

30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano, (Buenos Aires (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

# Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori.

Lucía Rodríguez Riva.

Cita:

Lucía Rodríguez Riva, "*Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori.*" en *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano, (Buenos Aires (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2014).*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/lucia.rodriguez.riva/11>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pVV0/Knk>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## Cine, revista, música: la industria cultural en las primeras películas de Luis César Amadori

*Lucía Rodríguez Riva*

Cuando Luis César Amadori llegó a dirigir su primera película, a los 32 años, tenía ya una importante trayectoria en el mundo del espectáculo, ligada al teatro y particularmente a la revista porteña, con un amplio conocimiento en el área de la ópera, el tango y el periodismo.<sup>1</sup> Dicha formación profesional se observa manifiestamente en sus primeros filmes, los cuales incorporan estos elementos en sus relatos. En este capítulo proponemos estudiar tres de las primeras obras de este prolífico director (*Puerto nuevo*, 1935; *Madreselva*, 1938; y *Hay que educar a Niní*, 1940) en función de analizar en ellas la presencia del espectáculo en sus diversos géneros. Nuestra hipótesis es que la fuerte presencia del cine, la música y el teatro en estos filmes y particularmente como articuladores de la trama, da cuenta del funcionamiento de la industria cultural argentina en la década de los treinta y colabora, por eso mismo, a comprender su lógica a través de estas ficciones. De hecho, si bien se trata de temáticas recurrentes en la primera década de la cinematografía nacional, lo distintivo

---

1 Para más detalles sobre su trayectoria laboral anterior al cine, remitimos al capítulo que le dedica Dana Zylberman en el presente volumen.

aquí es que la revista porteña, el cine, el tango o la ópera, no sirven simplemente como telón de fondo o como un espacio pintoresco donde situar la acción, sino que son funcionales para la resolución del argumento.

A partir del análisis textual de cada uno de estos filmes, explicaremos cómo funcionan al interior de la diégesis estos *sistemas de representación*, incorporándose de un modo absolutamente eficaz y orgánico a las historias. Además, estableceremos también relaciones con su contexto de producción, para comprender desde nuestra actualidad aquel momento histórico. Cuando hablemos aquí de “industria cultural” lo haremos en el sentido que le da el productor y teórico Octavio Getino: “el núcleo básico de estas industrias consiste en transformar contenidos culturales en valor económico, correspondiéndoles como función específica la mercantilización de lo simbólico.” (2009: 13). Asimismo, “Es el imaginario individual o colectivo de los usuarios y todo el contexto sociocultural en el que se construye (...) lo que determina el valor de los contenidos simbólicos ofertados, traducible también a términos de mercado.” (2009: 14).

En tanto consideramos que Luis César Amadori fue un importante *productor cultural* (en un sentido amplio, pues su práctica profesional comprendió las diversas áreas y roles ya mencionados) en nuestro país, nos resulta de especial interés analizar de qué maneras son representadas aquellas formas artísticas en sus películas.

El corpus aquí estudiado –tres de las once películas que dirigió Amadori entre 1935 y 1940– reúne las características que adelantamos, presentándose en ellas distintas formas del espectáculo, la temática que nos interesa.<sup>2</sup> Asimismo, resultan

---

2 En esta primera etapa, retoma también problemáticas similares en *Caminito de gloria* (1939) con Libertad Lamarque y *La canción del barrio* (1940), pero aquí decidimos centrarnos en las tres películas señaladas por la fuerte condensación que presentan en relación a estos temas. En el capítulo “Amadori y sus viajes: lo transnacional como marca identitaria” proponemos una posible periodización para la obra del director.

representativas de la filmografía del director, dado que cada una está elaborada en función del lucimiento de su estrella principal (Pepe Arias, Libertad Lamarque y Niní Marshall, respectivamente) y además se inscriben en la comedia y el melodrama, siendo estas dos de las características principales de la obra de Amadori.

