo para llegar al despacho principal donde los espera Pablo, que es mostrado por corte directo leyendo un diario, su rostro cubierto por él. La cámara sigue su movimiento (Pablo se pone de pie) con un paneo para encuadrar a los tres personajes en plano americano alrededor del escritorio. Una vez que los presenta, el realizador registra la conversación entre Cristina y Pablo en tres planos consecutivos para luego continuar con el plano americano anterior en el que muestra la salida del padre. Ya solos, Christensen retoma el plano-contraplano de los personajes y cierra la escena con la llegada del padre: el plano comienza cuando el hombre abre la puerta de su despacho y la cámara sigue su movimiento hasta el escritorio con un paneo hacia la derecha.⁶⁵ Al salir, Pablo se choca accidentalmente con el cuerpo de Cristina, que parece disfrutar tímidamente de la colisión corporal. En este encuentro, el hombre no registra a la mujer como futura pareja: cuando Cristina le solicita que le escriba una dedicatoria en la primera página de su libro preferido, él le vuelve a preguntar su nombre: lo ha olvidado.

b) La primera representación del deseo de la ingenua. Luego de almorzar en un restaurante del centro, los tres pasean en automóvil por los lagos de Palermo. En un momento dado, Cristina mira el acelerador para indicarle a Pablo que aumente la velocidad. Al plano conjunto de ambos, le siguen dos planos detalles: el pie de Pablo sobre el acelerador y la rueda del auto. Después del negro que corta abruptamente la imagen, la cara de Jorge en un vagón de tren deja paso a la de su hija mediante un paneo de cámara hacia la izquierda. Cristina lee concentrada una novela de Pablo. Cierra el libro y lo coloca sobre su pecho. Sonríe levemente, está como en éxtasis. Sobre su rostro se sobreimprime, mediante fundido encadenado, primero el rostro de Pablo y luego un plano detalle de los ejes en movimiento de las ruedas de la locomotora acompañado por el ruido ensordecedor del tren

⁶⁵ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, pp. 200-202 (secuencia 1).

en marcha que apaga la música extradiegética. La sobreimpresión indica que su estado anímico conjuga ansiedad (que claramente es de índole sexual) y violencia (su encuentro con Pablo la ha afectado).⁶⁶ Christensen produce así la primera emergencia del *exceso* en el tejido fílmico: a través de esta metáfora visual explicita el deseo de la ingenua.

c) El primer encuentro entre Pablo y Mariana. Apenas llega a la casona de Adrogué, Pablo cruza fugazmente a Mariana en el patio de entrada y se interesa automáticamente en ella. Al verla caminar por el jardín, se queda inmóvil, boquiabierto. Christensen registra estos índices de atracción faciales (poses) en plano medio corto. Cristina demuestra cierto nerviosismo por la atención que él le presta a su hermana. Horas más tarde, a la noche, ocurre una situación similar y otra vez la ingenua se molesta con el interés sexual que su hermana despierta en su falso novio. Pablo no deja de mirar a Mariana mientras toca una suave melodía al piano. Ella le sonrío y él le devuelve el gesto. La ingenua desentona, la ingenua sobra.

d) La segunda representación del deseo de la ingenua. Se presenta en dos momentos. El primero ocurre durante el vals de la fiesta de quince años de Cristina Mientras danza con Pablo, ella lo mira embelesada y él busca con su mirada a Mariana en algún lugar del salón. Enseguida, el realizador sobreimpresiona la imagen de la pareja bailando sola, en plano medio, sobre un plano general en movimiento (a partir de un paneo circular) del resto de los invitados, que conversan en grupos o bailan también. Cristina se ausenta del mundo, está absorta en Pablo. La superposición de las imágenes le otorga un carácter onírico al tejido fílmico. Las sobreimpresiones, tal como plantea Bordwell, son del orden de la enunciación y quiebran la supuesta transparencia de la narración fílmica: el cine clásico es moderadamente autoconsciente. Así, entonces, el truco visual rompe con la

⁶⁶ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 202 (secuencia 2).

"objetividad" de la historia narrada e introduce un punto de vista subjetivo, el estado imaginado o vivenciado por Cristina, abstraída en el tiempo y en el espacio en los brazos de Pablo. Christensen vuelve a apelar al exceso del material signifiante para representar algún aspecto del deseo. En términos de González Requena, se produce un quiebre en la economía de la significación en el plano del lenguaje audiovisual, lo cual provoca, en términos del autor, un "desorden" de la forma clásica.

El segundo momento tiene lugar una vez que la fiesta termina. Los padres y Mariana felicitan a Cristina y la saludan. Cuando Pablo pregunta si él también puede besarla, el rostro de la ingenua cambia repentinamente. De la sonrisa y la calma (pose 1) pasa a la tensión muscular y la ansiedad (pose 2). El aparato de la enunciación refuerza esa idea con un acorde musical repentino. Cristina permite que Pablo la bese en la mejilla. Christensen registra el beso en plano-contraplano haciendo especial hincapié en el rostro de la mujer, en el que puede leerse el ansia sexual. Cristina espera el beso. Cristina siente el beso. Cristina lee mal ese beso fraterno y lo interpreta como un beso-pasión. Cristina deja el salón como abstraída del mundo: sube las escaleras hacia su cuarto con la boca entreabierta y las manos tomadas en el pecho sosteniendo la flor que él le ha entregado. Cristina entra a su habitación, se apoya contra la puerta, toma una bocanada de aire, se toca la mejilla besada y susurra el nombre de su amado. La puesta en escena del director fortalece el clima de intimidad a partir, por un lado, del claroscuro fotográfico, y por otro, mediante un *travelling in* hacia la muchacha que pasa así de un plano americano a un plano medio. Ambos momentos construyen a Cristina como una *ingenua deseante*.

e) El segundo encuentro entre Pablo y Mariana. Por corte directo, Christensen pasa de la habitación de la ingenua a la conversación íntima que entablan Pablo y Mariana en el living de la casa. La melodía extradiegética que generaba un clima de ensoñación,

desaparece. Pablo, copa de alcohol en mano, trata de animarla respecto del amor (ella ha roto con su novio porque la ha engañado), le habla de modo galante y la mira sonriente.

f) La escritura del deseo de la ingenua. Enseguida, el realizador vuelve a la intimidad de Cristina, que escribe unas líneas en su diario personal que dan cuenta de la mala lectura que hizo del beso: “Cómo dudar del amor de Pablo, después de ese beso apasionado y loco?”.⁶⁷ Christensen elige este montaje alternado para dar cuenta del contraste entre una relación infantil (inventada) y otra adulta (verdadera) respecto de la conformación de una pareja y de la vivencia del deseo y la sexualidad. Si Christensen puede representar la revolución hormonal de la joven, el despertar de su deseo sexual, es porque la ingenua no es asexuada y está inscrita en la sexualidad. Se trata de una representación del deseo que se produce a solas, en la intimidad, y que tiene un dejo de introspección en tanto a la joven se le revela una verdad: su deseo sexual. Cuando está con el hombre prevalece la automatización y por eso el deseo no es representado. Como si la ingenua se reservara para sí la manifestación de su deseo sexual. Como si revelárselo a un hombre la colocara en un lugar *non sancto*, moralmente indebido.

El film culmina con la constitución de la pareja de adultos y la frustración de Cristina. Cuando asiste con Pablo, Mariana y sus padres a un concierto de cámara en un teatro, Christensen apela nuevamente al recurso de la sobreimpresión para describir el estado de ánimo de la ingenua. Ahora, sobre un plano medio del violinista que ejecuta su instrumento se superponen, seguidas, tres imágenes que el espectador ya ha visto: la firma del autógrafo, el vals, el beso. La sobreimpresión tiene por función dar cuenta del recuerdo

⁶⁷ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, pp. 202-203 (secuencia 3).

de un deseo que nunca será satisfecho (es la tercera representación del deseo de la ingenua a partir de una metáfora visual, ahora vivido como nostálgico recuerdo). Cristina mira con tristeza cómo Pablo toma una de las manos de su hermana, acción que el director registra en plano detalle. En la escena final, cuando Pablo le pide disculpas por no haberse dado cuenta de que su enamoramiento había sido genuino y le expresa que para él ella será siempre su "novia de primavera", el cuerpo tenso de Cristina (pose 1) se relaja y el rostro angustiado se torna feliz (pose 2): aunque no es correspondida, el deseo sexual no es un recuerdo, sigue intacto, le pertenece.

