

Imágenes de infancia en el cine argentino clásico (1933-1956).

Autor:

Guevara, María Eugenia

Tutor:

Ferreyra, Sandra

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título 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

**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Secretaría de Posgrado**

**Maestría en Estudios de Teatro y Cine
Latinoamericano y Argentino**

Tesis de maestría

Imágenes de infancia en el cine argentino clásico (1933 - 1956)

Directora: Dra. Sandra Ferreyra

Maestranda: Lic. María Eugenia Guevara

Buenos Aires
Junio de 2022

Índice

Introducción	4
I. De padre desconocido	22
Un antecedente innovador	24
El planteo de diferentes formas de maternidad	26
La hipocresía de las clases altas y la solidaridad de las clases populares	31
Una familia para bebés de origen desconocido	37
El falseamiento de la identidad y la documentación	44
La ilegitimidad, la enfermedad y la mortalidad infantil	48
El Estado protector	55
Conclusiones	59
II. Los hijos de la calle	61
<i>Billiken</i> y el pibe callejero como modelo y anti-modelo	64
Los “menores” también son buenos niños	67
Dos religiosos cuidan a los chicos a comienzos del siglo XX	78
Entre el trabajo, el juego y el vagabundeo: Leopoldo Torres Ríos y Toscanito	85
Un mundo peronista infantil	94
Una chica solitaria roba porque ¿no sabe que está mal?	99
Conclusiones	104
III. En cuerpo y alma	106
Juegos de competencia y de simulacro	110
El niño que juega al fútbol y el niño que juega al básquet	112
El arte dramático y la música: de la calle al teatro	122
Las niñas imitadoras: ser Evita, Eva, la abuela o varón	134
Conclusiones	143
VI. Soñemos...	145
El niño como consumidor	147
Antes del peronismo, consumir es una prerrogativa de clase	149

Un mundo de juguetes es un mundo feliz	161
a) Las armas de fuego	165
b) La muñeca	171
c) La pelota de fútbol	175
La felicidad en un mundo de juguete	177
Conclusiones	185
Consideraciones finales	187
Bibliografía	189
Anexos	197

Introducción

La presencia de niños y niñas, y de determinadas problemáticas y discursos asociados a la infancia es habitual en las películas argentinas pertenecientes al periodo denominado cine clásico industrial, de 1933 a 1956.¹ No sería errado, ni exagerado, afirmar que estas apariciones son más una convención que una rareza. Las producciones de los directores más importantes y prolíficos del periodo como José Agustín Ferreyra, Manuel Romero, Carlos Borcosque, Luis César Amadori, Leopoldo Torres Ríos, Carlos Hugo Christensen, Lucas Demare, Román Viñoly Barreto y Tulio Demicheli, entre otros, son prueba de esta certeza.

Esta constatación nos ha llevado a preguntarnos tanto por el origen de esta presencia, como por sus sentidos, en especial en un contexto de más de dos décadas en el que se producen cambios importantes relativos a las concepciones sobre la infancia y el tratamiento de la que ésta es objeto, tanto en el país como en el mundo. Es así como en este trabajo profundizamos en el estudio de las imágenes de infancia que estas películas transmiten, poniéndolas en relación con los discursos y las políticas relativas a la infancia que circularon en la Argentina entonces.

Consideramos imagen a una relación que se establece a partir del mecanismo de la reflexión, como señaló Jean-Paul Sartre (1948). La imagen que puede ser mental o concreta, como en las películas que analizamos, impresa sobre el soporte cinematográfico, y representa a un objeto (el niño) que está ausente al momento de la reproducción. Lo que distingue a la imagen de las demás clases de objetos significantes, según Christian Metz (1972), es su estatus analógico, su iconicidad, su semejanza perceptiva global con el objeto representado. En el caso del cine, además, esta imagen (a veces identificada en un plano, otras veces accesible en la serie) adquiere su significación como parte de una cadena sintagmática. Así, “la imagen representativa es con mucha frecuencia una imagen narrativa” (Aumont, 1992: 257); es decir,

¹ El “cine clásico” es una categoría propuesta y trabajada por el pensamiento del cine y reconocida por los espectadores, “en términos que, aunque no dejan de hacerlo operativo, necesariamente comportan una buena dosis de vaguedad” (Russo, 2008: 17). En general, la etiqueta se aplica a los filmes producidos por Hollywood entre 1917 – 1960 (Bordwell, 1996 y 1997). Desde la producción, la fórmula americana tenía tres ejes: los estudios, las estrellas y los géneros. Era un cine narrativo, altamente previsible en función de convenciones genéricas, lineal, denotativo, con un código de convenciones técnicas y de estilo (por ejemplo, la ubicación espacio-temporal, el montaje continuo o transparente, el sonido que refuerza lo que se ve en la imagen, entre otras). En el caso del cine argentino hay acuerdo con respecto a su comienzo con la primera película sonora, *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933) pero no con respecto a su culminación. Algunos autores consideran que finaliza en 1955 (Kriger, 2009; Mahieu, 1966; Getino, 2005) y que en 1956 comienza el denominado “cine moderno”. Para otros, y es en esta línea que nos ubicamos, culmina en 1956 (España, 2000; Couselo, 1992; Maranghello, 1992). El cine argentino clásico se producía en estudios; tenía estrellas, géneros, un circuito de salas de proyección, un importante mercado de espectadores y una industria editorial montada a su alrededor. Sin embargo, si bien se trata de una cinematografía industrial, es “artesanal en cuanto a los recursos y a la estructura empresarial de la producción” (Paranaguá 1996: 233).

cuenta una historia. También, por esencia y por estructura, la imagen es simbólica (Sartre, 1948) y esa naturaleza tiende a “desprender una significación al mismo tiempo que una participación afectiva” (Morin, 2001: 161). En el caso de la imagen cinematográfica, por su herencia fotográfica, la posibilidad de captar el movimiento, las opciones narrativas y expresivas que aporta el montaje, y su forma de exhibición en gran tamaño, logra un gran poder de penetración como medio de comunicación, activando mecanismos de proyección e identificación que se encuentran en la base del concepto de imaginario.

Con respecto a la infancia, según el diccionario de la Real Academia Española, es tanto el “período de la vida humana desde que se nace hasta la pubertad”, como el conjunto de niños de tal edad², y también el “primer estado de una cosa después de su nacimiento o fundación”. Sin embargo, más allá de este concepto, hay que considerar que, en el terreno de la definición de la infancia, la edad, la definición jurídica, la incorporación al sistema escolar, son todos criterios que, si alguna vez fueron considerados más o menos objetivos, hoy están en discusión, como afirma Diker (2009). Para nuestro trabajo, tomamos la definición de Ferrán Casas, para quien la infancia es “lo que cada sociedad, en un momento histórico dado, concibe y dice que es la infancia” (Casas, 2006:29).

Si bien a partir de los estudios pioneros de Philippe Ariés (1960), se considera a la infancia como una construcción sociocultural, ya que en la Edad Media se desconocía su existencia, y se representaba al niño como un adulto pequeño; es decir, se negaba que tuviera una identidad propia, coincidimos con la posición planteada por Susana Sosenski y Elena Albarrán (2012), en relación con la infancia en América Latina donde no existieron concepciones lineales de infancia como la que delinearon los textos pioneros. “Las infancias latinoamericanas transitaron por múltiples caminos en los que se cruzaron categorías de género, clase social y etnia” (Sosenski y Albarrán, 2012: 9).

Así, no hubo un modelo de infancia para cada época, sino que la niñez se expresó en múltiples vertientes³

niños delincuentes, niños indígenas, niños escolarizados, niños consumidores, niños estéticos, niños exploradores, niños escritores, niños salvajes o primitivos. Asimismo, las representaciones sobre la infancia no fueron homogéneas, el niño

² La cuestión de la edad, si bien resulta compleja por varias cuestiones, al decir “niño/a” incluimos a niños y a niñas, desde bebés hasta la pubertad, alrededor de los 13 años. La edad de los personajes niños es una circunstancia que en muchos casos se intuye ya que no se explicita en las películas, con lo cual es también un criterio que plantea limitaciones o imprecisiones, como se ha indicado (Dufays, 2014; Guevara, 2014).

³ Si bien recientemente varios trabajos que pueden encuadrarse dentro de los estudios de la infancia como el de Lucía Lionetti y Daniel Míguez (2010) han optado por conceptualizar esta variedad con el término “infancias” nos hemos inclinado por escoger el término en singular por considerar que es un término abarcador que engloba diferentes tipos de niñez.

se configuró como un depositario de diversos idearios, proyectos políticos y sociales, así como de diferentes mentalidades a lo largo de la historia de Latinoamérica. El niño se encontró siempre en una suerte de bisagra entre el Estado y la familia. (Sosenski y Albarrán, 2012: 9)

En relación con nuestro objeto de estudio durante el periodo abordado, no contamos hasta ahora con trabajos que ofrezcan una visión completa e integradora de la temática.⁴ La versión que podemos reconstruir al respecto, a partir de la historiografía clásica (Couselo, 1992; Di Núbila, 1998; España, 2000) y de trabajos recientes, relacionados con el cine argentino moderno (como los de Fernández Irusta, 2005; Dufays, 2016; Paranaguá, 2003 o Hogan, 2017), menciona la importancia de unos pocos directores, como Leopoldo Torres Ríos o Carlos Borcosque, y de películas puntuales que dirigieron, como *Pelota de trapo* (1948) e *...Y mañana serán hombres* (1939), respectivamente, a la hora de ofrecer un retrato de la infancia popular.

En los últimos años, en consonancia con la expansión de los denominados estudios de la infancia (*childhood studies*) han aparecido algunas contribuciones importantes al respecto. En primer lugar, podemos señalar el trabajo de Mirta Varela (2019), que describe y analiza las elecciones estéticas del cortometraje de propaganda *Soñemos* (1951)⁵, dirigido por Luis César Amadori, a pedido de la Secretaría de Prensa y Difusión del gobierno peronista. El filme, que Clara Kriger (2009) califica de “docudrama”, tenía como objetivo mostrar las instalaciones de la Ciudad Infantil, un hogar para niños inaugurado por la Fundación Eva Perón en 1948.

Teniendo en cuenta que los Estados modernos buscaron exaltar la imaginación ciudadana, a través del arte o la prensa, como medio para construir una idea de nación, Varela se pregunta cuál fue el objetivo del Estado argentino y a qué rasgos recurrió para avivar esa imaginación. Su hipótesis es que en *Soñemos* se ve condensada la relación entre política y cultura de masas en el periodo. Nos interesa especialmente el hincapié que hace en la construcción de los niños como ciudadanos, lo que implica también su papel como consumidores. Porque “en este nuevo esquema, el consumo, la ostentación y el lujo no solo caracterizan al nuevo rico, sino que le otorgan carta de ciudadanía a los pobres y desamparados” (Varela, 2019: 14).

Por su parte, Erin Hogan (2017) se refiere a la existencia de un “saber de la niñez callejera”, que comenzaría en el cine argentino durante el cine del peronismo – ella aborda *El hijo de la*

⁴ En el caso del cine moderno, se han realizado mayores avances. Por ejemplo, los trabajos de Sophie Dufays (2014, 2016), Fernández Irusta (2005), Paranaguá (2003) y Marino y García Rivello (2004), entre otros.

⁵ Si bien al hablar de cine clásico se suele hacer referencia al cine de ficción, hemos decidido incluir esta película por varias razones. En primer lugar, su aporte es riquísimo en relación no solo a nuestro objeto de estudio, sino también a nuestras hipótesis al respecto. En segundo lugar, es dirigida por un director de la industria, interpretada por la estrella infantil Diana Myriam Jones y narrada por Fanny Navarro, una actriz estelar. En tercero, el cortometraje basa su estrategia narrativa en la ficcionalización, con una estructura de cuento de hadas.

calle (1949) y *Pantalones cortos* (1949), de Leopoldo Torres Ríos, y *La niña del gato* (Román Viñoly Barreto, 1953) – y se prolongaría hasta *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965). La autora afirma que estos filmes “adoptan una postura paternalista hacia sus personajes y público: rechazan el saber de la calle para poder redimir a los protagonistas infantiles” (Hogan, 2007: 16). Además, indica que la centralidad de los niños, en general, trabajadores, corresponde al protagonismo que el peronismo les había otorgado. En estas producciones, “el padre se ausenta física o moralmente y los protagonistas aprenderán a duras penas a forjar el buen camino” (Hogan, 2017:8).

Otro trabajo pertinente para nuestra investigación es el de Isabella Cosse (2006), en relación con la problemática de los niños descritos como “ilegítimos” (es decir, nacidos fuera de una unión matrimonial), casi uno de cada tres entre 1946-1955. Su objetivo es comprender los cambios introducidos por el peronismo en relación con los derechos y la percepción de las personas que vivían en los márgenes de la normatividad familiar. Si bien, como afirma, esta problemática se convierte en central durante el peronismo, “en el plano de las representaciones, ya desde finales de la década de 1930 la temática había concitado la atención de ciertas producciones cinematográficas, interés que creció en la década siguiente” (Cosse, 2006: 16).

La autora analiza los cambios en el imaginario respecto a las familias marginadas del ideal normativo, a partir de un corpus de filmes que abarca desde finales de la década del treinta a mediados de la década del cincuenta. Aborda las formas de imaginar los estigmas de “hijos de padre desconocido” y estudia las representaciones de la descendencia ilegítima y de las mujeres y hombres unidos por fuera del matrimonio.

Resulta significativo que, en la cinematografía nacional en su época clásica, entre 1930 y 1956, hayan abundado los melodramas sobre madres solteras, hijos abandonados y amantes adúlteros, por lo que la filiación ilegítima se convirtió en uno de sus tópicos. (Cosse, 2006: 71)

Esas películas muestran que provenir de un hogar conyugal resultaba un elemento central para la consideración social y que las anomalías en las circunstancias del nacimiento desacreditaban socialmente a las personas. Uno de los ejes consiste en las vicisitudes para obtener ‘un nombre’ para los niños nacidos fuera de las uniones conyugales y, de este modo, evitarles el sufrimiento derivado de las circunstancias de su nacimiento. Para eso se usan varias estrategias: una es la orfandad; otra, entregar al niño a una nueva familia o hacerle un falso documento de identidad. La inocencia de los hijos ilegítimos se potencia mediante la infantilización. En esa dirección “aparecen representados como ‘seres’ o ‘criaturas’ en una referencia atemporal que los despoja de cualquier rasgo negativo” (2006: 82) y se ven niños nacidos en situaciones fuera de la norma

ideal, como recurso para transmitir la esperanza que el peronismo proyectaba sobre el destino de estas criaturas, como sucede en *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952).

En películas como *Gente bien* (1939) y *Navidad de los pobres* (1947) de Manuel Romero, se infantiliza la percepción de los hijos ilegítimos, asociándolos a la pureza, a la debilidad y a la ingenuidad; lo que contrastaba con la representación oscura y censurable de los niños ‘desvalidos’ (Cosse 2006: 83).

De la misma forma, en el caso de ...*Y mañana serán hombres*, basado en la historia del Hogar Ricardo Gutiérrez, y su fundador, el doctor José Amatuazo “que consiguió transformar el concepto de la educación de menores privados de la libertad en reformatorios” (España, 1984: 161), se muestra que hacia los años cuarenta, la idea de la inocencia de la infancia dejó de estar referida solo a los niños de los sectores acomodados “para refractarse, también, sobre los ‘desamparados’ asilados en instituciones” (Cosse, 2006: 84).

En relación con los padres hay “una representación paternal sostenida en la ausencia” (Cosse, 2006: 95), en coincidencia con lo afirmado por Hogan (2017). Se trata del padre desconocido del que la película *De padre desconocido* (Arturo de Zavalía, 1949) es un ejemplo paradigmático. En estos filmes, las relaciones paternas – más que las maternas – pueden ser más fácilmente construidas desde el afecto, con lo que “desde una perspectiva natural de la familia se introduce la idea de los vínculos filiales como una relación socialmente construida” (Cosse, 2006: 96), por lo que esas representaciones ayudan a entender la importancia de la paternidad construida desde el afecto en la fundamentación de la Ley de Adopción de 1948.

Como expresa Lanvrin (1994: 67): “La historia de la mujer está íntimamente ligada a la historia de la niñez”⁶ y en este caso, las madres solteras son los personajes clave. Según las clasifica Cosse, a partir del corpus de películas que estudia, pueden ser ingenuas (*Navidad de los pobres*, *Deshonra*) o fuertes (*Guacho*, Lucas Demare, 1955).

Al respecto, Ricardo Manetti (2000) en un artículo sobre el melodrama –uno de los géneros más frecuentados del periodo – propone un subgénero al que denomina *melodrama de madre soltera*, en el que estas madres aparecen retratadas como el producto del engaño o del abandono de un hombre. Además, se refiere a la película *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, 1938), en la que la protagonista, María, debe hacerse cargo del bebé de su patrona como si fuera suyo: “Muy adelantada en el tema, *La ley que olvidaron* propone una cuestión de género (*gender*, en inglés): la maternidad es una construcción y no un instinto” (Manetti, 2000: 221).

⁶ En este sentido, algunas mejoras en la vida de la infancia abandonada, o marginal, surgen de las preocupaciones del feminismo a partir de los Congresos Panamericanos desde 1916. Al respecto, véase Donna Guy (1998).

Si bien Clara Kriger (2009) no se refiere directamente a la infancia, nos resulta de utilidad el análisis que realiza del cine del período peronista, en el que ofrece un punto de vista que se distancia de Di Núbila (1998) y España (2000), y se acerca a la visión de César Maranghello (2000). Lejos de un cine “anodino” (España y Manetti, 2014) o que refleja temáticas y situaciones “pasatistas” (Di Núbila, 1998), la autora ve uno más complejo e interesante. Señala que este cine, producido a partir de negociaciones entre el Estado y la industria, se traduce en “un conjunto de textos fílmicos con múltiples expresiones estéticas y culturales que satisfacen, en alguna medida, las apetencias de todos los sectores” (Kriger, 2009:19), y donde el Estado aparece como un agente fundamental en las tramas sin que ello se traduzca en filmes de propaganda política o doctrinaria.

Además, son útiles algunas de las ideas que ofrece con relación a determinados filmes relacionados con nuestro objeto de estudio. Sobre *De padre desconocido*, afirma que, aunque el tema de la madre soltera había sido anteriormente tratado por el cine argentino, aquí se plantea una tesis que se intenta llevar más allá de la pantalla, al proponer una reflexión sobre el funcionamiento de la institución judicial con los desposeídos. En este filme, *Deshonra y Sala de guardia* (Tulio Demicheli, 1952) observa que la acción reparadora del Estado reconoce citas religiosas.⁷

Una de las producciones que Kriger estudia es el docudrama⁸ *Soñemos*, al que ubica dentro del grupo de filmes cuyo objetivo principal era describir, explicar y exaltar la historia, las funciones, las cualidades y el desarrollo de alguna institución estatal o paraestatal creada o reformada por el gobierno peronista, en este caso, la Ciudad Infantil creada por la Fundación Eva Perón.

En este cortometraje, como en otros, como *Ahora soy un ‘más’* (Alberto Soria, 1952), sobre la Ciudad Estudiantil, “las sagas de los niños protagonistas se dan a través de paraísos protegidos por el Estado y /o los líderes del partido peronista” (Kriger, 2009: 121). Además, el Estado

⁷ En *De padre desconocido*, el último plano se remite a “La Piedad”; en *Deshonra*, el cierre propone una construcción con “un retablo hecho bajo la religión del Estado en el que retoza el nuevo ciudadano de la Nueva Argentina” (Kriger, 2009: 187) y en *Sala de Guardia*, un niño muere, otro nace y otro es adoptado la noche de Navidad en un hospital público.

⁸ Con Raúl Apold a cargo de la Subsecretaría de Información y Prensa, según explica Kriger, comenzó a cultivarse el cortometraje que se vio beneficiado con su obligatoriedad de exhibición en cines de primera línea, teatros infantiles, colonias de vacaciones parroquias, escuelas, organizaciones sociales y gremiales, y en el interior se difundían mediante el tren cultural. Se produjeron dos géneros de cortometrajes y medimetrajes: documentales tradicionales naturalistas, y el docudrama, que se valía de la ficcionalización y la utilización de actores con fines didácticos. Además, en el caso de los docudramas, a diferencia de los documentales tradicionales, se consignaban los créditos del director, guionista, actores y técnicos, reconocidos nombres de la industria, que legitimaban la calidad de las películas y ponían de relieve su adhesión a los postulados del gobierno.

suplanta en cierta forma a las familias de los niños que, por distintas problemáticas sociales, no pueden hacerse cargo de su educación o bienestar.

Por otro lado, Ana Laura Lusnich (2000), en un artículo sobre el deporte en el cine del periodo, afirma que, con *Pelota de trapo*, Torres Ríos funda un modelo narrativo propio, seguido luego por *Pantalones cortos* (1949) y *En cuerpo y alma* (1953). Además, los filmes “instauran una mirada controvertida de la vida infantil en los barrios de la periferia: el niño y la infancia se convierten en símbolos de la pureza y la espontaneidad; el potrero en el único ámbito que los nuclea y en el cual adquieren plena libertad” (2000: 42).

Desde otro punto de vista, María Valdez (2000) nota que en el periodo “la familia crece y se multiplica en historias diversas. Los años cuarenta auspician la aparición de bebés en brazos de cómicos” (2000: 295); mientras que, las películas de Carlos Borcosque muestran formas de “hacerse hombre”:

Podría verse una línea coherente en los mundos ficcionales construidos por Borcosque. Si...*Y mañana serán hombres* sostiene la posibilidad de amasar un hogar, aunque éste fuera colectivo y de perfil formativo educacional, *El alma de los niños* (1951) vuelve a subrayar que el corazón del hogar es un alcázar por conquistar y que a veces, el enemigo puede anidar en él. (Valdez, 2000: 305)

Por último, un texto clásico de Jorge Couselo (1974) sobre Leopoldo Torres Ríos, señalado como el mayor responsable de ofrecer un relato auténtico de la niñez durante el cine clásico, refiere que *Pelota de trapo*, el caso modelo, fue asociada en su momento con la influencia del neorrealismo italiano -otros trabajos posteriores como el de Paranaguá (2003), también la inscriben en esa línea de lectura-. Sin embargo, acordamos con Couselo al indicar que esa interpretación podría atribuirse a la película, de no haber mediado los antecedentes del director que, tanto en éste, como en otros cuatro o cinco filmes claves de su carrera, se obsesionó con captar un trozo de vida. “Por añadidura, de vida infantil, porque en la infancia veía Torres Ríos la mayor pureza, la menor contaminación, la más pura espontaneidad” (Couselo, 1974: 84). Couselo retoma de Calki una idea en relación con los niños retratados por Leopoldo Torres Ríos en la década del cuarenta, en comparación con los que su hijo, Leopoldo Torre Nilsson pondrá en escena en muchas de sus películas, a partir de 1957:

Para el padre la infancia es candorosa; para el hijo es diabólica. En el primer caso, el rostro se moldea con las luces de una inocencia lírica; en el segundo, con los destellos de una inocencia siniestra. ¿Cuál es la explicación del enigma? Sencillamente, Torres Ríos ve a la infancia desde el punto de vista de un adulto; Torre Nilsson con los ojos de un niño (Couselo, 1974: 85).

Tres hipótesis

Si las imágenes, como afirma Pierre Sorlin (1985), son todo aquello, palpable o no, que nos permite tener al mundo en perspectiva, las que estas películas nos ofrecen permiten establecer un panorama de cuáles eran las preocupaciones relativas a la infancia y los discursos e ideas al respecto que circulaban en la Argentina durante el periodo.

Marie José Chombart de Lauwe (1979) explica que la representación organiza, de manera razonada, un conjunto de imágenes, y en el caso de la infancia, podría constituir un excelente *test* proyectivo del sistema de valores y de aspiraciones de una sociedad.

Al mismo tiempo, siguiendo a Raymond Williams (1994), resulta evidente que ciertas formas de relación social están encarnadas en ciertas formas de arte, y que, en algunos casos, estas formas escenifican elementos de las precondiciones de lo que puede ser llevado políticamente a la práctica de forma diferente. Es posible ver en los casos que analizamos las conexiones entre las formas dramáticas de las películas y las relaciones sociales, en este caso, aplicadas al lugar y el rol que se concede al niño. Es decir, estas películas encarnan la posibilidad del cambio.

Teniendo en cuenta esas ideas, nuestro trabajo se pregunta cuáles son los sentidos sociales, políticos y culturales puestos en cuestión, exhibidos o naturalizados, en relación con la infancia, a partir de las imágenes que muestran estas películas, y cómo estos sentidos se conectan con los discursos y la realidad sociohistórica de la infancia, contribuyendo a la construcción de “modelos” tanto positivos como negativos.

Nuestra principal hipótesis es que las películas muestran desde la década del treinta una especial preocupación por la infancia, por su bienestar individual y colectivo. El niño/a es presentado como un ciudadano (o un futuro ciudadano) merecedor de amplios derechos como la identidad, la educación, la salud, la cultura, el deporte, el juego, los juguetes y otros bienes de consumo, el cariño, una familia, un grupo de pertenencia, etc.

Si bien es claro que con el advenimiento del peronismo, hubo una resignificación de la sensibilidad hacia la niñez (Cosse, 2006), que se tradujo en la proliferación de imágenes en los filmes del periodo, consideramos que, desde la década del treinta, en películas pertenecientes a directores como José Agustín Ferreyra, Manuel Romero, Carlos Borcosque, Luis César Amadori, Leopoldo Torres Ríos, Carlos Hugo Christensen, Lucas Demare y Luis Saslavsky,

ya existía una preocupación relativa a la infancia y a su porvenir.⁹ En estas producciones el niño es presentado como un sujeto de derecho (o un sujeto que necesita ser considerado así) en un sentido amplio: un ciudadano formado y sano, que merece conocer su identidad, ostentar una nacionalidad y tener una familia nuclear. En muchas ocasiones, este niño también es parte del colectivo, de un grupo de pares que es activo, y en el que tiene protagonismo.

Los filmes de estos directores señalan situaciones, problemas y necesidades en relación con la infancia, que sin duda contribuyeron a la configuración y consolidación de un imaginario que se encontraba en vías de transformación. “Lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre, encarnadas y puestas en situación en el marco de una ficción” (Morin, 2001: 92). Así, el imaginario se nutre en las fuentes profundas de la participación afectiva, a la vez que las nutre. La antropología de lo imaginario nos lleva al corazón de los problemas contemporáneos.

En resumen, en función de lo que evidencia nuestro corpus, desde la década del treinta ciertas problemáticas eran abordadas por las películas contribuyendo a conformar un imaginario en el que la infancia era centro de la atención; sobre todo la que se encontraba en ciertas condiciones de indefensión como la descendencia considerada ilegítima, los niños trabajadores, los pobres, los huérfanos y los “menores” que habitaban las calles. Estos niños desprotegidos, a partir de 1946, serán los principales destinatarios de las políticas del peronismo destinadas a la infancia. Algunos trabajos previos, como los de Andrés Insaurralde (1994), Alberto Ciria (1995), Fortunato Mallimacci e Irene Marrone (1997), César Maranghello (2000) y Matthew Karush (2013) cimientan esta lectura de un cine previo al peronismo que ya presentaba rasgos de un imaginario que luego sería peronista, en especial con relación al cine de Manuel Romero.

Según Alberto Ciria (1995), Romero puso énfasis en sus filmes de los treinta en nociones de conciliación de clases, solidaridad de los sectores populares y correlativa villanía de ciertos representantes de la clase alta, así como en el respeto a las jerarquías (navales, policiales); elementos que más tarde serían consagrados como originarios de la ideología peronista.

Al mismo tiempo, en *Cine e imaginario social* (Mallimacci y Marrone, 1997), una de las hipótesis planteadas afirma que Romero es “fiel reflejo de una época donde estaban en gestación grandes transformaciones sociales” y que además, hace circular diversos efectos simbólicos “que luego formarían parte del imaginario peronista, de sus características

⁹ Como explica Marcela Borinsky, esta preocupación es notoria también en las revistas de la década del treinta destinadas a los padres y a la crianza, *Hijo mío!* y *Viva cien años*, que dan cuenta y sostienen “un nuevo interés que el siglo XX demuestra por la infancia” (Borinsky, 2006: 119).

inaugurales en lo social, cultural y político, a la vez que incorporará a sus posteriores producciones¹⁰ muchos de aquellos efectos simbólicos que ayudó a construir” (Chan y otros en Mallimacci y Marrone, 1997: 165).

Se puede sumar, en este sentido, la expresión “preperonismo en rebeldía” que utiliza César Maranghello (2000), al referirse a algunas de las películas de Romero, como *Mujeres que trabajan* (1938), con sus personajes de trabajadoras que luchan por mejoras laborales. Por último, el reciente trabajo de Matthew B. Karush (2013), sostiene que el peronismo se nutrió del imaginario melodramático propuesto en la década del treinta por el cine – el autor analiza películas de José Agustín Ferreyra y Manuel Romero, entre otros, para apoyar sus ideas – y la radio, poderosos medios de masas, en el que se alababa “la dignidad y solidaridad del trabajador humilde, mientras denigraba al rico como egoísta e inmoral” (Karush, 2013: 19). Así, la cultura de masas generó imágenes y narrativas polarizantes que fueron el material narrativo en bruto del que se valieron Juan Domingo y Eva Perón para construir su movimiento.

Con respecto a la infancia en particular, como hemos afirmado, consideramos que es posible y pertinente hacer extensivas estas observaciones a otros directores de los treinta, además de Romero y Ferreyra, como Borcosque, Saslavsky o Amadori, en cuyas producciones se constata la centralidad y la valoración de la figura infantil.

De esta manera, estas películas contribuyen a mostrar y a conformar un imaginario preperonista que plantea, fortalece y consolida ciertas preocupaciones, discursos e ideas relativas a la infancia, antes de que se establezcan efectivamente políticas estatales destinadas a la niñez durante los dos gobiernos de Juan Domingo Perón.

Evidentemente, las imágenes de infancia se vieron reforzadas, amplificadas y multiplicadas con el advenimiento del peronismo, que mejoró las condiciones de vida de grupos muy extendidos, en lo que se trató de un proceso de “democratización del bienestar” (Cattaruzza, 2009) que implicó, en parte, el acceso de personas a bienes antes reservados a sectores sociales restringidos.

Las medidas hacia la infancia fueron concretas, con la intención de convertir a los niños y niñas en ciudadanos activos, lo que aparece retratado en las películas del periodo peronista. Con el gobierno de Perón¹¹, se potenció la asociación entre la infancia y el futuro mediante una visión de los niños como el capital humano de la nación.

¹⁰ Es decir, en las películas realizadas ya durante el peronismo.

¹¹ Durante las dos presidencias de Juan Domingo Perón, de 1946 a 1955, se implementó una política dirigida a la población infantil, cristalizada en medidas y acciones, que Carli (2005: 58) sugiere llamar una “política de infancia” como pieza central de la política estatal. Esta política visible, por ejemplo, en la labor llevada adelante

En esa dirección, en la retórica gubernamental, el bienestar de los niños era asociado al desarrollo del país y como el fin último de las más variadas acciones del Estado. Estos argumentos, insistentemente repetidos, adquirieron una fuerza antes desconocida, visualizada en la consigna ‘los niños son los únicos privilegiados’. (Cosse, 2006: 112)

Además, la propaganda estatal remarcaba estas acciones. La pareja presidencial interpelaba directamente a los niños, ya que buscaba construir con ellos una relación directa, sin intermediación de los padres. Así, se mostraban imágenes de los infantes disfrutando de un vasto conjunto de medidas y actividades que traspasaban las acciones educativas y sanitarias. “Estas imágenes ofrecían a los niños pobres el goce de placeres antes asociados exclusivamente a la descendencia de los sectores altos y medios como las vacaciones, la ropa cuidada y los juguetes” (Cosse, 2006: 113).

Es importante destacar que esta relación no solo se construía a través de la propaganda, sino que en oportunidades implicaba la presencia de Eva Perón, quien “volcaba su atención a la penosa situación de las mujeres y de los niños que habían migrado a Buenos Aires y carecían de todo alojamiento” (Guy, 2017: 37). Así, puso en funcionamiento tres hogares de tránsito ubicados en barrios de clase alta, amoblados lujosamente, con mobiliarios comprados en tiendas exclusivas como Gath y Chaves y Harrods, donde se alojaron miles de mujeres y niños, a quienes Eva pasaba a saludar y ayudaba personalmente a encontrar trabajo, alojamiento definitivo y escuela para los niños. También era la madrina de los jardines de infantes y Guy refiere un episodio relatado en el diario *El Laborista*, que felicitaba a Eva por haber invitado a niños pobres de Santiago del Estero a pasar unas vacaciones en Buenos Aires, durante las cuales la primera dama interactuaba con ellos. Donna Guy (2017: 36) concluye que “todos los esfuerzos realizados por Eva la habían hecho enormemente visible ante el pueblo argentino, aun antes de que la Fundación Eva Perón comenzara a funcionar de modo continuo”.

Estas políticas tienen una correlación en las películas abordadas realizadas durante el periodo peronista. No sólo manifestada en la continuidad del tópico en la obra de los directores mencionados como Manuel Romero (en *Navidad de los pobres*), Carlos Borcosque (*El alma de los niños*), Luis César Amadori (*Almafuerte o Soñemos*), Lucas Demare (*Guacho o Mercado de Abasto*) o Leopoldo Torres Ríos (*Pelota de trapo, Pantalones cortos o El hijo de la calle*),

por la Fundación Eva Perón - para Eva Perón, el problema del niño era un “problema nacional” (Carli, 2011: 244)- tuvo respaldo jurídico, en 1949, con la sanción de una nueva Constitución Nacional donde se introdujo la figura del niño explícitamente y se señaló que “la atención y asistencia de la madre y del niño gozarán de la especial y privilegiada consideración del Estado” (Punto 4, inciso II: De la Familia, artículo 37).

entre otros; sino también en la producción de los directores debutantes, como Román Viñoly Barreto (*La niña del gato*) o Tulio Demicheli (*La melodía perdida*).