## ***Puerto nuevo***

*Puerto nuevo* constituyó el primer acercamiento de Amadori al cine. Como bien le gustaba recordar, llegó a él por casualidad, gracias a que don Ángel Mentasti se acercó al Maipo con el firme propósito de impedir que estrenara una obra suya, acusándolo de utilizar el tango *Cambalache*<sup>3</sup>—que había sido empleado en *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) y por eso entendía que le pertenecía—, y terminó pidiéndole un argumento para Pepe Arias. El dato no resulta menor, en tanto este capocómico había trabajado dos años antes para Argentina Sono Film (en la primera producción de la empresa: *Tango!* de Luis Moglia Barth) y el día posterior al estreno había publicado una solicitada en el diario criticándola duramente: entendía que toda “la gracia” que no tenía el filme se la habían encargado a él (España, 1984: 44-45). A pesar de ello y a sabiendas de que la experiencia en el rodaje había sido complicada, tal como lo contaba Luis Moglia Barth (Calistro *et al.*, 1978: 273), Mentasti con su sagacidad de productor pretendía tenerlo entre su elenco estable, porque sabía que sin dudas convocaría al público.

A este hecho responde, consideramos, la forma de *Puerto nuevo*. Si bien se trata de una comedia, por la manera en que

---

3 Tema compuesto y musicalizado por Enrique Santos Discépolo. En aquellos años, “Discépolín” y nuestro director conformaron un muy productivo tándem compositivo, creando canciones que se estrenaban en el teatro y luego, en el cine.

es presentada publicitariamente, la historia cobra la forma de un melodrama. En resumen, Carlos (Charlo) y Dandy (Pepe Arias) habitan una villa de emergencia hasta que son “descubiertos” por Raquel (Alicia Vignoli), una “pituca” que los invita a tocar música en su casa. Ella se propone secretamente ser la mecenas de Carlos, del cual se enamora y abandona por ello a Luis, su novio (José Gola), un tipo seductor pero poco confiable. Mientras tanto, Dandy establece una pareja con Alma (Sofía Bozán), cantante y bailarina en una *boîte*, una artista de la noche. Raquel decide financiar una revista porteña para lanzar profesionalmente a Carlos, pero en el momento del estreno, Luis le revela a aquel la verdad y este, herido en su orgullo, escapa. Al final, ya aclaradas las buenas intenciones, la pareja central igual se conforma; además, Alma abandona a Dandy y se queda con el ex-novio de Raquel. Como puede verse, en la trama Dandy juega un papel secundario (el “bobo” en los términos de Jesús Martín-Barbero, aquel personaje cómico del melodrama que ayuda a la pareja principal a reunirse). Sin embargo, a pesar de que la película se sustenta sobre la base de un argumento fundamentalmente melodramático, es leída como una comedia por la fuerte presencia y actuación de Arias, en torno de quien gira la puesta.

Esta disposición no es infrecuente en la filmografía de la época; de hecho, hasta que este género organice su propia estructura dramática en la década de los cuarenta, tal como sostiene María Valdez (2000), las así llamadas “comedias” siempre tendrán un fondo melodramático. Asimismo, podemos afirmar que no solo se trata de una película construida para el lucimiento de las estrellas –algo que luego será distintivo en la filmografía de Amadori– sino que se comprende en ella la función e influencia del espectáculo extra-cinematográfico por la presencia de Arias, Sofía Bozán, Alicia Vignoli y Charlo, figuras todas ellas del teatro –particularmente de la revista porteña– y, en el último caso, también de la radio.

Uno de los aspectos que resulta realmente importante señalar aquí es que el clímax del relato se produce dentro del espacio del teatro. La secuencia, que dura alrededor de veinte minutos, demuestra una gran destreza narrativa en la cual el oficio de Soffici seguramente tuvo bastante que ver. La trama bascula entre el escenario y el detrás de escena, con una línea dramática principal (la de Raquel, Charlo y Luis) y los momentos de distensión que producen las travesuras de Dandy con las bailarinas frente a la mirada celosa de Alma. La figura de Pepe Arias resulta central aquí, puesto que es él quien oscila entre los bastidores y las tablas. La película enseña a Dandy cuando, “desorientado”, es empujado al escenario y debe hacerse cargo de una situación sin saber qué decir, mientras un público lo observa desde la platea y otro, detrás de bambalinas. Sin embargo, el espectador conoce el *métier* de Pepe Arias como capocómico y puede disfrutar, cómplice, de su composición. Este filme funciona, además, como documento de la actuación de Arias y de *la Vignoli*<sup>4</sup> en el Maipo. A pesar de que el escenario es reconstruido en estudios, los números interpretados responden al modelo de actuación que se representaba en aquel teatro.



El monólogo de Pepe Arias.