5.3. Dieciséis años: la historia de la ingenua frente al deseo sexual de la madre

Adaptada de una obra teatral escrita en 1934 por el matrimonio de dramaturgos ingleses Aimée y Phillip Stuart, la película narra la crisis que transita Lucía (M. Duval) cuando recibe la noticia de que su madre, Alicia Moyano (A. Barrié), una adinerada y prestigiosa actriz de teatro, se casará con Gustavo Luque, un músico francés (George Rigaud) que conoció durante su última gira, en Chile. La ingenua cree que de este modo la madre será infiel a la memoria de su difunto padre. Al igual que en *La novia de primavera*, Christensen opone una relación adulta con una posición infantil. Los núcleos dramáticos del film son los siguientes:

1. Consolidación de la relación amorosa entre Alicia y Gustavo.
2. Presentación de Gustavo a la familia: madre e hijas (Lucía y Beba).
3. Crisis interna de Lucía: problematización de su despertar sexual.

4. Crisis externa de Lucía: desmayo, extorsión a Gustavo, ahorcamiento a su hermana y suicidio.
5. Rescate de Lucía por parte del jardinero.
6. Aceptación por parte de Lucía del enlace matrimonial de su madre con Gustavo.

A diferencia de sus compañeras de colegio, Lucía no tiene planes de casamiento. El realizador presenta a una ingenua que ha establecido con sus progenitores relaciones patológicas que le impiden interesarse sexualmente en un hombre. Si al padre muerto se sujeta edípicamente, a la madre la une un vínculo endogámico: ninguna de las dos tiene derecho a amar a otra persona por fuera de su lazo. Así, la ingenua no solo anula la sexualidad de la madre sino la propia. Mientras contempla un retrato de su padre colgado en la pared del living, exclama:

Papá era el más adorable de los hombres. Cada vez que mamita me hablaba de él se le llenaban los ojos de lágrimas. Por algo no lo olvida nunca.

La cámara realiza un pánico del rostro de la ingenua al del padre para inmediatamente ejecutar un *travelling back* y mostrar en plano abierto cómo su abuela, su hermana y ella contemplan la pintura. La lente de Christensen también le rinde culto al difunto, que sigue ordenando los vínculos familiares. Para Lucía, su padre no solo constituye una presencia viva sino sagrada. Alicia y su madre le esconden a las muchachas que el muerto no ha sido más que un alcohólico y adúltero patriarca.

Cuando Gustavo le es presentado formalmente por su madre en calidad de amigo, la ingenua lo estima. Su rechazo comienza cuando sospecha una relación amorosa. Su concepción idealizada y cristiana del amor (las almas de sus padres se reencontrarán en el cielo, cree y exclama, en tanto *ingenua católica*) colabora en la construcción de la

desaprobación de la pareja. El reingreso de su madre al ejercicio de la sexualidad desata en ella una crisis psicoemocional que, inesperadamente, involucra su propio deseo sexual. La analizamos a continuación:

a) Primera crisis: la ingenua descubre el reingreso de su madre al ejercicio de la sexualidad. Cuando regresan de una cena en un restaurante por los dieciséis años de Lucía, Alicia y Gustavo permanecen a solas en el living de la casa. Cuando se besan, desconocen que Lucía los ha visto –la cámara realiza un rápido paneo a izquierda y pasa así de los enamorados a la joven. La muchacha se lleva las manos a la boca y retrocede. Atraviesa su habitación caminando como un espectro, atribulada, y se asoma al balcón. Un *travelling in* la reencuadra en primer plano, con los ojos desbordados de lágrimas. Lucía contempla el cielo tormentoso: las nubes que atraviesan la luna se convierten en la metáfora perfecta de la tragedia inminente. El aparato de la enunciación incorpora extradiegéticamente la melodía leit-motiv (ahora ejecutada de modo estridente) que caracteriza a la pareja que conforman su madre y Gustavo y que el espectador ya ha escuchado cuando esa relación fue presentada –no pocas veces a lo largo del film, modificada de acuerdo con la ocasión, ella atormenta a la joven. Mientras Beba duerme, Lucía no deja de mirar el pequeño retrato de su padre apoyado sobre su mesa de luz. Lucía recuerda: por fundido encadenado se sobreimprime el beso prohibido (el paneo de cámara a ella incluido) primero sobre la imagen de su padre y luego sobre su rostro.⁶⁸ Cuando su madre entra a la habitación finge dormir y luego se limpia el beso de las buenas noches.

b) Segunda crisis: la problematización del despertar sexual de la ingenua. Si bien por un lado Lucía desapueba el reingreso de su madre a la sexualidad con Gustavo, por otro, él se convierte en una obsesión sexual y lo incorpora, no sin aversión en tanto es la pareja de

⁶⁸ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, pp. 203-205 (secuencia 1).

su madre, como objeto de deseo. De allí que se transforme en una *ingenua aberrante*. Esta situación es mostrada dos veces a partir de un truco visual, el segundo más explícito y perturbador. En el primer momento, Lucía contempla, de pie, petrificada, las aguas del lago del fondo de su casa: en ellas se le aparece, ondulante, el rostro de Gustavo.⁶⁹ El segundo tiene lugar durante una velada nocturna, cuando el hombre toca el piano. Christensen metaforiza el conflictivo despertar sexual de la ingenua cuando sobre su rostro perturbado superpone un plano detalle de las manos de Gustavo tocando el piano. La metáfora visual manifiesta el deseo aberrante de la ingenua: es inmoral que las manos que ejecutan esa partitura (el leit-motiv de la pareja) se posen sobre ella. El hombre que toque/posea a su madre, por propiedad transitiva, debido al vínculo patológico endogámico que ha establecido con ella, también la toca/posee a ella. Otra vez el *exceso* en Christensen está al servicio de la representación de un cierto aspecto, aquí traumático, de la sexualidad.⁷⁰

Así, la conjugación de la negación de la ingenua de que su madre mantenga relaciones sexuales; el vínculo edípico sagrado que mantiene con su padre; la relación patológica endogámica que tiene con su madre; y la construcción del novio de su madre como objeto de deseo ominoso (en tanto que prohibido), hacen que Lucía estalle en un estado de histeria. Es la fase externa de la crisis.

c) Tercera crisis: la histeria de la ingenua frente a la conjugación del ejercicio de la sexualidad de la madre y de su deseo aberrante. El primer ataque de histeria tiene lugar en el colegio, cuando una de sus compañeras le pregunta si es verdad que su madre volverá a casarse: “¡No!”, grita, y se desvanece. El segundo es de mayor dramatismo e impacto: Lucía premedita una acción para escarmentar a Gustavo. En un acto de arrojo decide ir a

⁶⁹ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 206 (secuencia 2).

⁷⁰ Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, pp. 206-208 (secuencia 3).

verlo. El leit-motiv de los enamorados acompaña su acción: como una posesa maneja el auto y acude al hotel donde se aloja. Entra en la habitación del hombre y le prohíbe que se case con su madre. Descarga su ira en frases como: “¡usted no tiene ningún derecho!”, “¡ella no podrá ser feliz con ningún hombre!”. Y enloquece cuando él se acerca a su cuerpo y le toca los hombros: “¡No me toque! ¡No me toque usted!”, grita. Lucía subraya el *usted* fuera de sí. Corre hacia la puerta y la rasguña. Lloro nerviosamente. Ha devenido en una *ingenua histérica*. Gustavo trata de que razone, pero ella lo amenaza:

Gustavo: La felicidad de tu mamá no puede depender de tu capricho. (...)

Lucía: Si se casa usted con mamá, se arrepentirá para toda la vida.

El tercer ataque de histeria pone en peligro la vida de su hermana. Cuando Beba le pregunta si cree que su madre y Gustavo tendrán un hijo, Lucía intenta ahorcarla. Beba se refugia en el cuarto de su abuela. La cámara realiza un dramático paneo por el cuarto y luego por el hall de la casa. Lucía ha desaparecido. El tic-tac del reloj de pared acentúa la soledad de la casona. Lucía camina hacia el lago como una autómatas y se hunde en sus aguas. El jardinero rescata a la *ingenua suicida*.