La segunda hipótesis que se desprende de lo referido en el estado de la cuestión y se confirma en el corpus, es que la infancia aparece idealizada en las películas, lo que implica en casi todos los casos, la orfandad. Esa idealización permite emparentar la infancia con la utopía de una sociedad o nación futura. No hay maldad ni perversión en la infancia según este corpus, incluso en aquellos casos en que los niños o niñas cometen acciones delictivas.

Es inevitable asociar esa imagen de infancia a la que, en el siglo XVIII, Jean-Jacques Rousseau convierte en una de las varas con las que se guiarán buena parte de las teorías pedagógicas del siglo XX, como la de la Escuela Nueva que, según Carli (2012), tuvo notorio impacto en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX, luego del normalismo y el positivismo que había imperado en las concepciones pedagógicas modernizadoras desde 1880. El niño es considerado naturalmente bueno, un “buen salvaje”, a quien la vida en sociedad corrompe. “Conocer el bien y el mal, sentir la razón de los deberes de los hombres, no es asunto de un niño” (Rousseau, 2017: 131).

En este sentido, este niño puede emparentarse al niño mitificado o simbólico que menciona Chombart de Lauwe (1979), al ofrecer una clasificación, basándose en el análisis de novelas y películas francesas desde 1850 a 1968. La autora concluye que la representación de la infancia adopta características similares a las del pensamiento mítico, salvo en los casos de los textos (en referencia a la literatura) cercanos a la autobiografía. En ese caso, en virtud de que los recuerdos de la infancia del autor apoyan la creación literaria, significará un esfuerzo por adoptar un estilo más realista para expresar “lo real”.

Para ella, los niños representados en la literatura y el cine podían adquirir tres formas: podían ser mitificados o idealizados, ser parecidos a los que existían en la vida real o podían ser niños modelados por las normas del adulto. El niño mitificado o “simbólico”, que es el que encontramos en nuestro corpus, posee características psicológicas que garantizan una autenticidad, una verdad total. Es libre, inocente, sincero, terminante con respecto a la verdad, o a sus propios comportamientos y a los de los demás.

También, en la mayoría de los casos, estamos frente a niños huérfanos. La orfandad ha sido un tópico habitual tanto de la literatura como del cine (Chombart de Lauwe, 1979; Vallet, 1991; Rancière, 2005). Para Chombart de Lauwe, los niños simbólicos poseen una naturaleza diferente al resto de los mortales, por eso Rousseau ve en esta situación de niños-divinos un símbolo general del niño “esencialmente huérfano, pero a pesar de todo, en su casa en el mundo original y amado de los dioses” (Rousseau en Chombart de Lauwe, 1979: 17). Además, la

autora agrega que la situación de orfandad es vivida en algunos casos por los niños que no lo son, como una situación ideal y deseada: por ejemplo, Lucien, el protagonista de *La infancia de un jefe* (1949) de Jean-Paul Sartre, se sueña huérfano: “Yo seré un huérfano, me llamaré Luis. No habré comido desde hace seis días” (Sartre en Chombart de Lauwe, 1979: 97).

El cine, como bien refiere François Vallet (1991), ha tenido desde sus comienzos en 1895 (con *Desayuno del bebé* o *Los primeros pasos del bebé* de Louis y Auguste Lumière) predilección por la infancia. Al volverse narrativo, el niño pasa a ser mirado. Enseguida, aparecen los personajes huérfanos que, en algunos casos, devinieron inmediatamente estrellas, como Jackie Cogan, *El niño* (1921) de Charles Chaplin, o Shirley Temple, la estrella hollywoodense de los treinta, recién salida del jardín de infantes. Asimismo, hay películas emblemáticas de las primeras décadas del siglo que retratan al colectivo infantil huérfano como *Visages d' enfants* (Jacques Feyder, 1925) y *Cero en conducta* (Jean Vigo, 1933).¹²

Jacques Rancière describe al “cachorro” tal como es presentado en *Los contrabandistas de Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) y entre sus características está ser “huérfano”. Luego dirá al respecto: “La identificación con el huerfanito parece del todo imparable por cuanto aún la habitual compasión ante quien no tiene padres con el secreto deseo de serlo, de haberlo sido siempre...” (Rancière, 2005: 81).

En consecuencia, la orfandad es un rasgo que contribuye a esta idealización de la infancia que aparece en las películas de nuestra investigación. Como también ha notado Cosse (2006), estos niños y niñas aparecen idealizados, infantilizados, cargados de valores positivos. Si bien, como expresamos, esto se relaciona con las ideas escolanovistas y rousseauianas, es interesante lo que afirman Sosenski y Albarrán (2012), en relación con las infancias latinoamericanas, en las que surge con frecuencia la figura de la infancia idealizada, una asociación entre infancia y utopía: el tropo de “la infancia desprotegida” ha inspirado volúmenes de investigaciones históricas sobre los niños de la calle, los niños delincuentes o trabajadores. Esta idealización del niño o el niño como utopía es notoria en los estudios el niño-ciudadano.

Este pequeño ciudadano en ciernes encarnó en muchos momentos la utopía de la sociedad futura. Si entendemos la ciudadanía como un concepto amplio – es decir, definido no solo por los derechos políticos sino también por elementos como el reconocimiento público de las acciones de los niños; sus contribuciones económicas; su membresía a determinada comunidad, nación o grupo social – podemos ver que la mirada oficial al niño- ciudadano un modelo ideal para la población y el ejemplo a seguir para todas las poblaciones infantilizadas. (Sosenski y Albarrán, 2012: 17-18)

¹² El autor nota que tanto Chaplin como Vigo se basan en su propia historia. La autobiografía o la memoria de la propia infancia es un aspecto que suele ser notado en los estudios relativos a la infancia en el cine.

La tercera hipótesis se refiere al personaje infantil femenino, la niña, que aparece en mucha menor medida en este corpus, predominantemente masculino, y ya durante la década del cincuenta, salvo algún caso muy aislado como la niña de *El cura gaucho* (Lucas Demare, 1941) y la novia de Gardel niño en *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía, 1939).

Cuando aparece, la niña – que a diferencia de los colectivos masculinos no se presenta nunca en grupo sino de manera solitaria- es retratada como activa física e intelectualmente, y puede llegar a liderar al grupo de varones. Es posible relacionar estas imágenes con los cambios experimentados por la mujer en el periodo y con la importancia del rol social y político de Eva Perón, sobre todo su significación para la infancia y en relación con ella.

Tal como la “infancia” es una construcción, “la categoría mujer, pese a las diferencias que ciertamente existen entre las mujeres individuales, se identifica claramente como una categoría signada por supuestos comunes culturalmente impuestos” (Braidotti, 2000: 12). Así como el niño ha sido definido en oposición al adulto, se ha definido a la mujer por sus supuestas diferencias con el hombre; en otras palabras, el significante “mujer” ha sido codificado en una larga historia de oposiciones binarias, con lo que, en la base del concepto se encuentra la idea de oposición o de negación. La mujer, como el niño, se definen en relación con lo que no son: varón u adulto.

En nuestro corpus, la significante niña designa a una niña activa, en términos de la acción y de reflexión, ya que son presentadas como inteligentes o sabias. También porque involucran con aparente inocencia a los chicos en situaciones sexualmente ambiguas. Estas niñas pueden llegar a liderar el grupo, incluso cuando los varones o los adultos quieran relegarlas a los roles de género ligados a la domesticidad.

Un corpus que habla

A partir de una primera aproximación a 74 películas, pertenecientes a un corpus al que denominamos ampliado (CA), siguiendo el ejemplo de David Bordwell y otros en *El cine clásico de Hollywood* (1997), surgieron cuatro categorías o variables que ordenan y organizan esta tesis. Para leer y organizar este cuerpo de filmes, se realizó un análisis de contenido, para el cual las nociones de paradigma y sintagma, consideradas “totalmente adecuadas para los estudios icónicos” (Metz, 1972: 14), resultaron útiles para el tratamiento de las categorías de infancia y las variables relacionadas con ellas (paradigmas); así como para la identificación de estructuras narrativas habituales (sintagmas).

Como resultado, surgieron las siguientes categorías: el niño ilegítimo, así considerado por la condición informal de la unión de quienes lo habían concebido; el niño de la calle, o “menor”, que engloba a los pobres, los trabajadores, a los huérfanos y a los que cometen delitos; el niño que juega, y de esa forma, se desarrolla, socializa y se educa, y el niño consumidor, que se presenta con mayor potencia y de forma más expansiva durante el peronismo.

En estos cuatro capítulos estudiamos un corpus al que definimos como específico (CE), compuesto por 30 películas seleccionadas del CA, en función a su pertinencia en relación con los ejes propuestos, nuestros objetivos e hipótesis; su representatividad como obra única y su representatividad como creación de su director en relación con el tema abordado.

De la misma manera que el corpus ampliado estableció las categorías a estudiar, los apartados de cada capítulo fueron determinados, a su vez, por el corpus específico. En todos los casos, pusimos especial atención, ya que nuestra hipótesis principal se relaciona con esa circunstancia, en las películas realizadas antes del peronismo. Sin embargo, estas películas van a ir disminuyendo notoriamente a medida que avanzamos en el estudio, porque el corpus se dirige hacia el futuro.

Por otra parte, los capítulos se entrelazan. Son como un bucle, signado, a cada tramo, por la causalidad. Es decir, en el primer capítulo, abordamos el estigma de la ilegitimidad, un problema relativo a la identidad, que a comienzos del siglo XX en Latinoamérica ha resultado “ilegible” para el Estado en el caso de los niños pobres, y que en las películas aparece como una preocupación para el gobierno (Milanich, 2007) y una condición que el individuo debe sortear para poder desarrollarse. Estos niños ilegítimos en general son bebés o niños pequeños y no es descabellado suponer o proyectar que esos niños al crecer, si no consiguen revertir su condición o neutralizarla, posiblemente terminen siendo uno de los “menores” que protagoniza el siguiente capítulo.

En el segundo capítulo, nos centramos en el niño de la calle, que en la mayoría de los casos es huérfano, o ilegítimo, o simplemente, pobre. Desde fines del siglo XIX y hasta comienzos del XX, dos circuitos planteaban configuraciones vivenciales diferentes, fuera de las cuales no había referencias sobre la niñez: uno era la familia “bien constituida” y la escuela, que definía lo normal de la infancia. El otro, era la calle, entendida como lugar de desamparo y abandono; “la calle como el espacio de la vagancia, la mendicidad, la explotación del trabajo infantil, la prostitución y la delincuencia” (Ríos y Talak, 1999, 139). Aunque pueda haber variantes, la calle ofusca esas diferencias, y todos terminan bajo una misma representación que los abarca y los incluye dentro de la inmoralidad, el riesgo y la peligrosidad: son los “menores”, a quienes con ese término de índole jurídica se les niega, incluso, su pertenencia a la niñez.

En ese espacio, que los pone en riesgo y los ampara, los niños también encuentran libertad, por eso, se transforma en el escenario preferido para jugar: la calle, el potrero, el baldío, el parque, albergan la mayoría de las situaciones de juego infantil que presenta el corpus. En consecuencia, en el tercer capítulo nos centramos en el juego, tomándolo en sentido amplio, siguiendo a Walter Benjamin (1989), que emparenta actuación con juego, y a Roger Caillois (1986), quien afirma que para el niño jugar es actuar. Pero jugar, a medida que avanzamos en el tiempo, requiere cada vez más de un objeto de consumo: los juguetes, producto de gran carga simbólica que se encuentra en el núcleo del último capítulo.

En efecto, el cuarto capítulo hace foco, en primera instancia, en el consumo infantil presente en las imágenes de las películas. Este consumo aparece ya en la década del treinta, en general, asociado a ciertos sectores sociales, los más pudientes, y con el peronismo, se expande y se universaliza, disolviendo la pertenencia a una clase privilegiada, como requisito para poder consumir. Todo niño puede tener un juguete, objeto que simboliza la felicidad infantil, con independencia de su clase social.

En conclusión, las áreas temáticas propuestas en estos capítulos permiten dar cuenta de todos los aspectos involucrados en la construcción de una concepción de la infancia ciudadana, que es la que aparece aquí en función de nuestras hipótesis. El derecho a la identidad, más específicamente al nombre; los aspectos sociales, culturales y legales relacionados con la presencia de los niños en las calles y la importancia del juego y el consumo en esa construcción, son fundamentales.

Consideraciones metodológicas

Como mencionamos, la primera parte de este trabajo se realizó sobre un CA de 74 películas, que fue organizado a partir de las nociones de paradigma y sintagma, del que surgieron el CE y las categorías a analizar.

La metodología que se aplicó a ese corpus específico fue el análisis semiótico de fotogramas, a partir de dos textos de Roland Barthes: el ensayo sobre fotografía *La cámara lúcida* (1989) y el capítulo “El tercer sentido” de *Lo obvio y lo obtuso* (1986).

El análisis de fotogramas muestra gran riqueza para nuestro estudio porque además de congelar una imagen puntual, nos entrega el interior del fragmento. Además, “lo filmico no puede ser captado en el filme ‘en situación’, ‘en movimiento’, sino tan sólo, y por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma” (Barthes, 1986: 65).

En esta ocasión, para nuestros objetivos fue más funcional este tipo de análisis, que el narrativo de una secuencia, por ejemplo, aunque hay que aclarar que en algunos casos empleamos una serie de fotogramas para dar cuenta de una escena o para hacer algún tipo de comparación entre escenas o secuencias. Para apresar estos fotogramas, pusimos en práctica la “parada de la imagen” (Aumont y Marie, 1990), que corta el carácter ineludible del flujo de la proyección y posibilita construir las relaciones lógicas y sistemáticas, que son el objetivo del análisis.

Ahora bien, ¿cómo determinamos cuáles eran las imágenes más apropiadas para analizar? Las nociones de Barthes (1989) de *punctum* (el detalle que nos punza, nos sorprende y nos despunta) y *studium* (la atracción afectiva a lo que se ve en la imagen, relacionada con nuestro campo de interés cultural) nos guiaron.¹³ En este caso, el *punctum* nos permitió seleccionar los fotogramas a analizar, y el *studium* fue lo que impulsó nuestra tarea posterior al análisis semiótico, para completar los sentidos contenidos en estos fotogramas.

El método que utilizamos para analizar esos fotogramas se efectuó a dos niveles o tres, según el caso (Barthes, 1986): un primer nivel informativo (o denotativo); un segundo nivel simbólico, que pudo ser de tipo referencial, histórico, diegético o relativo al estilo del director y por último, un tercer nivel que puede estar o no (lo más probable que es no), que es el sentido obtuso, imposible de traducir al lenguaje articulado.

Por último, el análisis de las imágenes se puso en relación con los aportes de investigaciones y estudios sobre la infancia durante el periodo, pertenecientes a otras disciplinas, como la historia, la educación o los estudios de la infancia, y con los discursos contemporáneos a las películas, como los de la prensa, la legislación y la educación, entre otros, lo que nos permitió comprender mejor lo exhibido en las películas y establecer correlaciones entre las formas adoptadas y las relaciones sociales.

¹³ Si bien el autor aplica estos conceptos a la fotografía que, en la mayoría de los casos aprehende lo real o un fragmento de lo real y no registra una puesta en escena, como lo hace el cine de ficción, hay varias razones que respaldan esta elección. Por un lado, el mismo autor de alguna manera habilita esta apropiación. Apenas comienza su ensayo *La cámara lúcida* expresa: “Decreté que me gustaba la fotografía en detrimento del cine, del cual, a pesar de ello, nunca llegué a separarla” (Barthes, 1989: 29). Más adelante, en referencia al carácter metonímico del *punctum*, lo define con un sutil “más-allá-del-campo”, empleando un término proveniente del cine, y hacia el final, relata una experiencia suya en el cine, viendo *Casanova* (Federico Fellini, 1976). En la ocasión, aunque el filme lo aburre, cuando Casanova baila con la autómatas, Barthes se impresiona y todas las sensaciones que ello le provoca le hacen concluir. “Pensé entonces irresistiblemente en la Fotografía: pues todo esto es lo que yo podía decir de las fotos que me impresionaban [...] Reuní entonces en un último pensamiento las imágenes que me habían ‘punzado’ pues tal es la acción del *punctum*” (Barthes, 1989: 195- 196).

Anexos y aclaraciones

Por otra parte, resultan necesarias algunas aclaraciones generales relativas a cómo se organiza la información en esta tesis. En primer lugar, hay que dejar por sentado, que, aunque no sean objeto de análisis puntual, las restantes películas pertenecientes al corpus ampliado son citadas y forman parte del universo diegético mayor que crean todas las películas que lo integran. En segundo, los únicos actores y actrices que se consignan en los capítulos son los que encarnan a los personajes infantiles (la información sobre el resto del elenco, los datos de producción y el cuerpo artístico técnico pueden consultarse en el Anexo I). En tercero, la primera vez que estos actores o actrices son mencionados en esta tesis, si son lo suficientemente productivos durante el periodo, se consigna al pie una breve biografía de cada uno de ellos. En cuarto, la primera vez que una película es nombrada, en cada capítulo, se consignan los datos correspondientes a su director y su año de estreno, pero luego ya solamente se menciona su título en el resto del capítulo. Por último, cada uno de los fotogramas aparece numerado, tanto en el texto como al pie del propio fotograma, y la nomenclatura comienza en cada capítulo.

Finalmente, se adicionan dos anexos. En el Anexo I, tal como anticipamos, se listan en orden de estreno las películas del CE, y se ofrece una ficha artístico-técnica de cada una. En el Anexo II se incorporan las tablas a través de las cuáles se analizó el CA, mediante la identificación de estructuras paradigmáticas y sintagmáticas. La Tabla A recorre el CA mientras que la Tabla B profundiza en el CE. Consideramos que, más allá de constituirse como los instrumentos primarios de nuestro trabajo, la información contenida en ellas puede ser útil para motivar otras investigaciones, no solamente sobre la infancia, también sobre grupos relacionados con este colectivo, o con ciertos aspectos puntuales allí mencionados.

I. De padre desconocido

Ya se trate del tema principal o de una historia secundaria, la mitad de nuestro corpus aborda la problemática de la infancia “ilegítima”; es decir, de aquella nacida fuera de una unión matrimonial.

La ilegitimidad¹ fue un problema en la región desde tiempos coloniales. A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, en la Argentina (así como en otros países de Latinoamérica), los nacimientos ilegítimos llegaban a ser la tercera o cuarta parte del total de la población. Según un estudio de 1902, 211 de cada mil niños nacidos en el país eran ilegítimos, lo cual constituía una cifra muy elevada (Carli, 2012: 77). En los años veinte, la cifra alcanzó el 23,4%; mientras que, en algunas provincias, como Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero y Jujuy, llegó al 40% y en Corrientes, al 60,4%. (Nelson en Milanich, 2007).

En estas tierras, los hijos ilegítimos estaban tipificados desde la colonia, según el código castellano de Las Siete Partidas, que distinguía entre hijos legítimos e ilegítimos: los primeros nacidos de mujeres legítimas, y los segundos de las amigas, u otras mujeres, mediante adulterio, incesto o fornicio. El padre podía no asumir su responsabilidad, mientras que la madre estaba obligada. Tiempo después, partiendo de estos antecedentes e inspirados en el código francés, el Código Civil (1869)², también se refiere a los hijos ilegítimos, que divide en dos categorías. Por un lado, los hijos naturales, nacidos de una pareja en condiciones de casarse, que tenían derecho a ser reconocidos por el padre y/o la

¹ La mencionada problemática del niño “ilegítimo” hoy se relaciona con el derecho a la identidad, un concepto complejo que se encuentra en permanente construcción. En relación con nuestro objeto de estudio, y durante la época que nos ocupa, ni siquiera se utilizaba el término “identidad” para referirse a estos atributos. El hecho de tener un nombre y conocer sus raíces familiares aparece en el campo de los derechos del niño en 1959, en la Declaración de los Derechos del Niño de la Asamblea de las Naciones Unidas. Si bien no se menciona a la identidad como tal, establece en uno de sus principios que los niños tienen “derecho a un nombre y a una nacionalidad desde su nacimiento”. Treinta años después, la Convención Internacional por los Derechos del Niño (1989), presenta dos artículos al respecto. En el artículo 7 se hace referencia a ciertos aspectos relacionados con la identidad, y en el siguiente, se denomina a ese conjunto de indicaciones, “identidad”. De esta forma, el artículo 7.1 establece: “El niño será inscripto inmediatamente después de su nacimiento y tendrá derecho desde que nace a un nombre, a adquirir una nacionalidad y, en la medida de lo posible, a conocer a sus padres y a ser cuidado por ellos”. El artículo 7.2 obliga a los Estados parte a velar por la aplicación de estos derechos, sobre todo cuando el niño resultara de otro modo apátrida. El artículo 8 explicita que la identidad incluye la nacionalidad, el nombre y las relaciones familiares, y compromete a los Estados parte a respetar el derecho del niño, a preservar su identidad sin injerencias ilícitas. El inciso 2 determina que cuando un niño sea privado ilegalmente de algunos de los elementos de su identidad o de todos ellos, estos Estados deberán prestarle la asistencia y protección apropiadas con miras a restablecer rápidamente su identidad.

² Promulgado en 1869, en vigencia desde 1871 a 2015. Título III, art.1, 2, 4, títulos IV y VII.

madre; a investigar su filiación y a obtener una parte de la herencia, la cuarta parte de la que correspondía a los hijos legítimos. Por el otro lado, los hijos adulterinos o incestuosos, quienes carecían legalmente de un padre y/o una madre; no tenían derecho a investigar la identidad de sus padres; podían ser reconocidos voluntariamente y no tenían derecho en la sucesión. Es decir, en la base del otorgamiento de los derechos de los niños se encuentra la legitimidad del vínculo de la pareja que los había concebido.

En el ordenamiento estatal, desde comienzos del siglo XX, se les exige a los individuos ciertos actos que marcan su pertenencia a la comunidad nacional y les otorga existencia legal. El acto fundacional de ese pacto es la inscripción de los nacimientos en un documento donde se asentaba además la condición filial. La forma reglamentaria de inscribir a los niños cuyos progenitores no querían o no podían asumir su condición era “hijo de padre desconocido”.

En la década del treinta, entre 1931 y 1938, los nacimientos ilegítimos aumentaron del 25 al 28%. También había crecido la población con condiciones de heredar y con ella, la preocupación por hacerlo legalmente. En consecuencia, aumentaron las demandas por reconocimiento de hijos naturales. Las cifras muestran que también había ido creciendo el porcentaje de reconocimientos: habían pasado del 47% en 1900 al 82% en 1940.

Es así como, en este contexto, no resulta extraño que la filiación ilegítima haya sido uno de los tópicos del cine argentino clásico (Cosse, 2006). Ricardo Manetti (2000) propone específicamente un subgénero, el “melodrama de madre soltera”, para referirse a este tipo de filmes. Sin embargo, esto no implica que la temática fuera exclusiva del melodrama ya que también fue abordada por la comedia.

Como indica Cosse (2006), las películas del periodo muestran que provenir de un matrimonio era un elemento central para la consideración social y que las anomalías en las circunstancias del nacimiento desacreditaban socialmente a las personas. Sin embargo, la autora también nota que mientras algunas producciones retratan una fuerte estigmatización para los hijos de padres desconocidos, marcados por la marginación; otras muestran que la segregación puede ser leve o se puede revertir en el compromiso de ayudar a la criatura sin padre, al punto de convertirlo en “símbolo de la comunidad de pertenencia” (Cosse, 2006: 81).

En este capítulo, a partir del análisis de diez películas, ofrecemos una lectura de las distintas variantes narrativas y genéricas, a través de las cuales se manifiesta esta problemática, y reflexionamos sobre las concepciones de infancia que subyacen en ellas.

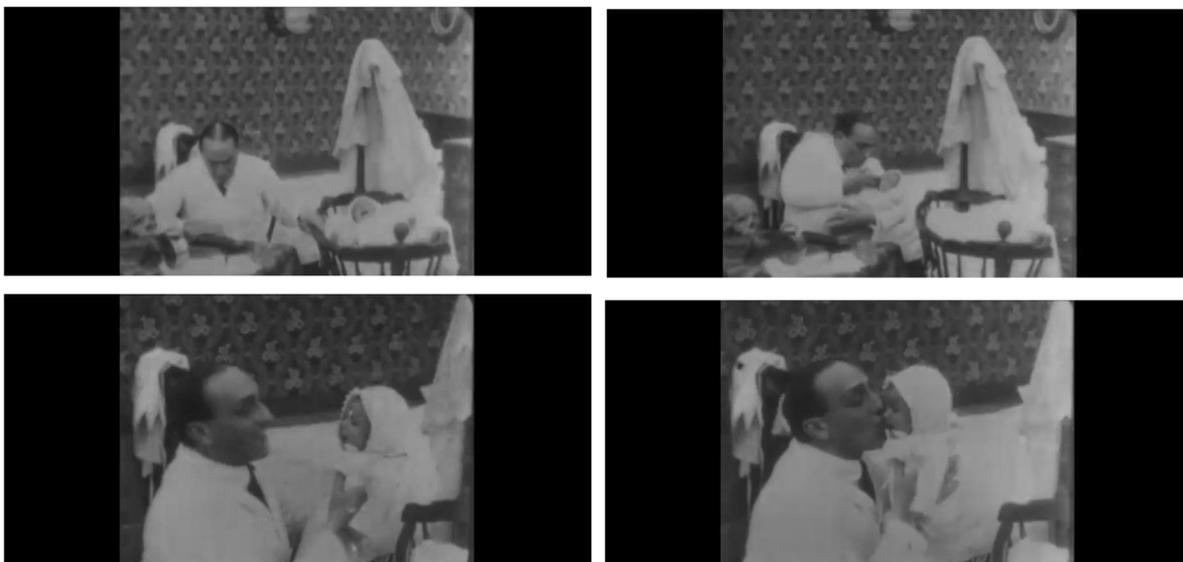
Un antecedente innovador

La película muda *Hasta después de muerta* (Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1916), basada en una obra teatral de Florencio Parravicini, resulta muy interesante en comparación a los filmes del periodo sonoro en relación con esta problemática. En primer término, a diferencia de las películas clásicas que hacen hincapié en las consecuencias que para las madres y los niños tiene la circunstancia del nacimiento fuera del matrimonio, sin el reconocimiento paterno, esta película lo hace antes: en el momento en que una joven virgen es abusada. En segundo, plantea un personaje masculino que asume un papel maternal sin tener ningún vínculo biológico con el niño que nace de esa violación, lo que constituye un antecedente importante en relación con la construcción de los vínculos a partir del afecto.

Es así como, por un lado, la película devela cómo Luis, un joven estudiante de Medicina, opera para violar a Elvira, una joven huérfana que vive en la misma pensión que él y su amigo Garramuño, interpretado por Parravicini. Luis genera un vínculo amistoso con la joven, que se enamora de él. En paralelo, Luis pretende a la hija de su maestro, quien está por cumplir años. Es invitado a la celebración y para poder comprarle un regalo que establezca algún tipo de compromiso entre ellos, necesita un dinero que no tiene; por lo que decide pedírselo a Elvira, que trabaja de cajera en una empresa. La joven roba para él, es descubierta y despedida de su trabajo. Elvira enferma y pide por Luis, quien se aprovecha de la situación y receta un fuerte narcótico que le da a la joven.

Una elipsis muestra que, tiempo después, Elvira sufre las consecuencias de aquella noche. Está embarazada sin comprender cómo. No consigue empleo y halla refugio en la asistencia pública. En el parto muere y su hijo queda – según sus deseos - bajo la protección de su amigo, el doctor Garramuño, quien confronta a Luis con la terrible verdad en la morgue. El cadáver de Elvira ha sido enviado allí para ser estudiado y Luis se enfrenta a la peor consecuencia de sus actos. Verla darse a él “hasta después de muerta” le provoca un quiebre emocional. Abandona a su novia y a sus pretensiones profesionales, y se va del país. El bebé queda a cargo de su amigo Garramuño, tal como quería Elvira. El filme muestra imágenes de Garramuño, vestido con su guardapolvo blanco de médico cuidando al bebé, meciendo su moisés, hamacándolo en brazos, alimentándolo con la mamadera, alzándolo y besándolo, como puede verse en la serie siguiente (fotogramas 1 a 4). Es una figura masculina que asume el rol de padre y de madre, como el cartel

explicativo informa: “Vela por el niño, le dijeron la muerta y su propia bondad; y helo aquí hecho un padre, con ternezas para el chico, dignas de una madre”.



Fotogramas 1 a 4 (izquierda arriba a derecha abajo)

Nos interesa señalar aquí, además del hecho de la construcción del vínculo paternal o maternal a través del afecto y no por simple relación biológica, que es constante en el periodo clásico, algunas cuestiones. En primer lugar, la película retira a la madre de la escena una vez que su pureza ha sido ultrajada y el nacimiento la condena a vivir para siempre estigmatizada. Este destino que aparece en contadas ocasiones durante el periodo clásico se relaciona con la costumbre decimonónica de usar la imagen de “una mujer muerta [...] para regenerar el orden social y eliminar las fuerzas destructivas” (Bronfen en Guy, 1998). Como explica Guy, Bronfen postuló que, en tiempos de cambios e inestabilidad, el sacrificio simbólico de una mujer contribuye al restablecimiento de un orden momentáneamente suspendido por su presencia. En segundo, al atribuirle a Garramuño cualidades maternas para con el niño, el filme se hace eco de las concepciones que circulaban hacia 1910, en Buenos Aires, con respecto a la maternidad y su significado. Por ejemplo, en uno de los contratos de custodia escritos por el abogado Joaquín Cullen, de la Sociedad de Beneficencia, institución manejada por mujeres de la elite encargada de los destinos de los niños abandonados – en la mayoría de los casos por su condición de “ilegítimos”- se explicitaba que el progenitor sustituto era una mujer que se comprometía a comportarse como una “madre cariñosa”; con lo cual, aparecía la referencia a las madres en una nueva dimensión de la responsabilidad afectiva. También puede citarse en este sentido el fallo de 1912 del juicio de apelación de María Sampó, una

mujer que había entregado a su hija a esta Sociedad, y nueve años después quiso recuperarla. La Sociedad le inició un juicio, que la mujer perdió, y apeló. Entre los argumentos de la denegación de su apelación se expresó que no había demostrado afecto maternal alguno y que le había negado su regazo a la niña. “Para el juez, el corazón y el regazo – no el seno – eran los sitios privilegiados de las cualidades maternas” (Guy, 1998: 236). Lo innovador en *Hasta después de muerta* es que estas cualidades que el filme reconoce explícitamente como atributos maternos y que se corresponden con los discursos contemporáneos con respecto a la maternidad, se adjudican a una figura masculina.

Por último, y no de menor importancia, es el hecho de que Garramuño no solo es un hombre, además es médico. Como refiere Guy (1998), las autoridades médicas y seculares (el gobierno, las feministas, la Sociedad de Beneficencia) fueron las responsables de construir a comienzos del siglo XX una nueva imagen de maternidad, distanciada de la que había primado durante el siglo XIX, ligada al catolicismo. Los médicos abordaron el tema con el objetivo de reducir las alarmantes cifras de mortalidad infantil y de abandono. Además, algunas publicaciones médicas hicieron hincapié en el papel del afecto en esta cruzada, como *El libro de las madres* (Gregorio Aráoz, 1899) que se refiere al deber de la madre de mostrar afecto; o *La administración sanitaria y Asistencia pública de la ciudad de Buenos Aires* (José Penna y Horacio Madero, 1910), que señala la capacidad femenina de dar afecto como un arma en la lucha contra la mortalidad y el abandono infantil.

El planteo de diferentes formas de maternidad

El primer filme abordado de nuestro corpus, en relación con la temática, es el melodrama *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, 1938), que ofrece una reflexión sobre la maternidad, o las diferentes formas de maternidad, lo que implica que hablar de imágenes de infancia también supone referirse a la maternidad, la paternidad o ambas.

Como explica Donna Guy (1998), la construcción social y política de la maternidad fue el resultado de factores económicos, sociales, políticos, religiosos y de género. En la Argentina, así como en otros Estados-nación que alcanzaron la modernidad a fines del siglo XIX, las concepciones de maternidad se vieron afectadas por las campañas de salud pública, para bajar las tasas de mortalidad infantil.

Ferreyra también ubica aquí al afecto en el centro de lo maternal y se adelanta no solo a las argumentaciones de las legislaciones con relación a la adopción, basadas en el afecto, sino que, como expresa Manetti (2000), se anticipa a las concepciones de roles de género como construcción social. Al mismo tiempo, y esto es propio del melodrama argentino (Karush, 2013), se centra en desnudar la hipocresía de las clases altas, en contraposición a la bondad y la solidaridad de las clases populares; como también lo hace el director Manuel Romero.

En esta película, María (Libertad Lamarque), la sirvienta, huérfana de niña, y criada por la dueña de la casa en la que vive y trabaja, en la que funciona un pensionado, recibe encantada a Pochita (Zulema Haydee Cairolí³), una bebé para cuidar cuyo origen desconoce, porque tiene una gran capacidad para amar. Por esa razón, soporta humillaciones y desprecios al asumir el papel de su madre siendo soltera, y cuando se siente en peligro de perderla, se escapa con ella y se esconde. Pasan frío y hambre hasta que logran instalarse en una pieza donde María trabaja como costurera. En paralelo, Belena Alurralde, la madre biológica de la niña y la hija de la patrona de María, no parece tener sentimientos hacia la criatura. Su deseo maternal recién surge cuando se casa con Carlos, su novio, el padre de la niña, y planea armar su familia, lo que se trunca al huir María con Pochita.