---

4 El artículo antes del apellido no responde a un exceso de confianza, sino al modo en que se apelaba tradicionalmente a las divas de la revista. Se trata de una forma de reconocimiento a partir de la adscripción a un tipo de producción artística.

El número en el que Sofía Bozán interpreta la canción *De contramano* (letra de Amadori con música de Francisco Canaro)<sup>5</sup> se lleva a cabo en la *boîte* ficcional “El piccolo navio”; no obstante, remite al tipo de actuación que la distinguía en las revistas. Su marca consistía en haber impuesto “la caricatura y el monólogo en el tango. No lo cantaba, lo decía con ‘ademanos desacompasados’, no tanto de la música como al ritmo titilante de sus pulseras.” (citado en Szwarczer, 2010: 81) y la canción interpretada aquí ilustra ello. Lo mismo sucede con *Olvido* (letra de Amadori y música de Luis Rubistein), tema que habla de un pasado desconocido y un presente de pobreza, vocalizado en este caso por Charlo en la casa de Raquel. En la puesta en escena de estos temas musicales puede apreciarse un avance en relación a los primeros filmes con canciones –o, al menos, de lo que ha trascendido como lugar común<sup>6</sup>– puesto que aquí se incorporan en las situaciones dramáticas de un modo funcional a ellas: no solo valen por lo espectacular en sí mismos, sino por lo que narran o describen. En los casos citados, caracterizan a los personajes que los interpretan y anuncian, por lo tanto, algo del desenlace de cada uno de ellos.

Como se puede apreciar, en su primera película Amadori incorpora los modos de representación de la revista porteña, un género que le resultaba evidentemente cómodo. Como propone Demaría (2011), este género fue el único en la historia del teatro nacional que alcanzó el estatus de industria. Las obras tenían tal afluencia de público que el cartel debía, por esta demanda, renovarse mes a mes. Este modelo de producción teatral es equivalente a aquel en el cual Amadori se

---

5 Fue considerada como una canción ranchera por sus autores, tal como puede apreciarse en la edición comercial de la partitura que acompañaba el estreno de la película.

6 Nos referimos a la idea de que en el cine argentino los tangos se incorporaban sin ninguna justificación, para el puro lucimiento de las estrellas. Un análisis pormenorizado de los casos revela que esto no es así la mayoría de las veces, aunque la manera en que lo resuelve cada director demuestra distintos énfasis entre un polo y otro.

inscribiría en el cine, adecuándose rápidamente a él, puesto que ya conocía su dinámica.

Nos interesa rescatar ahora cómo juegan las dos representaciones de *Puerto Nuevo* en este relato. El filme comienza con la villa miseria recreada en estudios,<sup>7</sup> habitada únicamente por hombres (de todas las edades), quienes entonan la canción homónima, con la pretensión de mantener el buen ánimo en esa situación de pobreza y desempleo. Luego vuelve a aparecer Puerto Nuevo, pero esta vez construido sobre un escenario, como un número musical dentro de una revista porteña. Este espacio es habitado, a diferencia del anterior, por esbeltas bailarinas luciendo un vestuario que evoca las ropas de los vagabundos, a excepción de Alicia Vignoli, que porta un elegante vestido. Dado que Carlos huye a último momento y ella decide hacerse cargo de la actuación, aparece entonces por la parte superior del escenario y desciende paulatinamente las escaleras, como buena diva de revista. Si el primer espacio se establece sobre la horizontalidad de las construcciones precarias, en el segundo predomina lo vertical, dando cuenta de las jerarquías al interior del sistema teatral y, por qué no, de la clase social a la que pertenece la protagonista, quien puede costear la producción de ese espectáculo gracias a la fortuna de su tío.



Dos representaciones de *Puerto Nuevo*: la realista y la espectacularizada.

7 Este era el único modo de poner en escena una villa en aquel entonces, dado que todavía no existía la tecnología necesaria para filmar en exteriores.

Si bien la villa miseria no cumple un rol central durante el filme, consideramos interesante resaltar este desdoblamiento de la representación de Puerto Nuevo. Sin dudas, la película no pretende erigirse en una denuncia social, sino que seguramente este espacio le sirvió a Amadori para acentuar los fuertes contrastes entre las clases altas y bajas necesarios para la construcción del melodrama. No obstante, el hecho de haber elegido como escenario para una primera película una villa miseria no deja de ser llamativo, más aún durante la denominada “década infame”. En estos años, sin embargo, se llevó adelante una primera industrialización del país (dentro de la cual debe incorporarse también el cine) y las nuevas dinámicas de producción provocaron movimientos de migración interna, asentándose los obreros entonces en las zonas aledañas a las urbes: se trataba de un fenómeno en cierta forma novedoso.