Cuando Alicia llega, la abraza y lloran juntas. Arrepentida, al ver a Gustavo que renuncia a su madre por su causa y se aleja, le ruega que regrese. La ingenua ha recapacitado y acepta el reingreso de su madre al ejercicio de la sexualidad. Al hacerlo, destierra de sí, de su carne, su deseo sexual aberrante.

5.4. Cada hogar, un mundo: la ingenua deseante en el encuentro romántico

La huérfana Martita (M. Duval) encuentra asilo en la casa de Juan, un ex novio de juventud de su madre, que mantiene y protege a una numerosa familia: esposa, cinco hijos (dos mujeres y tres hombres) y una hermana soltera (la solterona de la historia). María (F. Mary) no está de acuerdo con la presencia de la joven en la casa pues su madre había tenido una conducta inmoral con los hombres; le advierte a su marido:

Tengo miedo Juan. Esa chica tuvo el mal ejemplo de la madre. Todo se hereda. Tenemos hijas mujeres y también hay muchachos jóvenes en la casa.

Si esta ingenua puede tener curiosidad sexual (la escena en que espía a Alberto semidesnudo) y ser desinhibida con respecto a la sexualidad (la escena en la isla) se debe, en primer lugar, a que la figura no es asexuada, y en segundo término, intratextualmente, al mundo moral que el film crea, a este estigma. Marta no es una *falsa ingenua* ni esconde una femme fatale: es una *ingenua estigmatizada*. Prima el hecho de ser la hija de una mujer "con pasado" antes que su correcta y disciplinada educación en un internado religioso. En la lógica narrativa, este estigma la dota, por un lado, de una cierta audacia con respecto a la expresión de su deseo (la curiosidad sexual), y por otro, la responsabiliza de los problemas familiares que acarrea: el mal ejemplo para las hijas mujeres, el deseo que enciende en los hijos varones.

Marta es la única ingenua del corpus que: a) espía a un hombre en su intimidad; b) enciende una fuerte rivalidad entre dos hombres; c) es besada por dos hombres que a su vez son hermanos; d) despierta un deseo incontrolable en el hijo mayor que lo lleva a un intento de abuso sexual; y e) se enamora de un hombre que no la respeta moralmente y que dista de ser un príncipe azul. Todas estas situaciones descansan en el estigma que la

constituye como personaje: el patriarcado responsabiliza a la mujer y exculpa a los hombres en materia de moralidad sexual. Si en Christensen la problematización de la sexualidad de la ingenua se da a partir del despertar sexual de la muchacha, aquí en Borcosque se fundamenta en ese estigma. Analizamos a continuación los distintos escenarios del deseo que se ponen en juego:

a) Martita y el hermano mayor. El primer encuentro se produce la noche en que arriba a la casa. Raúl (Oscar Valicelli) se presenta y le estrecha la mano, sonrío. Tanto se interesa en la tímida muchacha que decide no salir esa noche, como es su costumbre, y se queda para la cena, momento que se elide. La ingenua, ya en la habitación de las hijas del matrimonio, les confiesa que no quería ser monja aunque fue educada para ello. Cuando apagan la luz, les pide que le recuerden el nombre del hermano: evidentemente, se ha interesado en él.

El segundo encuentro tiene lugar en la oficina de Juan, que ha tomado a Marta como secretaria. Ahora, como ella está allí, Raúl concurre con asiduidad a la empresa familiar. Hay tensión en el encuentro. No solo una de tipo sexual (cuando él le pide un lápiz y le toca la mano, ella se retrae) sino una de índole moral: a Marta no le gusta el modo en que él intenta conquistarla. Raúl se muestra prepotente, rudo, directo. No utiliza un lenguaje galante ni flirtea con delicadeza. Ella resiste sus acosos y evade una invitación al cine.

b) Martita y el hermano del medio. El encuentro romántico con Alberto (Carlos Cores) se produce después de un *episodio voyeurístico*. Ella está en la terraza contemplando el cielo. Cuando oye un ruido se acerca a la ventana de la habitación de los muchachos, donde él ha entrado. Cuando observa que él comienza a desabrocharse el uniforme militar, por pudor, retrocede. Pero esa retracción dura un instante: la curiosidad sexual la conduce a espiar al

muchacho. Así, Marta es una *ingenua voyeur* pues fisgonea a un hombre que se desviste.

El episodio voyeurístico consta de 10 planos:

P1: Plano americano de Marta, de espaldas, mirando el cielo, en la terraza

P2: Plano medio/americano de Marta, de espaldas y en contraluz, que camina hacia la ventana

P3: Plano medio de Marta espiando por la ventana

P4: Plano americano de Alberto desvistándose con referencia de la ventana (es una subjetiva)

P5: Primer plano de Marta, espiando sonriente

P6: ídem P4: Pablo toma una camisa y sale de cuadro

P7: Plano medio de Pablo que cuelga la camisa y acude al lavabo para afeitarse. La cámara pana hacia izquierda y encuentra el rostro de la espía (es una falsa subjetiva)

P 8: Primer plano de Alberto mirándose al espejo, a partir del cual descubre a Marta

P 9: Primer plano de Marta que, sorprendida, sale de cuadro corriendo

P 10: Primer plano de Alberto, que toma su bata y sale hacia el patio

La ausencia de música extradiegética, el modo en que Alberto es encuadrado (las cortinas delante de él, el marco de la ventana) y el uso de la cámara subjetiva en el plano 4 (el plano 7 es una falsa subjetiva debido al paneo a izquierda que la cámara realiza del rostro de Alberto al de Marta), colaboran en la creación de una atmósfera voyeurística.⁷¹

La cámara constituye fugazmente al hombre como objeto de deseo –a partir de aquí, la narrativa la presentará a ella como objeto de deseo y de rivalidad entre los hermanos. Si bien la picardía de la joven se representa fundamentalmente a partir de la pose de la

⁷¹ Ver la secuencia de fotogramas en el Anexo: Fotogramas, pp. 208-209 (secuencia 1).

sonrisa (sabe que transgrede una norma), ella, la picardía, no está exenta de deseo sino que la atraviesa. Cuando Alberto la descubre a través del espejo, ella retrocede y él sale a su encuentro cubierto por una bata:

Alberto: ¿No le da vergüenza estar espiando?

Marta: ¿Por qué? ¿No se le puede mirar? (mientras retrocede con las manos entrelazadas tras la espalda y fingiendo valentía).

El encuentro romántico que sigue se desarrolla con las características propias de la construcción del modelo de la automatización del deseo que venimos proponiendo: él flirtea de modo galante, ella activa el teatro del rubor. Cuando se despiden y ella se va a su cuarto, él permanece de pie, sonriente, mirándola salir.

c) El frustrado intento de violación de Martita. Para marcar los diferentes tipos de deseo que habitan en los hombres de la casa (de los que Martita es señalada como responsable), a la escena del encuentro romántico le sigue una en la que Raúl quiere a tomar a la ingenua por la fuerza. El hermano menor, Pablo, que le hace de "campana" por si alguien se acerca, le dice, risueño: "Che Raúl, que es violación de domicilio...". Raúl ingresa al cuarto dispuesto a abusar de Marta. La imagen es oscura, apenas vemos su rostro, su indumentaria. Cuando se acerca a la cama, su padre, que lo ha estado vigilando, entra a la habitación. Le ha tendido una trampa: Martita ha vuelto al dormitorio de las muchachas (la trampa también es para el espectador, que desconocía esta decisión). Juan lo amonesta, lo abofetea. Raúl permanece serio y en silencio, el rostro contraído, la ira contenida, y sin decir palabra abandona la habitación.

d) La ingenua desea al hermano del medio. Borcosque representa de manera explícita la emergencia del deseo sexual de la ingenua en la escena de la isla del Tigre. En la embarcación que atraviesa el río, Marta conversa con Alberto, que nuevamente es presentado con el torso desnudo. Una vez solos en tierra, la representación del deseo deja de ser automática y se representa con explicitud. Alberto y Marta comienzan a corretearse (la cámara los registra en ángulo picado), ella ríe y grita su nombre. La ingenua se apoya contra un árbol y él le besa la parte alta de la mejilla, acción que la empuja a alejarse y a recostarse sobre otro árbol. Martita espera. Alberto se acerca, pronuncia su nombre y la besa en los labios (beso-calor 1). Una suave melodía extradiegética subraya el romanticismo de la acción. Acto seguido, tras el beso, Marta se deja caer sobre el pasto, es decir, se entrega. Lo mira a los ojos. Martita se ha convertido en una *ingenua deseante*. Alberto es registrado desde un ángulo de cámara contrapicado: su mirada, desde allí, es la de un hombre que sabe que una mujer se le ha entregado sexualmente (se trata, claro está, de una promesa de entrega). Cuando él se recuesta a su lado, ella está tensa, no pestañea. El deseo ya no aparece como un término no marcado sino que se *espesa* en el tejido fílmico, se adensa en él. Él le besa la frente, la toma de una mejilla y la besa, ahora con más ardor (beso-calor 2), y ella cierra los ojos. No solo las femmes fatales reciben un beso-calor.⁷²