A través de asociaciones por contraste (Casetti y DiChio, 1990) y el montaje paralelo, Ferreyra vertebró la película en dos concepciones de mujer primero y de madre después. Por ejemplo, el balde del champagne que Belena y Carlos toman una noche de fiesta; se contraponen al balde donde María remoja el trapo de piso para limpiar la casa. De esta forma, el director compara la mujer frívola de clase alta con la muchacha humilde de gran corazón⁴.

Más tarde, la comparación se extiende a dos tipos de madres, en donde el factor biológico no es determinante: madres capaces de amar en contraposición a madres que no lo son. María versus Belena. Esto se realiza, por ejemplo, a través de la presencia de animales

³ La niña pertenecía a La pandilla Marilyn, un programa de radioteatro infantil surgido a comienzos de los treinta, dirigido por Francisca Florencia Martínez Márquez. El programa se transmitía por la tarde y nucleaba alrededor de cincuenta niños, de tres a siete años (Llahí, 2021) que participaron en varios filmes del periodo como *La vida de Carlos Gardel* (Alberto de Zavalía, 1939) y *Maestro Levita* (Luis César Amadori, 1938).

⁴ Como era habitual en las niñas de acogida (el caso de María), eran tomadas para ser personal doméstico (Cowen, 2004; Guy, 1998). En este caso, porque ella ha quedado huérfana, pero la práctica se daba también en las familias numerosas que no podían mantener a toda su descendencia. Hacia el final de la película, María aprende a leer y a escribir junto con Pochita; es decir, hasta entonces ha sido analfabeta.

domésticos. María tiene un gatito bebé en la pieza de la pensión en la que vive con Pochita, al que alimenta con el hígado que le trae Pirincha, una niña vecina, por encargo de su mamá. Mientras tanto, Belena recibe de regalo, por parte de su madre y su tía, una perrita; pero la ignora y la rechaza obsesionada con la idea de encontrar a María y a su hija. Un año después, la perrita ha sido madre: ha tenido cuatro cachorros, pero Belena sigue sin prestarle atención. Sin embargo, al final de la película ella parece capaz de demostrar su amor maternal por Pochita, como siempre pudo hacerlo María.

Un aspecto interesante con relación a las concepciones que habían circulado sobre la maternidad a comienzos de siglo, relacionadas con el pensamiento feminista, es el papel que algunas de ellas, como Elvira Rawson de Dellepiane, le otorgan al matrimonio y que puede explicar el cambio en la actitud de Belena hacia la maternidad. Para esta médica feminista, con el matrimonio “las mujeres ingresaban en otro estadio de evolución que cambiaba su vida emocional” (Guy, 1998: 246). Con ese acto cumplían con el sagrado mandato de crecer y multiplicarse, y desarrollaban nuevos afectos como el cariño conyugal y el amor maternal, que purificaban los sentimientos y moralizaban las costumbres. Mientras que, según su visión, las mujeres pobres abandonaban a sus hijos y esposos, por culpa de la pobreza, lo que parece trastocado en esta película.

En paralelo a la historia de ambas madres, se plantea la de Alberto, el estudiante del que estaba enamorada María y alquilaba un cuarto en la casa Alurralde, que se ha recibido de abogado y al enterarse de la verdad sobre el origen de Pochita, le dice a Belena: “Ternura es el único deber de ser madre, no basta dar a luz para ser madre”, poniendo en palabras las tesis de la película. Interesado en escribir un libro sobre la criminalidad femenina (sostiene que hay una relación entre el crimen y no ser madre) visita la cárcel de mujeres, donde encuentra a María, una vez que ha sido detenida, acusada por el secuestro de la niña.

La ley que olvidaron establece otras relaciones, en términos no ya de contraste sino de analogía, en las que María se compara con la Virgen María, por un lado, por su condición de madre virgen y por otro lado, por su enorme capacidad de amar. Si bien en muchos aspectos, la película resulta moderna e innovadora, al comparar a María con la Virgen, reproduce la concepción de maternidad del siglo XIX, ligada al cristianismo, salvo por el hecho de que María (la del filme), no ha sido la responsable de alumbrar el nacimiento de la niña. “El concepto de una maternidad católica se desarrolló tardíamente y se centró en

la idealización de la doliente y abnegada Virgen María” (Guy, 1998: 237), como se puede ver en el análisis del fotograma 5.



En la escena de la que fue extraída, María viene de hacer un mandado con la bebé. En su recorrido, ha sido centro de las burlas y los comentarios maliciosos de las vecinas y vecinos, y del acoso de algunos jóvenes. Es de noche, y mientras camina canta: “Yo soy María, amor de madre me guía, porque es mi destino seguir mi camino de eterna María”. El fotograma la muestra detenida frente a una reja que la separa, como luego veremos, de una estatuilla de la Virgen María con el niño Jesús. En el primer nivel de lectura, vemos a María vestida con sus recatadas ropas oscuras, arropando a la niña que se irgue segura en sus brazos. María mira hacia arriba, una pose estereotipada de lo que implica la vista hacia Dios. En la profundidad de campo, la calle desierta, con pocos faroles encendidos. En el nivel simbólico, en el aspecto referencial, María aparece tras las rejas, lo que implica en primer lugar una condena, ya sea social o moral. Pero también las rejas señalan la prisión. Si bien en el marco de la historia del filme, esto resulta anticipatorio de lo que sucederá cuando sea encontrada y acusada de secuestro, en esta imagen implica el encierro o la imposibilidad de ser libre. Ella es incapaz de escapar a su destino de María, donde el amor de madre la guía, lo que se relaciona con la imagen cristiana de la maternidad pasiva. Además, las rejas dibujan una cruz, lo que puede relacionarse con la crucifixión, según el cristianismo, el mayor acto de amor que el hijo de Dios hecho hombre realizó en la Tierra.

El plano siguiente muestra la sombra de María con la niña en brazos tras las rejas que se funde con una estatuilla de la Virgen María y el niño, lo que hace de separador con la escena siguiente. Esta asociación que asimila a María con la Virgen se reitera más tarde a

la inversa: del retrato de la Virgen que está en la oficina de Alberto, el abogado, se pasa a María dándole la mamadera a Pochita.

El fotograma 6 reúne a María y Pochita, el día en que la niña cumple dos años. En una primera lectura, vemos cómo María le sirve a Pochita el chocolate en una taza, alimento que, según le anuncia, es especial y lo toman los príncipes el día de su cumpleaños⁵.



Fotograma 6.

La niña, con un vestido floreado y peinada, arrodillada en una silla en una de las cabeceras de la mesa, abraza la muñeca que pertenecía a María y hemos visto en una escena previa (luego de que le anuncian que deberá cuidar a una bebé, María la saca de una valija debajo de su cama), amplificando los sentidos de maternidad. Pochita no conoce el chocolate. En la mesa, con un mantel a cuadros, se ubican las tazas y un plato con facturas. María, en la cabecera opuesta, llena las tazas.

En el nivel simbólico, el chocolate caliente se prepara con leche, elemento asociado a la nutrición infantil, y con chocolate, o cacao, un alimento ancestral que como le explica María a la niña se asocia al consumo de príncipes y reyes. Es decir, es un alimento caro, de difícil acceso para alguien como María. La referencia al chocolate además transmite olores, texturas y sabores, que pueden asociarse a la calidez del hogar y el amor que María siente por la niña, lo que la lleva a homenajearla en su cumpleaños con aquello que se considera más exquisito y exclusivo.

El día del cumpleaños de Pochita, Belena descubre dónde están y se lleva a la niña, mientras que María va a la cárcel. Luego de un juicio, donde Alberto la defiende para

⁵ Este fotograma también podría haberse analizado en el capítulo 4, si no hubiéramos optado por centrarnos en un tipo de consumo que no es el alimenticio. De todas formas, se menciona por la importancia que adquiere el chocolate como bebida de cumpleaños por esa época.

liberarla y para que pueda mantener la tenencia de la niña, es absuelta; pero no puede ver ni tener a Pochita. Finalmente, la cuestión se resuelve a través de un acuerdo entre las partes. Pochita enferma por extrañar a María, y ambas madres, la biológica y la del corazón, llegan a un acuerdo para criarla juntas. Mientras tanto, Alberto publica su libro *La ley del corazón (La ley que olvidaron)*, que es la que prima en la película.

La hipocresía de las clases altas y la solidaridad de las clases populares

Tal como aparece en *La ley que olvidaron*, en otras películas de los treinta, el fenómeno de la filiación ilegítima se inserta en una visión dicotómica de clase, donde los ricos tienen doble moral y prejuicios; mientras los pobres protegen a los niños sin padres y son capaces de ayudar a la redención de su madre (Cosse, 2006).

Este es el caso de los filmes de Manuel Romero, como *Mujeres que trabajan* (1938) y *Gente bien* (1939). Como ha sido sugerido y desarrollado por autores como Insaurralde (1994), Mallimacci y Marrone (1997), Maranghello (2000) y Karush (2013), este director fue un precursor a la hora de expresar concepciones que luego formarían parte de la cosmovisión peronista. En la mayoría de sus películas, los pobres son leales y buenos mientras los ricos son todo lo contrario, reforzando los estereotipos constitutivos del melodrama.

Uno de los temas que le preocupa es el de los niños nacidos fuera del matrimonio, es decir, los considerados ilegítimos. Estos niños son las víctimas sobre las cuales caen las consecuencias (siempre negativas) de los errores cometidos por sus progenitores; en especial, la madre. Las construcciones espaciales que Romero arma entre personajes-colectivo (los ricos, las mujeres que trabajan, los músicos) y el niño, en algunas escenas y planos, permiten concluir que los sectores populares son más amigables y solidarios con este tipo de situaciones (lo mismo mostraba Ferreyra en *La ley que olvidaron*) que las clases acomodadas que suelen reaccionar con hipocresía.

Para estos niños, Romero no siempre encuentra finales felices⁶. En *Mujeres que trabajan* no existe un final feliz en relación con Clara y su bebé, porque sigue siendo “ilegítimo”. Pero la joven decide asumir su condición, que en un comienzo quiso ocultar, y compartirla

⁶ En los filmes del periodo, Cosse (2006) identifica las siguientes narrativas para conseguir que el niño ilegítimo consiga un nombre: las madres se hacen pasar por viudas, se roba una nueva identidad o la falsa identidad, se entrega al niño a una nueva familia; aparición de una figura masculina que les otorga paternidad y apellido y el falseamiento de la documentación y constitución de la identidad.

con sinceridad con sus padres. En *Gente bien*, por un lado, el niño es reconocido por su padre biológico, y por el otro, su madre va a casarse con un hombre que será un padre para él, con lo cual será parte de una familia nuclear legalmente constituida⁷.

En primer lugar, analizamos un fotograma de *Mujeres que trabajan*. Clara ha quedado embarazada de su patrón, Andrés Stanley, con quien mantenía una relación con la esperanza de que se formalizara. Cuando se entera de que va a tener un hijo, el hombre ya ha decidido reemplazarla en sus afectos por otra mujer de su misma clase, Ana María, la aristócrata caída en desgracia que termina en la pensión donde viven las empleadas de las tiendas Stanley, incluida Clara. Aunque esa relación no prospera, Stanley no quiere casarse con Clara. Sí le ofrece dinero, hacerse cargo del niño y darle su apellido, pero no a su lado. La joven no acepta sus propuestas. Sus compañeras le brindan apoyo, y le dicen que el niño será “el hijo de todas”. El bebé nace y cuando tiene cinco meses, en Navidad, Clara recibe un aviso de sus padres, que viven en un pueblo, yendo a visitarla. Presa del pánico, intenta matar a Stanley, pero sus compañeras se lo impiden y a partir de una idea de Lorenzo, el único hombre que vive en la pensión pero que según la dueña es “una mujer más”, simulan que él es el padre del niño y el marido de Clara cuando sus padres llegan a la pensión.



Fotograma 7.

⁷ Durante el peronismo, Romero vuelve a revisar el tema en *Navidad de los pobres* (1947), y la solución que halla para la madre soltera y el niño es un matrimonio interclasista; la madre se casa con un joven capitalista heredero de unas tiendas. “De una ética de los de abajo, se pasa a una ética común entre sectores trabajadores y empresarios nacionales. Ahora son posibles los vínculos entre personas de distinta extracción social” (Chan y otros, en Mallimacci y Marrone, 1997:156). También hay que tener en cuenta los dos tipos de clase alta que se presentan. En los treinta son miembros de la aristocracia tradicional y en los cuarenta aparecen ligados a la actividad industrial. Como afirma Hopfenblatt (2016: 12), en los cuarenta, el mundo de las clases altas deja gradualmente de ser un mundo opresivo e inhumano, y “los sectores populares van perdiendo el rechazo instintivo hacia los sectores altos, transformando el enfrentamiento social en una lucha por los derechos laborales”.

En el fotograma 7, el contraplano está ocupado por los padres de Clara. Las siete mujeres miran a la cámara juntas, apretadas, formando un conglomerado alrededor del bebé en brazos de su madre, con su mejor vestido. A la izquierda, apenas separada del grupo, se encuentra Ana María y a la derecha del cuadro, un poco más apartado, pero rodeando al niño y al grupo, Lorenzo, con su uniforme de trabajo.

En el nivel simbólico resalta el grupo femenino en solidaridad con una mujer que sufre las consecuencias de haber confiado en un hombre abusivo. Al lado de Clara, se ubican cuatro de sus compañeras de pensión y trabajo. A la izquierda, poniendo su mano sobre la espalda del bebé, Luisa, que lee a Carlos Marx y ve en la clase alta la opresora de las clases trabajadoras. Entre ella y Clara se ubica Elvira, quien no tiene a nadie en el mundo y se mantiene con su trabajo. Al lado de Lorenzo, y cerrando el grupo que completan dos compañeras más, está Sarita, quien nunca pudo ir a la escuela y ha trabajado desde los siete años. Cuatro mujeres flanquean de costado a Clara, en la primera fila, incluida la aristocrática Ana María, cerrándose sobre ella en actitud protectora y defensiva. En el marco del simbolismo romeriano: el colectivo obrero femenino (recordemos que Lorenzo es “como una mujer”) cuida y protege al niño, inocente y bello.

Un último aspecto para señalar es que, si bien en esta película y en el cine de Romero son escasas o nulas las referencias cristianas, hay en la disposición del cuadro ciertas reminiscencias de las pinturas que, desde la Edad Media hasta el Renacimiento, han retratado a la Virgen María con el niño rodeada de ángeles o santos⁸. Ello le otorga a Clara un halo virginal, sobre todo porque ha decidido asumir su condición con dignidad. El cine contribuyó a fortalecer la asociación entre la maternidad soltera y las mujeres de los sectores populares, reivindicadas por aceptar el mandato de la maternidad, aunque ello implicara enfrentar el rechazo de la sociedad (Cosse, 2006).

En *Gente bien* se narran las vicisitudes que debe atravesar Elvira, una joven huérfana criada en el hogar de los Cuesta, quien ha tenido un hijo de Fernando Cuesta, el joven de la casa. Ella vive en la mansión, con su hijo Jorgito, que apenas camina; Fernando, su madre y el personal doméstico.

En la secuencia inaugural se celebra allí la fiesta de compromiso de Fernando con una joven rica, cuya madre es presentada como muy apegada a la moral y a las buenas

⁸ Por ejemplo, las vírgenes entronizadas de Cimabue, *La virgen con el niño y seis santos* (1362-1367) de Niccolò di Tommaso, *Virgen con niño y ocho ángeles* de Botticelli (1478) o *La Virgen y el niño adorado por santos inocentes* (1614) de Rubens, entre muchos otros.

costumbres. Estas mujeres no saben de la existencia del hijo de Elvira y Fernando. Durante la fiesta, angustiada por su futuro, Elvira pide ver a Fernando y su madre, quienes la convencen de que guarde la compostura esa noche para luego solucionar su situación y sobre todo la de Jorgito. Cuando Fernando y su madre se van, ingresa al cuarto el ama de llaves, una mujer maliciosa que pretende provocar la reacción de Elvira y ocasionar un escándalo. Mientras hablan, la puerta de la habitación queda abierta y Jorgito sale por ella. La salida del niño del cuarto marca el final de la escena. Una cortinilla nos sitúa en la siguiente: el salón donde transcurre la fiesta. Romero alterna grandes planos generales de gente vestida de gala bailando, con planos del niño caminando descalzo entre ella, sin ser notado, hasta que finalmente lo es.



Fotograma 8.

En el fotograma 8 el niño ha sido rodeado, a distancia, por los aristócratas asistentes. Se lee la sorpresa en los gestos de algunos de los invitados. Por ejemplo, en la mujer que está más cerca suyo, que junta las manos, o en la de vestido blanco, que estira su brazo y abre su mano como pidiendo una explicación. Algunos hombres -mayoría en este plano- de esmoquin, como los dos del extremo derecho, se inclinan hacia él, con curiosidad. Por su parte, el niño, a punto de llevarse la mano a la boca, como buscando el amparo materno, mira al grupo a su alrededor no con demasiado interés. Ello explica que siga su camino y se armen nuevos corralitos a su paso para verlo. Claro está que no es espacio para un niño tan pequeño. Es una fiesta nocturna, con música en vivo, bebidas alcohólicas y baile. Pero sin dudas, lo que más desconcierto provoca en los invitados es que nadie sabía que allí vivía un niño y mucho menos que era el hijo del dueño de casa. No tardan en rodearlo su padre y su abuela, y la novia con su madre. El niño llora con las manitos juntas, frente a ese grupo hostil que lo escruta y juzga su existencia. La situación

se resuelve con la llegada de Elvira, que lo levanta en brazos, y cuenta su verdad, ante el generalizado asombro de la concurrencia. La madre de Fernando ordena que saquen a Elvira y al niño del lugar. Entonces, los músicos de la orquesta (Medina, el director; Carlos, el cantor de tangos, y Dolly, la cantante norteamericana de foxtrot) irrumpen en la escena para defenderla, como se ve en el fotograma 9.



Fotograma 9.

Mientras los miembros de las clases altas se mantenían expectantes y curiosos, pero distantes y sin entrometerse en la situación, los músicos – tres bohemios pobres que viven en una pensión de una inmigrante italiana y su esposo taxista– son los únicos que intervienen al ver el trato injusto que recibe Elvira con su bebé. En escorzo aparece la dueña de casa, y en la primera línea de un gran grupo humano que ocupa todo el plano, Carlos y Medina, vestidos de esmoquin, aunque ellos están trabajando, rodean a Elvira. Detrás, se ubica Dolly, que mira al niño; mientras Elvira, Carlos y Medina miran a la madre de Fernando. Ella queda casi fuera del plano mientras los pobres y bohemios ocupan el centro, rodeando a la madre con el niño, de la misma manera que en *Mujeres que trabajan*. La diferencia es que ahora, detrás de ellos, también se ubica gran parte de la concurrencia al festejo; en su mayoría, hombres de alta sociedad. La señora Cuesta es en este plano cuestionada mientras que pobres en primera línea y ricos en la retaguardia, se ubican del lado de la madre soltera y su hijo, poniendo a quienes juzgan del lado de los juzgados.

Esta idea de los pobres desprejuiciados y de valores más puros que los de los ricos se intensifica luego. Los músicos, en solidaridad y como reacción a lo que han visto, abandonan la fiesta; seguidos por los invitados. Elvira es echada de la casa. Esa noche deja al niño allí y promete reunirse con él al día siguiente. Intenta que alguien le preste dinero para pasar la noche sin éxito. En la calle, rechazada en varios hoteles por no tener

dinero o por ser una mujer sola, una prostituta le da unas monedas para que tome un café. En el bar, vuelve a encontrarse con el trío de músicos que se ofrece a llevarla con ellos a la pensión de doña María y don Lorenzo. El matrimonio, que tiene nueve hijos, la recibe sin cuestionamientos, a pesar de que saben que no tiene dinero y tiene un hijo siendo soltera. La joven no puede creer que exista gente tan buena y desinteresada, viniendo del lugar de donde viene.



Fotograma 10.

En el fotograma 10, Elvira forma parte del grupo familiar de María y Lorenzo y sus nueve niños. Es un comedor con una larga mesa, que no solo encuentra su razón de ser en la prole del matrimonio; sino que es una invitación abierta hacia sus huéspedes. María lleva en brazos a Jorge, el hijo de Elvira, vestido y calzado. En la cabecera, Lorenzo alza a uno de sus niños, mientras el resto rodea la mesa: los más grandes vestidos de guardapolvo blanco, símbolo inseparable de la escuela pública, y los más pequeños, jugando. La mesa es un punto neurálgico de la comunión familiar y todo el ambiente transmite alegría, liviandad y la idea de una reunión constante. El rostro de María cargando a Jorge, mirando a Elvira vuelta hacia ella, expone que no hay recelo ni juicios hacia la joven madre soltera ni hacia su pequeño hijo. Ambos se funden en el cuadro familiar donde el afecto reina y es el afecto que Romero destaca en las clases medias y bajas.

Esas clases que el director favorece con su mirada en estos y otros filmes de su vasta filmografía, son las que van a la vanguardia en el reconocimiento de los derechos de los niños nacidos fuera del matrimonio y de las madres solteras, con actitudes alejadas del juicio y la desvalorización, cercanas a la solidaridad, el apoyo y la empatía.

Una familia para bebés de origen desconocido

La mayoría de las películas que abordan esta problemática presenta historias de bebés, es decir, niños y niñas desde recién nacidos hasta que comienzan a caminar. Sin duda ello se debe a que la ilegitimidad, seguida de abandono, ha sido un fenómeno sociodemográfico que ha afectado “preferentemente a los recién nacidos”. (Cowen 2004: 86).

Esta situación no solo es habitual es el melodrama. Una tendencia llamativa a comienzos de los cuarenta son las comedias que giran alrededor de un bebé de origen desconocido, huérfano y/o “ilegítimo”, que aparece por manipulación de personas con intereses económicos o de otra índole, en un ámbito familiar ajeno, constituido o por constituirse, como sucede en películas como *Un bebé de contrabando* (Eduardo Morera, 1940) y *Bajó un Ángel del cielo* (Luis César Amadori, 1942).

En *Un bebé de contrabando*, Inocencio (Luis Sandrini), un ingenuo cuidador de autos debe hacerse cargo de un bebé a pedido de Gurruchaga, un abogado que conoce, lo que le cuesta conflictos con su novia y su futura suegra, que creen que él es el padre del niño. En *Bajó un Ángel del cielo*, una mujer se presenta con un bebé, ante el joven heredero de una familia rica, diciéndole que es su hijo, y se lo deja, lo que cambia el ordenamiento familiar. Luego se revela que el bebé pertenece a la Casa de Expósitos⁹ de donde la mujer lo sacó para usarlo chantajeando a diferentes hombres.

Una circunstancia frecuente en estas comedias es que los cuidados del bebé se presentan como desafíos para los personajes, que no saben o no pueden llevar adelante¹⁰. En *Bajó*

⁹ La primera Casa de Niños Expósitos de Buenos Aires abrió en 1779, autorizada por el Virrey Vértiz, y estuvo bajo administración religiosa. Luego de constituirse, en 1823, la Sociedad de Beneficencia asumió la dirección e inspección de la Casa de Expósitos, entre otras instituciones, con aportes del Estado. La Casa cerró en 1838, con lo que la ciudad “volvió a los tiempos en que las criaturas se arrojaban seguidamente en las puertas de las casas, en los zaguanes, en los atrios de las iglesias, en los huecos de las paredes” (Gálvez en Cowen, 2004: 91). Reabrió en 1852, dirigida por la Sociedad de Beneficencia. A comienzos de siglo XX se le anexa un hospital y en 1920 pasa a denominarse Casa Cuna. En el momento en que transcurre el filme, la Sociedad de Beneficencia estaba a punto de cambiar su órbita de dependencia. En 1943, pasó a manos del Ministerio del Interior. En 1946, la Sociedad fue cerrada. La Casa Cuna fue denominada Casa Cuna Eva Perón, luego del fallecimiento de Eva Perón. Posteriormente, Casa Cuna y, desde 1962, es el Hospital de Pediatría Pedro Elizalde.

¹⁰ También aparece en otras películas, como *Un bebé de París* (Manuel Romero, 1941) o *Cosas de mujer* (Carlos Schlieper, 1951), que retratan familias de clase alta. En el primer caso, la protagonista simula un embarazo e intenta apropiarse de un bebé para contentar el deseo de paternidad de su marido. Cuando todo se revela y la madre biológica se arrepiente de haber entregado a su hijo, se presenta en la casa y les dice a todos que ella le ha enseñado cómo bañar y darle la mamadera al bebé. En *Cosas de mujer*, una exitosa abogada que vive para su trabajo y delega las tareas domésticas en su marido y la servidumbre, una noche se encuentra sola con sus hijos y no sabe cómo asear y colocar el pañal al menor. Entonces, llama por

un Ángel del cielo, una pareja de novios que piensa adjudicarse la paternidad del bebé, al no saber cómo darle la mamadera, sintoniza en la radio un programa de puericultura¹¹. Además de la alimentación, cómo cambiar los pañales y el baño son otros problemas recurrentes, tanto en este filme como en *Un bebé de contrabando*, en el que Inocencio no logra descifrar cómo se coloca un pañal, y finalmente lo hace mal.¹² Al tratarse de comedias, las resoluciones son felices y consisten en la conformación de una familia nuclear: en el primer caso, Inocencio se casa con su novia y le pide al funcionario de registro civil que “le anote al chico” en la libreta de familia, con lo cual se pone en evidencia la manipulación de las identidades y la documentación de los niños durante el periodo. En el segundo, una viuda rica adopta al bebé, antes de que la Ley 13.252, de Adopción, se hubiera sancionado en 1948¹³.

teléfono a su secretario, quien busca en la biblioteca un libro de puericultura, para orientarla sobre cómo hacerlo.

¹¹ Como respuesta a las alarmantes cifras de mortalidad infantil en Buenos Aires, ya desde los últimos años de la etapa colonial se intentan poner en práctica medidas y políticas al respecto, que, si bien no alcanzaron a disminuir la importancia de este fenómeno, dan cuenta de un esfuerzo realizado para lograrlo (Cowen, 2004). El momento clave de esta cruzada ocurre a finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando Buenos Aires y el país entran en un periodo de profundas transformaciones en las cuales la influencia de la política médica – en especial el discurso higienista- adquiere una posición determinante. Este pone especial atención al cuidado del binomio madre- hijo, en el que la puericultura tiene un lugar central. En la ciudad de Buenos Aires, la Municipalidad fundó en 1908 la Dirección de la Primera Infancia con la triple función de brindar asistencia médica, educativa y social a través de sus dispensarios de lactantes, de los institutos de puericultura y de los centros sanitarios de internación. El éxito de la iniciativa lleva a crear en 1923 la Sección de Asistencia y Protección a la Maternidad y la Infancia por parte del Departamento Nacional de Higiene. En 1936 se sanciona la ley 12.341 que establece la creación de la Dirección de Maternidad e Infancia, que organiza su labor a través de centros materno-infantiles dispersos en todo el territorio del país. Hacia 1939 suman cincuenta (Biernat y Ramacciotti, 2008). La Sociedad de Beneficencia por su parte había creado en 1921 una escuela para enseñar a las madres cómo cuidar a sus hijos de acuerdo con los modernos conceptos de la puericultura.

¹² A pesar de que, en un principio, frente al inminente parto, la protagonista rica y frívola de *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938) no sabe qué hacer, ella es quien trae el bebé al mundo y luego le explica a su padre, cómo cuidarlo y cambiarlo. Romero parece creer aquí que existe un saber femenino instintivo.

¹³ A pesar del vacío legal, en el siglo XIX y parte del XX las adopciones de niños fueron realizadas por organizaciones de caridad o de manera informal entre particulares. En las primeras décadas del siglo se empieza a tematizar la necesidad de una ley que dispusiera los mecanismos para crear una ‘familia legal’ y reconociera igualdad de derechos de hijos biológicos y adoptivos. La ley se sancionó en el primer gobierno peronista y fue “una conquista social a favor de la infancia y la familia, y se le adjudicó un exclusivo carácter institucional para diferenciarla de las prácticas contractualistas vigentes hasta ese momento” (Villalta, 2005:3).

En *Un bebé de contrabando*, la historia comienza cuando una mujer en un café mantiene un diálogo con el diputado González Peña, de quien ha tenido un bebé, aunque el hombre es casado. Él le dice que no puede ayudarla y ella le esgrime su hipocresía, cuando es el autor de la ley de reconocimiento de los hijos naturales. Mientras hablan, el abogado Gurruchaga, quien los ha visto entrar al bar y sabe que esa no es la esposa del diputado, los escucha y cuando el legislador se va, intercepta a la mujer y se ofrece a representarla enjuiciando a González Peña. La mujer se niega y le dice que se irá a vivir a su pueblo con su hijo. Sin embargo, Gurruchaga, decidido a hacer tambalear al diputado de su mismo partido y a aprovecharse de la situación económicamente, recurre a otra mujer soltera que tiene un bebé. Esta mujer debe ingresar al hospital para una intervención y necesita que alguien cuide a su hijo Dedalito (Cachito La Rosa), un bebé de unos 10 meses, y acepta lo que le propone Gurruchaga. En paralelo, el abogado compromete a Inocencio, un hombre común de gran corazón quien cree estar haciéndole un favor al abogado. Así, lo enjuicia como padre del niño, utilizando testigos falsos y los jueces le adjudican la tenencia.



Fotograma 11.

Mientras tanto, en la pensión donde Inocencio vive, su futura suegra y dueña de la vivienda, almuerza con Alicia, su hija y novia del cuidador de autos, y un pretendiente suyo, inspector de tránsito. La madre intenta convencer a Alicia de que Inocencio no es un buen partido, mientras que el inspector sí lo es. Cuando éste se va, Alicia lo acompaña. En la puerta, mientras se despiden, él compra un diario a un canillita para ver la cartelera del cine y convencer a Alicia de ir al cine. Allí se encuentran frente a la cobertura del caso judicial de Inocencio y Dedalito, lo que alegra al hombre y entristece y confunde a Alicia, quien no puede creer que su novio, a quien ella cree un hombre noble, la haya engañado. La pieza periodística, un identi-kit comentado de Inocencio, lo define como un “padre

desnaturalizado”. La bajada explica: “Un interesante caso de paternidad natural”, con lo que se da una inversión: se le adjudica al supuesto padre, la condición de natural y al no cumplir con sus deberes, se lo acusa de desnaturalizado.

Inocencio lleva al bebé a la pensión y mientras se prepara para darle un baño, irrumpe primero la propietaria; luego, otras mujeres, y Alicia. En el fotograma 11, vemos en primer término a la derecha del plano, a Inocencio con el bebé, desnudo de la cintura para abajo, dentro de un fuentón de lata. A la izquierda, del lado contrario, se ubica la madre de Alicia. Su actitud hacia Inocencio, a quien mira con reprobación, es agresiva y desafiante. En medio, la puerta abierta de la pieza de Inocencio permite ver a un grupo de mujeres curiosas asomadas. Es posible pensar que esa curiosidad que genera, al igual que en el artículo periodístico, se deba a lo excepcional de que se señale a un hombre como culpable de ser padre “natural”, cuando la condena social en estos casos recaía sobre la madre, o a la intriga de ver a alguien conocido, y que se cree un hombre bueno, en esa situación. En medio, Alicia ingresa al cuarto mirando al niño con tristeza.

En el nivel simbólico es notoria en primer lugar la pobreza del cuarto. En segundo, la presencia más cercana al espectador de Inocencio y el bebé. Ambos, están vueltos hacia el grupo de mujeres que los mira. El hombre, aún vestido con el traje que llevaba en el juicio, abraza al niño, y lo aprieta contra su cuerpo, sosteniéndolo y protegiéndolo. El fuentón en el que planea bañarlo contiene soda; es decir, Inocencio no tiene agua en su pieza. El bebé apoya su cabeza sobre el pecho del hombre, con confianza. Su desnudez acentúa su fragilidad y su doble exposición: a la vista de las mujeres de la pensión y a la mirada de los espectadores.

Más tarde, Inocencio es echado de la pensión, por ser padre soltero, con lo cual se acentúa esta condena habitual en las madres en la supuesta figura paterna. Mientras está haciendo su mudanza, cargando sus pocas pertenencias en una camioneta, y ha dejado al bebé allí, en una silla colgante, Alicia regresa de hacer una compra. Al verlo, se le acerca con una actitud amorosa y lo toca. Su madre, que viene tras ella, la ve, la aleja del niño y le hace un gesto para que entre en la casa. Mientras Alicia acude a su llamado, sin quitarle los ojos de encima al bebé, Inocencio sale del pensionado, con un atado de ropa, y se cruza con ambas.



Fotogramas 12 y 13

En el fotograma 12 están los cuatro personajes: el bebé se encuentra en primera línea, moviendo sus manitos, en respuesta al gesto de despedida que Alicia le hace. En medio de la vereda, se ubica Alicia, mirando con una sonrisa al niño. En el punto de fuga se enfrentan Inocencio y su exsuegra.

En el plano simbólico, es notorio que Alicia y Dedalito han establecido una conexión afectiva, que se traduce en la forma cariñosa en la que ella lo mira, mientras le dice adiós con la mano y en la respuesta del niño. A diferencia de la imagen anterior, el bebé aparece vestido y calzado e incluso, lleva puesto un gorrito. Además de estar más cercano al espectador que cualquier otro personaje y aparecer, por la composición del encuadre, en mayor tamaño en relación con el resto, lo que lo resalta su importancia, su presencia se refuerza con el tronco de un árbol, en la misma línea en que él se sitúa. Si bien es claro que esta presencia obedece a la existencia real del árbol en la vereda, y está justificada en términos compositivos (el peso de la imagen en general se ubica a la derecha del cuadro), el árbol también se asocia a la idea de protección, por la posibilidad de dar sombra y resguardo. Asimismo, se relaciona con el cuerpo humano y la fertilidad, lo cual reforzaría la idea del vínculo naciente entre Alicia y el niño. Una tercera cualidad posible es la resistencia.