Indudablemente, la resolución en términos sociales, y en particular para el personaje de Arias, no es nada satisfactoria: Dandy queda solo acompañado por su perro Chocolate, mientras los demás habitantes de Puerto Nuevo abandonan el predio por un anuncio de desalojo. El “final feliz” ha sido tal para Carlos y Raquel, para Alma y Luis, pero no así para Dandy que vuelve a aquel espacio de pobreza en el que comenzó y del cual debe, además, irse.

## ***Madreselva***

Esta película marca el retorno de Libertad Lamarque a la productora Argentina Sono Film: después de haber coprotagonizado *Tango!* y más tarde *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935), la artista fue contratada por SIDE y protagonizó sus famosas “óperas tangueras”.<sup>8</sup> En 1938, cuando

---

<sup>8</sup> *Ayúdame a vivir* (1936), *La ley que olvidaron* (1937) y *Besos brujos* (1938), todas dirigidas por José Agustín Ferreyra.

Lamarque ya poseía un importante reconocimiento a nivel internacional, los Mentasti la reincorporaron a su empresa y Amadori fue el encargado de reformular su imagen para darle mayor distinción, diferenciándose así de los productos de SIDE.

*Madreselva* comienza haciendo trampa: el puerto como escenario y un lógico asesinato a partir de la construcción de una imagen que remite a la estética del género policial más que a una prototípica película “para llorar” con Libertad Lamarque (cabe imaginar la posible decepción de los espectadores). Por suerte, enseguida nos enteramos de que no se trata más que de una filmación de otra película dentro de la diégesis de *Madreselva*. Este mecanismo de relato es el que España ha denominado “dispositivo de suplantación”, como una de las figuras propias de la narrativa amadoriana, donde se produce un desplazamiento de un objeto hacia una persona, de un individuo hacia otra caracterización, “como si el recurso de la *suplantación* fuera impulso para la acción” (1993: 29). En este caso, la sustitución se produce a nivel del dispositivo: una película se presenta en lugar de la anunciada (algo similar sucederá al comienzo de *Hay que educar a Niní*). Si bien la suplantación es un mecanismo narrativo típico de la comedia, por ejemplo, en el caso de Amadori puede entenderse como una figura propia de su discurso por la reiterada utilización en la mayor parte de sus películas, ancladas en diversos géneros, y porque se presenta en diferentes niveles: en la trama, pero también en el sistema de personajes y en el dispositivo discursivo, como acabamos de anotar.

Retomando el tema que nos convoca, en *Madreselva* encontramos condensados los medios de la industria cultural propios de la época (como el cine y la radio) así como también algunas de las formas artísticas con las que se había formado Amadori (el teatro –los títeres– y la ópera). Sobre estos cuatro elementos se desarrollará la trama de la película, articulando las relaciones entre los personajes principales.

Para comenzar, el cine se presenta en dos momentos: al inicio, cuando se introduce a Mario del Solar (Hugo del Carril) y a su compañero (Miguel Gómez Bao) y luego en la escena del concurso-*casting* de señoritas para acompañar a del Solar en su siguiente película. En ambas secuencias podemos observar cómo se muestran algunos de los elementos de construcción de la imagen cinematográfica, a partir de los cuales se pretende un efecto cómico. Recuérdese, por ejemplo, cuando una cachetada imprevista deja sordo al sonidista, o bien cuando a una participante del *casting* cada técnico le da indicaciones precisas y el director le pide finalmente que “trate de ser natural”, tras lo cual rompe en llanto. Es de suponer, entonces, que el funcionamiento de la maquinaria cinematográfica era algo familiar para los espectadores.