Si en las ingenuas de Christensen el deseo se representa a partir del *exceso*, es decir, se expresa en metáforas visuales que solo involucran a la ingenua, en este film de Borcosque el deseo se representa explícitamente de manera realista e involucra a la pareja: el deseo no se muestra *automatizado* sino *espesado*, es decir, *adensado* y *asentado* en los cuerpos. El beso entre los enamorados se interrumpe porque Raúl los descubre. La melodía extradiegética se vuelve tétrica. Durante la discusión que mantienen, por un lado, se reaviva la cuestión del estigma, y por otro, se revelan los sentimientos de la ingenua (el

⁷² Ver la secuencia de fotogramas en el apartado Anexo: Fotogramas, p. 210 (secuencia 2).

maltrato de Raúl la ha inducido a olvidarlo y a inclinarse por su hermano). Cuando ella se aleja, los hombres se pelean a puño cerrado.

e) La ingenua ama/desea al hermano mayor. Raúl, angustiado, hace las valijas para abandonar la casa. Marta ingresa a la habitación y tras rogarle que deponga su actitud, lo toma de un brazo para detenerlo. Raúl le toma las mejillas con fuerza, la mira, la besa en los labios con intensidad y se va. Marta cierra los ojos, aprieta las manos cruzadas y queda como en éxtasis, llena tanto de culpa como de pasión frustrada. Martita es, definitivamente, una *ingenua deseante*: su rostro da cuenta de ello, conjuga la desesperación del amor y del deseo perdidos. Borscosque logra que la tensión sexual antes del beso sea insoportable: el deseo no se presenta de modo automático sino que circula entre los cuerpos, emana de ellos, palpita en sus respiraciones. Y como se frustra, atormenta a los enamorados. Martita es la única ingenua del corpus que se enamora de un hombre que la maltrata.

Finalmente, Raúl deja la casa. La familia sufre, en especial la madre, que deja de juzgar a Marta y entabla con ella una relación amigable. Como Alberto comprende que el verdadero amor de Martita es su hermano, logra ponerse en contacto con él y vehiculiza el regreso. Luego de dos años, cuando Raúl retorna, se la cede. La ingenua no solo logra deshacerse de su estigma sino que Raúl la respeta y la quiera como un buen hombre quiere a una mujer decente. La educación recibida en el convento no ha sido en vano, le permite ordenar el estado caótico de las cosas: establece un vínculo amoroso con el hombre que verdaderamente ama y consigue transformar a ese hombre. Él se reinsertará en la vida burguesa: trabajará, producirá dinero y mantendrá a su familia (esfera pública) y

engendrará hijos a quienes educará con cariño y rigor al mismo tiempo (esfera privada).

Así, el comportamiento cívico de la ingenua resulta ejemplar.

Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos repensado y redefinido la figura de la ingenua, personaje que inundó las pantallas del cine argentino en el primer quinquenio de la década del cuarenta, en el sentido en que dejamos de considerarla, tal como se la venía concibiendo desde la primera propuesta de Di Núbila (1959), como asexualada, pasiva y homogénea. Asimismo, hemos revisado su elevación a rango genérico: *film de ingenua*. Hemos erigido una respuesta posible, fundamentada en un análisis textual de corte estructuralista, a la pregunta que formularon Posadas, Landro, Speroni y Campodónico (2006) a partir de la ausencia de especificidad que percibieron respecto de la definición teórica que la figura tenía hasta ese momento: "¿cuál es el rasgo que caracteriza a la ingenua?" (p. 24).

Para precisarla teóricamente, por un lado, la hemos inscripto en dos coordenadas: la sexual y la política. Y por otro, hemos introducido el concepto *ingenuidad* en tanto entendemos que el vocablo existente *ingenuidad*, de acuerdo con las definiciones y las acepciones declaradas en el Diccionario de la Real Academia Española, no puede otorgarle o investirle la profundidad o la densidad semántica que la redefinición necesita en el campo de los estudios cinematográficos. Por otra parte, además, la noción de ingenuidad está asociada a las concepciones de asexualidad, pasividad y homogeneidad que, en mayor o menor medida y de modo más o menos explícito, los estudios críticos-historiográficos y académicos le han otorgado: Mahieu (1966), Dos Santos (1971), España (1993, 2000), Paladino (1995), Fabbro (2000), Valdez (2000), Maranghello (2005), Posadas, Landro, Speroni y Campodónico (2006), Peña (2012), Kelly Hopfenblatt (2014a, 2014b, 2016, 2019) y Babino (2015).

De acuerdo con nuestra hipótesis general de trabajo, hemos propuesto que la ingenua está atravesada por una *doble ingenuidad*, una de tipo sexual y otra de índole política, que, imbricadas y de modo concomitante, sujetan su deseo sexual y su comportamiento cívico. Con respecto al plano sexual, la ingenua no es asexuada (le interesa emprender una relación con un muchacho) ni está des-sexualizada (la construcción de su feminización está relacionada con el universo semántico al que pertenece o se integra). Si la ingenua está inscrita y atravesada por la sexualidad, ¿en qué sentido se plantea la inocencia sexual? Nuestra respuesta se fundamenta en la noción de *ingenuidad sexual*, que adopta dos modalidades de expresión. En primer término, su desconocimiento del acto sexual: la ingenua lo ignora todo respecto del coito (qué y cómo). En este sentido sostenemos que, a diferencia del pretendiente, que tiene conocimiento o experiencia respecto del acoplamiento sexual, toda ingenua es una *ingenua coital*. En segundo término, la inocencia sexual se sostiene también en su concepción romántica e idílica del amor en la que amor y deseo no solo son términos indisolubles sino que el segundo está subsumido en el primero y, justamente por ello, por estar presupuesto en aquél, no puede ser más que *puro*. No es que la ingenua no tenga deseo sexual sino que él se expresa de modo implícito en esa concepción del amor idílico. De allí que el deseo no necesite ser representado y se presente de modo *automático* junto con el enamoramiento apenas (o enseguida) la ingenua y su pretendiente se conocen.

Así como en el plano sexual la ingenua no es asexuada, en el orden político no es apolítica ni se encuentra des-ideologizada sino que adscribe al orden burgués liberal que las clases dominantes de la Argentina lograron instalar a partir de 1880. Por eso, toda ingenua es una *ingenua liberal*. Ella actúa sociocultural y políticamente de acuerdo con las imposiciones simbólicas desplegadas por las clases hegemónicas. Por eso, tanto una ingenua pobre como una rica comparten los valores y los imaginarios socioculturales que

aquellas clases han instalado como los ideales, dignos de ser difundidos e imitados. En materia económica adscribe al régimen capitalista (que va desde la defensa de la propiedad privada hasta la posibilidad del ascenso social); en el plano sociocultural se comporta de acuerdo con los mandatos patriarcales (dependencia, feminidad, virginidad, matrimonio, maternidad); y en el plano de la acción político-jurídica está completamente ausente: no puede cambiar el estado político-jurídico de las cosas (depende su padre primero y de su marido después, no puede participar en política). La *ingenuidad política* se expresa de dos maneras. Por un lado, la ingenua no desea más que preservar (si es rica) o alcanzar (si es pobre) ese universo sociocultural que las clases dominantes han erigido como deseable para el resto de los estratos y presentado como a-histórico y natural. Y por otro, como está profundamente *despolitizada* no puede ni vislumbrar que el statu-quo liberal burgués pueda ser cuestionado y mucho menos eliminado: la *ingenua militante* no existe.