Otro aspecto que se destaca es el vestido claro de Alicia, similar a la ropa que viste Dedalito, en contraposición a los colores oscuros que visten su madre e Inocencio. Este factor acentúa el vínculo entre ambos, al tiempo que se asocia con la pureza o la luminosidad que comportan.

En la imagen siguiente, el fotograma 13, segundos después de la anterior, Inocencio y Alicia están a la misma altura del plano, a escaso medio metro entre ellos, los cuerpos inclinados el uno hacia el otro, pero ambos miran con deleite a Dedalito, que también los mira. La bolsa de Inocencio, de color claro, otorga algo de pureza a su estampa, y su ubicación paralela al árbol permite adjudicarle algunas de las propiedades atribuidas a la planta.

El último rasgo que señalar es la puerta entreabierta de la pensión. Si bien se debe a la salida de Inocencio y a que la madre de Alicia espera que ella entre; también puede leerse como una posibilidad de que la actitud de la mujer para con la pareja y el niño cambie.

La película continúa con la revelación de que González Peña no es el padre del niño, el fin de las operaciones chantajistas de Gurruchaga y la noticia de la muerte de la madre de Dedalito en el hospital. En una carta, la mujer le pide a Inocencio que busque al padre del niño y se lo entregue. Él lo hace, pero el hombre es un delincuente que, el mismo día en que lo encuentran, la policía intenta apresar en una redada. El hombre escapa con el bebé, lo que provoca la desazón y la preocupación de Inocencio. Pronto es llamado por el padre de Dedalito, convaleciente, herido de bala. El hombre le pide que cuide al bebé, porque tiene la certeza de que con él y Alicia, tendrá un mejor destino: “En manos de ustedes llegará a ser todo un hombre”, les dice.

En *Bajó un Ángel del cielo*, Lolita se presenta con un bebé ante el joven Tito Fontana, aparentemente menor de edad, diciéndole que es el hijo que ha como producto de sus escauceos amorosos. El joven le cree y ella le deja el bebé. Entonces, Celia, la hermana del joven, decide aprovechar la situación y usarlo en su favor. Dice que ella lo tuvo – acaba de regresar de un viaje de más de un año- y que el padre es Agustín, el secretario de su padre Torcuato, con quien le prohíben que tenga una relación amorosa.

Luego se devela que el bebé, de nombre Ángel (Danielito Galvé), fue sacado por Lolita de la Casa de Expósitos, para extorsionar a diferentes hombres con los cuales se había relacionado, diciéndoles que era su hijo. En esta película, al igual que en la anterior, el cuestionamiento, el señalamiento y la vergüenza pesa sobre los padres; las madres están ausentes o mueren. Lolita se sorprende ante el estupor de los personajes al conocer su proceder. “No sé por qué hacen tanto escándalo por un niño, como si fuera tan difícil comprarlo”, dice.

El fotograma 14 es un plano picado del bebé durmiendo tranquilamente en un moisés y las manos de una mujer lo arropan. En el marco de la diégesis y en relación con cómo se construye la causalidad y la progresión, hecha de pistas y repeticiones (Bordwell, 1996), resulta significativa porque esas manos, prolijas y coquetas que se exponen, son las de Paulina, la cuñada viuda de Torcuato Fontana, tía de Tito y Celia, hermana de su madre, que termina adoptando al bebé. La mujer es rica, y cuando en la resolución del misterio, un oficial de la Casa de Expósitos revela el plan de Lolita e informa que debe devolver al bebé a la institución, ella pregunta si sería una buena candidata para adoptarlo: “Con toda

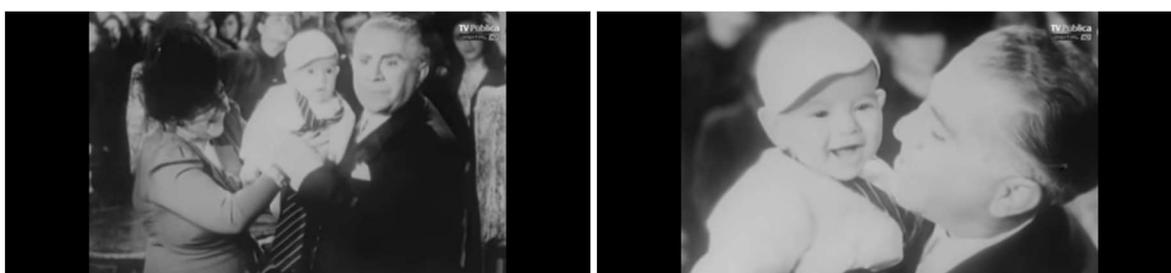
mi responsabilidad moral y material, ¿podría yo adoptar esta criatura?”. El oficial le responde que tratándose de ella no cree que haya inconveniente.



Fotograma 14.

Las últimas imágenes pertenecen al final, el casamiento por Iglesia de Celia y Agustín, en la que Torcuato es el padrino. Siempre olvidadizo, el hombre no ha terminado de vestirse para la ocasión: le falta la corbata. Cuando llega, Paulina con Angelito en brazos, lo llama al altar. Lo que sucede resulta significativo, considerando que, en un comienzo, cuando el bebé irrumpe en el seno familiar y Torcuato cree que es hijo de Celia y Agustín, pide que se deshagan de él, incluso sugiere la posibilidad de desaparecerlo. Con el transcurso de las escenas, comienza a sentir cariño y apego por el bebé.

En el fotograma 15, Paulina se lo entrega, perfectamente vestido, lo que incluye un gorrito, y la corbata que Torcuato olvidó ponerse. Si bien él ya se consideraba abuelo del niño, con este traspaso y el bebé vistiendo su corbata de empresario y padre de familia, Ángel se erige como heredero indiscutido de la familia Fontana. Es habitual en las películas del periodo que el destino de los bebés o niños ilegítimos, o huérfanos, o pobres, implique formar parte de una familia más rica con la cual ascender a otro estrato social.¹⁴



Fotogramas 15 y 16.

¹⁴ Sucede en *Chimbela* (1939) y *El ángel de trapo* (1940) de José A. Ferreyra; *Navidad de los pobres* (1947) de Manuel Romero; *Los sobrinos del Zorro* (Leo Fleider, 1952); *Con la música en el alma* (Luis Bayón Herrera, 1951) y *La melodía perdida* (Tulio Demicheli, 1952), entre otras.

La imagen final, el fotograma 16, sella el vínculo de afecto entre Torcuato y Ángel, y muestra la felicidad de ambos, y es una imagen muy similar a las de *Hasta después de muerta*, del doctor Garramuño y el hijo de Elvira. Los hombres que, por amor a los niños, sin necesidad de lazos biológicos, asumen responsabilidades filiales, ya existían en el cine nacional. La diferencia es que, en los casos de comienzos de los cuarenta, para estos hombres es indispensable que también exista una figura maternal femenina: Alicia o Paulina. No pueden o no piensan en que pueden asumir solos ese papel como en el caso de Garramuño en el filme mudo mencionado en la apertura de este capítulo.

El falseamiento de la identidad y la documentación

También hay una impostación familiar que se transforma en real, tal como vimos en las comedias analizadas - las imitaciones o representaciones familiares que se vuelven realidad son un procedimiento habitual en los filmes de estos años con bebés o niños¹⁵ - en el amargo final feliz de *Los chicos crecen* (Carlos Hugo Christensen, 1942). La película narra la historia de tres niños, Alejandra (Mariana Martí), Carlos (Edgardo Morilla) y Eduardo (Quico Moyano), de unos 12, 8 y 3 años, hijos de Zapiola, un hombre casado, con otra mujer llamada Cristina. El hombre, que mantiene a la familia con el dinero de su esposa, ha anotado a los chicos a nombre de Cazenave, un amigo suyo que desconoce la situación y su participación en ella. Criados por su madre con la creencia de un falso padre ausente por una enfermedad psiquiátrica, los chicos reciben las visitas del padre biológico a quien creen un padrino. Debido a unos anónimos que le advierten a la esposa de Zapiola de esta familia paralela, éste le confiesa la verdad a Cazenave y le pide que se presente ante los niños como su padre. Cazenave los conoce, se encariña, y a pesar de la resistencia de Cristina, se termina constituyendo una familia donde él asume de agrado el rol de padre. Años después, le propone casamiento a Cristina, lo que sella el cuadro familiar y

¹⁵ Por ejemplo, en *Arroz con leche* (Carlos Schlieper, 1950), *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951), *Una noche cualquiera* (Luis Mottura, 1951) y *Los sobrinos del Zorro* (Leo Fleider, 1952). Aunque Pascual Quinziano (1992) no se refiere a estas situaciones, sí nota -sobre todo en relación con las comedias de Schlieper - el juego que se da entre apariencia y realidad, oposición dentro de la cual aparece el tema de los imitadores, o los simuladores. La confrontación apariencia-realidad es eje de otros conflictos "tales como los que se vertebran entre la hipocresía y los sentimientos auténticos o, entre la impostura y la verdad de una personalidad determinada" (Quinziano 1992: 139).

lo legítima. Mientras, el padre biológico, ya viudo, queda para siempre en las sombras; sin que sus hijos conozcan su origen ni su verdadera identidad.

Si bien en términos de lo que hoy se conoce como derecho a la identidad, este cuadro puede parecer alarmante, la película celebra la familia que se ha constituido – aunque la mirada es distante y por momentos, satírica-, gracias a los valores nobles y el buen corazón de Cazenave, de la misma forma que sucedía con el médico Garramuño en *Hasta después de muerta*.

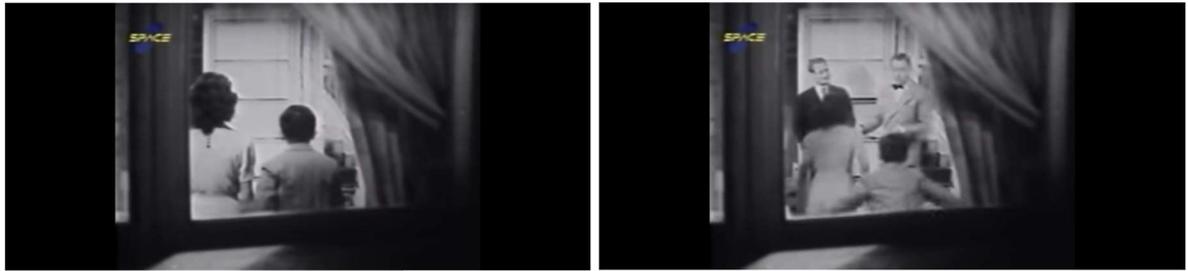
La primera serie (fotogramas 17 a 20) relata el encuentro de Alejandra y Carlos, los niños mayores, con su supuesto padre. Lo trae de visita Zapiola porque, según explican, lo han dejado salir del sanatorio. Los chicos saben cómo es porque han vivido con un retrato suyo en el comedor de la casa de Quilmes.

Minutos antes de que los hombres lleguen, Alejandra y Carlos se detienen una vez más frente al retrato de Cazenave para observarlo y opinar sobre su rostro: que si es lindo, según Alejandra; que si es bueno, según Carlos. La cámara mira con ellos, y los registra mirando, dentro del mismo ambiente, como evidencia el fotograma 17. Resulta muy interesante, el cambio de punto de vista cuando el padre llega a la casa.



Fotograma 17.

Suena el timbre, los chicos se asoman por la ventana y ven a Zapiola y Cazenave ingresar. La cámara los muestra mirando por la ventana, desde el lado exterior, y se queda afuera de la habitación cuando el padre (o quien creen que lo es) entra y se encuentran. El pudor, el secreto, el respeto a la privacidad de esa reunión tan dilatada podrían explicar este punto de vista: sin embargo, la cámara y el montaje no optan por la elipsis, sino que muestran, a través del vidrio de la ventana, como si se tratara de un espía (el narrador, la cámara, el espectador) lo que está sucediendo dentro de la casa.



Fotogramas 18 y 19.

Los niños siguen de espaldas. Sus rostros están protegidos y cubiertos. No solo porque importe su fisonomía, probablemente también sea necesario cuidar las emociones que pueden transformarlos ante este emotivo encuentro. En el fotograma 18, los vemos expectantes ante el ingreso de Cazenave, gracias a la cortina corrida. Se puede comparar el marco del retrato de Cazenave del fotograma anterior, con el marco de la ventana alrededor de los niños. En esta construcción compositiva ellos son los enmarcados, esperando frente a una puerta abierta.

En el fotograma 19, el plano no ha cambiado: lo que ha sucedido es que Cazenave, vestido de manera idéntica al retrato, con un traje claro y un moño negro, ha entrado a la habitación donde los niños esperan, junto con Zapiola. Corren a abrazarlo, lo han reconocido de inmediato, y como él, visten colores claros.



Fotograma 20.

Luego de un corte, el fotograma 20 registra cuando los niños llegan a Cazenave, está en el interior del ambiente. La cámara entra y se acerca al abrazo entre Alejandra, Carlos y Cazenave, pero lo que más le interesa es castigar y exponer a Zapiola, quien observa con resignación las muestras de afecto de sus hijos con quien creen que es su padre. Cazenave y los niños constituyen un bloque cerrado, separado de Zapiola, quien se ubica contra una pared, es decir, el espacio que lo rodea no tiene profundidad, de la misma manera que no la tendrá su destino ni su historia con Cristina y sus hijos. Por el contrario, detrás de Cazenave y los niños se abre el espacio, que en la profundidad de campo muestra el cálido *living* de un hogar abierto para el padre de los niños o quien asuma ese papel.

Las posibilidades narrativas y simbólicas sugeridas por el análisis de estos fotogramas se refuerzan y profundizan en las escenas posteriores de la película.

Luego del primer encuentro, una tarde a la salida del colegio, los chicos ven de casualidad a Cazenave caminando por la calle. Creen que ya ha salido definitivamente del sanatorio donde lo suponían internado y lo llevan con ellos a la casa. Ya son un grupo inseparable, una supuesta familia, aunque Cristina y Cazenave no tienen una relación, cuando los padres de Cazenave lo encuentran en la casa de Quilmes. El engaño que hasta el momento solo involucraba a los niños, se extiende a los padres de Cazenave, quienes se creen verdaderos abuelos de estos niños.



El fotograma 21 expone un cuadro de una perfección publicitaria (es decir, podríamos encontrar una familia extendida ilustrada así en cualquier semanario de entonces): por la composición y por las escenas que se arman. Así el abuelo abraza al pequeño, la abuela conversa con la mayor y el del medio, cerca de su madre, equilibra a la figura paterna. La ubicación de Cazenave ahora le abre a sus espaldas también el camino a la escalera que

lleva a los dormitorios. El engaño se agranda, lo que provoca que la situación familiar se selle en la mentira.

La ilegitimidad, la enfermedad y la mortalidad infantil

La ilegitimidad fue con frecuencia asociada con la enfermedad y la mortalidad infantil, lo que se vio reforzado con los discursos médico- higienistas de comienzos de siglo. Como explica Asunción Lavrin (1994), si bien al examinarse los pocos reportes que relacionan a la ilegitimidad con la mortalidad no se “prueba” tal correlación, lo interesante es la mentalidad que revelaba esta preocupación, que originó el establecimiento de instituciones de beneficencia social, legislación protectora de mujeres y niños, y hasta proyectos para propiciar el matrimonio.

En los ejemplos vistos hasta ahora, previos al peronismo, esta cuestión prácticamente no aparece, como sí lo hace a partir de 1946. Tres melodramas permiten acceder a disímiles aproximaciones y lecturas sobre esa relación: *De padre desconocido* (Alberto de Zavallía, 1949), *La pasión desnuda* (Luis César Amadori, 1953) y *Guacho* (Lucas Demare, 1954). *De padre desconocido* cuestiona el estigma de la ilegitimidad y critica al sistema estatal. La película enfrenta dos concepciones de justicia, las del estricto fiscal García y el comprensivo juez Maidana (quienes a su vez son consuegros), en cuanto a cómo corregir, encauzar o encarrilar la vida de jóvenes detenidas por sospecha de prostitución. En medio, se encuentra Laura, una joven huérfana y madre soltera, que integra una orquesta en un cabaré -aunque no sabe tocar ningún instrumento - que es detenida en una redada policial y llevada ante el fiscal como sospechosa.

La muchacha escapa para ir a la plaza para ver a su hija Cachita, de dos años, que le ha entregado a otra mujer para que la críe y la quiera “como si fuera suya”, en una de las soluciones narrativas recurrentes de los filmes a la problemática (Cosse, 2006). Luego, se presenta en la casa del juez Maidana, porque ha oído sobre su buen corazón. El juez se conmueve con la historia de Laura, le pide a Hugo, su hijo abogado y yerno del fiscal, que la defienda, lo que saca de la escena a García, imposibilitado por su parentesco. Hugo acepta, pero humilla y desprecia a Laura por la vida que ha tenido: pasó del hogar de menores al correccional, una práctica habitual a principios de siglo si las muchachas huérfanas no podían ser ubicadas como servicio doméstico.

En medio, Cachita enferma. En el juicio se revela que Laura tomó su nombre de una mujer que murió, que en sus papeles tenía “un padre y una madre”; es decir, antes ni siquiera

tenía un nombre. Con lo cual, el título del filme no sólo hace referencia a Cachita, sino a ambas, a la madre y la hija¹⁶.

El juez le dice a Laura que verá cómo sigue Cachita. La niña ha muerto, pero Maidana se lo oculta a su madre. Hugo logra que la liberen. Al anunciárselo, le dice que se separará de su esposa y se casará con ella y reconocerá a la niña, porque se ha enamorado. Sin embargo, Maidana interviene para que eso no suceda. Le pide a Laura que deje a Hugo, y al mismo tiempo, le confiesa que Cachita ha muerto. Finalmente, el juez decide ser para la muchacha el padre que nunca tuvo en un intento por reparar su condición y sus propias limitaciones como funcionario público (y ser humano).



Fotograma 22.

El fotograma 22 reúne en la habitación del matrimonio que cría a Cachita, a la niña enferma en su cuna; a Laura, que ha pasado a verla y se ha encontrado con esta situación; al marido y a la esposa con quienes ha hecho el trato y a la mujer que cuida a la niña. Detrás, la cama matrimonial, y en la pared empapelada, sobre la cabecera, cuelga un Cristo en la cruz.

La habitación y la presencia de una empleada uniformada indican que se trata de una familia de clase media o media alta. La cuna de la niña, cerca de la cama del matrimonio, indica que tal como han prometido, la crían como si fuera de ellos. La silla, al lado de la cuna, demuestra el cuidado constante que la niña requiere; la preocupación por su estado de salud y también, la gravedad de su estado.

La composición del fotograma se escalona de forma tal que en primer lugar y más grande (por su cercanía al espectador y el color negro de su traje), es decir, con más poder (de hecho, esta presencia y esta dominancia se acentúa con la mirada que le dirige Laura) se

¹⁶ Hasta 1940, los niños que, como Laura, no poseían documentación ni datos de su filiación eran inscriptos con las iniciales N.N., es decir, ningún nombre, o sin nombre. Sin nombre no tenían ningún tipo de existencia.

ubica el marido. A su lado, y, en segundo lugar, en términos de tamaño, unos pasos más cerca de la cuna, su esposa. La silla la separa de la empleada, que también se halla de pie, y es el escalón siguiente. Ambas miran a Laura con conmiseración. Le dicen que no es grave lo que la niña tiene; aunque por las miradas y gestos que se dirigen es claro que le están mintiendo. Finalmente, al lado de la cuna, en el probable último escalón, se ubica Laura, arrodillada al lado de su hija enferma y dormida, medio escalón más abajo que ella, remarcando la idea de una condición opresiva que se reproduce de generación en generación.

La ubicación del matrimonio y la empleada y la mirada que le dirigen a Laura, ubicada más abajo, enfatizan su superioridad moral frente al pecado de la joven, que ha tenido una hija siendo soltera y sobrevive de manera cuestionable. Sin embargo, en esta actitud hacia ella no solo está la idea del juicio; también aparece la piedad. Por último, es muy notoria la luz, o el haz de luz que se proyecta sobre la cama matrimonial y la cruz (símbolos de la legalización o institucionalización de esta unión), en el contexto de la habitación en penumbras.

En el fotograma 23, se construye la llegada del juez Maidana a la casa para ver a la niña. Cachita ha muerto y la están velando en la misma habitación de la imagen previa. Ahora vista desde un punto de vista opuesto: el centro es la cuna iluminada en una esquina, con dos candelabros con velas a los costados. A contraluz y en la oscuridad se ubican varios cuerpos, el primero de pie, es el esposo. La luz ilumina a la niña, como si la muerte la purificara o la santificara.



Fotograma 23.



Fotograma 24.

La última imagen analizada de *De padre desconocido*, el fotograma 24, es la única de nuestro corpus que expone a una niña que, según la historia, ha muerto¹⁷. El plano está anclado en la subjetiva del juez Maidana, que se acercado hasta la cuna para verla; lo que

¹⁷ En *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) se relata la muerte de una bebé enferma, porque sus padres no pueden comprarle la medicina, pero no se la ve, se la sugiere a través del montaje expresivo. También se narra la muerte de un bebé ilegítimo en una clínica privada en *De turno con la muerte* (Julio Porter, 1951).

vuelve aún más densa a la imagen por el papel y la responsabilidad de la justicia en particular y el Estado en general en situaciones como esta.

La niña está peinada, tapada y pareciera estar dormida. La expresión de su rostro puede dar cuenta del cansancio y la tristeza. La imagen es pacífica y al mismo tiempo inquietante; y no solamente porque esa niña *parece dormida, pero está muerta*. También porque retrata a la niña, pero no su presencia, sino su ausencia.

En *La pasión desnuda*, Malva, la madre de Nélide (Diana Myriam Jones), ha perdido a su hijita en manos del padre biológico, quien ha decidido dejarla en un convento como si fuera huérfana. A través de un *flashback* se muestra el nacimiento, el hombre que le exige a la mujer enviada por Malva que le entregue a la niña con sus papeles, el momento en que los arroja al fuego borrando con ese acto su existencia. Ese hombre, el padre, muere y Malva nunca podrá demostrar que es la madre de la niña. Por eso se contenta con viajar para verla desde lejos, jugando en el patio del convento en el que vive, en las sierras de Córdoba, con otros niños huérfanos.

El fotograma 25 pertenece al *flashback* que se funde en el primer plano de Malva, cuando recuerda con Dorotea, la mujer que junta basura de la calle que la albergó con su bebé, el día en que la envió a entregarle la niña a su padre biológico¹⁸.



Fotograma 25.

Dorotea, con la bebé en un brazo, extiende unos documentos a un hombre que se ve de espaldas. Se escuchan sus argumentos (“mi posición, mi apellido, mi familia me obligan

¹⁸ Las cifras muestran que los nacimientos ilegítimos reconocidos por las madres eran en proporción mucho menor que al de los padres. El rechazo de las madres era frecuente pues a “esas mujeres, socialmente castigadas porque sus compañeros se negaban a admitir la paternidad, el derecho argentino les prohibía que-rrarlos y en consecuencia se las forzaba a cargar con la responsabilidad económica de educar a sus hijos” (Guy, 1998: 239).

a romper toda clase de vínculos con el pasado, y si hubo un error involuntario en mi vida, no tengo derecho a dejar rastro de él”), su propuesta de hacerse cargo de la manutención y la educación de la niña con la condición de que Malva renuncie a todo derecho sobre ella: “Olvidarla como si no hubiera nacido”, dice.

El fotograma, con bordes esfumados utilizados para remarcar que se trata de un recuerdo, oculta el rostro del padre de Nélide. Lo que por un lado socava la sinceridad y veracidad de sus argumentos y sus intenciones, y por otro, expresa que un hombre como él se ocultaba en esta situación. Es evidente, por el traje que lleva, la posición que ocupa frente a un escritorio en un lujoso despacho con vistas a la ciudad, por la enfermera que espera de pie la resolución de sus tratos con Dorotea, que se trata de un hombre rico. Mientras que Dorotea es muy pobre, igual que la madre de la niña.

Años después, Nélide contrae meningitis espinal y necesitan que un médico especialista (casualmente, un ex amante de Malva) la opere, pero el hombre se suicida antes, presionado por las deudas que había contraído, en parte por mantener a Malva.



Fotograma 26.

En el fotograma 26, la niña enferma en la camilla está rodeada por seis personas: tres religiosas y tres médicos. Resulta muy interesante en términos de la implicación que, tal como hemos mencionado, tanto la medicina como la iglesia católica¹⁹ poseían en relación con los niños ilegítimos durante el periodo y, sobre todo, en décadas anteriores.

¹⁹ En los países católicos se tuvo por costumbre abandonar los niños no deseados en la Iglesia, que lo fomentó para evitar abortos e infanticidios. De esta forma, las monjas reemplazaron a las madres. A partir del siglo XVIII, el abandono de niños era un rasgo sobresaliente de la vida urbana de Buenos Aires. Hacia 1881, la Casa de Expósitos albergaba a 1147 niños. En 1895, ingresaban más de 1800 niños por año. “La tasa de niños abandonados era correlativa a la tasa de ilegitimidad” (Guy, 1998: 239). Hacia 1889, el número de nacimientos ilegítimos llegó al 12.6% y después de 1900, al 15%.

Además, representan los lados femeninos (monja, madre, virgen) y masculinos (padre) de manera no muy simétrica ya que los tres hombres, pertenecientes a diferentes generaciones de médicos y ordenados de mayor a menor, se ubican de manera tal en el encuadre que son las figuras más importantes para el espectador por tamaño, cercanía y tonalidades de sus ropas. Como Valdez (el que se ubica al medio) está de visita, no viste guardapolvo sino traje. Los médicos son quienes tienen el poder de diagnosticar a la niña. Las monjas, con hábitos del mismo color que no destacan del fondo, se ubican más lejos. En la base de esta disposición se ubica la camilla con Nélida durmiendo. Su presencia se resalta con la luz del consultorio iluminándola.

Una elipsis de un año muestra que la niña sobrevive y Malva ha desaparecido. El doctor Valdez, que como viejo médico de Nélida visita a la niña en el convento, descubre a la mujer trabajando en el lugar como sirvienta. Su nuevo nombre es María. Cuando la niña estaba enferma, María/Malva le dijo que era su madre, pero Nélida no le creyó, y ahora la desprecia y le teme. Malva/ María promete que, si la niña es dada de alta, subirá a la cruz en la montaña de rodillas, y es lo que finalmente hace cuando la niña vuelve a caminar. Como es enferma del corazón, ello ocasiona su colapso. Nélida va a verla, le pide perdón por pensar que es mala y le pide: “No me vas a decir más que eres mi mamita, ¿no? Porque si no, mi mamita que está en el cielo se va a enojar”. De esta manera el conflicto de la ilegitimidad se resuelve dejando a la niña con la idea de que su madre está muerta²⁰.

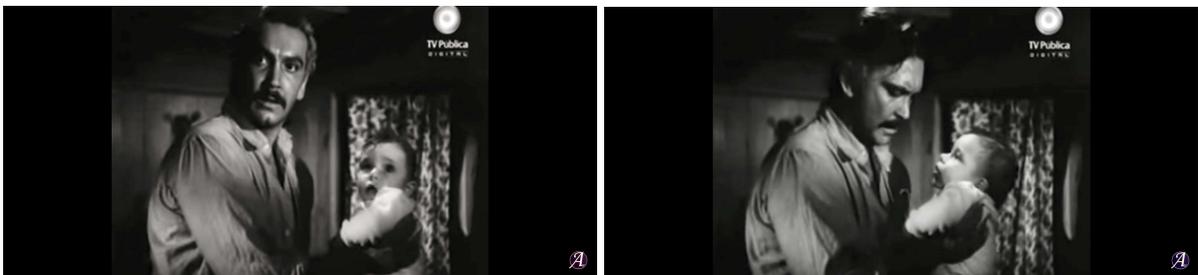
Hacia el final del periodo, *Guacho* expone un caso de ilegitimidad relacionado con la enfermedad que revierte o cuestiona la creencia que asociaba ambas circunstancias, a partir de centrar en ella la paradoja que vertebra a la historia. La película transcurre en un pueblo de pescadores donde Sebastián se casa con María, una mujer que conoció hace poco tiempo, que pasó por ahí y se quedó por él. Durante la fiesta de casamiento se presenta Estela, otra mujer que - luego sabrá María- ha sido la pareja de Sebastián durante muchos años.

María queda embarazada y al tiempo que su bebé nace, le dejan en la puerta de su casa otro bebé. Ella y Sebastián sospechan que es el hijo que tuvo Estela con Sebastián, pero

²⁰ Situaciones similares se plantean en películas donde los hijos no son ilegítimos pero sus madres están condenadas por alguna razón como en *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) o *La orquídea* (Ernesto Arancibia, 1951). En la primera, el hijo cree que su madre ha muerto y en realidad ha estado presa 20 años por matar a su padre, y en la segunda, el padre acusa a la madre de infidelidad y abandono del hogar, y por vía legal logra que no vea más a la niña. La mujer vive mantenida por sus amantes, mientras la niña es criada por su abuela y educada con una institutriz, creyendo que su madre ha muerto.

nadie dice nada. María cría a ambos niños. Pronto descubre que su hijo, Daniel, tiene problemas de desarrollo, es débil y enfermizo; lo que le confirma el médico. Entonces decide intercambiar las identidades de los chicos: dice que Daniel es Pedro, el hijo de Estela. Lo hace apenas el médico diagnostica al bebé. “Es un castigo por lo que han hecho”, exclama María. Y el médico sorprendido le pregunta si no se trata de Daniel, su hijo. Ella lo niega. Desde entonces, María sostiene esa falsa verdad.

En las siguientes imágenes vemos el momento en que María le dice a Sebastián que Daniel es Pedro, y lo acusa de confundir a sus hijos. En ambas, Sebastián y el bebé son tomados en plano medio, mientras el hombre sostiene al niño y lo mantiene a cierta distancia para poder mirarlo y hablarle. En el fotograma 27, ambos miran en dirección a la cámara, al fuera de campo desde donde habla María. El padre reacciona con sorpresa cuando ella le dice que ese no es su hijo Daniel, sino que es Pedro. El niño que aún no puede comprender qué está diciendo y qué verdad está construyendo María con su mentira, cuán en juego está poniendo su propia identidad -se la quita por deseirlo y necesitarlo sano porque así lo quiere su marido y porque desde la perspectiva de los modernos médicos de Salud Pública, las buenas madres y sus cualidades estaban directamente vinculadas con la producción de niños saludables (Guy, 1998)-, también la mira sorprendida.



Fotogramas 27 y 28.

El fotograma 28 los encuentra ya no mirando hacia el fuera de campo sino mirándose entre ellos. La expresión de Sebastián ha dejado de lado la sorpresa para centrarse en la confusión, lo que se acentúa con sus cejas arqueadas mientras escruta al pequeño que le devuelve la mirada. Se encuentran frente a frente, a una distancia como para poder verse, medirse, estudiarse y conocerse otra vez. Esta imagen, los deja solos luego de la acusación o la afirmación materna. Sebastián no es capaz de contradecir a su mujer ni de reconocer a su hijo y opta por creer la mentira que ella le dice.

Si en *De padre desconocido*, el final encuentra a Maidana rescatando a Laura desvanecida en el muelle de la isla, tal como la torcaza que murió en la tormenta (cuadro en el que Kriger (2009) ve una recreación de “La Piedad”), y en *La pasión desnuda* no se muestra la muerte de Malva/ María pero puede suponerse, en *Guacho* la muerte de María se asume segura, como pago por sus faltas.

Una elipsis muestra a Pedro y Daniel en su juventud. Pedro quiere navegar con su padre y su hermano. Sebastián y María se niegan porque dudan de que pueda soportarlo, pero finalmente acceden. En la travesía, los sorprende una tormenta. Sebastián no puede salvar a ambos y muere el más débil, Pedro. Cuando llega a la costa, le dice a María que solo ha podido salvar al hijo de ambos, con lo cual ella recibe así, de manera enrevesada e irónica, la noticia de la muerte de su hijo. Desolada, le confiesa la verdad a Estela y se va. Sube a un bote rumbo al mar, en medio de la noche, y cuando está muy adentro, arroja los remos.

El Estado protector

Antes del peronismo, las escasas propuestas de modificación de la legislación sobre la condición jurídica de los hijos ilegítimos no habían llegado a los cuerpos legislativos. Durante el peronismo, “la domesticidad fue una conquista para los sectores populares y las conductas ‘desviadas’ fueron tratadas desde una perspectiva marcada por la comprensión y la empatía” (Cosse. 2006: 56). De la misma manera en que hemos visto abordada la temática desde la década del treinta en los filmes analizados.

En los treinta, las concepciones de infancia y maternidad están cambiando: se proyectan las ideas de pureza e inocencia al conjunto de los niños, independientemente de su entorno, como aparece en las películas, y se comienza a pensar que es malo separar a los niños de la madre y su ambiente familiar. Ello se refuerza durante el peronismo con la resignificación de la sensibilidad hacia la infancia, que potenció la asociación de infancia y futuro, y la noción de una sociedad igualitaria. “Pero al mismo tiempo, colocó a la infancia en un espacio superior, donde la segmentación generacional y etaria quedaba por encima de las diferencias de clase” (Cosse, 2006: 112).

Desde este punto de vista, los niños de los hogares podían tener una vida similar a cualquier otro y en ese marco, se puso fin a la costumbre de que vistieran con uniformes. Mientras el peronismo supera la política discriminatoria, culminando un proceso iniciado en los treinta, se despliega un movimiento internacional preocupado por hacer de los niños sujetos de derecho.