De hecho, entra aquí en juego otro importante elemento de la industria cultural: las revistas gráficas. El público acompañaba el consumo de los filmes con el de revistas tales como *Radiolandia* o *Cine argentino*, donde no solo se daban a conocer detalles de la vida personal de las celebridades, sino que se adelantaban los progresos de las filmaciones e, incluso antes del estreno, se anunciaban las películas en forma de fotonovela, relatándose los argumentos e incluyendo imágenes que los ilustrasen. Asimismo, aparecían en aquellas páginas las noticias sobre los estudios de cine (fusiones, acuerdos, contratos) y sobre los progresos técnicos que llegaban al país. De este modo, los espectadores accedían a un conocimiento sobre los mecanismos de producción de la cinematografía nacional, evidentemente necesario para que los chistes creados sobre la base de situaciones en el rodaje surtieran efecto. He aquí, entonces, otra de las pistas en la película *Madreselva* que nos acerca a una noción sobre el funcionamiento de la industria cultural por aquel entonces. En relación al concurso anunciado por radio (práctica habitual en esos días, de la cual surgió Elisa Christian Galvé, por ejemplo) es de interés notar que cuando se escucha la

publicidad en casa de Blanca (Libertad Lamarque), Mario sabe cómo funcionan: “La candidata ya está elegida hace dos meses.” Es decir, así como se presenta desde el filme la lógica de la producción cinematográfica, se da a entender que también hay arreglos fraudulentos (quien supiera escuchar, que escuchara).<sup>9</sup>

La secuencia del *casting* es fundamental, puesto que en ella se produce uno de los puntos de giro del relato. Blanca acude para probarse como actriz y descubre allí que su novio no es quien ella cree, sino la importante estrella de cine Mario del Solar. Esa *anagnórisis* se produce durante su prueba, para la cual el director le indica que improvise una escena de conflicto amoroso junto al señor del Solar y le solicita que interprete “con *naturalidad* los sentimientos que pasarían por usted”. Blanca lleva a cabo su misión acabadamente y es aplaudida; aunque lo curioso es que ella no ha actuado, sino que realmente *ha interpretado con naturalidad* los sentimientos que experimentaba. Blanca no actuó, pero Lamarque sí. Esta diferenciación (personaje/persona) es casi imposible de realizar en el texto-estrella de Libertad Lamarque, tal como ella supo construirlo: “Fueron personajes que no me apartaron de *mi* personalidad. Ya el director sabía con quién estaba tratando. Yo no puedo hacer un personaje que no tenga nada que ver conmigo. Soy muy femenina; mi voz es aniñada... Toda yo hablo de una cosa que no puede ser diferente de lo que soy.” (Calistro *et al.*, 1978: 97). Como sostiene Paladino, “[Lamarque] fue su propia artífice. Esto le dio la seguridad y la autonomía suficientes para permitirse pasar de un estudio y de un país a otro sin que su imagen y su popularidad se resintieran.” Además, tuvo un “público con el que nunca se estableció una relación de

---

9 En *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965), película que se inscribe dentro de la producción de la *Generación del 60* y que critica la industria cultural de su época, también aparece parodiado un concurso de señoritas, lo cual permite reconocer una continuidad en el funcionamiento de esta actividad.

culto y adoración, sino de admiración y autoidentificación.” (1999: 75). Todo esto es *puesto en escena* de un modo casi descriptivo en la secuencia del *casting* reseñada, dando cuenta de tal modelo.



Blanca ha interpretado con *naturalidad* los sentimientos que experimentaba.

En relación a los títeres, estos funcionan de modo metafórico para indicar la relación edípica entre Blanca y su padre (Leo Rappoli). Ellos dos son quienes realizan el espectáculo para sus beodos clientes. Lamarque canta *Muñecos* (letra de Luis César Amadori, con música de Alfredo Malerba) en la primera secuencia, tema que habla de la fatalidad del destino y que anuncia, por ello mismo, los aconteceres que sobrevendrán en este melodrama. Cuando Mario del Solar establece una relación con Blanca y se incorpora como artista a ese humilde tablado, anima a los títeres, desplazando entonces al padre de Blanca en tal función. Hacia el final, cuando la transformada Gloria Selva vuelve a su ciudad natal, se le ofrece un espectáculo de títeres y ella reconoce en la ejecución la decadencia en la que ha caído su padre tras su partida; incluso él se refiere a la pérdida de su “hada” en la actuación. Finalmente, en el lecho de muerte, el padre abraza los muñecos; cuando el médico anuncia a Blanca el

fallecimiento, la cámara enmarca lateralmente al padre y a los títeres en el piso, para luego acercarse a un primer plano donde las cabezas de los muñecos están juntas, pero invertidas.



El complejo de Edipo a través de los títeres.