A partir de los postulados de Altman (1999), rechazamos la idea de una equivalencia sinonímica entre el prototipo y la noción de género (*film de ingenua*) en tanto ella presenta una serie de dificultades teóricas para ser mantenida, como la relación entre la adjetivación (género-adjetivo) y la sustantivización (género-sustantivo) en el momento de la emergencia de un género por un lado, y la imposibilidad de la figura de generar una sintaxis propia que la eleve a rango genérico pleno por otro. Planteamos que la industria crea un *ciclo de la ingenua* a partir del éxito de público y crítica (validación) de *Los martes, orquídeas*, en el que los estudios producen *films con ingenuas*, es decir, protagonizados por distinto tipo de ingenuas (en tanto no es una figura homogénea) y que ellas se insertan en matrices genéricas preexistentes: la comedia, el drama y el melodrama. Así, la *comedia de ingenua*, el *drama de ingenua* y el *melodrama de ingenua* (y sus hibridaciones genéricas, la *comedia dramática* y la *comedia melodramática*) son géneros-

adjetivos que forman parte de un *ciclo* exitoso realizado por los estudios, leído y validado de ese modo por la crítica y el público.

Los *films con ingenuas* narran tres tipos de historias que se llevan a cabo en el marco de un régimen liberal burgués patriarcal: un enamoramiento entre una muchacha virgen y un hombre; el despertar sexual de una adolescente; y algún tipo de intervención de la joven en la vida íntima de sus padres. A partir de análisis textuales pormenorizados, hemos repensado la pasividad, la visión evolutiva y la homogeneidad con que la bibliografía anterior la caracterizaba. Con respecto a la primera cuestión, la ingenua no es pasiva ni en el plano sexual (busca un amor, inicia las conversaciones de los encuentros, le da pie al pretendiente para que la corteje, usa el lenguaje con picardía) ni en cuanto a la mecánica narrativa (una de las funciones de los personajes del cine clásico es motorizar la acción). En relación con el paradigma evolutivo, no creemos que la ingenua necesite crecer para adquirir el rasgo "sexualidad" porque él ya la atraviesa; por otro lado, consideramos que los personajes que Legrand y Duval interpretan en los films posteriores al ciclo no constituyen una especie de continuidad intrafílmica en la que la ingenua adquiera maduración sexual a partir de un factor extratextual (la edad de las actrices), sino que se trata de otros prototipos. Por último, en relación con la homogeneidad, la ingenua no es un personaje invariable que la industria cultural repita y copie de film en film. Por el contrario, su heterogeneidad permite fundar una tipología. En ella inciden distintas variables: las relacionadas con el tiempo en el que transcurre la historia (la finisecular, la de la belle époque, la actual), el lugar donde se desarrolla la historia (la urbana, la pueblerina), la psicología de personaje (la soñadora, la católica, la pícara, la indulgente, la comprensiva), las distintas variables sociodemográficas que se ponen en juego en el mundo intracinematográfico (las aristócratas, las ricas, las pobres, las huérfanas, las escolarizadas, las menores y las mayores de edad), la matriz genérica en la que se inserta

(la fabuladora, la duplicada, la suicida, la estigmatizada), y las tensiones que se generan en el plano del deseo (la voyeur, la deseante) y en el plano de la política (la celestina, la rebelde). La única homogeneidad que en todo caso puede argüirse, porque en realidad se trata de la realidad constitutiva específica de la figura, es que toda ingenua es coital y liberal a un tiempo.

También hemos planteado y desarrollado nuestra discrepancia con aquellos estudios que plantean la oposición entre la ingenua y la femme fatale en la arena de la sexualidad y que toman a *Safo, historia de una pasión...* como paradigma de esa contraposición. Son los trabajos de Posadas, Landro y Speroni (2005), Pardo y Crocci (2011) y Regueira (2012). Aquí postulamos que la comparación no debe realizarse entre un prototipo de mujer anulada en su sexualidad y otro en que ella es ejercida plena e inmoralmemente sino entre dos tipos de encuentros que las tienen por protagonistas, que presentan características diferentes y en los que se despliegan una serie de signos que se desarrollan en la arena de la sexualidad.

Así, mientras que en el *encuentro romántico* que se lleva a cabo entre la ingenua y su pretendiente se produce una *automatización del enamoramiento* que deja de lado la representación del deseo porque él se encuentra subsumido en una concepción idealizada del amor, en el *encuentro erótico* entre la femme fatale y su (futuro) amante se produce una *automatización de la excitación sexual*. Mientras el primero es una puesta en escena de un *amor a primera vista* en el que el deseo va de suyo con ese amor, es decir que está *implícito* en una concepción idílica del amor, el segundo conforma una puesta en escena de un *deseo a primera vista* en el que el sentimiento del amor no es convocado ni se integra tácitamente a ese deseo. Primordialmente, la pareja del *encuentro romántico* se enamora; en cambio, la pareja del *encuentro erótico* se desea sexualmente. Por eso, denominamos *enamorados* a los integrantes de la primera y *amantes* a los segundos.

Tanto los *índices de atracción* que conforman el *teatro del rubor* en el primer caso como los *índices de seducción* que constituyen el *teatro del frenesí* en el segundo, son lo suficientemente eficaces y contundentes para producir la *automaticidad del enamoramiento* en un caso y la *automaticidad de la excitación sexual* en el otro. Se trata de versiones maniqueas, dicotómicas y estereotipadas de la representación del amor y del deseo. Así es como funciona, tal como lo plantea Bordwell (1985, 1995), el universo narrativo y simbólico-representacional del clasicismo. Mientras que en el *encuentro romántico*, amor y deseo son términos concomitantes e inseparables, (como el deseo está subsumido en una concepción idílica del amor, por un lado, no necesita ser representado, y por otro, se trata de un *deseo puro*), en el *encuentro erótico* se disocian: la relación se mueve en el terreno de un *puro deseo* en el que se puede desear sexualmente a otro sin estar enamorado de él.

Los análisis textuales que hemos realizado de los diferentes *encuentros románticos* que se producen en los films del corpus dan cuenta, por un lado, del patrón modélico de la representación del deseo sexual que emerge entre la ingenua y su pretendiente, el *automático*, y por otro, de la riqueza de esos encuentros debido a la variedad de mecanismos narrativos, retóricos y enunciativos que se ponen en juego. El análisis de las modalidades que adopta el deseo verbalizado (efectuado a partir de tener en cuenta la relación entre tres coordenadas: los agentes participantes, los canales comunicativos utilizados y los temas tratados) también corrobora la inscripción de la ingenua en la sexualidad y su actitud *activa* frente al hecho amoroso.

El abordaje de la ingenuidad política, realizado a partir de análisis de segmentos que consideramos significativos en relación con este plano, da cuenta de cómo la ingenua está regida por el régimen liberal burgués y patriarcal. La ingenua se somete a la autoridad masculina (padre y futuro esposo), acepta su rol de ama de casa y esposa que la sociedad

le asigna, acepta las reglas económico-sociales del capitalismo que cree a-históricas, y actúa de acuerdo con los valores socioculturales e ideológicos que han impuesto las clases dominantes, que son conservadores respecto de sus privilegios de clase. No importa si la ingenua es pobre: el horizonte de expectativas es siempre el ideario liberal. No existe una ingenua que milite jurídica y políticamente un cambio del estado de cosas. Los films que tensionan o ponen en cuestión un determinado aspecto de este orden, la autoridad paterna, están protagonizados por la *ingenua rebelde*, un tipo excepcional. De todos modos, por un lado, ese cuestionamiento se da en la esfera íntima del padre (su vida sentimental) y no en la pública (que es la liberal burguesa), y por otro, el orden objetado se restablece.

Como la ingenua está inscrita en la sexualidad, su deseo sexual es susceptible de ser representado de manera explícita. Así, hemos analizado los casos, claramente excepcionales, en que él ya no se presenta como término no marcado sino que se revela expresamente, como *exceso*, en el propio cuerpo de la ingenua. Esa emergencia del *exceso* problematiza la automaticidad del deseo y tensiona o hace entrar en crisis a las jovencitas. En *La novia de primavera* y en *Dieciséis años*, Christensen apela a metáforas visuales para representar esa verdad que se le revela a las muchachas: el despertar sexual. En ambos casos, la representación del deseo se produce cuando la ingenua está a solas, en su intimidad. En cambio, en *Cada hogar, un mundo*, la *ingenua voyeur* de Borcosque se torna una *ingenua deseante en (durante)* el encuentro romántico que tiene lugar con su pretendiente. En los tres casos, no obstante, tal como sucede con el plano político (la sumisión a la voz del padre), el desvío del patrón modélico, el deseo automatizado, y las tensiones que ello provoca, son reparados o reencauzados por la lógica del universo moral intracinematográfico del cine clásico. El film con ingenuas, siguiendo a Schwarzböck (2017), se constituyó como un vehículo moralizador de gran potencia simbólica para los espectadores de su tiempo histórico.