Si bien en el periodo peronista hubo proyectos legislativos²¹ que buscaban efectuar cambios sobre la situación de los niños ilegítimos, estos fracasaron; pero abrieron la vía para mejorar las dinámicas familiares ajenas a la normatividad instituida, en función de proteger a la infancia y legitimar sus vínculos. Por ejemplo, la Ley de Adopción de 1948 consagró una vía tangencial para que los hijos ilegítimos pudieran ser adoptados por sus padres y tuvo como objetivo dar una solución al problema de la infancia abandonada y propiciar la constitución de familias y relaciones filiales basada en la ley y el afecto, sin necesidad de la existencia de vínculos biológicos.

Al mismo tiempo, se afianzaban en la jurisprudencia las corrientes favorables a reconocer los deberes paternales con independencia a la legitimidad del vínculo. “Los argumentos establecían que el apellido del padre era un derecho y un deber que derivaba de la filiación y que los hijos ilegítimos no eran responsables de las faltas cometidas por sus padres” (Cosse 2006: 136). La ley 13.944 de 1950 establecía penalidades para el incumplimiento de los deberes de asistencia familiar.

La verdadera transformación al respecto sucedió en la segunda presidencia de Perón. El segundo Plan Quinquenal, aprobado en 1952, suprimía las discriminaciones públicas y privadas entre los hijos legítimos e ilegítimos²². Con ese espíritu, se aprueba la Ley 14.367, en septiembre de 1954, denominada “supresión de la filiación discriminante”.²³ La última película abordada en este capítulo es *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), un melodrama carcelario²⁴, que retrata las penurias de Flora, una enfermera acusada de

²¹ Algunos de los proyectos presentados en el Congreso son el de Cipriano Reyes, que propone asimilar a los hijos adulterinos e incestuosos con los naturales. Es decir, borrar las diferencias entre los hijos ilegítimos. Y el de Absalón Rojas, tendiente a la legalización de las nuevas uniones, aprobando los divorcios y los matrimonios en el extranjero. Al respecto véase el capítulo 3 de Cosse (2006).

²² Un antecedente importante es la plataforma aprobada por el Congreso de Mujeres de 1948, organizado por la UMA (Unión de Mujeres Argentinas), una agrupación cercana al Partido Comunista, que pedía la igualdad de derechos para hijos legítimos e ilegítimos. En el Capítulo 1, dentro de los Objetivos especiales relacionados con la protección de la familia el inciso G estipula: “la supresión de discriminaciones públicas y oficiales entre los llamados hijos legítimos e hijos ilegítimos” y en una nota al pie se aclara lo siguiente: “El inciso g) no ataca a la unidad familiar. Tal vez, por el contrario, la ampara; es de sentido profundamente humano y cristiano y tiende a la humanización de la familia. El general Perón desea que una legislación adecuada tenga en cuenta este sentido del objetivo señalado. Así también lo deseaba la señora Eva Perón”.

²³ El proyecto original de Antonio Benítez establecía la igualdad de todos los hijos, calificándolos de legítimos, más allá del estado civil de sus padres, y otorgándoles los mismos derechos en todos los planos. Luego de las discusiones con los sectores católicos (que incluían legisladores peronistas) la ley aprobada redujo la división entre hijos naturales, incestuosos e adulterinos, a “extramatrimoniales”. Se consideró legítimos a los “matrimoniales” como “extramatrimoniales”, y se prohibió al Registro Civil que expidiera documentación donde se expusiera el origen filial de la persona. Finalmente, se duplicaron los derechos sucesorios de los hijos “extramatrimoniales”.

²⁴ La otra historia de *Deshonra* es una muestra de la estructura narrativa habitual que identifica Kriger (2009) del “antes”, ligada al antiguo régimen, y el “ahora”, donde esos males habían sido subsanados por acciones encaradas desde el Estado. *Deshonra* denuncia cómo era la vida en las cárceles antes y después

asesinato y enviada a prisión, donde es maltratada y de donde se fuga para vengarse de su amante, Carlos Dumont, el padre del bebé que lleva en su vientre, quien la sedujo y la hizo inculpar por el asesinato de su mujer.

Una noche de tormenta, Flora roba un arma y escapa por los desagües que unen a la cárcel con la ciudad. Llueve copiosamente con lo que gran parte de su huida sucede en los pasillos y túneles subterráneos mientras se inundan. Finalmente, sale a la superficie y espera que Dumont llegue a su casa. Cuando sucede lo amenaza con el arma. Él la enfrenta con otra arma y la desafía a que le dispare. Ella no puede, se va bajo la lluvia y se desmaya en el jardín de la casa del hombre.



Fotograma 29.

Luego de una elipsis, el filme muestra una elegante sala de espera en una clínica, donde están el inspector de policía -que comenta que Dumont ha sido detenido por el crimen de su mujer - y la interventora de la Cárcel de Mujeres -que inició una reforma que mejoró la condición de las reclusas-. A través de un vidrio, ven a la bebé recién nacida de Flora. Un médico avisa que la madre no sobrevivirá. La interventora le anuncia a la muchacha que es libre, que se ha comprobado su inocencia y que Dumont está preso. Flora muere, como Elvira al comienzo de este capítulo en *Hasta después de muerta*. La muerte repara a las madres solteras en el cine del periodo (Cosse, 2006), pero también restaura un orden. Si bien el filme no es prolífico en imágenes de infancia, y la cuestión del reconocimiento y el apellido del bebé no se menciona, porque hay cuestiones más graves y urgentes, como probar la inocencia de Flora, las imágenes finales resultan tan poderosas y cargadas de

de la reforma humanista que había llevado Roberto Pettinato, Director Nacional de Institutos Penales, en 1946-1947. En ella se evidenció un discurso centrado en los derechos de los presos.

sentido en relación con la infancia ilegítima y desprotegida y al papel protector que el Estado asume al respecto, que resultan las mejores posibles para cerrar este capítulo. Es posible considerar que su productividad llega hasta el siglo XXI en obras como la pintura “Eva protege al niño peronista” de Daniel Santoro (2002).

Algunos autores han mencionado las connotaciones religiosas y políticas que tienen estas imágenes. Para Kriger (2009: 187), el cierre que alude al nacimiento de Jesús propone una construcción con “un retablo hecho bajo la religión del Estado en el que retoza el nuevo ciudadano de la Nueva Argentina”. Mientras que para Manetti (2000: 220) el nacimiento en brazos de la directora justa del penal “es un indicio de un futuro de libertad y promesas de bienestar en una Argentina de la que el filme expone a cada paso los logros sociales del gobierno”.

La primera imagen, el fotograma 29, analizada exhibe esta construcción icónica religiosa que hemos visto de manera recurrente en este recorrido. Esta vez no hay Virgen María, ni Magdalenas, ni padre, ni madre. Pero hay una evocación del nacimiento de Jesús. No hay un establo, sino un lugar lujoso (la directora dice que es “la mejor clínica de Buenos Aires”, lo que demuestra la idea de igualdad), donde detrás de la vitrina, una especie de altar – por el punto de vista adoptado y la construcción de la escena- con un moisés, recibe al bebé traído por una enfermera vestida de blanco. La enfermera, el policía y la interventora inclinan sus cabezas hacia la recién nacida²⁵. Y si bien no tiene padre ni madre, los representantes del Estado velan por su bienestar, en la figura masculina del policía y la femenina de la interventora. Además, ninguno se ha sacado su abrigo y visten su ropa de trabajo, lo que inserta el elemento de sus roles de funcionarios públicos, como parte del compromiso afectivo y material que muestran con la niña.

El fotograma 30 pertenece al último plano. Una vez que la madre ha muerto, la interventora cruza el umbral que la separa del bebé, y avanza en su búsqueda, siendo vista a través del vidrio por el que antes ella miraba con el policía. La bebé duerme, el cortinado

²⁵ A comienzos de los cincuenta, si bien las niñas comienzan a tener mayor participación en los filmes, es notorio el carácter negativo que tiene para los padres tener hijas mujeres con lo cual la elección por una niña puede leerse como una forma de acentuar la vulnerabilidad del bebé o como una toma de postura a favor de lo femenino. En el policial *Captura recomendada* (Don Napy, 1950), el inspector Campos pide permiso para ir al sanatorio, porque su mujer está por dar a luz. Su superior le advierte: “Si llega a ser una chancleta, no me pisa más por aquí”. Campos asegura: “Será varón”. Afortunadamente para él y su puesto, es un varón. En *Sala de guardia* (Tulio Demicheli, 1952), un hombre espera a su nuevo hijo, el séptimo. Quiere un varón, porque ya tiene seis hijas mujeres. En el parto, nace un varón, pero fallece. Pero el hombre acepta adoptar un bebé varón, que no tiene a nadie, por sugerencia de la médica. En estos filmes, “se subraya la importancia del nacimiento de los niños en detrimento de las niñas, aunque con ellas ‘se tenga el servicio doméstico garantizado’” (Kriger, 2009: 158).

está abierto y la enfermera abre las puertas para que la mujer pase. Ella camina, atraviesa zonas de luces y sombras, con la mirada puesta en la niña. La levanta, su rostro esboza una sonrisa, que también parece existir en el rostro de la enfermera y en el de la niña. El abrigo de la interventora se abre para cobijarla. La sostiene entre sus brazos, la levanta y la mira sonriente. En el plano hay tres mujeres. Una construcción que se reitera en el periodo peronista. Guy habla de un “nuevo patriarcado” impuesto por el peronismo, que reformula la relación del Estado con la familia, debilitando los derechos tradicionales de los hombres en favor de los niños y las mujeres (Cosse, 2006).



Fotograma 30.

Conclusiones

A partir de este recorrido se evidencia en primer lugar que la construcción del vínculo filial a partir del afecto se identifica durante todo el periodo abordado, e incluso desde el periodo mudo, tanto para los roles de padre como de madre.

En segundo, las películas plantean la problemática de la ilegitimidad, siempre poniéndose del lado de la madre y del niño. Los tipos de paternidad se dividen por lo general entre los padres biológicos, en su mayoría modelos negativos con independencia de su clase, y los padres del corazón, que deciden hacerse cargo de estos niños y son presentados como modelos positivos.²⁶

En tercero, aparece tempranamente en estas películas la empatía de los sectores populares hacia los casos de familias alejadas de la norma, a las que no se discrimina, sino que se

²⁶Un modelo positivo de padre biológico aparece en *Con la música en el alma* (Luis Bayón Herrera, 1951).

las trata de ayudar o proteger. Al mismo tiempo, se resalta y condena la hipocresía y la doble moral de los ricos.

Además, algunas películas suelen emplear el mecanismo de inversión semántica para hacer recaer la condena habitual sobre las madres solteras, sobre los padres o supuestos padres de estos niños. En general, la idea de inocencia está ligada a la infancia; y en algunos casos, se extiende a la madre. En este sentido, y notando la impronta del catolicismo, no solo en las concepciones de maternidad expuestas, sino también en la construcción escénica de ciertos episodios, es notable que gran parte de las madres se llaman María, otra Cristina; un padre adoptivo se llama Inocencio y un niño se llama Ángel.

Por último, las películas exponen el problema del falseamiento de la identidad y de la documentación; cuestionan la idea que emparentaba ilegitimidad con enfermedad y mortalidad, y anticipa en sus trayectorias y soluciones narrativas, algunas de las medidas que durante el peronismo iban a transformarse en ley: como la no discriminación en función del origen filial, la posibilidad de adoptar y el papel protector del Estado frente a la posibilidad de la orfandad.

II. Los hijos de la calle

Las dos primeras películas del cine clásico argentino, *¡Tango!* (Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Susini y otros, 1933), muestran un anticipo de la proliferación de imágenes de infancia en la calle que habrá en las producciones del periodo. En la primera, con el fin de representar qué significa el “Barrio”, una secuencia de montaje reúne planos de niños de diferentes edades, en grupo, y solos, en la calle. Mientras que *Los tres berretines* exhibe, hacia el final de los créditos iniciales, chicos jugando a la pelota en la vereda y molestando con ello a un comerciante.

Las numerosas y diversas imágenes de niños en las calles, que aparecen desde entonces y van a ser mayoría en el periodo abordado, no dan cuenta de un fenómeno exclusivo local, ya que en el pasado “no había calle sin niños de todas las edades y condiciones” (Ariès, 2016: 251). Sin embargo, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, una de las imágenes más recurrentes de las calles de Buenos Aires, en crecimiento demográfico desbordado, es la del grupo de niños pobres. La crónica periodística, la literatura y el ensayo positivista dan fe de esa presencia que sorprende a intelectuales locales y visitantes extranjeros. José Ramos Mejía afirma que los niños argentinos viven más en la calle que en otra ciudad del mundo, y Miguel Cané, que ninguna presenta “un cuadro de vicio infantil y callejero más inmundado” (Ciafardo, 1992: 12). En 1906, el periodista Gabriel Carrasco atribuye esa realidad a su cantidad, en comparación con otras: en Buenos Aires hay 52 niños de un año o menos, mientras que en París son 12 y en Chicago, 24. Por otro lado, faltan viviendas o son deficitarias, así como escasean las plazas de juegos.

Como expresa Milanich (2007), lo problemático de los niños de la calle es precisamente su presencia pública. Mientras que los niños pobres confinados al servicio doméstico¹ en casas privadas son invisibles, los que están en la calle son el centro de atención y de la preocupación de los sectores oficiales, más si están planificando construir una nación moderna y desarrollada. Estos niños, ubicados en la marginalidad legal, son los “menores”.

¹ La sanción de la Ley Palacios (Ley 5291), que reglamenta el trabajo de mujeres y niños en 1907, es un indicio de la relevancia que había adquirido el trabajo infantil, pero no regula el trabajo ambulante y doméstico, que ocupa a la mayor parte de los niños trabajadores. La ley establece la prohibición del trabajo infantil para los menores de 14 años, exige certificado médico, fija una jornada de 6 horas para los varones menores de 16 y las niñas menores de 18, y prohíbe la enseñanza manual o profesional a los niños menores de 12 en orfanatos y casas de beneficencia, entre otras medidas. A pesar de la ley, el trabajo infantil no decrece.

La categoría “menor²”, producto de una construcción cultural, fue utilizada por las elites políticas e intelectuales en la Argentina desde finales del siglo XIX para “designar a los niños y jóvenes considerados ajenos a las pautas de comportamiento, localización espacial, trabajo, sexualidad y relación con los adultos aceptables para su edad” (Zapiola, 2010: 117). Entre 1880 y 1920, se cristaliza la antinomia “niños” / “menores”, una representación dicotómica de la infancia que distingue entre los “niños”, contenidos en los marcos de la familia, la escuela y a veces el trabajo, y los “menores”, niños y jóvenes excluidos de esos marcos. En los discursos de diversos sectores sociales y profesionales la categoría “niño” se asocia cada vez más con las de “hijo” y “alumno” y el incumplimiento de estos roles puede hacer que algunos menores de edad sean excluidos del grupo de “niños”.

Esta concepción dicotómica también subyace en la lectura que hacen Talak y Ríos (1999) de los dos recorridos espaciales habituales infantiles a comienzos de siglo, que plantean tipos de vidas muy diferentes. Uno de estos circuitos se mueve entre la familia y la escuela; es el recorrido del “niño”. Mientras que el otro es el reino del “menor”, y tiene como centro la calle, entendida como “lugar de desamparo y abandono; debido a una inexistente y frustrada relación con un ámbito familiar contenedor; la calle como el espacio de la vagancia, la mendicidad, la enfermedad, la explotación del trabajo infantil, la prostitución y la delincuencia” (Talak y Ríos, 1999: 139).

De esta forma, la categoría incluye a diferentes tipos de niños: huérfanos, ilegítimos o abandonados, hijos de padres enfermos, trabajadores, obreros, vendedores, niños que vagabundean, mendigan o cometen delitos. Y todos terminan bajo una misma representación que los abarca y los relaciona con la inmoralidad, el riesgo y la peligrosidad de la calle. La solución oficial para este problema que atenta contra los deseos de modernización del país es “salvar” y “regenerar” a esos niños a través de su encierro en instituciones públicas o privadas³, que limiten la libertad de la calle y los mantenga alejados del exterior. La cuestión es que, con la amplitud polisémica del

² En la Argentina y en el periodo abordado, el Código Civil establece la mayoría de edad a los 22 años.

³ Si bien la tradición de la intervención público - privada sobre los niños y jóvenes de los sectores más pobres existía desde la colonia, en el transcurso del siglo XIX se asistió a una creciente ampliación de las funciones estatales hacia esa población. Zapiola (2010) afirma que varias razones explican la permanencia de un sistema mixto en las primeras décadas del siglo XX: económicas (las sociedades de beneficencia recibían donaciones, organizaban colectas, había profesionales *ad honorem*, etc.); ideológicas (las concepciones de los funcionarios sobre las obligaciones del poder estatal en relación con la sociedad civil) y la instalación del tema de la infancia abandonada y delincuente en la agenda intelectual de Occidente, entre otras.

término, la niñez desamparada y la delincuente reciben tratos similares en estas instituciones. Así, las visiones sobre qué necesita la infancia en el periodo se concentran, por un lado, en un niño escolarizado, y por otro, en un menor corregido en instituciones especiales, diferentes a la escuela: reformatorios, asilos, colonias, etc.

Hacia el centenario proliferan los discursos sobre estos niños, por parte de médicos, criminólogos, pedagogos, maestros, funcionarios públicos, benefactores (en general, católicos), de tendencias políticas liberales, anarquistas, socialistas y feministas⁴, que a grandes rasgos se pueden resumir: los criminólogos y los pedagogos positivistas piden por instituciones especiales para corregirlos; los maestros y pedagogos cercanos al sistema público, los socialistas y las feministas defienden la inclusión de estos chicos en la escuela y los anarquistas crean un sistema de educación paralelo al estatal en el que pretenden integrar a todos los niños.

En 1919 se sanciona la Ley de Patronato Estatal de Menores (Ley 10.903)⁵, pionera en América Latina y casi contemporánea de legislaciones similares europeas y estadounidenses, que sienta las bases legales para el tratamiento jurídico-penal de niños y adolescentes “material o moralmente abandonados”. Hasta entonces, los niños mayores de 10 años que cometían delitos eran juzgados y procesados como los adultos. Los menores de esa edad se consideraban inimputables. La sentencia dependía del grado de discernimiento que el juez determinara que existía y las condenas eran un tercio de la pena de los adultos.

Como explica Zapiola (2010), la Ley ratifica dos de las opciones habituales de emplazamiento de niños y jóvenes huérfanos y abandonados (la colocación en familias, casi siempre como mano de obra barata o gratis⁶, o en instituciones benéficas), y en el caso de los menores procesados o condenados su envío a reformatorios (la Colonia de Marcos Paz o el Instituto Tutelar de Menores de la Capital). En definitiva, la Ley cristaliza

⁴ Además, en esos años, estos discursos e ideas circularon en reuniones científicas como el Primer Congreso Penitenciario (1914) y los primeros Congresos Panamericanos del Niño (Buenos Aires, 1916 y Montevideo, 1919).

⁵ Este proyecto había sido presentado por Dr. Luis Agote cuatro veces en la Cámara de Diputados, entre 1910 y 1919. Los legisladores que la redactaron pertenecían a “universos de sentido en el que confluían la tradición católica, el liberalismo y el positivismo” (Zapiola, 2010: 124). Fue derogada en 2005.

⁶ Como demuestra Aversa (2010), el patronato público no fue un paradigma de protección y asistencia de la infancia abandonada, sino una estrategia de derivación de menores con fines laborales, fundamentalmente en el servicio doméstico o en el ámbito militar (Ejército, Marina, etc.). La colocación era una solución rápida al número creciente de niños puestos a disposición de los defensores de menores y también una manera fácil de conseguir empleados domésticos o criados para hogares y negocios de Buenos Aires.

la distinción entre los niños y los menores⁷, y naturaliza las prácticas diferenciadas de intervención.

***Billiken* y el pibe callejero como modelo y anti- modelo**

A comienzos de siglo, los medios gráficos y las revistas ilustradas como *Caras y caretas* y *PBT* participan de la construcción cultural de la infancia y de la diferenciación entre niños y menores. En sus páginas registran en fotos dos extremos de la niñez: “por un lado, los cumpleaños y eventos de los niños de los sectores sociales más acomodados, por el otro, la forma de vida de la niñez desamparada, aquella hacinada en los conventillos, la que vagaba o trabajaba por las calles” (Bontempo, 2012b: 208). De esta división, se hace eco el semanario *Billiken*⁸, lanzado el 17 de noviembre de 1919, con el subtítulo “La revista de los niños”. Sin embargo, la publicación también reconoce la heterogeneidad de la infancia.

La primera tapa de la revista contiene el identikit del niño promedio o el prototipo de niño del corpus de películas abordado en este capítulo (y en esta tesis). Definido como “El campeón de la temporada”, la ilustración lo presenta mirando hacia adelante, abrazado una pelota⁹, con una actitud desafiante. Está despeinado, viste polera, pantalones que le quedan grandes y botines, y tiene una venda en la cabeza. Su aspecto se aleja del modelo de niño escolarizado, el hijo-alumno, que la revista propone desde sus páginas. Es así como, desde el comienzo, ambos modelos conviven en *Billiken*, y hasta es probable, como señala Bontempo (2012a, 2012b), que el lector de la publicación fuera más parecido al de la portada que al otro.

⁷ De aquí en adelante, prescindiremos del entrecomillado para referirnos a la categoría menor, ya que hemos explicado la naturaleza del término como construcción sociocultural.

⁸ Editada por Editorial Atlántida, con frecuencia semanal, era dirigida por Constancio C. Vigil, quien tenía ideas progresistas en términos de infancia, que Bontempo (2012b) define como la mixtura entre cristianismo, americanismo, krausismo, humanismo y escolanovismo, entre otras influencias.

⁹ Es difícil encontrar certeza o especificidad con respecto a la pelota. En su estudio pionero, Mirta Varela (1994) siempre se refiere a una pelota sin más detalle; al igual que Paula Bontempo (2012a, 2012b). En el archivo de ilustración argentina se indica que es una pelota de rugby (<https://ilustracion.fadu.uba.ar/2014/10/24/billiken-no1/>). Para el historiador Felipe Pigna es una pelota de cuero de tientos, es decir, de fútbol (<https://twitter.com/FelipePigna/status/1347190948883795968>).



A través de sus secciones, *Billiken* reconoce la autonomía de los niños y valora la libertad infantil y al mismo tiempo, se hace eco del discurso de la minoridad y guía a los chicos por el camino del bien y el comportamiento adecuado (Bontempo, 2012b). Aunque no se dirige a niños estigmatizados como menores, muestra de diversas formas que las calles tienen potenciales peligros para todos.

A partir de 1931, estos límites entre los tipos de niños se vuelven aún más difusos con la aparición de la tira “Emociones futbolísticas. Las aventuras de Comeuñas” de Ricardo Lorenzo Borocotó, protagonizada por un niño apodado Comeuñas, y la barra de la esquina, que fundan el Sacachispas Football Club. La historieta que ubica las andanzas de los chicos, de entre 10 y 13 años, en un espacio intermedio –entre la escuela y la calle, entre lo “decente” y lo “marginal”- es nada menos que la fuente de inspiración de *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), uno de los filmes clave en esta tesis.

Es así como, desde su fundación y hasta 1936, varias son las infancias que conviven en *Billiken*:

los niños ideales, los boy scouts y “el campeón de la temporada”; los niños que hacen caridad y se alejan de las calles, los niños que consumen o sueñan con consumir, los “menores” que aparecen en las ficciones y los chicos que van a la escuela, pero pasan mucho tiempo en la calle, y hasta los fundadores de un club de fútbol. (Bontempo, 2012a: 256)

Muchas de esas infancias son las que aparecen en nuestra investigación porque la producción analizada no solamente relativiza o difumina la línea entre el niño y el menor, sino que exhibe una gran cantidad y diversidad de formas de ser niño. Sin embargo, es notoria la presencia constante del chico de la calle, en comparación, precisamente, con el chico escolarizado. El cine clásico argentino, de innegable origen popular, muestra desde el primer día su afición por estos chicos y los héroes infantiles pertenecientes a las clases populares. Y en ese sentido, es lógico que *Pelota de trapo* sea una de las películas más exitosas del periodo, y que las estrellas infantiles Salvador Lotito, Toscanito y Adrianita interpreten roles que transitan una zona ambigua entre el niño y el menor.

Los directores analizados y las ideas plasmadas en sus películas y que intentamos identificar en imágenes, se ubican claramente del lado de los discursos más progresistas del periodo con relación a la infancia, los de los educacionistas, los socialistas, las feministas y los escolanovistas. Las películas rechazan y critican el encierro en instituciones, creen en la bondad de los niños y en sus potencialidades y no tratan a sus personajes como menores ni los juzgan.

En este capítulo la relación entre la infancia y la calle se centra en esta dicotomía del niño y el menor y en la ambigüedad de ambas categorías evidenciada en algunos filmes. Así, la calle aparece tanto como un lugar donde vivir para la infancia pobre, muchas veces huérfana y/o ilegítima, trabajando (como canillitas, mandaderos, lustrabotas o empleados de tienda) o robando; como terreno de libertad, apto para la aventura, los juegos, los paseos y los encuentros con los amigos para niños pobres y los de clase media¹⁰. Es evidente que prácticamente no hay en las películas abordadas en este capítulo una sola familia constituida (solo hay un caso en que ocurre hacia el final), según los parámetros considerados normales entonces. Los chicos no tienen familia o son parte de una familia disociada (Chombart de Lauwe, 1979), ante todo por la muerte de uno de los padres (o ambos), seguida por una situación de conflicto más o menos confesada o escondida.

¹⁰ Hay otro aspecto relacionado con la calle que no trabajamos y es la calle como peligro de muerte. Esto se da sobre todo en la década del cincuenta como algunos filmes que adaptan obras literarias extranjeras contemporáneas como *Si muero antes de despertar* (Carlos Hugo Christensen, 1952), basado en el cuento de William Irish de 1946, y *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952), en la novela de Nicholas Blake de 1938, o el *remake* local de *M el Vampiro* (Fritz Lang, 1931), *El vampiro negro* (Román Viñoly Barreto, 1953).

Los “menores” también son buenos niños

Como refiere Sandra Carli (2012), los discursos oficiales y pedagógicos sobre los niños de la calle hacia finales del siglo XIX no son benévolos y están ligados a una concepción positivista. Domingo Faustino Sarmiento considera al niño callejero un peligro social futuro¹¹; Paul Groussac sugiere exceptuarlos de la educación común, y José Zubiaur, como Sarmiento, los juzga un peligro social, no aptos para la escolarización sino para la “corrección” en colonias o casas de refugio.

En contraposición a estas visiones, hay una clara línea que va desde las películas de Carlos Borcosque, *...Y mañana serán hombres* (1939), *Nosotros los muchachos* (1940) y *Cuando en el cielo pasen lista* (1945), hasta *El cura Lorenzo* (Augusto César Vatteone, 1954), que muestra una postura totalmente contraria. Estas producciones se acercan a los postulados y las preocupaciones de la pedagogía krausista, encarnada en el país por Carlos Vergara y Sara Eccleston, que se opone a la concepción negativa del niño del positivismo y lo considera naturalmente bueno. Más tarde, y avalado por el gobierno de Hipólito Yrigoyen, el escolanovismo¹² también rescata la bondad del niño, su necesidad de libertad y autonomía en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Carlos Vergara afirma que es importante “la valorización de la espontaneidad del niño, el reconocimiento de su tendencia al bien y el estímulo de la autonomía infantil en el espacio escolar” (Carli, 2012: 111). Para el autor, la disciplina debe ser autodisciplina, sin necesidad de vigilancia adulta, y la infancia se perfila como un tiempo privilegiado para la creación de un nuevo tipo de sociedad y de un individuo autónomo, libre y moral.

Estas ideas aparecen en estas películas. En las cuatro hay un personaje masculino, paternal, protector y guía, que encarna esta visión y les facilita a niños huérfanos, trabajadores y delincuentes, es decir, a los menores, la posibilidad de una vida mejor. En *...Y mañana serán hombres* es el señor Oliva, un interventor que transforma un reformatorio, donde los niños y adolescentes son “corregidos” a través de maltratos, en una Casa Hogar donde rigen el humanitarismo, la confianza y una formación deportiva y artística. En *Nosotros los muchachos* es el juez de menores Videla, también comprensivo

¹¹ Los llamaba “excrecencias”, “musgos que se desenvuelven en los rincones fétidos y oscuros de la sociedad producen más tarde el ratero, el ladrón, el asesino, el ebrio, el habitante incurable del hospital o la penitenciaria” (Sarmiento en Viale, 1926, citado en Carli 2012: 52).

¹² La Escuela Nueva, de origen estadounidense y europeo, tuvo una importante influencia en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX, en el marco del ascenso de las clases medias

de la realidad que vive un grupo de niños y adolescentes canillitas, “la imagen paradigmática de niño pobre” (Ciafardo 1992: 16)¹³.

En las otras dos películas, ambas biográficas, no son funcionarios públicos, sino religiosos los que cumplen la misión de contener y encarrilar a los menores a comienzos del siglo XX en Buenos Aires, circunstancia bastante habitual durante el periodo. En *Cuando en el cielo pasen lista* se trata de William C. Morris (1864-1932), un educador, pastor protestante y filántropo inglés que abrió escuelas, hogares para niños huérfanos y jardines de infancia desde 1888, y en *El cura Lorenzo*, del sacerdote Lorenzo Mazza (1882-1949), fundador del Club San Lorenzo de Almagro, quien encara la difícil tarea de atraer fieles y de encarrilar a los niños del barrio, que son “traviesos” pero “inocentes” y “si hacen algo malo es por ejemplo de lo que hacen los mayores”, según sostiene.

...*Y mañana serán hombres*, filme que se inspira en la transformación real de la Colonia Agrícola e Industrial de Menores de Marcos Paz en la Colonia Hogar Ricardo Gutiérrez, se centra en la figura del sociólogo José Amatuzzo, director de la institución desde 1924¹⁴. Fue la primera película argentina en abordar la rehabilitación de delincuentes juveniles¹⁵. El director dijo que hizo este filme y luego otros sobre problemas de gente joven “porque le chocaba la indiferencia del adulto desde que la sufrió en carne propia” (Di Núbila 1998: 269).

El primer fotograma analizado es útil para dar cuenta de un rasgo de las películas de Borcosque y es la representación de grupos de varones de diferentes edades, barras, bandas, cuyos integrantes tienen una edad que oscila entre los 8-10 años hasta los 20. En el nivel simbólico, el grupo multietario sintetiza o engloba esta idea abarcadora del menor,

¹³ Los personajes de Oliva y el juez Videla son interpretados por Sebastián Chiola y pueden leerse en continuidad.

¹⁴ María Carolina Zapiola (2015) considera que influyeron en este cambio tres factores: primero, el impacto de la Ley de Patronato de Menores (1919) que asignaba nuevas potestades al Estado para llevar a cabo una renovación de las instituciones para menores; segundo, se habían generalizado entre las élites ciertas representaciones sobre los menores y cristalizaba en el país una burocracia experta en minoridad, y tercero, la articulación entre prensa y política: las denuncias e investigaciones sobre la Colonia, así como las entrevistas a los especialistas en minoridad, pasaron a ocupar más espacio en la prensa, con lo que legisladores y funcionarios comenzaron a utilizar estos materiales como recurso argumentativo de primer orden en sus demandas de reformas.

¹⁵ Ya en *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937) existe una crítica a la efectividad de los mecanismos de corrección de estas instituciones. Allí Juan, un joven que ha salido del reformatorio, regresa a su hogar burgués. Su padre es comisario y su hermana adoptiva, a quien el joven pretende, se ha casado y tiene una hija. La experiencia de “corrección” no parece haber sido efectiva (hay un *flashback* donde vemos su dura realidad y la de otros jóvenes en el reformatorio) ya que se involucra con una banda de delincuentes y al poco tiempo, secuestra a su sobrina.

ya que a partir de los 10 años un niño podía ser imputable y a los 8, enviado al reformatorio por decisión de los jueces.

Para llegar a esta imagen, este grupo de chicos ha transitado la calle de diversas maneras. Por ejemplo, molestando a una familia rica en auto, sacándole el gorro al niño para jugar con él como si fuera una pelota y robándoles un reloj, que luego le entregan al Garufa, el líder, un adulto. Más tarde, en el bar, los más grandes beben y juegan al billar y los chicos acompañan. Llega la policía y los detiene.



Fotograma 1.

En el fotograma 1, el grupo se orienta hacia el horizonte, donde se ubica el reformatorio de Marcos Paz, su próximo destino. Son Colito (Salvador Lotito) y Chacho (Mario Medrano), hermanos menores del Garufa, y el Loro (Oscar Valicelli), que lleva puesta una gorra. Detrás, se ubican dos chicos, y al fondo varios más. En primer lugar, es notoria la variedad de gestos, traducibles en diferentes actitudes hacia la nueva realidad que les espera. El Loro, entornando los ojos en dirección al reformatorio, con el mentón hacia arriba, las manos en los bolsillos y una actitud desafiante, anuncia con tono socarrón que se escapará rápido. Chacho, a su derecha, lo mira, creyendo o no, lo que dice. Colito, con los brazos cruzados, mira hacia abajo, con resignación o hastío.

Resulta importante detenerse en la figura de Colito, el menor, interpretado por Salvador Lotito, a quien consideramos la primera estrella infantil del cine clásico argentino. Su personaje en esta película, así como en otras de Borcosque y de otros directores del periodo, es similar y las historias pueden pensarse como los futuros posibles de los bebés ilegítimos estudiados en el primer capítulo. En este caso, es el hermano menor de tres, su

mamá murió cuando nació y no sabe cuándo pasó ninguna de las dos cosas porque “fue en el campo”, es ilegítimo y a su corta edad (unos 10), ya es un interno del correccional.