Por otra parte, el decorado del teatro de títeres es una imagen que remite directamente a la perspectiva renacentista: el pasillo de un castillo construido a partir de un punto de fuga central y, en este sentido, se acerca a la concepción de la puesta en escena de la ópera,<sup>10</sup> de la cual este director había sido crítico años antes y que utilizaría como fuente para una película posterior: *Carmen* (1943), realizada sobre la creación teatral de Bizet (1875).

La radio tiene en *Madreselva*, si bien con una presencia breve, una función importantísima. Es a través de este medio de comunicación que las hermanas se enteran del concurso que llevará a la debacle sentimental entre Mario y Blanca. Siendo una familia humilde, la radio constituía su mayor acercamiento a las noticias, tal como lo demuestra el hecho de que no conocieran la imagen de Mario del Solar,

---

10 Nos referimos, en términos generales, a los decorados fijos en los que predomina la frontalidad, sin énfasis en la utilización del espacio, en tanto este se encuentra en los intérpretes y su vocalización.

sino solo a través de los relatos radiales. El sitio que ocupaba en las reuniones familiares, como acceso privilegiado a información y entretenimiento para gran parte de la sociedad argentina es algo que puede observarse, por ejemplo, en un filme tan posterior como *Espérame mucho* (Juan José Jusid, 1983), cuya acción está situada entre los años 1950-1952.

En las transformaciones del personaje de Libertad Lamarque juega un papel fundamental la música. Como toda gran heroína melodramática, Blanca debe elegir entre el amor y el triunfo (Gubern, 1974); para llevarlo a cabo, entona la canción *Madreselva* en el *living* de Mario, enfrentándose a él a través de la actuación... una vez más. Echada de la casa familiar, una oferta laboral la lleva a Europa; cambia su nombre por Gloria Selva (“Gloria, lo que anhela todo artista y selva, las dos últimas sílabas de mi flor preferida”) y se convierte en una exitosa cantante de ópera. Se suceden en una secuencia –que antecede a la tan famosa de Susan en *El ciudadano* (Orson Welles, 1941)– imágenes de sus actuaciones, lugares y diarios que anuncian las presentaciones de la artista. *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *La traviata*: partes cantadas por la misma Libertad Lamarque a partir de la construcción que realiza Amadori gracias a su previo conocimiento operístico. Al mismo tiempo, es necesario notar que se trataba de textos conocidos por los espectadores de la época gracias a las transmisiones de estas óperas populares que se realizaban por la radio, las cuales, por lo tanto, integraban su formación cultural. En el final, la interpretación de *Sueños de amor*<sup>11</sup> en la iglesia, durante el casamiento de su hermana con su amado, constituye la conversión final: tal como lo indica la iconografía del último plano, Blanca –y pura– se ha vuelto una virgen, concluyendo de este modo la construcción de un modelo de femineidad acorde al de la estrella que lo interpreta.

---

11 Primera parte de la obra para piano del compositor romántico Franz Liszt *Liebesträume. Drei Notturmi* (1850).



La conversión final: Blanca como una virgen.

### ***Hay que educar a Nini***

*Hay que educar a Nini* es el primer producto de la fructífera dupla que constituyeron Amadori y Nini Marshall en el cine. Puesto que la actriz estaba contratada con su personaje “Catita” en *Lumiton* y con “Cándida” en *Establecimientos Filmadores Argentinos (E.F.A.)*, la Sono Film decide contratarla como “Nini”. “Luis César Amadori fue designado mi director en el nuevo sello y a él le debo –entre otras satisfacciones– haberme posibilitado abordar otro tipo de trabajo, con prescindencia de mis dos clásicos personajes”, recuerda la artista en sus memorias (Marshall, 1985: 106). En tres de esas películas –la aquí abordada, además de *Orquesta de señoritas* (1941) y *La mentirosa* (1942)– la protagonista se llama “Nini”. Un rasgo propio de este personaje, como veremos, serán las constantes mentiras (siempre piadosas) y, junto a ellas, la representación como un modo de supervivencia –de la misma manera que lo hacía Marshall, la actriz.