Esta recapitulación de nuestro aporte teórico sobre la figura nos permite pensar en estudios complementarios y en posibles líneas futuras de trabajo. En relación con la primera arista, creemos que los abordajes de la ingenua desde la teoría feminista del cine y del campo del psicoanálisis podrían enriquecer, especificar y complementar determinados aspectos sobre la representación del deseo femenino en el cine clásico argentino. Respecto de la segunda, creemos que se abren dos escenarios de investigación. El primero está vinculado al estudio de otros (posibles) lanzamientos, por parte de la industria, de nuevos ciclos de la ingenua, ya sea en el cine clásico (los films protagonizados por Lolita Torres en la década del 50), en el contemporáneo (los estelarizados por Evangelina Salazar a fines de los 60 y principios de los 70 –de hecho *Mi primera novia*, dirigida por Enrique Carreras en 1966, es una remake de *Adolescencia*) e incluso en el moderno (hay un consenso no problematizado dentro de la crítica y de determinados estudios académicos que sostiene que Elsa Daniel interpretó a una ingenua en las primeras películas de Leopoldo Torres Nilsson). El segundo tomaría como objeto de estudio la progresiva desaparición de la figura (¿posible muerte?) en el cine contemporáneo luego de la era Salazar. A diferencia de la femme fatale (Leticia Brédice en *Ay, Juancito*, de Héctor Olivera, 2004; Julieta Díaz en *La señal*, de Ricardo Darín y Martín Hodara, 2007; Luisana Lopilato en *Los que aman, odian*, de Alejandro Maci, 2017), la ingenua no es convocada ni rescrita en los denominados "films de época" del nuevo siglo que sitúan la acción en las décadas del 40 o del 50 y que homenajean en algún aspecto (estilo, prototipo, género) al cine clásico nacional.

ANEXO: FOTOGRAMAS

Los martes, orquídeas (Francisco Mugica, 1941)

Secuencia 1:



Secuencia 2:



Casi un sueño (Tito Davison, 1943)



Adolescencia (Francisco Mugica, 1942)



El viaje (Francisco Mugica, 1942)



Cuando florezca el naranjo (Alberto de Zavalía, 1943)

Secuencia 1:





Secuencia 2:



Su primer baile (Ernesto Arancibia, 1942)



Safo, historia de una pasión... (Carlos Hugo Christensen, 1943)







La novia de primavera (Carlos Hugo Christensen, 1942)

Secuencia 1:





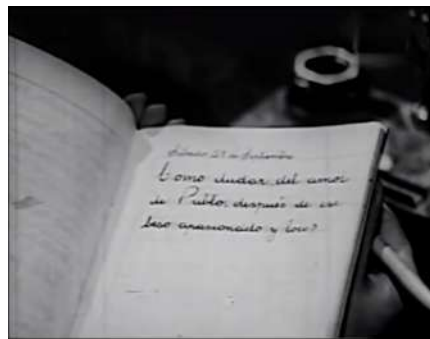


Secuencia 2:



Secuencia 3:



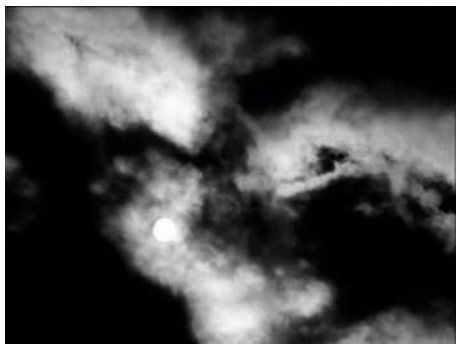


Dieciséis años (Carlos Hugo Christensen, 1943)

Secuencia 1:







Secuencia 2:



Secuencia 3:







Cada hogar, un mundo (Carlos Borcosque, 1942)

Secuencia 1:





Secuencia 2:



Bibliografía:

Bibliografía sobre cine argentino:

Babino, Ernesto (2015). "La adolescencia en el cine latinoamericano / L'adolescence dans le cinéma latino-américain" en *Cinemas d'Amérique Latine*, nº 23, pp. 4-17. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/cinelatino/1750>

Campodónico, Raúl Horacio (2005). *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor.

Couselo, Jorge Miguel; et al. (1984). *Historia del cine argentino*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina.

Di Núbila, Domingo (1959/1960). *Historia del cine argentino. Tomos I y II*. Bs. As.: Cruz de Malta.

Díaz Puertas, Emeterio (2015). "Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand" en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 24, pp. 307-322. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14726/13141>

Dos Santos, Estela (1971). *El cine nacional*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina.

España, Claudio (1984). "El cine sonoro y su expansión" en Couselo, Jorge Miguel; et al. (comp.) *Historia del cine argentino* (pp. 47-88). Bs. As.: Centro Editor de América Latina.

----- (1995). "Así es la vida" en *Cien años de cine* (colecc., fasc. nº 16, p. 128). Bs. As.: La Nación.

----- (2000). "El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933/1956, Volumen I* (pp. 22-157). Bs. As.: Fondo Nacional de las Artes.

----- (dir., 2000). *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933/1956, Volumen I*. Bs. As.: Fondo Nacional de las Artes.

Fabbro, Gabriela (2000). "Lumiton. El berretín del cine" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933/1956, Volumen I* (pp. 222-248). Bs. As.: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2006). *Mirtha Legrand: del Cine a la Televisión: la perdurabilidad de un clásico*. Bs. As.: Universidad Austral.

Faretta, Ángel (2009). *La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas*. Bs. As.: Djaen.

Ferreira, Fernando (1995). *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*. Bs. As.: Corregidor.

Gallina, Mario (1997). *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Bs. As.: Iturbe.

Getino, Octavio (1998). *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Bs. As.: Ciccus.

Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2014a). “Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas” en *Imagofagia* n° 10, pp. 297-364. Recuperado en: <http://www.asacca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/articulo/view/629>

----- (2014b). “Maduración, sexualidad y redefinición de reglas en el modelo de ingenua del cine clásico argentino” en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 5, n° 10, pp. 1-28. Recuperado en: [http://www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/191](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/eloquepiensa/article/view/191)

----- (2016). *La formulación de un modelo de representación en el cine clásico argentino: desarrollo, cambios y continuidades de la comedia burguesa (1939-1951)*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Recuperado en: <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/6109>

----- (2017). “Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000” en *Miguel Hernández Communication Journal* n° 8, 2017, pp. 19-50. Recuperado en: <http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhjc&page=article&op=view&path%5B%5D=174>

----- (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia argentina en el cine argentino de los años 40*. Bs. As.: Ciccus.

Kruger, Clara (2009). *Cine y Peronismo. El Estado en escena*. Bs. As.: Siglo XXI.

----- (2010). “Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino” en Moguillansky, Marina; Molfetta, Andrea; Santagada, Miguel (comp.) *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del Primer Congreso Internacional de ASAECA* (pp. 159-169). Bs. As.: Teseo.

----- (2014). “Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada” en *AdVersus. Revista de Semiótica*, año XI, n° 26, pp. 133-150. Recuperado en: <http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2609.pdf>

Mahieu, José Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*. Bs. As.: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Maldonado, Leonardo (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina: 1896-1920*. Bs. As.: I-rojo.