Fotogramas 2 y 3.

Borcosque es muy prolífico a la hora de ofrecer imágenes grupales de infancia y recortes de conjuntos de chicos que forman parte de un grupo mayor. Para ello, utiliza planos con movimientos de cámara descriptivos, hilados en un montaje expresivo más que narrativo. Así crea secuencias donde transmite información junto con expresión. El fotograma 2 es una de las últimas imágenes de una secuencia de montaje que relata el cambio que se produce en el reformatorio, luego del intento de fuga de estos tres menores y la casi muerte del Chacho, a causa de maltratos y castigos sufridos en la institución. Con música extradiegética, la secuencia emplea noticias publicadas en la prensa (la que abre la secuencia dice sobre Marcos Paz, “no es un reformatorio sino un penal”), paneos descriptivos por grupos de niños no individualizados en la historia y planos de niños relatando su experiencia a alguien que se ubica en el fuera de campo, en quien pueden confiar o que les tiende una mano. La secuencia finaliza con otro artículo periodístico que anuncia que el reformatorio será transformado en una “humanitaria colonia hogar”.

La imagen retrata un adolescente de unos 13 ó 14 años. Por el tipo de iluminación contrastada y las sombras, es posible suponer que es de noche o es un espacio oscuro, como una celda. Como ha aparecido ya en otros casos abordados en este trabajo, esta imagen presenta rasgos que favorecen una lectura en términos de sus parentescos con el cristianismo o la imaginería cristiana. Por un lado, están las sombras de las rejas que forman una cruz sobre el rostro del chico, que está vuelto hacia un costado, inclinado hacia adelante, con la cabeza caída o apoyada sobre la mano de un hombre de ropa oscura. El chico viste el uniforme del correccional. Su gesto es apesadumbrado y cansado. En el marco de lo que se relata en esta secuencia, y en el nivel simbólico histórico, esa mano anónima adulta y responsable, en la que el niño decide confiar su pesar, es la que asume

la investigación para descubrir qué pasó en la institución, una mano que significa varias manos, o solo la mano del Estado, que interviene para mejorar la situación de los menores alojados allí. También por la tonalidad de la ropa del hombre y la actitud piadosa de su mano, similares a las de un sacerdote, y el gesto del chico, puede leerse en términos de perdón.

El fotograma 3 es el penúltimo de la secuencia. Otra vez aparece un grupo de chicos de diferentes edades, no individualizados en la historia, con un valor simbólico: significa todos los niños como ellos. El primero, el más pequeño, de unos 8 años, es el más asustado o angustiado. A su lado, a la derecha, hay dos niños de entre 10 a 12 años. Uno mira hacia adelante, y el otro a uno de los niños más grandes, ubicado en el centro. Por la actitud del grupo, en el fuera de campo también se halla esa presencia que en el fotograma anterior se manifestaba metonímicamente a través de un brazo, y escuchan, o se muestran receptivos - no sin pesar, desconfianza o recelo – a lo que esa presencia tiene para ofrecer. Como afirma España (1984), el filme conmueve por las situaciones y su disposición dentro de una línea argumental que abandona la preocupación por los individuos de la trama, en favor de una exposición del drama colectivo, como en las imágenes seleccionadas.

Luego, se relata la llegada de Oliva y el cambio. El plan de agrupar a los chicos en grupos de a treinta y ubicarlos en una casa con un matrimonio (el sistema norteamericano *cottage*), porque “en la vida siempre se tiene una madre y si uno la pierde o está lejos, debemos tratar de reemplazarla”, como dice. Y nuevamente, una secuencia de montaje narra la construcción de las casas, las actividades deportivas (atletismo, gimnasia, etc.) y artísticas (música) que practican los internos y el trato afectuoso que reciben en el lugar, cuyo cartel de ingreso reza: “Esta casa los recibe con cariño”.

En efecto, lo que Borcosque relata es el resultado de un proceso que se da a partir de la llegada del radicalismo al gobierno, en el que la colonia de Marcos Paz empieza a ser objeto de atención y acciones cada vez más sistemáticas por parte de las autoridades nacionales (Zapiola, 2015). Bajo la presidencia de Torcuato de Alvear (1922-1928) se refunda como Colonia Hogar Ricardo Gutiérrez, se reorganiza según el sistema *cottage* y se dan los primeros pasos para convertirla en una institución de referencia en su tipo.

Como refiere Zapiola (2015), la intención de transformar el establecimiento tenía antecedentes. Por ejemplo, el fiscal de Buenos Aires, Jorge Coll, solicita en 1919 al Segundo Congreso del Niño, que declarara “con su autoridad científica y... espíritu humanitario” la abolición de los reformatorios y su reemplazo por “la nueva orientación”

representada por colonias y escuelas norteamericanas. En este sistema se coloca a los niños en *cottages* a cargo de matrimonios porque “solo en la familia se puede formar el alma del niño” -que es la idea que expresa el personaje de Oliva - y el conjunto de las familias formaba un pueblo, con talleres, escuela, iglesia y juegos.

Por otro lado, la denuncia del diputado radical Leopoldo Bard, en 1923, que declara ante la Cámara que la colonia es “un simple depósito de chicos: un malo, un pésimo depósito humano” en donde se aprende “todo lo que sea delito y vicio en todas sus manifestaciones”. Resulta interesante, en relación con la reconstrucción que hace Borcosque de la investigación en la secuencia analizada, la descripción del proceso de trabajo de Bard. Es prácticamente el guion de la secuencia mencionada, lo que ha filmado Borcosque:

Para sustentar su demanda, Bard se basó en aquello que había “visto” y “oído” de boca del personal, pero también de las charlas que había tenido con los menores – cuyas voces se filtran de este modo en los documentos oficiales- a lo largo de cuatro visitas realizadas a la institución, dos con conocimiento de su director y dos de incógnito, una de día y otra de noche. (Zapiola, 2015: 146)

El 14 de marzo de 1924, el diario *La Nación* relata la fuga e intento de suicidio de un asilado en la colonia, con lo cual se nombra a un director- interventor, Clorario Teully, para investigar y comprobar los casos de castigos corporales infligidos a los menores por el personal, entre otras aberraciones, dado lo cual se separa de sus cargos a dos maestros y seis guardianes. Posteriormente, se recurre a la intervención de José Amatuzzo, para poner en marcha el ansiado plan del hogar.

El clímax de ...*Y mañana serán hombres* llega cuando se enteran de que la madre del Loro está muriendo. Entonces Oliva lo autoriza a salir para verla, junto con Chacho y Colito, con la promesa de que al día siguiente volverán a la colonia a las 8. El trío se compromete a ello.

Al día siguiente, los jóvenes vuelven. Pero el Loro ha robado, a instancias del Garufa, para poder comprar unos remedios para su madre, aunque no llega a dárselos porque la mujer muere. Se lo confiesa a Oliva, quien decide perdonarlo y mantener en secreto esta falta, pero busca e increpa al Garufa, y lo convence de que se entregue, para limpiar la reputación de la colonia, en un primer caso de sacrificio del adulto ya perdido en aras de los menores con posibilidades en este corpus.

En *Nosotros los muchachos*, Borcosque retoma la línea de la anterior, “el cine sin estrellas, anónimo, y en alguna medida colectivizado en una acción repartida entre varios

protagonistas” (España, 1984: 182). Comienza focalizada en un trío, integrado por dos adolescentes, Pedro, de Rosario, y Antonio, de Córdoba, y un niño, Hugo (Salvador Lotito). Si en el filme anterior los chicos se ubican en la escena inicial en una calle de Buenos Aires; en este, Borcosque los reúne a 80 kilómetros de la capital en la ruta. Un camión de YPF, que transporta combustible, se detiene para llevar a Hugo que hace dedo. Sube detrás, donde ya vienen Pedro y Antonio. A segundos de conocerse y decir su procedencia, en el fotograma 4, el niño les cuenta que es expósito, y explica qué significa: “Me dejaron en un asilo. De ahí me sacó una familia. Me pegaban tanto... Por eso me escapé”¹⁶.



Fotograma 4

Este fotograma, además de presentar al trío, continúa un sintagma que, en función de su referente diegético, establece que los chicos pueden llegar a Buenos Aires gracias a un camión que pertenece a una dependencia estatal, fundada en 1922, encargada de la explotación y distribución del petróleo. Además, en el plano simbólico, el hecho de que vayan junto con las garrafas, que constituyen su fondo y su apoyo, habilita a pensar en la carga en su conjunto como el combustible de la nación. Es decir, tenemos en 1940, una imagen de tres chicos que, pocos años después, podrían fácilmente ser parte de los “cabecitas negras”, trasladándose del interior a la capital, en un movimiento migratorio que fue habitual durante el siglo XX y se intensificó con la llegada del peronismo, en busca de mejores posibilidades de subsistencia, en un camión de una empresa estatal de combustible.

¹⁶ En sus disertaciones, el fiscal Coll explica que los menores “fugados” son, muchas veces, “huérfanos entregados a familias que prometen cuidarlos, cuando sólo buscan un ‘sirviente’ barato y sumiso; bestia de carga que, salvo excepciones realiza todos los trabajos en casa de sus protectores” (Coll en Talak y Ríos, 1999: 149).

El camión los deja en Pilar, en la estación del Automóvil Club Argentino (ACA), donde por sugerencia de un joven, Nicolás, se suben de manera intempestiva a un auto, en el que van un adolescente con su chófer, para llegar a Buenos Aires. El chico, Fernando, dice que no tiene problemas de que vayan con ellos, pero el chófer protesta. Nicolás le mueve la gorra como broma lo que provoca que el auto se desbnde. Llegan la policía y los bomberos. Tres de los chicos escapan, pero Pedro es enviado con el juez Videla.

Mientras tanto, Antonio y Hugo terminan en un asilo nocturno, y Nicolás les dice que si quieren vender diarios vayan al día siguiente al horario de la quinta¹⁷ a la leonera del diario *El tiempo*. Al día siguiente acuden a la cita. Varias escenas muestran diferentes aspectos de la vida del canillita y se manifiesta el endeble límite que separa el trabajo de la delincuencia en el oficio. Los canillitas¹⁸ aparecen en 1868, en Montevideo, con el primer número del diario *La República*, y se convierten en un factor de crecimiento fundamental para el negocio periodístico (Ciafardo, 1992). En 1901, José Ingenieros realiza y publica una investigación, “Los niños vendedores de diarios y la delincuencia precoz”, basada en la observación y entrevistas a unos 500 canillitas y ex canillitas, de entre 6 y 18 años, y en información provista por directores de los diarios y funcionarios estatales. En base a la presencia o ausencia de dos factores que pueden evitar que el vendedor caiga en el delito (la dedicación al trabajo y la existencia de lazos familiares), Ingenieros los divide en tres grupos: industriales, de 6 a 18 años, profesionales y viven con su familia; adventicios, de 9 a 15 años, que ejercen el oficio ocasionalmente y no viven con sus familias (la mayoría es analfabeta), como los casos de Hugo y Antonio, y los delincuentes precoces, similares a los anteriores pero reincidentes en el delito, como Nicolás. Para Ingenieros, “por cada 100 menores vendedores de diarios que se mantienen su oficio (...) hay 1000 que han atravesado el oficio para entrar en la vagancia y el delito”. Si bien su investigación no demuestra esta relación, esa idea se transforma en una verdad dentro del sentido común positivista.

¹⁷ Se refiere a la quinta edición que salía alrededor de las dos de la tarde.

¹⁸ Como relata Mariana Baranchuk (2020), el término “canillita” para definir al vendedor de diarios no se usaba desde el principio. En 1903, el dramaturgo Florencio Sánchez estrenó el sainete “Canillita”, que era el apodo de un personaje vendedor de diarios, adolescente casi niño, acusado por un robo que no cometió. Cuando la pieza se estrenó en Buenos Aires -por la compañía de los hermanos Podestá y con Blanca Podestá como el canillita, a pesar de que los canillitas eran varones- tuvo una gran aceptación del público y de los diarieros que asistieron a la función. Debido a eso, la compañía dio una función especial y gratuita exclusiva para todos los vendedores de diarios y revistas. La sala explotó de trabajadores que se identificaron con el personaje. A partir de ello, es posible pensar que allí comienza a constituirse una subjetividad colectiva identificada como “canillita”.

Sin embargo, al mismo tiempo, coexisten otras representaciones de niños y trabajadores ambulantes, como los canillitas. Por ejemplo, en los libros de textos de primaria, los discursos educacionistas no establecen un nexo necesario entre el trabajo callejero infantil y la delincuencia precoz, en especial si el niño asiste a la escuela y mantiene sólidos vínculos familiares (Zapiola, 2008). Además, en las lecturas, los canillitas aparecen como hijos muy buenos que ingresan al oficio por propia voluntad para mantener a padres ancianos, madres viudas o hermanitos.

El fotograma 5 registra un instante de una escena que relata el momento en que los diarios salen a la venta, los chicos los compran y corren a venderlos a las esquinas que tienen asignadas, y que son objeto de negociaciones, manejos, manipulaciones y también de estafas.



Fotograma 5.

Los ejemplares salen de imprenta y dos hombres se los venden a los canillitas. Tal como muestra la perfecta composición de la imagen, ordenada en el desorden, los niños se ubican en función de su tamaño: los más pequeños, al costado; frente al mostrador, los demás, en sucesivas filas de chicos cada vez de mayor tamaño, hasta completar y rebalsar el campo, en cuyo extremo izquierdo aparece un brazo sosteniendo un billete. Este dinamismo en el plano tiende a formar un triángulo, que transmite la idea en el nivel simbólico de un conjunto organizado y orgánico, el colectivo de canillitas¹⁹; y al mismo

¹⁹ A partir de esta imagen, y otras de esta película, se pone en cuestión la afirmación de Baranchuk (2020: 154) de que todas las representaciones de los canillitas dejan fuera “la posibilidad de pensarlos como sujeto trabajador organizado”. La sindicalización de los vendedores de diarios llegó en 1945. A diferencia de otras organizaciones gremiales, tuvo una difícil formación debido a las condiciones sociales de su base trabajadora, con una importante composición infantil y de casi absoluta informalidad. Así fue como la figura social del “canillita” perduró sin constituirse en colectividad de clase hasta que el Estado le reconoció “derechos”, a través del decreto 24.095 dictado el 5 de octubre de 1945 (Acha, 2013).

tiempo, informa lo peliagudo que es adquirir los diarios. Luego, los vendedores salen corriendo, apurados, algunos se suben a un camión de repartos, gritando las noticias.

Tras su primer día de trabajo como canillitas, Antonio y Hugo van con Nicolás a la Casa del Canillita, donde pueden comer y jugar a la pelota²⁰. Al salir se cruzan con Fernando, el chico rico en cuyo auto llegaron a Buenos Aires, con Ricardo, otro canillita. Al encontrarlos de nuevo, después del accidente, Fernando le comenta con nostalgia a su amigo: “Son libres”. El joven rico que no ve a su madre nunca dice no tener libertad para hacer nada. Ricardo lo invita al río con los canillitas a la mañana siguiente. La secuencia que se desarrolla en el río, donde algunos canillitas nadan, otros intentan pescar, otros toman sol o simplemente charlan, también prueba la modernidad de Borcosque y anticipa situaciones típicas en otros directores del periodo, como Leopoldo Torres Ríos, o modernos, como Leopoldo Torre Nilsson y Leonardo Favio.

En el río, donde Fernando los invita con pizza, Pedro, el rosarino, se reencuentra con el grupo. Liberado por el juez Videla, ha ido a ver a su madre y ha llegado tarde porque la mujer había muerto. Cuando a Pedro le presentan al líder, el Sapo, reconoce en él a su hermano mayor, a quien no ve hace mucho y que aún no sabe que su madre ha muerto.

El Sapo planea un robo a un cliente habitual de Hugo, un joyero viudo que lo invita a cenar todas las noches, que resulta mal: el hombre es ahorcado con un cinto de impermeable y creen que ha sido un canillita. Videla se entera de lo que pasó. Fernando, el rico, ha estado allí, y le ha contado todo a Ricardo, antes de tomar una drástica decisión. Ricardo se lo narra al juez: Fernando pasó por el edificio, llovía, y como vestía impermeable, los ladrones (Pedro, Nicolás y el Laucha) le pidieron que entregara un paquete al conserje para el joyero. El chico decidió hacerlo él y se encontró con el robo. En la situación, le sacaron el cinturón del impermeable y mataron al hombre. Acosado por la culpa, la idea de que la policía lo busca y de que puede perjudicar a los canillitas, Fernando se suicida atribuyéndose el crimen. Con lo cual, el niño rico infeliz se sacrifica por los canillitas.

²⁰ La Casa el Hogar del Canillita fue fundada por la militante socialista y feminista Fenia Chertkoff (1869-1928), en 1904 y aspiraba a ser un espacio donde pudieran alimentarse, descansar y educarse los niños que vendían los diarios en la calle. Además, Chertkoff, esposa del dirigente socialista Nicolás Repetto, fue impulsora de la creación de Clubes de Canillitas, como propuso en el Congreso Feminista Internacional en 1910. En 1913, escribía: “Hay que dar infancia a los niños proletarios”. Ese año fundó el primer recreo infantil, destinado a la atención de los hijos de las familias trabajadoras. Omar Acha (2013) establece que en esa fecha existió un Club de Canillitas, y que la Casa del Canillita se fundó en 1929, por un grupo de mujeres de alta sociedad.

Entonces, Videla cita a los culpables, Pedro, Nicolás y el Laucha, les dice que sabe todo y como los jóvenes se niegan a culpar al Sapo, él les informa que los ha delatado, pero no le creen. Videla visita al Sapo – como Oliva al Garufa - y le pide que se vaya, y que antes, les diga a los chicos que los ha delatado para que dejen de verlo como un modelo y encuentren, dentro la legalidad, un camino para subsistir.



Fotograma 6.

En la última escena, el Sapo, el segundo sacrificado por el futuro de los chicos, se presenta en la leonera y les dice a Pedro, Nicolás y el Laucha, que los ha delatado, como le ha pedido el juez²¹. Como resultado, los tres lo golpean e insultan y lo dejan tirado en medio de la calle. El fotograma 6 corresponde al momento posterior. El Sapo, en el piso, es rodeado y pasado por encima por decenas de canillitas en su paso apurado e irrefrenable a la hora que comienza el reparto. El plano y la escena son poderosos en el nivel simbólico. El Sapo, el futuro que esos canillitas podrían tener si tomaran su camino, está en el suelo, en la calle, derrotado y golpeado. Aunque intenta levantarse, la turba no le da espacio para hacerlo. La cámara, a su altura, muestra el fracaso de las viejas maneras. Jóvenes y niños con diarios bajo el brazo abren el camino a otros que vienen detrás. El movimiento del grupo que corre a cumplir su misión permite realizar una lectura positiva sobre su futuro.

²¹ Si como se ha indicado (España, 1984) este filme guarda relación con el filme norteamericano *Ángeles de cara sucia* (Michael Curtiz, 1938), este es el momento donde el diálogo es más evidente. En aquella, un sacerdote le pide a su amigo gánster, condenado a la silla eléctrica, que grite y demuestre miedo antes de morir para dejar de ser un modelo y un ídolo para los chicos del barrio. En esta es un juez y lo que le pide al mal ejemplo es que confiese una delación que no existió.

Dos religiosos cuidan a los chicos a comienzos del siglo XX

Cuando en el cielo pasen lista abarca desde fines del siglo XIX hasta la muerte de William Morris, en 1932, y la línea narrativa principal se construye a partir de la relación que el maestro²² establece con Mario, uno de los niños que llega a su hogar, porque no tiene donde ir: su padre acaba de matar a alguien y su madre murió, igual que su hermanito menor. Morris y Mario (interpretado a esta edad por Luis Zaballa) se conocen en una lluviosa noche de Año Nuevo. El niño, de unos 5 ó 6 años, toca la puerta de la escuela hogar, por sugerencia de una vecina. El maestro lo recibe, Mario está angustiado, tiene una herida en la frente, que dice se la hicieron de una patada en la calle. El niño llora y le plantea a Morris una duda existencial: dice que no sabe si es bueno o malo, y que le han dicho que va a ir al infierno por lo que hizo su padre. De fondo, se oye que los chicos del hogar cantan un himno religioso inglés. La letra es la voz de alguien que ha llegado a su momento final y dice, en las puertas del cielo, que cuando pasen lista, estará. Morris le invita a escuchar la canción a Mario y le confirma que cuando sea la hora, él irá al cielo. Días después, la policía va a buscar al niño para llevarlo al reformatorio por ser el hijo de un asesino. Morris se niega a entregarlo y declara que es “un ángel”. Luego, visita al juez de menores, a quien convence de que lo deje con él, porque los niños son todos iguales, como nuestros hijos, independientemente de quienes sean sus padres. Cuando Morris regresa al hogar, Mario se ha escapado, atemorizado ante la posibilidad de ser enviado al reformatorio.

A través de una secuencia de montaje, se muestra el paso de los años, las nuevas escuelas y jardines de infantes para huérfanos abiertos por Morris, gracias a sus padrinos económicos. Una noche, a partir de una frase que dice Antonio, su secretario, sobre unos “rateritos que viven bajo el Puente del Pacífico”, el maestro acude al lugar indicado para descubrir allí a Mario (interpretado a esta edad, unos 12 años, por Juan Carlos Barbieri²³), con otros dos chicos más. Morris los invita a cenar. Mario, conmovido y quizá culposo, rechaza la invitación.

²² Interpretado por Narciso Ibáñez Menta quien luego interpreta dos maestros más con características similares: al maestro Perboni, en *Corazón* (Carlos Borcosque, 1947), la adaptación del clásico de Edmondo De Amicis, y a *Almafuerte* (Luis César Amadori, 1949), la biografía del poeta y maestro.

²³ Juan Carlos Barbieri (1933-1996) fue uno de los pocos niños actores que continuó de adulto con la profesión. Aparece desde sus 12 años en algunos filmes de Carlos Borcosque como *Cuando en el cielo pasen lista* (1945), *Corazón* (1947) y *El tambor de Tacuarí* (1954), donde interpreta siempre a niños nobles y de buen corazón.

La siguiente escena ocurre en el comedor de Morris donde hay una larga mesa puesta para cinco comensales. El maestro ocupa una de las cabeceras y se lo ve en escorzo, mirando el reencuentro en medio del salón, entre su esposa y Mario, que finalmente ha aceptado la invitación. La mujer y el niño se abrazan con cariño y alegría. En el plano simbólico referencial puede interpretarse como el regreso del hijo pródigo, bajo la vista aprobatoria del padre.

Resulta de especial importancia el fotograma 7, en el marco del simbolismo boscosqueano, porque pone en escena a la mujer de Morris, y al rol materno para los niños. Porque el director considera indispensable el amor maternal o su equivalente, como vimos en *...Y mañana serán hombres*, en la formación de un hogar cálido, fundamental para construir hombres de bien.



Mario y sus amigos se quedan a vivir en lo de Morris. El filme muestra la creación de una escuela de artes y oficios²⁴, para los chicos de esa edad. Una noche, llega la policía con el vecino, que ha denunciado que le han robado el violín a su sobrino Ricardo. La policía piensa que es Mario, él lo niega, pero luego confiesa para despistar. Uno de sus amigos interviene. Llama a Ricardito por la tapia y lo obliga a decir la verdad, que le regaló el violín a otro chico de la escuela, el Rengo. Sin embargo, el hecho de que Morris hubiera pensado que era capaz de robar, hace que Mario decida irse una vez más.

²⁴ El trabajo fue visto como el remedio a la compleja situación social de los menores. Para funcionarios e intelectuales, la ocupación laboral conciliaba necesidades económicas e intereses políticos, al pensar la enseñanza de las clases populares como vía de construcción de una clase trabajadora y una comunidad de ciudadanos. Así, las escuelas de artes y oficios que se crearon a partir de 1909 (Lobato, 2019), ofrecían preparación técnica de obreros calificados y formaban en valores éticos (Aversa, 2010).

Una década después, en 1917, Morris se cruza en la calle con el excomisario, dueño del galpón que alquila para su escuela de artes y oficios, que le habla del correccional de menores de Marcos Paz, donde los niños eran golpeados, en la gestión del director que acaba de ser despedido. Conmocionado, Morris decide ir a ver con sus propios ojos qué pasa. Al llegar descubre que el nuevo director, es el excomisario. El hombre lo ha incentivado a ir para pedirle que hable con unos chicos que al día siguiente van a salir del reformatorio, por ser mayores de edad, para darles esperanzas para su futuro. Ambos hombres entran a un aula donde unos 20 muchachos esperan de pie, luego se sientan. Hay un corte en la escena. Y lo que sigue es una serie de primeros planos de Mario (fotogramas 8 a 11), de niño, luego en la pubertad y finalmente joven, unidos a través de un montaje expresivo con una mano sobre su cabeza. Su esencia bondadosa es simbolizada por una transición en forma de espiral que transmite la idea de un aura o un halo a su alrededor. Al final, un plano general expone el reencuentro de Morris con Mario, con el maestro tocando su cabeza, una imagen del universo borcosqueano que vimos en *...Y mañana serán hombres*. La diferencia es que esa mano no pertenece al Estado, sino a un religioso. Y el niño, que antes era un niño cualquiera que simbolizaba a todos los niños, ahora es Mario, está individualizado.

Morris les habla a los jóvenes e insinúa que espera que Mario vuelva al hogar. El joven le dice que todo lo que él enseña es mentira, que no existe la bondad. Más tarde Morris intenta convencerlo, le aconseja que se case con la mujer con la que vive, que está embarazada.



Fotogramas 8 a 11.

La película continúa con la venta de la casa que alquila Morris, al vecino, el tío de Ricardo. Mientras preparan la mudanza, Mario llama por teléfono para avisar que su mujer está grave. Más tarde, ella muere sin que el bebé haya nacido. Mario una vez más acude al hogar de Morris para encontrar consuelo y compañía ante su desgracia.

Esa noche, el vecino y nuevo dueño de la casa, quiere inspeccionarla junto con su sobrino Ricardo, que se ha convertido en arquitecto. El hombre pregunta qué hay en un cuarto, Morris responde que hay cuadros. Intrigado, le pide que abra la puerta. Un paneo muestra a los niños durmiendo en camitas una al lado de la otra, algunos compartiéndola. “Son cuadros de la vida. Cuando llegaron aquí eran encarnación del dolor y la tragedia, hoy tienen esperanzas, comienzan a creer que ya tienen un hogar”, dice Morris.

La idea del hogar que permite aflorar la naturaleza infantil se relaciona nuevamente con las ideas del pedagogo Carlos Vergara, quien considera al ambiente como un espacio que crea condiciones para las conductas sociales. Sostiene, en 1911, que “formar el ambiente es el gran propósito que debe guiar al educador y al sociólogo” (Vergara en Carli, 2011: 115). La idea se refuerza al final de esa escena con Mario, que, al escuchar la conversación, aparece frente al hombre para decirle: “Cada vez que he visto abrir las puertas de un hogar ante mí, he vuelto a ser bueno”. Finalmente, el tío de Ricardo se conmueve y continúa alquilándoles la casa.

Morris enferma en 1925. Ya tiene más de 500 niños a su cargo. Y al conocer su estado de salud, dice que ha pensado en escribirles a todos los niños que ha cuidado y formado, pero han sido más de 150 mil, según le informa su mujer. Se acercan las fiestas, que como en todo melodrama funcionan estructurando la historia (Pérez Rubio, 2004). Y luego de prometer a su esposa que irán a Inglaterra, se presenta frente a los niños para hablarles. Son pequeños y visten guardapolvos blancos²⁵, que no eran habituales en su hogar, lo que puede interpretarse al menos de tres maneras. La primera es que se trata de una imagen simbólica del niño alumno que los aleja del menor; la segunda, que transmite una imagen familiar, reconocida y contemporánea del alumnado, y finalmente, que es una forma

²⁵ Una casualidad o causalidad insólita marca la niñez de Leonardo Favio, como uno de los actores que interpretan a estos niños simbólicos de blanco. En una oportunidad declaró, sobre su periodo como actor de cine “la única película que para mí fue trascendente es *Cuando en el cielo pasen lista*, en la que participé cuando estaba internado en el Hogar El Alba. Esa película la recordé toda mi vida porque ese día –yo tendría ocho años– nos dieron chocolate” (Monteagudo, 2012). Más allá de lo anecdótico y los sentidos posibles de esa imagen del pequeño Favio vestido de blanco en la película de Borcosque, resulta interesante el dato de que el director recurrió a verdaderos niños internados en hogares de menores para ponerlos frente a cámara en un papel similar.

verosímil de representar a esos niños, luego de las subvenciones del Estado que Morris comienza a recibir durante el radicalismo, según refiere en una escena anterior.

Al final de la película, hay un hombre y un niño como al comienzo: Mario, recién regresado de los Estados Unidos, el 15 de septiembre de 1932, día en que avisan desde Inglaterra que Morris ha muerto, y un chico pobre pequeño, de pantalones cortos atados con una soga a la cintura, que ha tocado el timbre preguntando por Mr. Morris. Mario le dice que Morris está “en estas paredes, en este hogar, en este espíritu de amor que nos inculcó a todos, y que hará de ti un hombre útil a la patria”. De esta forma, la tesis de la bondad natural de Mario que Morris sostuvo desde el comienzo se confirma. Nada, ni la miseria ni la soledad ni la violencia han corrompido su buen corazón.

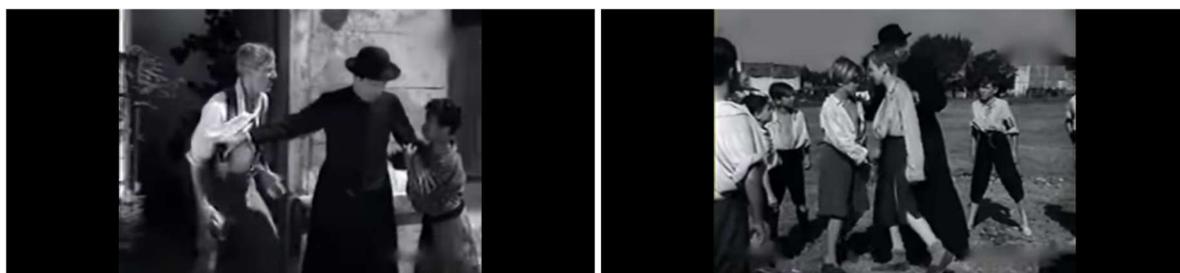
Por su parte, *El cura Lorenzo* tiene algunos puntos que la acercan y también que la distancian de la biografía de William C. Morris. Si bien ambas películas retratan a dos filántropos religiosos, uno protestante y el otro católico, que encuentran la razón de su vida en salvar a niños y a jóvenes, en la Buenos Aires de comienzos de siglo, existen algunas diferencias.

Los personajes están contruidos de manera tal que mientras Morris se presenta como pasivo o más bien receptivo, Lorenzo Mazza es intrusivo y hasta incorpora en sus métodos de intervención, medidas que resultan odiosas o incómodas para los niños y los jóvenes. Además, operan en dos espacios bien diferenciados: por un lado, el cómodo y seguro hogar de Morris, siempre en la misma casa, y en el otro, las pobres calles de tierra del barrio popular. Finalmente, si bien en este filme como en las películas abordadas de Borcosque, el mal o la posibilidad de cometer un delito viene instigada o inspirada por un mayor de edad (el Garufa, el Sapo o el hermano de Tito en ésta), las anteriores presentan grupos heterogéneos en cuanto a edades. Mientras que, en *El cura Lorenzo*, los chicos y los jóvenes se encuentran separados, aunque se comunican de manera verbal y no verbal entre ellos. El grupo de niños tiende a imitar ciertos comportamientos abusivos de los jóvenes, por ejemplo, hostigar a Nené, la madre soltera; o al cura, recién llegado al barrio.

En paralelo al descubrimiento del fútbol, por parte del cura, como método para entusiasmar a los chicos, sacarlos de la calle y atraerlos a la iglesia, se plantea otra historia

paralela. De la misma forma que Morris aspira a rescatar a Mario en *Cuando en el cielo pasen lista*, el cura Lorenzo quiere salvar a Tito (Oscar Rovito²⁶), el canillita.

Las dos imágenes escogidas para comenzar retratan y condensan el papel que el sacerdote cumple cuando llega al barrio. Tal como se ubica, con su oscura silueta al medio, partiendo o dividiendo el plano, su papel es el de truncar o pacificar conflictos. En el fotograma 12 separa a Patricio y a su patrón, que quiere pegarle cintarazos porque ha volcado la leche, como le cuenta al cura. En el fotograma 13, interviene en una pelea entre Tito y otro de los chicos de la barra. Es decir, a partir de estas imágenes, leídas en un sentido simbólico diegético, es posible proyectar que la figura del cura va a provocar cambios en la comunidad.



Fotogramas 12 y 13.

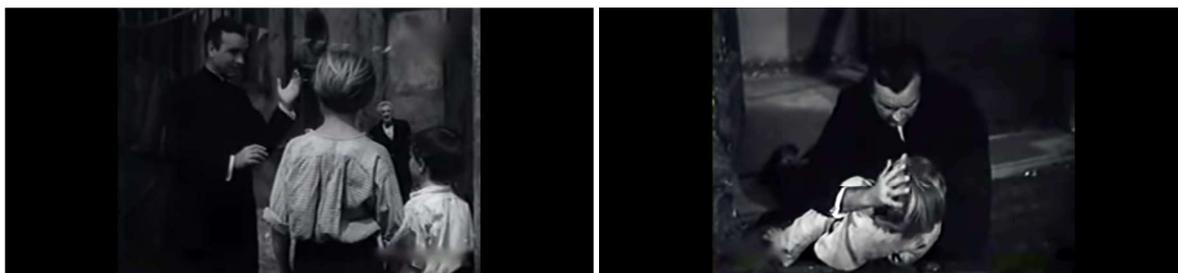
Para atraer a los chicos, Lorenzo decide invitarlos a tomar chocolate. El capellán le pregunta: “¿Le va a dar chocolate a esos demonios?” Y el cura responde: “Los niños no son demonios, siempre están cerca de Dios”. Un grupo numeroso aparece en misa, dispuesto a esperar que termine para tomar chocolate, pero los chicos se aburren y se van. Solo permanecen Patricio y Nené, la joven madre, como agradecimiento por la actitud comprensiva y bondadosa que el sacerdote ha tenido con ellos.