La “Cachimayo Films” es el espacio donde se inicia esta película y, por ello mismo, donde comenzarán los conflictos. Ingresamos a él a través de una joven que pregunta por la

señorita Rubí y lo atraviesa hasta llegar al set donde Niní Marshall –la estrella de la película– posa para el director y recibe instrucciones de los distintos técnicos en un tono poco amable. Enseguida aparece la verdadera señorita Rubí y, una vez más, la suplantación ha sido utilizada por Amadori como un mecanismo narrativo. Nuevamente, los profesionales emplean vocabulario específico (“primer plano”, “luz de conjunto”), lo cual refuerza la idea antes desarrollada de que el público estaba familiarizado con él.

La primera secuencia completa trabaja sobre las confusiones que puede generar el cine, por un lado, así como también sobre la fragilidad que implica ese oficio, por otro, a través de lo que hoy denominaríamos “acoso laboral”. Focalizaremos ahora en el primer punto, aquel que da cuenta del funcionamiento de la maquinaria cinematográfica una vez más. Niní Reborado trabaja como doble de la estrella y su novio, como extra. Ambos están contratados por la “Cachimayo Films”, formando parte de su planta, tal como ocurría en el cine industrial. Si bien trabaja allí, en principio el interés central de la protagonista no es convertirse en una gran estrella sino casarse con su novio, para lo cual necesita tres mil pesos.<sup>12</sup> Por eso Arturito (Pablo Palitos) le consigue un posible trabajo como “ángel custodio” en una película de propaganda catequística que producirá “la Sociedad San Hermenegildo promoral en el cine”. Para ello, Niní debe demostrar experiencia y participa en otra película de la Cachimayo, en un pequeño papel para el cual no obtiene más instrucciones que saludar a un supuesto caramelero. Aquí sobreviene la complicación de Niní, quien cree estar interpretando a una buena chica cuando en realidad, gracias al montaje, personificará una prostituta. De la escena de rodaje pasamos directamente a la

---

12 Exactamente el mismo conflicto central y con la misma pareja protagónica (Niní Marshall/Pablo Palitos) se repetirá en dos filmes posteriores, ya mencionados, de Amadori: *Orquesta de Señoritas* (1941) y *La mentirosa* (1942), reiterando las fórmulas tanto a nivel estelar como narrativo que habían resultado exitosas.

de la sala de proyección, donde se observa el resultado final. Este encadenamiento revela el desglose en planos que implica la filmación de una película: a pesar de que el espectador lo observa en un *continuum* espacio-temporal, esa lectura se corresponde con una gramática aprendida.

Cuando Niní queda detrás de la claqueta de filmación, obtenemos el dato que a ella, como personaje, le falta: la película en la que actúa se llama *El ángel del puerto*. Tanto ese título como la construcción de la figura de la prostituta responden a un imaginario aprendido en el cine en relación al estereotipo de ese personaje y que funciona como una referencia para el público. Además, el cierre de esta secuencia en el *hall* de la sala se realiza con un paneo al cartel del filme *Una mujer de la calle* de Luis José Moglia Barth, también producida por Argentina Sono Film y estrenada el año anterior, enmarcada dentro del melodrama prostibulario. La primera secuencia, entonces, parodia aquel cine melodramático y se separa de él para inscribirse en la comedia, al tiempo que todos los signos antes señalados construyen un espacio cinematográfico dentro del cual Niní (personaje/actriz) queda fuera de lugar. La repetida frase en boca de Niní: “Porque nosotros, los artistas...” cobra un sentido absolutamente paródico en ese contexto.



Niní Marshall parodia la impostura de la estrella cinematográfica.

Nuevamente se genera aquí una confusión entre el personaje interpretado y la actriz que lo interpreta, al igual que en *Madreselva*, aunque con sentidos diferentes. Si en aquella película la confusión respondía al texto estrella de Lamarque y su modelo de femineidad, aquí advierte el funcionamiento del texto estelar en los públicos, pero esta vez solo en el interior de la ficción (de nuevo, la parodia). Dado que Niní (personaje) todavía no es una estrella, pretende buscar papeles “morales” para crear su propia imagen. Al no conseguirlo, eso tiene un efecto concreto en su carrera porque no podrá representar el papel de “ángel custodio” para la Sociedad San Hermenegildo. Aparece, entonces, aquello que mencionábamos en relación al acoso laboral: primero, en las sucesivas situaciones en que Niní es maltratada por los técnicos por no ser afamada y, luego, porque su confianza es traicionada en relación al papel que interpretaba. Todo ello redundará en que la aspirante a actriz se acerque al estudio de abogados para demandar a la Cachimayo Films y quede enredada en una estafa que planean los letrados.