- Manetti, Ricardo (1995). "Deanna Durbin" en *Cien años de cine* (colect., fasc. n° 18, pp. 138-139). Bs. As.: La Nación.
- Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra (1995). *Un diccionario de films argentinos 1930-1995*. Bs. As.: Corregidor.
- Maranghello, César (2005). *Breve historia del cine argentino*. Bs. As.: Laertes.
- Melo, Adrián (2008). "¿Tan fácil se renuncia a un deseo?" en Melo, Adrián (comp.) *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (pp. 45-66). Bs. As.: Lea.
- Ortiz, Mecha (1982). *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Bs. As.: Moreno.
- Paladino, Diana (1995). "La comedia blanca" en *Cien años de cine* (colect., fasc. n° 26, pp. 206-207). Bs. As.: La Nación.
- (1999). "Libertad Lamarque, la reina de la lágrima" en *Archivos de la Filmoteca*, n° 31, pp. 60-75.
- Pardo, Soledad; Croci, Pablo (2011). "Safo, historia de una pasión: Tensión entre canon y ruptura en el primer melodrama erótico del cine argentino" en *Imagofagia* n° 3, pp. 382-443. Recuperado en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/81>
- Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Bs. As.: Biblos.
- Posadas, Abel; Landro, Mónica; Speroni, Marta (2005). *Cine sonoro argentino 1933-1943. Tomo I*. Bs. As.: El Calafate.
- ; Campodónico, Raúl H. (2006). *Cine sonoro argentino 1933-1943. Tomo II*. Bs. As.: El Calafate.
- Posadas, Abel (2009). *Damas para la hoguera*. Bs. As.: ENERC/INCAA, Bs. As.
- Regueira, Fernando (2012). "Postulación de una pasión: la Argentina. Ensayo sobre *Safo, historia de una pasión* (1943), de Carlos Hugo Christensen" en Faretta, Ángel; et al., *Cinco films argentinos* (pp. 111-168). Bs. As.: Djaen.
- Valdez, María (2000). "María Duval" en España, Claudio (dir.) *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933/1956, Volumen I* (p. 356). Bs. As.: Fondo Nacional de las Artes.
- Zolezzi, Emilio (2006). *Noticias del viejo cine criollo*. Bs. As.: Ediciones Lumiere.

Bibliografía general sobre cine:

Altman, Rick (1984). "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre" en *Cinema Journal*, vol 23, n° 3, pp- 6-18, primavera1984, University of Texas Press. Recuperado en: <http://www.jstor.org/stable/1225093>

----- (2000; [1999]). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Apolloni, Alexandra (2016). "Authority, Ability, and the Aging Ingenue's Voice" en Adrian, Allison; Warwick, Jacqueline (eds.) *Voicing Girlhood in Popular Music: Performance, Authority, Authenticity* (pp. 143-167). New York: Routledge.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (2011; [1983]). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Bs. As.: Paidós.

Babington, Bruce; Evans, Peter Williams (1989). *Affairs to Remember. The Hollywood Comedy of the Sexes*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Barrett, Ciara (2017). "Chapter 4: Just a voice and youth. Shirley Temple, Deanna Durbin, Judy Garland and the rise of the musical child star in the 1930s" en O'Connor, Jane; Mercer, John (eds.) *Childhood and Celebrity* (pp. 41-52). New York: Routledge.

Bordwell, David (1996; [1985]). *La narración en el cine de ficción*. Bs. As.: Paidós.

-----; Thompson Kristin (1995; [1979]). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Burch, Noël; Sellier, Geneviève (1996). *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1960*. Paris: Nathan Université.

Cassetti, Francesco; Di Chio, Federico (1991; [1990]). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chadelieux, Delphine (2016). *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.

Dyer, Richard (1979). *Stars*. London: British Film Institute.

----- (1987). *Heavenly Bodies: Films Stars and Society*. London: BFI, Macmillan.

Feeley, Kathleen A. (2016). *Mary Pickford: Hollywood and the New Woman*. New York: Westview Press.

Forgacs, David (2002). "Sex in the Cinema: Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943" en Reich, Jacqueline y Garofalo, Piero (eds.) *Reviewing Fascism: Italian*

Cinema, 1922-1943 (pp. 141-172). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

González Requena, Jesús (1985). *En los límites del cine clásico. La escritura manierista de Douglas Sirk*. Madrid: Universidad Complutense.

----- (1996). *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.

Gubern, Roman (1989). *Historia del cine*. Buenos Aires: Lumen.

Gundle, Stephen (2002). "Films Stars and Society in Fascist Italy" en Reich, Jacqueline; Garofalo, Piero (eds.) *Reviewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943* (pp. 315-339). USA: Indiana University Press.

Karush, Matthew B. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Bs. As.: Ariel.

Kear, Lynn; King, James (2009). *Evelyn Brent. The Life and Films of Hollywood's Lady Crook*. North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers.

Lancia, Enrico; Poppi, Roberto (2003). *Dizionario del cinema italiano. Le attrici dal 1930 ai giorni nostri*. Roma: Gremese Editore.

Masi, Stefano; Lancia, Enrico (1996). *Les séductrices du cinéma italien*. Roma: Gremese Editore.

Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen 16.3*, Autumn 1975, pp. 6-18.

Nash, Ilana (2006). *American Sweethearts. Teenage Girls in the Twentieth Century Popular Culture*. EEUU: Indiana University Press.

----- (2010). "The Innocent is a Broad: American Virgins in a Global Context" en McDonald, Tamar Jeffers (ed.) *Virgin Territory: Representing Sexual Inexperience in Film* (pp. 34-53). Detroit: Wayne State University Press.

Reich, Jacqueline (2008). "Stars, Gender, and Nation: Marcello Mastroianni and Italian Masculinity" en Gabbard, Krin; Luhr, William (eds.) *Screening Genders* (pp.49-60). London: Rutgers University Press.

Russo, Eduardo A. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Bs. As.: Manantial.

Schwarzböck, Silvia (2017). *Los monstruos más fríos*. Bs. As.: Mardulce.

Verdier, Jeanne (2007). "Danielle Darrieux, genèse d'une star" en Amiel, Vicent; et al. *L'acteur de cinéma: approches plurielles* (pp. 171-191). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Whitfield, Eileen (2007). *Pickford. The Woman Who Made Hollywood*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Bibliografía general:

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1987; [1944]). "La industria cultural" en *Dialéctica del Iluminismo* (pp.147-200). Bs. As.: Sudamericana.

Alcoba Rueda (2007). "Autorización y uso del neologismo" en Sarmiento, Ramón y Vilches, Fernando (coord.) *Neologismos y sociedad del conocimiento* (pp. 23-47). Barcelona: Ariel.

Althusser, Louis (1984; [1970]). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Bs. As: Nueva Visión.

Anzorena, Claudia (2008). "La participación de las mujeres en el proceso de formación del Estado Nacional en Argentina de finales del siglo XIX. Reflexiones desde una perspectiva de género" en *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 45, nº 2, pp. 1-13.

Arrieta de Meza, Beatriz; Meza Cepeda, Rafael Daniel; Batista Ojeda, Judith (2008). "¿Neologismos o desaciertos lingüísticos?" en *Revista de Investigación Lingüística*, nº 11, pp. 361-376.

----- (2010). "Procedimientos morfológicos para la creación de neologismos en el discurso académico" en *Revista de Investigación Lingüística*, nº 13, pp. 219-240.

Benjamin, Walter (1971; [1923]). "La tarea del traductor" en *Angelus Novus* (pp. 128-143). Barcelona: Edhasa.

Barrancos, Dora (1999). "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el periodo de entreguerras" en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.) *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. Tomo III* (pp. 199-225). Bs. As.: Taurus.

----- (2001). *Inclusión/exclusión. Historia con mujeres*. Bs. As.: FCE.

----- (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Bs. As.: Sudamericana.

----- (2010). "Mujeres en la Argentina: un balance frente al Bicentenario" en *Revista de Trabajo*, año 6, nº 8, pp. 323-331.

-----; Guy, Donna; Valobra, Adriana (2014). *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011*. Bs. As.: Biblos.