Las próximas imágenes, los fotogramas 14 y 15, sintetizan una situación arquetípica de los filmes analizados con relación a este tema del menor, que se reitera aquí: la caída del chico rebelde o desviado del camino del bien, su arrepentimiento y cambio. Esta situación dramática, que puede emparentarse a las narraciones aleccionadoras cristianas, se vuelve más literal en *El cura Lorenzo*, porque el hombre ante quien el niño cae y cambia, no es un juez de menores ni el director de un hogar. Es un sacerdote católico.

²⁶ Oscar Rovito (nacido en 1946) debutó en el cine en *El hijo del crack* (Leopoldo Torres Ríos, 1953) por gentileza de la compañía Toddy S.A. dueña de su estrellato radial, luego de haber ganado un concurso. Luego de *El cura Lorenzo*, se consagró con *Edad difícil* (Leopoldo Torres Ríos, 1956) por la que ganó el premio Revelación de los Cronistas de Cine.

Tito, que siempre está con Panchito (Panchito Lombard²⁷), unos años más chico, rechaza con énfasis a la iglesia y al sacerdote, y Panchito lo sigue. Las razones de esta actitud pueden hallarse en la imagen y la naturaleza suya que quiere transmitir: dura y agresiva. También hay que tener en cuenta la influencia de su hermano, un joven que, a diferencia de Lisandro, el líder de la barra, nunca se vuelve bueno, o muestra un costado vulnerable, sino que muere perseguido por la policía, luego de un robo a una librería en la que resulta herido su hermano Tito, al que obliga a ir.

Entre el fotograma 14 y el 15, pertenecientes a escenas que ocurren en la puerta de la iglesia, sucede el robo a la librería. En el primero, Tito y Panchito están espiando los preliminares del primer partido que se va a jugar entre los chicos de la iglesia y los de una escuela privada. El cura los ve y los invita a pasar, pero Tito lo rechaza. Entonces, le dice que recuerde, que cuando lo necesite, las puertas de la iglesia estarán abiertas. La otra imagen corresponde al momento posterior al asalto frustrado con su hermano. Herido y acorralado por la policía, Tito termina golpeando las puertas de la iglesia antes de desmayarse. Cuando el cura abre, lo levanta del suelo (con el sentido simbólico que podemos otorgarle) y lo lleva adentro, decidido a protegerlo. Lorenzo lo esconde de la policía, y le niega al comisario que uno de sus niños sea culpable, aunque cualquiera podría ser porque “no conocen otra escuela que la calle”, le dice. Su visión sobre la infancia la ubica cerca de Dios, con lo cual como en los casos previos, se acentúa su idealización.



Fotogramas 14 y 15.

Una vez que Tito se recupera, sale de su escondite para ver un partido de fútbol y es visto por el librero asaltado que lo denuncia. El niño es detenido en una escena donde se suspende el partido y todo el barrio lo acompaña a la comisaría, con el cura a la cabeza. Más tarde, Lisandro, el joven díscolo que aprende a respetar al sacerdote, interviene para

²⁷ Panchito Lombard nació en 1944 y debutó en *Almafuerte* (Luis César Amadori, 1949). Por su naturalidad en ese papel, ganó ese año el premio de Actor Infantil otorgado por la Academia de Artes y Ciencias.

ayudar a Tito y se dedica a intimidar al librero. Es así que el hombre cambia su declaración y retira su acusación contra el niño. Al entregarle a Tito, el comisario – un personaje espejo de otros del cine de Borcosque, como el juez de menores a quien Morris va a pedirle por la libertad de Mario, que se convence de que todos los niños son buenos, ante los argumentos de estos hombres - le da un apretón de manos al sacerdote. La ley se muestra satisfecha de poner en manos de la Iglesia a un niño que no tiene a nadie, una situación bastante común desde tiempos de la colonia.

El fotograma 16 pertenece al final del filme, muestra al niño que cayó frente a las puertas de la iglesia (ante Dios o ante la posibilidad de ser bueno) caminando hacia ella junto al cura, para convertirla en su hogar. La luz del sol ilumina la zona por donde pasan y es producto de un rayo que se ve con claridad, lo que refuerza su sentido místico.



Fotograma 16.

Entre el trabajo, el juego y el vagabundeo: Leopoldo Torres Ríos y Toscanito

La idea de una “infancia incontaminada” (Couselo, 1974) aparece en las películas de Leopoldo Torres Ríos. Su producción de finales de los cuarenta y mediados de los cincuenta hace de la calle un espacio de contención, camaradería y acción para la infancia. Podemos dividir su cine en relación con la temática al menos en dos grupos: los filmes deportivos, como *Pelota de trapo* (1948), *En cuerpo y alma* y *El hijo del crack*, de 1953, y los centrados en cuestiones íntimas o familiares como *La vuelta al nido* (1938); las películas realizadas con Toscanito en 1949, como *Pantalones cortos* y *El hijo de la calle*, y *Edad difícil* (1956).

Este aspecto positivo de la calle, ligada a la aventura y al juego, también está presente a lo largo de la historia occidental. “Hasta el niño burgués soñaba con librarse de sus

ángeles guardianes para mezclarse con los de la escuela comunal (¡la escuela para pobres!) y vivir la vida intensa de la calle” (Ariès, 2016: 263). Así proliferan las bandas, vistas como “signos de vitalidad de los niños”, que, en el caso de estas películas, se trata de grupos espontáneos de niños de edades más o menos similares, unidos por la afinidad. “Aunque son reunidos por el contexto o las circunstancias, tanto dentro de una familia o de una clase, de un parque o un pueblo, ellos se eligen libremente debido a sus atractivos o intereses, y objetivos comunes” (Chombart de Lauwe, 1979: 124).

El hecho de que pertenezcan a una familia, tengan al menos un padre o una madre, marca una diferencia importante con los casos analizados en el apartado anterior. Los aleja de la posibilidad de ser considerados menores. Claro está que la zona es ambigua. No todos son indiscutible y unívocamente niños, como los hijos del matrimonio de clase media de *La vuelta al nido* o los cuatro hermanos de *Edad difícil*. Los personajes infantiles de clases populares de Torres Ríos bordean el delito: vagan o pasean o se fugan, se enfrentan y pelean, juegan o trabajan en la calle.

Los aspectos relacionados con el deporte se estudian en el capítulo 3, donde abordamos la relación infancia y juego. En este capítulo nos centraremos en el accionar de los personajes infantiles en la calle en dos películas: *Pelota de trapo* y *El hijo de la calle*.

Como adelantamos, el germen de *Pelota de trapo* es la tira ilustrada, escrita por Lorenzo Borocotó e ilustrada por Joaquín Bensadón, “Emociones futbolísticas” que se publicó de 1931 a 1935 en *Billiken*, y narra las aventuras de Comeuñas y la barra de la esquina. Si bien gira alrededor del fútbol, en el grupo sobresalen también “la lealtad, la solidaridad y las ‘buenas intenciones’” (Bontempo, 2012a: 257). A diferencia de otros contenidos de la revista, estos chicos pasan la mayor parte del tiempo en la calle y en el potrero, como sucede en *Pelota de trapo*, con guion de Borocotó.

Una voz *over* asume la dedicatoria del filme (“Para los que en pelado baldío dejaron correr libremente su niñez sudorosa y despeinada...”), que da cuenta de la concepción de la libertad de la infancia. La historia comienza en los años treinta, cuando el protagonista Eduardo, el Comeuñas, es un niño que sueña ser jugador de fútbol, para luego situarse en su adultez, cuando lo ha conseguido. Hijo de una madre viuda, que subsiste como lavandera, Eduardo alterna su trabajo de mandadero de un almacén, con partidos con una pelota de trapo con su club, Sacachispas, en el potrero del barrio.

Un día, caminando, Eduardo y sus amigos ven, en la vidriera de la tienda de Don Jacobo, la pelota de cuero que los hace soñar. Idean un sorteo para poder comprarla y lo logran. En paralelo, el Flaco, gran amigo de Comeuñas y uno de los mejores jugadores, se

enferma y muere, lo que marca el corte y la transición a la adultez de Eduardo, ya convertido en un futbolista profesional²⁸.

El fotograma 17 es significativo porque es el primer plano que el director le dedica a un niño en la película y pertenece a Toscanito, un personaje creado por Andrés Poggio²⁹, a quien Torres Ríos filma por primera vez aquí y se convierte en su actor fetiche en películas siguientes y en una estrella infantil de gran popularidad a fines de los cuarenta y en los cincuenta, con un nombre artístico tomado de éste, su primer personaje.

Por su tamaño, aspecto desaliñado, su actitud entre defensiva y agresiva, y el hecho de que está jugando al fútbol (es el arquero), puede emparentarse también con el niño de la primera tapa de *Billiken*, además de los niños de la tira de Borocotó. La cámara está a su altura: un plano americano lo presenta bajo un cielo nublado, es un pequeño *cowboy* a la conquista de los potreros porteños.



Fotograma 17.

Esta imagen es importante porque en los años siguientes Toscanito, ya se llame en la ficción Toscanito, o de otra forma, y en los créditos, Andrés Poggio, o Toscanito, se convierte en la imagen arquetípica de infancia. Su personaje en *Pelota de trapo* inaugura un modelo y sus papeles posteriores son prueba de la “interpenetración entre actor y personaje” (Morin, 1964), propia de toda estrella. Este niño es astuto, independiente, trabajador, pendenciero, espontáneo y honrado. A veces, es huérfano de alguno de sus

²⁸ La muerte de un ser querido, a veces el padre o la madre, es el quiebre que marca el paso de la infancia a la adultez en el cine de Torres Ríos. Aparece también en *En cuerpo y alma*, *El hijo del crack* y *Edad difícil*, entre otras.

²⁹ Andrés Poggio, alias Toscanito, nacido en 1934, debutó en *Pelota de trapo* y se impuso por su espontaneidad, lo que le valió el reconocimiento de la Academia de Cine que lo consideró el Mejor Actor Infantil y de los Cronistas que lo declararon Revelación Infantil. Al año siguiente, Torres Ríos filmó tres películas que lo tuvieron como protagonista: *El hijo de la calle*, *Pantalones cortos* y *El nieto de Congreve*. También protagonizó *Toscanito y los detectives* (Antonio Momplet, 1950) y *Con la música en el alma* (Luis Bayón Herrera, 1951).

padres. Además, como señala Hogan, sus personajes “representan una selección infantil de la clase obrera argentina” (Hogan, 2017: 10) y, a diferencia de los roles interpretados por Salvador Lotito, son más libres a la hora de moverse en el espacio.

El fotograma 18 muestra a la banda completa en un plano general, caminando por una vereda, la del almacén donde trabaja Eduardo, porque el sujeto en el que se focaliza la película en las primeras secuencias es colectivo: la barra, con Eduardo y su hermano Alfredo, el Flaco Juancito y Toscanito, entre otros. Eduardo va primero con su hermano, lo cual puede leerse en el plano simbólico como su liderazgo en el grupo. El objeto que cada uno lleva define su presente y su futuro. Eduardo, la canasta de los pedidos del almacén; Alfredo, un cuaderno. En la construcción de ambos personajes Eduardo trabaja y Alfredo estudia.



Fotograma 18.

Los hermanos se despiden. Eduardo entra al almacén y los chicos lo esperan jugando de maneras diversas: son como una troupe circense. Incluso hay un niño caminando con las manos. Cuando Eduardo es liberado de su trabajo, sus amigos lo acompañan. La película muestra que en la vida del niño se entrelazan el trabajo, deambular y jugar al fútbol con los amigos del barrio. En esta primera parte, se estructura en una progresión de escenas casuales, en las líneas del vagabundeo neorrealista³⁰, con escenas causales, como aquella en la que pasan frente a la vidriera de don Jacobo y ven la pelota de cuero, que se transforma en el objetivo a conseguir.

³⁰ Por este filme, algunos autores (Hogan, 2017; Dufays, 2016; Paranaguá, 1996) emparentan a Torres Ríos con el neorrealismo. Más allá de que si nos atenemos a su definición estricta, el neorrealismo es un movimiento datado y situado en Italia desde 1945 hasta comienzos de los cincuenta, con una gran proyección e influencia en el cine latinoamericano, en el caso de Torres Ríos y *Pelota de trapo*, esto se relaciona con la propia visión del director sobre el cine. En un reportaje en 1958 le preguntaron si coincidía con la visión de Cesare Zavattini, el ideólogo y guionista del neorrealismo. Contestó que sí, que pensaba como él, pero desde hacía veinte años (Couselo, 1974).

Luego de debatir a dónde ir, se deciden por el río, en un paseo y una situación habitual protagonizada por chicos de clases populares, como hemos visto en *Nosotros los muchachos*. Y en un marco de gran libertad, el río amplía sus posibilidades como se ve en los fotogramas 19 y 20. El primero es un gran plano general de un movimiento panorámico que acompaña al grupo de chicos corriendo hacia el río, en su particular forma diversa de desplazarse (uno lo hace con medialunas). La lejanía de la cámara permite verlos y notar la presencia y la altura de los árboles, el entorno natural, al que niño es afín: “El niño siente un estado particularmente feliz en el medio natural que le es similar” (Chombart de Lauwe, 1979: 248).



Fotogramas 19 y 20.

En la segunda imagen, el plano sigue siendo general, como para que nunca dejemos de captar al grupo, con sus diferentes voces. Es en el agua, que según el estudio de Chombart de Lauwe (1979) se asocia a la imagen de la pureza del niño, donde piensan un plan para tener la pelota de cuero. El único momento en el que el director le dedica un primer plano a Eduardo (Rodolfo Boquel) es cuando lo enuncia: hacer una rifa para sortear un jarrón de menor valor que también estaba en la vidriera de don Jacobo, comprarlo con la recaudación y con el resto, la pelota. De esta forma, el río facilita la concreción del sueño: “El agua aparece principalmente en forma de agua corriente, arroyo, río, afluentes. A menudo familiar, a menudo misteriosa, compone un mundo de aguas, que se convierte en el mundo de los sueños y la evasión del niño” (Chombart de Lauwe, 1979: 256).

En *El hijo de la calle* Torres Ríos ratifica su vínculo con el universo de José Agustín Ferreyra, a cuya memoria está dedicada la película, y muestra “las calles y los tranvías, las madres sufridas y los niños traviosos, el barrio y las emociones humildes” (Peña, 2012: 112).

Es la historia de Andresito (Andrés Poggio), alias Polvorita, un niño canillita que ayuda a su madre, porque su padre está preso (él cree que está en Europa), y también va a la

escuela. El comienzo del filme lo muestra en plena labor, corriendo por las calles, caminando por las veredas, subiendo y bajando del tranvía mientras vocifera las noticias. El fotograma 21 pertenece a la primera secuencia, Andrés camina - apurado como todo canillita - por una poblada vereda, con sus diarios bajo el brazo. La cámara lo sigue desde lo que parece ser el interior de un tranvía. Las miradas a cámara del hombre de negro y del niño que está al lado de Andrés, dan la pauta de que Torres Ríos filmó esas escenas en un marco de realidad más que de realismo.



Fotograma 21.

Andresito está muy concentrado en su tarea, y su postura, con los brazos apenas apartados del cuerpo, exhiben una actitud envalentonada y decidida. Está bien peinado, pero sus ropas son pobres: pantalones cortos, un chaleco rayado roto, una camiseta, tiradores y alpargatas. Su presencia al lado del niño que tiene casi su misma edad, pero va bien vestido de la mano de su madre, cargando un muñeco, resulta interesante para reflexionar sobre las formas opuestas de ser niño a fines de los cuarenta. Es decir, en el nivel simbólico referencial e histórico se pone de manifiesto la diferencia de clases en la infancia: mientras unos niños no sufren necesidad y son dependientes de los adultos; otros deben lanzarse a la experiencia de la vida adulta desde muy chicos, como Andresito.

En el fotograma 22, el niño va a la escuela con su guardapolvo blanco. Camina por la vereda de una calle empedrada del barrio popular en el que vive (Barracas) donde hay baldíos, casas a medio construir, fábricas, edificios bajos, basura cerca del desagüe y veredas rotas invadidas por los yuyos. A la derecha, en el borde superior, se ven fragmentos del puente sobre el río. El tamaño de plano facilita comprender el contexto. Al pasar por el baldío, unos chicos que juegan a la pelota lo llaman. Andrés no responde y un niño dice que no va porque es un “oreja de la maestra”. Al escucharlo, Polvorita entra al baldío, se saca el guardapolvo, deja sus útiles en el piso y se pelea a golpes con

ese niño, lo que ocasiona que llegue tarde y herido a la escuela. Probablemente, hubiera jugado con ellos, pero una y otra vez se remarca su decisión de ser bueno, lo que implica no faltar a la escuela.



Fotograma 22.

Si bien la escuela pública aparece en contadas ocasiones en las películas abordadas, a pesar de que desde 1884 se había sancionado la Ley 1.420, que establecía la escolaridad pública obligatoria de nivel primario para niños de entre 6 y 14 años, *El hijo de la calle* plantea un caso donde el niño que trabaja en la calle es escolarizado, o al menos lo intenta, tal como pretendían los socialistas y los educacionistas progresistas de comienzos de siglo.

Aunque la maestra de Andrés no es muy paciente con él - le dice que habla y escribe mal debido a su “contacto con la calle”- es una figura importante para el niño. Sin embargo, él le pregunta si tiene novio y ella responde que no. Pero más tarde, el niño la ve en la calle, abrazada a un hombre, lo que marca el punto de inflexión que lo vuelve malo. Ese hecho -que la maestra le mintiera sobre la existencia del novio- ocasiona que Andrés deje de ir a la escuela y se dedique a pasar el tiempo con los chicos en el baldío, que fume³¹, que no se peine, que se pelee con los posibles clientes y que les responda malhumorado a sus vecinos, a quienes solía hablarles con cariño y les hacía favores.

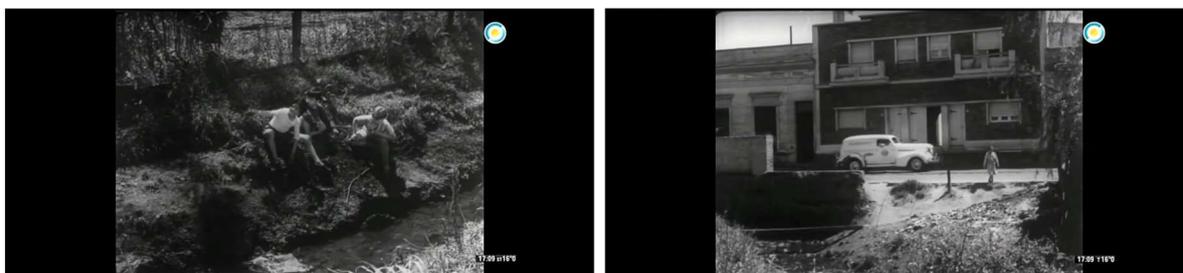
Las imágenes siguientes resultan ilustrativas en relación con la anterior y al cambio en la actitud del niño. La situación es casi la misma; pero esta vez, tenemos un punto de vista

³¹ Como relata Diego Armus (2019), los niños fumaban. En 1883, el diario La Nación publicaba un artículo en el que declaraba que “el problema de los niños fumadores” no era nuevo. En 1910 un aviso de cigarrillos 43, en *Caras y caretas* usaba la foto de un niño fumando y “por esos años no faltaban los cigarrillos en las descripciones e imágenes de los niños canillitas que distribuían diarios en las calles porteñas” (Armus 2019: 74). Esta imagen también aparece en *Nosotros los muchachos*, cuando los chicos esperan la salida de los diarios.

opuesto. El de los chicos en el baldío. El fotograma 23 muestra a tres niños que llaman a Polvorita, en un plano picado, ya que el terreno tiene un nivel inferior a la vereda. El lugar está cubierto de vegetación. El grupo está sentado en el pasto, al lado de un delgado curso de agua. El protagonismo de la naturaleza hace al sitio más idílico.

El fotograma 24 está anclado en la vista del grupo, y es un plano general de igual tamaño del que vimos en la anterior ida a la escuela de Andrés, pero desde el lado del baldío. La imagen permite completar la vista y armar el cuadro completo de esa cuadra: al frente hay dos casas, una antigua y otra más moderna, de dos pisos, y un auto estacionado, indicadores de una clase media.

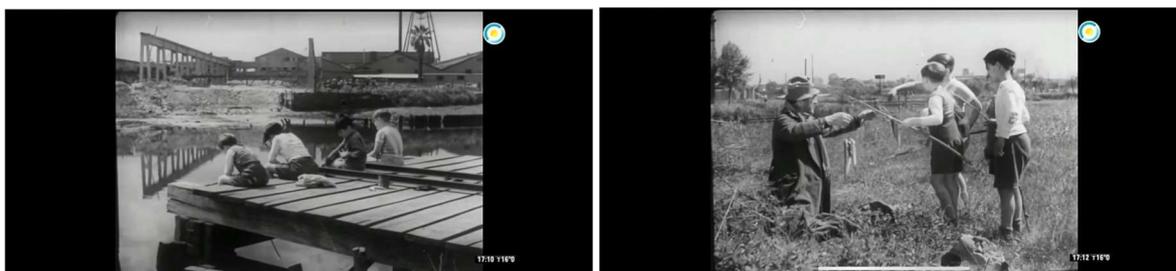
Andrés, que está yendo a la escuela, mira al grupo, y se detiene. Piensa y evalúa su próxima acción, que es -como se ve en la imagen - ingresar al baldío, pero no ya para pelear sino para reunirse con los chicos que lo esperan con sus cañas de pescar rudimentarias para una serie de aventuras.



Fotogramas 23 y 24.

Andrés, como Eduardo en *Pelota de trapo*, y al igual que otros personajes de Torres Ríos, viven una infancia que, aunque pueda tener dificultades como la orfandad y la pobreza, se caracteriza por una gran libertad, lo que se traduce en el recorrido espacial que los personajes infantiles realizan en las películas. El potrero, el baldío, el barrio, el río, las veredas y las calles, el tranvía son los escenarios en los que la libertad infantil se despliega de una manera moderna (contemporánea al neorrealismo), estructurando la progresión narrativa de las películas. La figura del “vagabundeo” o “forma-vagabundeo”, también identificada en algunos filmes de Borcosque, establecida por Deleuze (2008), a propósito del neorrealismo y asociada al concepto de espacios cualesquiera, es aplicable a las películas de Torres Ríos protagonizadas por niños y con gran presencia de escenarios naturales.

Si hasta entonces, la película se focalizaba en Andrés, en esta secuencia lo hace en el grupo, como en *Pelota de trapo*, y en las películas de Borcosque. Como si fuera un otro lado del espejo, una vez que Andrés cruza ese umbral que él mismo se había censurado en su afán de ser un buen niño, aparece un paisaje muy distinto al conocido. Si una característica de la obra de Torres Ríos es la libertad que le otorga a sus protagonistas infantiles, en este paisaje rústico, popular, pobre, donde conviven con la basura y la miseria, esa libertad se acrecienta.



Fotogramas 25 y 26.

La cámara sigue a los niños como un quinto integrante. Caminan por un riel a orillas del río, sobre una explanada, que finaliza en un muelle de madera. En el fotograma 25, los vemos desde atrás, como un adulto que los espía. Los chicos están pescando en actitud concentrada. Detrás del grupo, en el piso, están los útiles y el guardapolvo de Andrés. El fotograma 26 cierra la aventura de la pesca. El grupo con los pescados que ha conseguido se cruza en su regreso con un vagabundo³² que vive en el lugar y que les dice que él come lo que pescan otros. El hombre les habla de su elección de vida. Es posible interpretar esta situación y esta imagen de diferentes formas. El vagabundo está arrodillado, a la misma altura de los chicos, lo que de algún modo los equipara. De hecho, la vida que él lleva es más libre que la de los niños. Sus ropas son mucho más pobres, está sucio y sin afeitado, y los chicos se lo hacen notar, lo que no parece importarle. Por otro lado, si bien apenas traban contacto con él, parecen tenerle miedo, toman confianza y le regalan los pescados. A pesar de que los niños son pobres, y podrían comer en su casa lo que han conseguido, eligen dárselo al hombre, con lo que se manifiesta la solidaridad del colectivo infantil hacia un adulto más necesitado. Asimismo, se puede interpretar esta presencia en el orden simbólico, al menos de dos formas: por un lado, como aleccionadora, como un futuro posible para Andrés si no es bueno; por el otro, como

³² La figura del vagabundo que se encuentra con los niños, en un sentido casi teatral, se reitera en otras películas de Torres Ríos, como *Pantalones cortos* y *Edad difícil*.

inspiradora, porque les habla de una elección de vida sin ataduras. Tratándose de Torres Ríos, es posible que se trate de la segunda opción.

La película se resuelve con el regreso del padre de Andrés. Una vez que su familia se normaliza, el niño deja de trabajar, pierde su agresividad, se concentra en la escuela y comienza a disfrutar de cosas y paseos, como los demás chicos escolarizados. Abandona la posibilidad de ser menor y se afianza como niño, con una familia completa y un padre proveedor, tal como se configura el modelo familiar de clase media entonces (Jelin, 2010; Miguez, 1999).

Un mundo peronista infantil

Con una continuidad marcada por la presencia de Toscanito, en *Toscanito y los detectives*³³ (Antonio Momplet, 1950) también el campo de acción del niño es la calle, espacio de trabajo; de juegos, entre ellos el de ser “detective” y de encuentro con los otros chicos. Pero también, la calle es peligrosa y más en la ciudad. La película se focaliza en las primeras secuencias en Emilio (Hugo Lanzilotta³⁴), un niño de unos 7 u 8 años, quien vive en el interior con su madre viuda y viaja solo en tren a la capital para ver a su abuela y a sus tíos. Su madre le da 220 pesos para que le entregue a su abuela. En el viaje, se duerme y al despertar, nota que le han robado el dinero. El tren está casi vacío y tiene la intuición de que un hombre cuyo sombrero se cayó en el vagón y él levantó, teniendo la oportunidad de ver su marca y las iniciales, ha sido el culpable. Se asoma a la ventanilla y lo ve. Se ha bajado. Entonces, Emilio decide descender también en Palermo, una estación previa a su destino, para ir en su búsqueda, ya que no se presentará frente a su familia sin el dinero.

³³ Es una adaptación de la novela alemana “Emilio y los detectives” (Erich Kästner, 1929). El cambio de nombre del original (Emilio es desplazado del título por Toscanito) demuestra la popularidad del actor.

³⁴ Hugo Lanzilotta debutó en *Navidad de los pobres* (Manuel Romero, 1947), a los 5 ó 6 años (no fue posible dar con su fecha de nacimiento). Luego, fue la contrafigura de Toscanito, en *Toscanito y los detectives*. También actúa en *El alma de los niños* (Carlos Borcosque, 1951), *Los sobrinos del Zorro* (Leo Fleider, 1952), *La niña del gato* (Román Viñoly Barreto, 1953), *Pasó en mi barrio* (1951) y *Barrio gris* (1954) de Mario Soffici, entre otras. Tal como ocurre con otros niños actores y niñas actrices del periodo, la escasez de información sobre ellos afecta incluso a la escritura de sus nombres. Hugo Lanzilotta aparece en el *Diccionario de actores de cine argentino* (Blanco Pazos y Clemente, 1999) y en la base de cine argentino online www.cinenacional.com como Lanzillotta; mientras que, en *Navidad de los pobres* se lo consigna en los créditos como Lanzilota, y en *Toscanito y los detectives*, *La niña del gato* y *El alma de los niños* y en la base internacional www.imdb.com, como Lanzilotta. Nos hemos inclinado por esta última posibilidad, ya que es la que aparece con mayor frecuencia.

Como hemos visto en prácticamente todos los filmes analizados en este capítulo, Emilio recorre escenarios reales de la ciudad, hasta que llega a un barrio popular, cerca de las vías del ferrocarril (parecer ser Retiro) donde las paredes viven y denigran a Toscanito (Andrés Poggio), y todos los chicos hablan de él. Cuando pregunta quién es, le responden: “el detective más grande del mundo”. Mientras tanto, Toscanito, en el centro de un grupo de niños, está contando unas aventuras en el mar protagonizadas por su padre. El encanto se rompe cuando aparece su padre, lo llama mentiroso y le pide que se ponga a trabajar. El lugar es un despacho de papas y carbón. Toscanito sale con el carro de repartos, se encuentra con Emilio llorando, le pregunta por qué y al saberlo, dice que lo ayudará. Caminan por el barrio, Toscanito silba y como respuesta a su llamado, salen de todas partes decenas de niños de diferentes clases sociales, desde un canillita a un chico rico. Es la forma en que se convoca a asamblea, que se realiza en lo que parecen ser unos galpones cerca del ferrocarril. Allí el colectivo escucha a Emilio y a Toscanito, y se compromete en la misión.

El fotograma 27 pertenece a la llegada de Emilio al barrio. El plano general lo muestra de espaldas con su valija, leyendo las inscripciones en una pared alta y descuidada. Una dice: “Abajo Toscanito” y otra “Viva Toscanito”. Esas pintadas están escritas en negro, y sobre cada una, en blanco, reforzando el mensaje dice “Muera” y “Viva”. En el plano simbólico, puede emparentarse a Emilio con cualquier persona recién llegada a la ciudad desde el interior y las pintadas anticipan el alto grado de connotación política de la película. El Viva, en general acompañado del nombre de un gobernante, o un político, tanto como el muera, suele aparecer en las paredes, como una expresión espontánea del sentir popular, o como parte de una campaña política.



Fotograma 27.

Mientras tanto, el fotograma 28 forma parte de la asamblea. Toscanito, a diferencia de las películas anteriores, no viste pantalones cortos sino un mameluco jardinero, sobre una camisa. Puede tener que ver con su trabajo en el despacho de carbón, o con su edad, que nunca es explicitada. Los demás aún visten pantalones cortos. El líder de los detectives está parado sobre un cajón desde donde habla. Lo escuchan unos 25 chicos en el campo (porque la cantidad rebalsa los límites del plano). A simple vista, se aprecia la variedad del conjunto tanto en edad, vestimenta (que puede funcionar como indicador de estatus socioeconómico) e incluso origen étnico³⁵. Todos prestan atención, preguntan, opinan y deciden. La asamblea es nombrada como tal por sus participantes, con lo cual aparece otro rasgo que lleva a asociar a la película con una representación de carácter político, protagonizada por chicos. Durante la discusión, el niño de anteojos y traje al que llaman “el profesor”, pregunta por qué Emilio no acude a la policía. Emilio explica que tuvo problemas con el vigilante de su pueblo, y Toscanito acota: “Los vigilantes son los enemigos de los chicos. No nos dejan jugar a la pelota en la calle, ni andar con la carretilla por la vereda, y por cualquier cosa, van con el cuento al padre”.

La próxima imagen, el fotograma 29, ilustra la concreción de la primera decisión tomada por el colectivo: recurrir a Cacho, un chico muy rico, que siempre quiso unirse al grupo sin éxito, porque necesitan dinero. El registro del encuentro entre Toscanito y Cacho, rodeado de los chicos, puede leerse en términos de la imagen documental o de los noticieros cinematográficos. Como si la cámara se ubicara donde puede, en un evento de magnitud protagonizado por dos personalidades influyentes. Como Cacho, vestido como adulto, con saco, camisa de cuello rígido y suéter, aún pretende ser parte del colectivo de detectives, les da 10 pesos, con la condición de que lo dejen participar en la resolución del caso. En la línea interpretativa que venimos manejando, en el plano de lo simbólico histórico, este encuentro donde el rico (la patronal, el capital) y el niño trabajador que lidera al grupo, negocian, acuerdan y se unen también puede ser leído en términos políticos. Y al hablar de política, en este contexto, al referirnos al líder, a sus seguidores de diversos orígenes, a la solidaridad del grupo, a las paredes que lo vivan (y, todo lo contrario), se trata de peronismo. En vez de una Ciudad Infantil, es un peronismo infantil.

³⁵ Hay un niño afroargentino y no es la primera vez que aparecen en el corpus, aparecen en *Chimbela* (José A. Ferreyra, 1938), ...*Y mañana serán hombres* y posteriormente, en *El cura Lorenzo*, por citar algunos casos.



Fotogramas 28 y 29.

La historia continúa con la investigación para dar con el ladrón, a partir del sombrero, con la ayuda del hijo del sombrerero. Así descubren que se llama Joaquín Linares y se aloja en un hotel céntrico.

A partir de allí, se ponen en marcha la estrategia y la organización del colectivo, en las que resulta clave la presencia de los teléfonos³⁶. Siempre comunicados, a través de Jorgito, a quien llaman para avisarle cualquier novedad y quien se encarga de transmitírsela al resto del grupo. El paso siguiente es ir al hotel. Toscanito reduce a un botones, toma su uniforme, se lo pone y lo viste casi hasta el final de la película. Pronto lo llaman y le piden que le lleve un *whisky* a Linares. Lo hace y al entrar a la habitación, deja la puerta abierta para que Emilio confirme si es el ladrón, lo que sucede.