Como planteamos antes, un elemento es esencial al texto estrella de Niní Marshall y, más particularmente, a “Niní” como personaje: el hecho de que ella *siempre está representando*. Para Niní Reboredo actuar es su modo de supervivencia, ya sea al interior de un sistema de representación (el cine), como por fuera de él (en el colegio). Nótese, durante la segunda secuencia del filme, en el estudio de abogados, cómo la manera de acceder a una entrevista es encarnando a otras dos clientes: “Rebeca Misowski”, una judía, y una cupletista. Incluso actúa frente a su novio, sin declararle cuál es su verdadera misión adentro del Colegio.

Por otro lado, así como fue parodiada la institución-cine, lo es también la institución educativa. Cuando el abogado lleva a Niní para que personifique a la supuesta hija de Montero, ella le pregunta: “¿Es un papel moral?”, a lo que el abogado responde: “Tan moral que se representa en un colegio”. Sin embargo, la directora enseguida accede a participar de la estafa, con lo

cual la idea de moralidad asociada a la escuela es, por lo menos, dudosa. La figura de la vicedirectora representa, además, la hipocresía en relación a la disciplina, área hacia la cual Niní siempre la empuja para que tropiece (por ejemplo, al emborracharla). Finalmente, recordemos los personajes que está interpretando Arturito cada vez que aparece a visitarla en la escuela: un policía, un desocupado, un compadrito y un cura. Es decir, las instituciones de mayor peso en la sociedad y sus contrapartes, podríamos decir, se presentan aquí como disfraces.

Finalmente y a pesar de todas las parodias señaladas, vale decir que Niní Reboredo no constituye un peligro para la sociedad. La resolución de la trama a través del accionar de Niní movilizadora por dos buenas intenciones –que su compañera encuentre un hogar y que Montero (Francisco Álvarez) no sea estafado, a pesar de perder ella sus tres mil pesos– es un buen ejemplo de lo que Karush ha denominado “moral alternativa” (2013: 160), según la cual la solidaridad y generosidad entre los trabajadores es más importante que la sujeción a la ley. Según este autor, los personajes de Niní Marshall habilitaban una lectura de cierto modo subversiva, aunque se encontraran enmarcados en narrativas que finalmente volvieron al estado inicial de la situación. Este hecho es posibilitado, asimismo, por la lógica de la comedia, la cual evidencia la estructura de las instituciones sociales, aunque por ello “no escapa de la vuelta al mandato que reubica cada cosa en su lugar” (Valdez, 2000: 272-273). Por estas razones, Niní es recompensada por su accionar al final, gracias a lo cual logra casarse con Arturito.

Como hemos visto, el abordaje de estos clásicos del cine nacional desde una perspectiva que los relaciona con otras prácticas artísticas echa luz tanto sobre las obras fílmicas como también sobre las producciones que las acompañaban. Tomando como punto de partida la obra del director Luis César Amadori, podríamos hablar de *sistemas de representación convergentes*, en tanto se han puesto en juego distintos modos

de puesta en escena para reforzar la diégesis (un buen ejemplo, además, de por qué se denominó “séptimo arte” al cine). De este modo, asimismo, se colaboró en la construcción y afianzamiento de la industria cultural.

## Bibliografía

- Calistro, Mariano; Cetrángolo, Oscar; España, Claudio; Insaurralde, Andrés y Landini, Carlos. 1978. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, Norildis.
- Demaría, Gonzalo. 2011. *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro.
- España, Claudio. 1984. *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Buenos Aires, Abril.
- . 1993. *Luis César Amadori*. Buenos Aires, CEAL.
- Getino, Octavio. 2009. *Industrias del audiovisual argentino en el mercado internacional. El cine, la televisión, el disco y la radio*. Buenos Aires, CICCUS.
- Gubern, Román. 1974. “Teoría del melodrama”, en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- Karush, Matthew. 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- Marshall, Nini y D’Anna, Salvador. 1985. *Nini Marshall. Mis memorias*. Buenos Aires, Moreno.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Paladino, Diana. 1999. “Libertad Lamarque, la reina de la lágrima”, *Archivos de la Filmoteca*, N° 31.
- Szwarczer, Carlos. 2010. *Teatro Maipo: 100 años entre bambalinas*. Buenos Aires, Corregidor.
- Valdez, María. 2000. “El reino de la comedia”, en España, Claudio (dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.