- Berardi, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Bs. As.: Ed. Del Jilguero.
- Bordelois, Ivonne (2006). *Etimología de las pasiones*. Bs. As.: Libros del Zorzal.
- Botana, Natalio (1977). *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Bs. As.: Sudamericana.
- Cicerchia, Ricardo (2001). *Historia de la vida privada en la Argentina. Desde la Constitución de 1853 hasta la crisis de 1930*. Bs. As.: Troquel.
- Cosse, Isabella (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, Susana (2011). *La gracia disciplinada. Detrás de los muros del Asilo Unzué. Mar del Plata, 1912-1955*. Bs. As.: Biblos.
- Devoto, Fernando; Madero, Marta (dir., 1999). *Historia de la vida privada de la Argentina. Volumen II: la Argentina plural: 1870-1930*. Bs. As.: Taurus.
- Díaz Rojo, José Antonio (2001). "Terminología científica y traducción: la neología inducida (I)" en *El Trujamán. Revista Diaria de Traducción*. Recuperado en: https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_01/09082001.htm
- Di Stefano, Roberto; Zanatta, Loris (2000). *Historia de la Iglesia Católica Argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*. Bs. As.: Grijalbo Mondadori.
- (2013). "Sobre liberalismo y religión: rentas eclesiásticas y presupuesto de culto en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)" en *Almanack* n° 5, p. 178-197.
- (2014). "La excepción argentina. Construcción del Estado y de la Iglesia en el siglo XIX" en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, n° 40, pp. 91-114.
- Durán, Manuel (2017). "Sexualidad, producción y trabajo en el discurso higienista y eugenésico en Chile y Argentina, 1860-1930" en *Revista Nomadias* n° 23, pp. 31-52.
- Foucault, Michel (1991; [1977]). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Bs. As.: Siglo XXI.
- García Platero (1995/96). "Observaciones sobre el neologismo" en *Revista de Lexicografía*, vol. II, pp. 49-59.
- Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria; Ini, María Gabriela (2000). *Historia de las mujeres en la Argentina*. Bs. As.: Taurus.
- Golbert, Laura (2010). *De la Sociedad de Beneficencia a los Derechos Sociales*. Bs. As.: Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social.

Guy, Donna (2010). *Las mujeres y la construcción del Estado de Bienestar. Caridad y creación de derechos en la Argentina*. Bs. As.: Prometeo.

----- (2014). "Prostitución y suicidio en Buenos Aires, 1880-1900" en Barrancos, Dora; Guy, Donna; Valobra, Adriana (eds.) *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011* (pp. 115-129). Bs. As.: Biblos.

Jaksić, Iván; Posada Carbó, Eduardo (eds., 2011). *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Legrand, Raphaëlle (2006). "Libertines et femmes vertueuses: l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII siècle" en Marquié, Hélène; Burch, Noël (comp.) *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?* (pp. 157-175). Paris: L'Harmattan.

Lionetti, Lucía (2006). "La educación pública: escenario de conflictos y acuerdos entre católicos y liberales en la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX" en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 63, n° 1, pp. 77-106.

Míguez, Eduardo (1999). "Familias de clase media: la formación de un modelo" en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.) *Historia de la vida privada de la Argentina. Volumen II: la Argentina plural: 1870-1930* (pp. 18-42). Bs. As.: Taurus.

Nari, Marcela (1994). "Conflicto social, maternidad y «degeneración de la raza»" en Fletcher, Lea (comp.) *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (pp. 207-216). Bs. As.: Feminaria Editora.

----- (1995). "La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar los pañales a su bebé de manera científica)" en *Revista Mora*, n° 1, pp. 31-45.

----- (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires 1890-1940*. Bs. As.: Biblos.

Oszlak, Oscar (1982). *La formación del Estado argentino*. Bs. As.: Editorial de Belgrano.

Paterman, Carole (1995; [1988]). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.

Romero, José Luis (1987; [1965]). *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblioteca Actual, Ediciones Nuevo País.

----- (1987). *Las ideas políticas en Argentina*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.

Romero, Luis Alberto (1994). *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica.

Sábato, Hilda (2007). "La política argentina en el siglo XIX: notas sobre una historia renovada" en Palacios, Guillermo (coord.) *Ensayos sobre la nueva historia política de América Latina, siglo XIX* (pp. 83-94). México: El Colegio de México.

Schwartz, Otto (1939). *Fisiología de la vida sexual en el hombre y la mujer*. Bs. As.: Claridad.

Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Bs. As.: Siglo XXI.

Vallespín (2005; [1997]). "El Estado liberal" en Del Águila, Rafael (ed.) *Manual de Ciencia Política* (pp. 53-80). Madrid: Trotta.

Valobra, Adriana (2010). "La ciudadanía política femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX: Aportes para una aproximación conceptual y recursos didácticos" en *Clio y Asociados*, n° 14, pp. 86-112.

Fuentes periodísticas:

El Heraldo de Cinematografista: 1941-1945

La Nación, La Razón, La Prensa: 1941-1945 (Fondo documental Biblioteca ENERC)

Radiolandia: números 750 (1/8/1942) y 779 (20/2/1943)

The New York Times: 1937-1945 (críticas de los films protagonizados por Deanna Durbin recuperadas de: <https://www.nytimes.com/reviews/archives>)

Artículos periodísticos con firma:

Byrge, Duane (30/04/2013). "Deanna Durbin, 1930s Child Star, Dies at 91", *The Hollywood Reporter*. Recuperado de: <https://www.hollywoodreporter.com/news/deanna-durbin-1930s-child-star-449407>

Fallon, Claire (6/1/2017). "What happened To The Ingénue?", *Huffpost.com*. Recuperado de: https://www.huffpost.com/entry/ingenue-hollywood-archetype_n_586bfff44b0eb58648ad093

Freedland, Michael (1/05/2013). "Deanna Durbin Obituary. Child star with a powerful singing voice who played the perfect girl next door in Hollywood films of the 30s and 40s", *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2013/may/01/deanna-durbin>

Gates, Anita (28/12/2016). "Debbie Reynolds, Wholesome Ingénue in 1950s Films, Dies at 84", *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2016/12/28/movies/debbie-reynolds-dead.html>

----- (3/8/2018). "Mary Carlisle, Depression-Era Movie Ingénue, Is Dead at 104", *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2018/08/03/obituaries/mary-carlisle-depression-era-movie-ingenue-dies-at-104.html>

Harmetz, Aljean (30/4/2013). "Deanna Durbin, Plucky Movie Star of the Depression Era, Is Dead at 91", *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2013/05/01/movies/deanna-durbin-1930s-star-of-universal-pictures-dies-at-91.html>

Artículos periodísticos sin firma:

Clarín (2/05/2013). "Un orgullo de Hollywood. Fue una estrella entre los años '20 y los '40. Churchill la admiraba". Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/orgullo-Hollywood_0_BJ3Ghq_sPQx.html

Huffpost (1/05/2013): "Deanna Durbin Dead: Former 1930s Child Star Dies At 91". Recuperado de: https://www.huffpost.com/entry/deanna-durbin-dead_n_3190097

Reuters (1/05/2013): "Muere la actriz Deanna Durbin, que llevaba décadas apartada de Hollywood". Recuperado de: <https://es.reuters.com/article/entertainmentNews/idESMAE94002F20130501>

Filmografía:

Adolescencia (Francisco Mugica, 1942)

Ay, Juancito (Héctor Olivera, 2004)

Besos perdidos (Mario Soffici, 1945)

Cada hogar, un mundo (Carlos Borcosque, 1942)

Casi un sueño (Tito Davison, 1943)

Cinco besos (Luis Saslavsky, 1945)

Cita en las estrellas (Carlos Schlieper, 1949)

Claro de luna (Francisco Mugica, 1943)

Cuando florezca el naranjo (Alberto de Zavalía, 1943)

Dieciséis años (Carlos Hugo Christensen, 1943)

Doce mujeres (Luis José Moglia Barth, 1939)

El espejo (Francisco Mugica, 1943)

El retrato (Carlos Schlieper, 1947)

El tercer beso (Luis César Amadori, 1942)
El viaje (Francisco Mugica, 1942)
La honra de los hombres (Carlos Schlieper, 1946)
La novia de primavera (Carlos Hugo Christensen, 1942)
La pequeña señora de Pérez (Carlos Hugo Christensen, 1944)
La señal (Ricardo Darín y Martín Hodara, 2007)
La señora de Pérez se divorcia (Carlos Hugo Christensen, 1945)
La serpiente de cascabel (Carlos Schlieper, 1948)
Los martes, orquídeas (Francisco Mugica, 1941)
Las tres ratas (Carlos Schlieper, 1946)
Los que aman, odian (Alejandro Maci, 2017)
Mi primera novia (Enrique Carreras, 1966)
Papá tiene novia (Carlos Schlieper, 1941)
Safo, historia de una pasión... (Carlos Hugo Christensen, 1943)
Secuestro sensacional!!! (Luis José Bayón Herrera, 1942)
Soñar no cuesta nada (Luis César Amadori, 1941)
Su hermana menor (Enrique Cahen Salaberry, 1943)
Su primer baile (Ernesto Arancibia, 1942)
Treinta segundos de amor (Luis Mottura, 1947)