A la medianoche, Toscanito roba la llave de la habitación. La idea de los niños es quitarle el dinero que le robó a Emilio, mientras duerme. Fracasan, el hombre los descubre, y por lo que han escuchado, saben que abandonará el hotel al otro día por la mañana. Toscanito dice tener otro plan. Una secuencia de montaje de los niños hablando por teléfono da la pauta de que se ponen al tanto de la nueva estrategia para atrapar al ladrón.

³⁶ En este filme la presencia estatal que pareciera ausente, salvo por la policía que no es amiga de los chicos, es a través de los teléfonos y el correo postal. Cuando se instalaron a fines del siglo XIX las empresas telefónicas eran norteamericanas. Al asumir Perón, de 1946 a 1948, se pasa a una administración mixta con capitales privados y estatales. Pero en 1948, se nacionaliza el servicio. La instalación de teléfonos alcanzó un récord de 42.350 en 1947, que serían superados en 1949 y 1950. En 1948, el servicio estuvo a cargo de Correos y Telégrafos, y desde 1949, de la Dirección General de Teléfonos del Estado (Bellini, 2013). Con respecto al correo, *Toscanito y los detectives* presenta una referencia casi de propaganda al final de la película. En la cena donde el niño es condecorado, el personaje presentando como escritor que ha creado la historia le pregunta qué enseñanza le dejó lo vivido. Toscanito responde: “Que los chicos pueden viajar solos por todas partes y la plata, es mejor enviarla por correo”. El correo dependió del Ministerio del Interior hasta 1944, cuando el Poder Ejecutivo dispuso su autonomía con el nombre Dirección General de Correos y Telecomunicaciones. El 26 de enero de 1949 el Gobierno transfirió el mando del correo a la recién creada Secretaría de Correos y Telecomunicaciones de la Nación.

Al día siguiente, decenas de chicos esperan en la puerta del hotel, y cuando Linares sale, con silbidos, se organizan para seguirlo, rodeándolo. Mientras el hombre camina, cada vez se suman más chicos, que salen de todas partes, como si los silbidos fueran obra del flautista de Hamelin. Linares entra al banco, luego de hacer una parada en un bar para hablar por teléfono y confirmar la acción que llevará adelante con su banda a las 11.30, que es asaltar el banco.

Lo siguen Toscanito, Emilio y otro chico. Cuando Linares pide cambio de 100 pesos, lo acusan de haberle robado a Emilio. El hombre lo niega. Ni la policía ni los empleados del banco les creen, así que los echan. Tristes y derrotados, los chicos se despiden. Emilio se va con su prima, Pony Gorrito (Margarita Canale), que lo ha venido a buscar, y Toscanito se queda en la puerta del banco, por lo que ve la salida de Linares; la llegada de la banda, integrada por tres hombres más y una mujer; el asalto y el tiroteo.

Cuando el niño llega a su casa, descubre con pavor que su padre ha alquilado una pieza disponible que tienen a Linares y a la mujer. Intenta advertirle que son los asaltantes, pero no le cree. Tal como sucede al principio, cuando el padre corta su relato para traerlo a la realidad, y lo llama mentiroso, en esta película se pone en juego la credibilidad de la palabra de los niños, por parte de los adultos. Es un *crescendo* de adultos negando las versiones de los chicos, con un par de excepciones.

El padre de Toscanito se va, el niño llama a Emilio y le avisa que los delincuentes están allí, pero no puede decir más porque es secuestrado por la pareja. Emilio intenta explicarles a sus tíos lo que pasa, pero tampoco lo toman en serio y lo mandan a acostarse. Con la complicidad de la abuela, que dice que “los hombres no entienden como los viejos y los niños” (con lo que se refuerza la idea planteada de una analogía con el contexto peronista, donde los niños y los ancianos eran los principales destinatarios de las políticas sociales), escapa con Pony Gorrito para salvar al detective. El padre de Toscanito tampoco les cree y los echa, entonces Pony le da la idea a Emilio de silbar llamando a los chicos para ir en su búsqueda y rescatarlo. Saben dónde puede estar por la conversación telefónica que le escucharon a Linares en el hotel. En un barco, en el río.

Mientras tanto, Toscanito ha sido llevado allí por la banda. El barco es alquilado a una mujer que vive con un niño en silla de ruedas, pero no parece ser su madre. Cuando el niño ve a Toscanito, le pide a la mujer que lo haga venir para jugar, porque dice estar cansado de trabajar (teje redes de pescador). La mujer le responde que ella está cansada de estar siempre allí, cuidándolo.

Ese niño ve que los delincuentes se llevan a Toscanito, dispuestos a hacerle daño, le avisa a la mujer, ella interviene y se enfrenta a ellos. Entonces, el niño se lanza en su silla de ruedas y desbarata la situación momentáneamente. Mientras tanto, decenas de chicos llegan munidos de palos, y en una escena hilarante logran reducir a los delincuentes, rescatar a Toscanito y cuando llega la policía, dispuesta a encarcelarlos, les entregan a los ladrones.

Una breve secuencia de montaje muestra las tapas de los diarios dando cuenta de la “proeza de Toscanito” e introduce la escena final, el epílogo, donde en una comida muy elegante, llena de niños, es condecorado. También le dan un cheque, recompensa por parte del banco por haber recuperado el dinero y atrapado a los ladrones. El niño insiste en que fue obra del colectivo y se lo han ganado todos. Y le da el cheque al niño inválido, que está allí, y le dice: “Queremos que te ayude a ser un poco más feliz”. Se abrazan y de fondo se escucha “¡Viva Toscanito!”, lo que confirma y clausura el fuerte sentido simbólico asociado al peronismo mencionado.

Una chica solitaria roba porque ¿no sabe que está mal?

El caso de *La niña del gato* (Roman Viñoly Barreto, 1953) es único en nuestro corpus y en el cine argentino clásico en relación con la temática de la infancia callejera porque está protagonizada por una niña que, para subsistir, y por orden de su padre alcohólico, roba. Ya no hay una banda de chicos y ya no se bordea la posibilidad del delito, es un hecho. Nonó (Adrianita³⁷), huérfana de madre, vive en una pieza con su padre, que le ha enseñado que no está mal “agarrar” o “tomar” lo que a otros les sobra. Mientras el filme expone a la calle como un espacio riesgoso para la niña, también es donde ella encuentra paz. Se lo dice a su gato, que lleva en brazos, la primera vez que la vemos salir de su casa: “Acá sí que se respira, Guillermo”.

La niña, además, trabaja de noche con su padre, cantando mientras él toca el acordeón, en un restaurante. Un día, va a la feria con la intención de conseguir algo para comer o para robar. Allí se encuentra con su amigo Samuel Gorenstein, un vendedor ambulante

³⁷ Adriana Bianco, Adrianita, nació en 1941 y debutó a los 9 años en el teatro. Llegó al cine en 1952 para protagonizar *La melodía perdida*, lo que le valió una mención de la Academia de Artes y Ciencias por destacada actuación infantil. Gracias a este filme “se convirtió en la estrella infantil por excelencia ya que un año después rodó *La niña del gato*, de Román Viñoly Barreto, un policial que ya la catapultó definitivamente al éxito masivo” (Martínez, 2011). Luego del éxito de estas películas, trabajó en radio. Se retiró de la actuación a los 17 años.

de productos diversos, que le enseña a leer porque la niña no va a la escuela. Nonó consigue que le regalen unas flores marchitas y con el pretexto de querer vendérselas a una mujer en auto, le roba la cartera. La señora resulta ser una ladrona profesional, que días después, al descubrir que la niña le robó, decide, junto con su pareja, utilizarla en asaltos de mayor envergadura, a joyerías, con la anuencia del padre.

La contrafigura de Nonó es Daniel (Hugo Lanzilotta), el niño rico que vive enfrente. También huérfano de madre, vive en una casa enorme y fría con su estricto y desamorado padre, y con María Elena, su institutriz. El fotograma 30 retrata la primera charla entre los niños, rejas mediante, Daniel le pregunta a Nonó si va a la escuela. Ella le dice que no, porque su padre cree que no hace falta. Daniel le cuenta que ahora estudia en su casa (lo cual era una costumbre extendida en las clases altas desde finales del siglo XIX), pero que antes estuvo pupilo en un colegio. Nonó le pregunta si es como estar preso y el niño responde que debe ser peor porque en la cárcel los visitan y a él no lo visitaba nadie.

En el plano simbólico según esta imagen ser rico no es garantía de felicidad, ni de amor, ni de libertad. De hecho, en la calle, había chicos provenientes de familias de clase media o alta³⁸ (obviamente que en una proporción mucho menor que los de las clases pobres). Además, se redonda en el sentido carcelario, porque si bien Daniel habla del internado como peor que la cárcel, lo hace desde atrás de una reja que lo mantiene alejado de Nonó y ubicado a una altura superior, por la construcción de la clase; separación que más tarde se evidencia cuando el padre del niño le prohíbe juntarse con Nonó y su amigo “cambalachero”, en referencia a Gorenstein. Al mismo tiempo, refuerza la idea de libertad asociada al chico de la calle, en contraposición al limitado accionar del niño rico.

³⁸ Lo hemos visto tanto en *...Y mañana serán hombres*, en el caso de un chico que escribe letras de tango, que es enviado a la colonia por su familia, y en *Nosotros los muchachos*, en el caso de Fernando.



Fotograma 30.

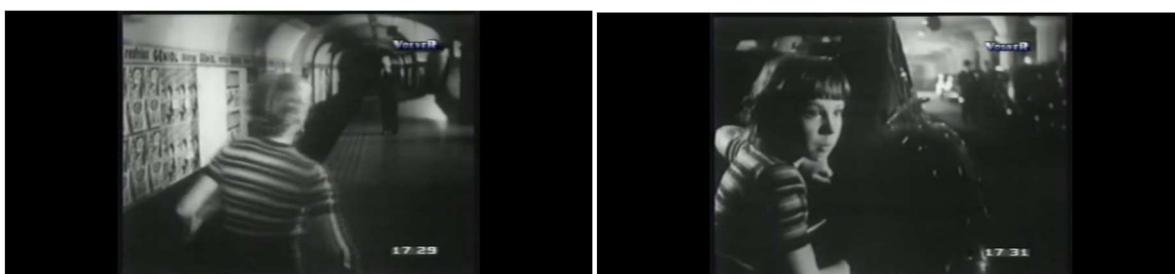
Los fotogramas 31, 32 y 33 muestran dos evasiones. La primera pertenece a Nonó y ocurre luego de un robo en una joyería. Los ladrones se han dado cuenta de que los siguen. Entonces, la mujer decide darle a la niña la joya robada, un prendedor. Luego, la ladrona es detenida mientras Nonó camina rumbo a la estación de subterráneo. Se da cuenta de que la siguen. Llega al andén, se sube al tren, mira que el perseguidor la imite, camina y cuando la formación arranca, se baja para descubrir aterrorizada que el hombre ha descendido también. Se encuentran los dos solos en el andén en el fotograma 31. El hombre fuma un cigarro, amenazante y despreocupado a la vez, mientras la niña lo mira, con el cuerpo inclinado, inestable. La oscuridad la rodea y la luz -tanto como la salida - están del lado del hombre. El punto de vista sigue la huida de Nonó que sube por una escalera mecánica e ingresa en un estacionamiento subterráneo.

En el fotograma 32, está escondida detrás de un auto, desde donde espía y escucha al policía, en actitud pensativa y trágica. Acaba de oír cuando el agente le pide ayuda al empleado del estacionamiento para encontrarla y la define como una ladrona. El rostro de Nonó plantea el misterio (Bazin, 2002)³⁹: quizás, más allá de las justificaciones de su

³⁹ André Bazin se refiere al misterio que transmiten los rostros de los niños de *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), y *Alemania año cero* (Roberto Rossellini, 1948), ante las circunstancias que les toca vivir. Por su parte, Adriana Bianco (2020) afirma que *La niña del gato* estuvo marcada por el neorealismo, con escenas en las calles porteñas y contando “la historia de la primer niña ladrona y marginada del cine latinoamericano”. Además, Bianco relata su encuentro con De Sica en su visita al país, en 1953, para presentar *Ladrón de bicicletas* en el Teatro Gran Rex, quien iba a filmar una película sobre la inmigración italiana en

padre sobre su nulo o dudoso conocimiento moral, sabe que robar está mal. Por otro lado, su elección de descender al subterráneo y terminar en el estacionamiento en su escapatoria, habilita una marcada simbología asociada a lo decadente, lo oculto, los sectores no visibles, como los que habitan los niños y niñas como Nonó.

La niña logra escapar escondiéndose dentro de un auto que sale del estacionamiento. Cuando se detiene, baja y acude a Samuel. Al no poder contarle qué le pasa, él le sugiere que vaya a la iglesia a hablar con Dios, a quien conoció hace poco gracias a Daniel. Nonó acude a la iglesia y habla con el sacerdote, quien luego se oculta, la escucha, le habla, la perdona y le pide que prometa que nunca más va a robar. La niña piensa que Dios ha hablado, lo promete y se dirige a su casa para contarle todo a su padre y convencerlo de devolver la joya.



Fotogramas 31 y 32.

Cuando ello sucede, irrumpe el ladrón armado en la pieza de Nonó, buscando la joya. El padre se niega a dársela y lo enfrenta con un cuchillo. La niña se asusta y se escapa por la puerta abierta, mientras suenan en off varios disparos. Regresa a lo de Samuel, pero no lo encuentra. En cambio, está Daniel, que al saber que su padre piensa internarlo otra vez, también ha huido y le ha ido a pedir consejo a Samuel.

Los niños continúan juntos. Es de noche. Van a la estación de tren y se quedan vagando por los terrenos que le son aledaños. El miedo que sienten se construye a partir de planos breves de rostros de adultos poco amigables, la iluminación de marcados claroscuros y los inhóspitos espacios que recorren como se aprecia en el fotograma 33. En el plano simbólico, un chico de clase alta y una chica de clase baja, perseguida por la policía, escapan juntos hacia terreno desconocido. Por un lado, evidencia que la evasión y la calle no son una cuestión exclusiva de clase y por otro, insiste en la posibilidad de una alianza

la Argentina, en base a un relato de Edmondo De Amicis que ella iba a protagonizar. Este proyecto no llegó a concretarse.

interclasista, algo habitual en las películas del periodo peronista⁴⁰. De hecho, en un momento del filme, cuando Nonó se entera, sin poder comprenderlo, de que el padre de Daniel le prohíbe juntarse con ella porque es pobre, le dice a Samuel: “¡Qué lindo sería si todos fuéramos amigos!, ¿verdad?”.



Fotograma 33.

La noche de la escapatoria es Navidad. Las calles están oscuras y los chicos terminan en misa, donde son encontrados. Nonó, cuyo padre ha muerto, se queda a cargo de Samuel. Es importante destacar que, aunque la niña robe sabiendo o no que está mal hacerlo, la película en tanto relato, la exime de ser considerada mala. Después, el perdón cristiano, la muerte de su padre (la mala influencia) y la tutela de Samuel (la buena influencia) la purifican y garantizan que no volverá a robar (a pecar).

Finalmente, *La niña del gato* es una película conciliadora no solo de clases, también de religiones, en un contexto en el que la relación entre el gobierno peronista y la iglesia católica vivía un proceso de deterioro desde 1950⁴¹. Porque si bien Nonó solo puede confesar a Jesús lo que ha hecho, y la iglesia es el lugar que elige, con Daniel, para entregarse, Samuel termina siendo su tutor y es judío.

⁴⁰Manuel Romero muestra desde *La rubia del camino* (1938) y hasta *Navidad de los pobres* (1949), por nombrar una película anterior al peronismo y otra del periodo, la posibilidad de alianzas interclasistas, a través de matrimonios. En el primer caso, el de una chica de alta sociedad de la ciudad con un camionero “descamisado” del interior, y la segunda, el de una madre soltera pobre con un joven empresario. La alianza de clase también aparece en *Toscanito y los detectives*.

⁴¹ En 1954, como refiere Alejandro Cataruzza (2016:223), las diferencias se radicalizaron, y encontraron amplios ecos en ambos sectores. “La cuestión decisiva fue que ese conflicto pasó con rapidez, a articular la contienda política y social, y fue finalmente la batalla que el peronismo no pudo ganar”.

Conclusiones

El niño de la calle es, junto con el niño ilegítimo (ambas categorías en estrecha relación), un tópico mayoritario en el corpus trabajado y es el que aparece más idealizado. Podríamos establecer una relación: mientras más marginal y desprotegido es el niño, más aparece idealizado en estas películas, lo que puede emparentarse a los discursos contemporáneos pedagógicos y políticos más progresistas, como los del krausismo, el escolanovismo, el socialismo, el feminismo y el peronismo, en relación con la problemática del “menor”.

El fenómeno puede leerse de diversas formas: como un eco en los directores de las preocupaciones de los sectores intelectuales, educativos y gubernamentales, en relación con esta problemática; como un motivo o personaje elegido por su potencial expresivo en una película o como una razón, o un pretexto, para sacar las cámaras y filmar en escenarios naturales, en la calle, como les gustaba a los directores de este corpus.

El hecho es que la imagen del niño callejero es constante durante el periodo, incluso en filmes que no hemos trabajado: siempre hay un canillita, un huérfano, un chico que pide una moneda, uno que patea una pelota. En consecuencia, es pertinente la referencia a la primera tapa de *Billiken* y a la forma en que la revista aborda la heterogeneidad de la infancia. Lo mismo ocurre en los filmes. Hay un tipo de chico de la calle, el que encarnan Salvador Lotito y Toscanito, que puede pensarse como modelo, pero no es el único, y convive con otros tipos de infancia.

Por otro lado, es notorio que en los treinta y hasta mediados de los cuarenta, reinan las barras, los grupos de varones del mismo sector social o del mismo barrio. No existe mezcla de clases sociales como sucede durante el peronismo, en los casos de *Toscanito* y *los detectives* o *La niña del gato*. En los filmes de Borcosque el liderazgo lo ejerce el más grande, casi siempre un adulto; mientras que, en los otros, no existe un líder indiscutido. Por el contrario, en *Toscanito* y *los detectives*, la barra multitudinaria, multclasista y multietaria, reconoce el liderazgo indiscutible de Toscanito. La construcción del poder la encarna un líder y es vertical. Lo que se mantiene es la inexistencia de chicas en esos grupos, con la excepción de Pony Gorrito⁴², cuya participación en el colectivo es momentánea (aunque significativa).

⁴² Otro caso es el de Chingola en *El alma de los niños* (Carlos Borcosque, 1951), película estudiada en el próximo capítulo.

Asimismo, resulta llamativo que en la década del cincuenta se va abandonando la representación del colectivo infantil en favor del retrato de héroes individuales, como sucede en *La niña del gato*. Esta tendencia se afianza en el cine moderno, a partir de 1957.

III. En cuerpo y alma

Tal como se ha mencionado en el capítulo anterior, las imágenes de las películas estudiadas muestran a niños y niñas transitando y habitando la calle, o en términos más generales, el espacio público, un espacio flexible, abierto a la naturaleza nómada del niño. En ese ámbito, que los acoge desde las dos primeras películas del cine clásico argentino, *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Susini y otros, 1933), se funden actividades como el trabajo y el paseo, abordadas en el mencionado capítulo en relación al cine de Leopoldo Torres Ríos, especialmente, y el juego, categoría que vertebra éste. En la primera secuencia de *Los tres berretines*, un grupo de chicos de diferentes edades y tamaños grita, mientras corre y se disputa una pelota de fútbol en la vereda. En un momento, los enfrenta un adolescente con una dificultad motriz que patea la pelota y la envía dentro de la ferretería del protagonista de la película, lo que provoca su enojo. El plano siguiente expone al grupo de niños (son unos siete, algunos en plano americano, los de la primera línea, que también son los más pequeños, y otros cuyo cuerpo se completa en el fuera de campo, pertenecientes a quienes tienen más edad) tomándose de la cabeza, un gesto que puede leerse como vergüenza y arrepentimiento, pero también como sorpresa y actitud defensiva. Luego de alternar al ferretero saliendo a la calle, enfurecido, en busca de los revoltosos, otro plano muestra a los chicos de espaldas, mientras huyen corriendo.

Mientras tanto, en *Tango!*, en la secuencia titulada “Barrio”, también aludida en el capítulo 2, algunos de los fragmentos que lo construyen, con la presencia de niños en diferentes situaciones callejeras, aparecen instantáneas de lo que podría ser parte de un juego infantil (como los que aparecen en la profundidad de campo en el primer fragmento¹ o el corral humano que rodea a la niña que se hamaca en un árbol) y sí hay una completa escena de unos chicos jugando a las figuritas, frente a una pared.

De esta forma, como en los capítulos precedentes, es posible encontrar imágenes que anticipen, a la manera de intriga de predestinación (Aumont y otros, 2005), el contenido

¹ Son 12 planos que no implican 12 imágenes de niños porque la mayoría de esos planos exhiben grupos. El ordenamiento es el siguiente: PG de una calle popular, a la izquierda vemos a un niño de pantalones cortos llevando a otro de la mano, mientras algunos corren y juegan en la profundidad campo; PG de una calesita repleta dando vueltas; un bebé sostenido en brazos; PC de un grupo de niños y niñas en la vereda mientras una niña se hamaca colgada de un árbol; PC de grupos de niños frente al hombre que toca el organito y luego, al vendedor ambulante; un niño come una torta, otro grupo juega a las figuritas, uno viste guardapolvo blanco y otro niño golpea piedras, para cerrar la secuencia nuevamente con la calesita.

de las películas venideras en relación con este aspecto, también en estas dos películas fundacionales.

Pero hay otra circunstancia que se va consolidando en el corpus, a partir de la década del cuarenta, que es la referencia al “alma” de los niños, tanto en los títulos de las películas (como *El alma de los niños*, *Con la música en el alma* y *En cuerpo y alma*, justamente casos a analizar en este capítulo), como en las afirmaciones que detentan algunos personajes adultos en relación con el niño. Y en esas referencias, aparece una y otra vez la idea de un alma infantil que necesita ser cultivada, a través del juego y esto implica el empleo del cuerpo, ya sea participando de una actividad deportiva o de una representación. Esta idealización, que comparten varias películas, no solo las analizadas en este capítulo, sino otras como, por ejemplo, *El padre Lorenzo* (Augusto César Vatteone, 1954), aparece resumida en la frase de un personaje de Carlos Borcosque, el comendador de un teatro, en *El alma de los niños*: “Si los hombres cultivaran el alma de los niños, cuánto se salvarían de la miseria y la perdición”. Y lo dice porque él cultivó el alma de un niño incentivando en él su vocación de actor, que se manifestó a través del juego.

Ahora bien, dada la polisemia del verbo jugar y del término que define su acción y efecto, el juego, y las múltiples posibilidades que ofrece en este sentido, desde el origen, el cine clásico argentino en general y nuestro corpus específico en particular, resulta necesario realizar algunas precisiones al respecto.

Al abordar los primeros capítulos de *Los hombres y los juegos* de Roger Caillois (1986), una de las obras más completas sobre el tema, se tiene la misma sensación sobre la amplitud, la ambigüedad y la flexibilidad del término, que al consultar la definición de “jugar” en el diccionario de la Real Academia Española, que le atribuye 23 acepciones. De esas definiciones, al menos tres pueden relacionarse con las líneas directrices de este trabajo: “Hacer algo con alegría con el fin de entretenerse, divertirse o desarrollar determinadas capacidades”; “Entretenerse, divertirse tomando parte en uno de los juegos sometidos a reglas, medie o no en él interés” y “Practicar ciertos deportes, como tenis o fútbol”.

Sin embargo, entre estas definiciones no aparecen la representación, la imitación o el simulacro, aspectos que muchos autores que han abordado la temática, como los que pertenecen a nuestro marco teórico, Walter Benjamin (1989) y Roger Caillois (1986), reconocen como esencial del juego. Benjamin emparenta actuación con juego y Callois afirma que para el niño jugar es actuar. Estos sentidos, además, ya se encuentran en los

significados de los vocablos que designan la actividad de jugar en otros idiomas como el alemán, *spielen*, o el francés *jouer*, lenguas nativas de estos autores, términos que al igual que el inglés, *play*, significan actuar, tocar un instrumento, imitar, jugar al médico, al policía, a las escondidas o al fútbol, entre otras opciones.

En consecuencia, en este capítulo se estudian de manera amplia imágenes que dan cuenta de la relación entre la infancia y la actividad de jugar, priorizando juegos que se concretan sin juguetes (con excepción de la pelota)², objetos de producción industrial abordados en el próximo capítulo, dedicado a las imágenes del consumo infantil. Al respecto, durante mucho tiempo,

el estudio de los juegos solo ha sido la historia de los juguetes. Se ha puesto mucha más atención en los instrumentos o en los accesorios de los juegos que en su naturaleza, en sus características, en sus leyes, en el instinto que suponen y en el género de satisfacción que procuran. (Caillois, 1986: 106).

El apego a la historia del juguete en detrimento de la historia del juego lleva a Caillois a afirmar que muchos autores lo han menospreciado, considerándolo como una actividad degradada de las actividades del mundo adulto; pero otros, desde *Homo ludens* (1938), el trabajo pionero de Johan Huizinga, primer investigador en abordar el tema, que establece que la cultura proviene del juego, han seguido esa línea como el propio Caillois.

El juego es según Huizinga libertad e invención, fantasía y disciplina. En este sentido, todas las manifestaciones de la cultura están calcadas del juego. “Los juegos de competencia desembocan en los deportes; los juegos de imitación y de ilusión prefiguran los actos del espectáculo. Los juegos de azar y de combinación han dado origen a numerosos desarrollos de las matemáticas, desde el cálculo de probabilidades hasta la topología” (Caillois 1986: 17).

Caillois define al juego como una actividad libre, es decir, voluntaria; separada del resto de la vida, circunscrita en límites de espacio-tiempo; incierta, no predeterminada; improductiva; reglamentada, sometida a convenciones y normas específicas, y ficticia,

² Según afirma Giorgio Agamben (2007), al rastrear el origen de los juegos en ceremonias y ritos sagrados, en el juego de la pelota se pueden descubrir las huellas de la representación ritual de un mito en el cual los dioses luchaban por la posesión del sol. En relación con nuestro trabajo, si bien cualquier cosa puede ser un juguete si el niño le asigna tal función (Benjamin, 1989), se considera en función de lo que las películas muestran, que una pelota no necesariamente es el objeto comercializado como pelota, con ciertas características. Cuando la trama del filme gira sobre la compra de ese objeto, como sucede en el caso de *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), también resulta necesario volver a analizar las imágenes con vistas a reflexionar sobre la relación con el consumo, como sucede en este caso abordado en el capítulo 4.

“acompañada de una conciencia específica de realidad, o de franca irrealidad en comparación con la vida corriente” (Caillois, 1986: 38).

La tensión entre la libertad y la disciplina, la invención y la restricción, que incluye la definición que los autores dan del juego, es uno de los aspectos ontológicamente más interesantes para pensar nuestro corpus de estudio, integrado por dos películas deportivas de Leopoldo Torres Ríos, tres películas sobre niños que desean ser parte del mundo del espectáculo y en sus juegos recrean sus sueños, y cuatro filmes donde niñas realizan imitaciones, que se transforman en los juegos más libres de todo el corpus.

Sin embargo, aunque haya juegos sin reglas, como aquellos que suponen una libre improvisación y cuyo principal atractivo se deriva del placer de representar un papel, de comportarse *como si* se fuera alguien distinto o una cosa distinta, pese al carácter paradójico de la afirmación, “la ficción, el sentimiento del *como si* sustituye a la regla y cumple exactamente la misma función. Así los juegos o están reglamentados o son ficticios” (Caillois, 1986:35).

Esta caracterización con relación a la infancia en general y a la presente en nuestro corpus en particular, resulta controvertida o al menos ambigua. Chombart de Lauwe y otros (1976) recalcan la ambigüedad del término “ocio” aplicado en relación con el niño y la imposibilidad de precisar la definición de tiempo libre en su caso.

El ocio es tanto el tiempo en que se permite hacer lo que uno quiere y una ocupación. Pero esta ocupación y este tiempo están condicionados por el entorno, los modelos ofrecidos por los adultos, tanto como por los deseos de cada niño. La parte de la vida del niño que llamamos “tiempo libre” se define mejor por lo tanto por lo negativo, en relación con el marco estricto de las obligaciones escolares y familiares (tiempo de sueño, comidas, tareas y quehaceres diarios varios), la dimensión de restricción/libertad debe tenerse en cuenta en futuros estudios sobre el “ocio” infantil. (Chombart de Lauwe y otros, 1976: 40)

Por otro lado, desde la psicología y la educación se ha considerado al juego de capital importancia en la afirmación de la personalidad, la formación del carácter del niño y en su enseñanza. En consonancia con lo abordado en el capítulo anterior, las ideas de Carlos Vergara y las de Sara Eccleston favorecieron, en las primeras décadas del siglo XX en el país, la construcción de un nuevo discurso acerca de la infancia de notoria proyección.

Este discurso que afirmaba la educabilidad del niño caracterizaba a la infancia como un tiempo atravesado por la lógica del juego y no del acceso al conocimiento y a la razón. Sostenía los derechos del niño de vivir en un mundo distinto del de los adultos que requería un ambiente pedagógico especial. (Carli, 2012: 125)

De esta forma, se construye al niño como sujeto espiritual con lo que se crean las condiciones para su articulación posterior con la Escuela Nueva. Además, también el juego tiene un papel esencial en la socialización del niño, que en sus juegos puede desempeñar papeles de adulto y de esta forma, a través de la imitación, integra modelos, acepta las reglas y aprende la disciplina de forma voluntaria (Chombart de Lauwe y otros, 1976).

Ahora bien, como hemos desarrollado en los capítulos previos, la mayoría de los niños de nuestro corpus son pobres, huérfanos, ilegítimos, considerados “menores”, y no suelen acudir a la escuela. Algunos ni siquiera tienen casa, o a algún adulto que los cuide, y vagan buscando posibilidades para forjar su destino.

Entonces, ¿cómo se configura en estos casos el juego como una actividad “separada de la vida”, cuando la vida no se constituye más que de momentos considerados “tiempo libre” u “ocio” para estos niños? ¿Hay adultos que les establecen los modelos y las normas a la hora de jugar? ¿Qué papel tiene el juego en diferentes espacios, por ejemplo, en la calle, donde suceden casi todas las situaciones abordadas en este capítulo? ¿Cómo influye y condiciona la pertenencia a una clase el desarrollo de determinados juegos? ¿Qué modelos integran y reproducen, a través de los juegos, en su proceso de socialización? Estos interrogantes guían nuestro estudio.

Juegos de competencia y de simulacro

A partir de una primera aproximación al corpus específico y el análisis de las construcciones paradigmáticas y sintagmáticas de las películas, planteamos una clasificación de los juegos que allí aparecen, a partir de las propuestas de Caillois (1986) y Chombart de Lauwe y otros (1976).

Alrededor de la oposición *paideia* y *ludus*, considerando a la primera libre, espontánea e imaginativa, con mayor capacidad de improvisación, y al segundo como las convenciones y los imperativos, Caillois ordena los cuatro tipos de juegos que propone y a sus variantes de manera tal que los juegos más reglamentados están cerca de *ludus* y los más libres, de *paideia*. Estos tipos son: *Agon* (competencias), *Alea* (de azar), *Mimicry* (de representación o imitación) y *Illinx* (de riesgo). Así por ejemplo, dentro de *Agon* las competencias deportivas son los más reglados y las carreras los más libres, y dentro de *Mimicry*, el

teatro es el más cercano a *ludus* y el menos libre, y las imitaciones las más próximas a *paideia*.

Estos dos tipos de juegos son los mayoritarios en nuestro corpus. En primer lugar, aparece una abrumadora mayoría de imágenes de grupos de chicos jugando al fútbol, o a la pelota, o con la pelota, lo que corresponde a la categoría *Agon*. Estos juegos son los competitivos, que valoran la paciencia, la habilidad, el entrenamiento. “El Agon se presenta como la forma pura del mérito personal y sirve para manifestarlo” (Caillois, 1986: 45).

En segundo lugar, se destacan la actividad teatral y la musical, que corresponden a los juegos de simulacro, categoría denominada *Mimicry* por Caillois. En estos juegos se actúa como un personaje ilusorio, “el sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeramente su personalidad para fingir otra” (Caillois, 1986: 52); lo que incluye las representaciones de tipo teatral o las interpretaciones dramáticas, y también las imitaciones que los niños hacen de los adultos.

Luego, se ubican los juegos de “disparar” según nuestra propuesta de etiquetado, ya sea con armas de juguete, o con honderas, que también son parte de *mimicry*, y existen pocos casos en que aparecen rondas, en general, integradas por niñas, clasificados como *Alea* (juegos de azar), y circulan imágenes de niños jugando al burro, a las figuritas, las bolitas y los naipes: el primero podría clasificarse como *Illinx*, o juegos de vértigo, que implican riesgo y peligro físico, y los otros tres, también como *Alea*, que son los juegos de azar que como Caillois explica, les interesan a los adultos más que a los niños, que prefieren imitar o actuar.

En cuanto a las propuestas de clasificación ofrecidas en Chombart de Lauwe y otros (1976), tomamos aquellas que se centran en los espacios de juego, los tipos de actividad realizada y los niveles de participación. En el corpus estudiado hay una preeminencia de espacios abiertos como escenario de los juegos, aun incluso para actividades de expresión que los autores consideran se realizan en espacios cubiertos (teatro, danza, música, etc.) y esta circunstancia no solo dialoga con el capítulo precedente, sino que reafirma y fortalece ciertas ideas relacionadas con la libertad y la creación como requisitos o características del universo de la infancia.

En función de los contenidos de la actividad, la mayoría pertenece a los juegos de ejercicio, que van desde correr y saltar, hasta cantar y bailar, es decir, abarcan desde las competencias deportivas hasta las obras teatrales, seguidos de los juegos de ficción (actuaciones en el escenario, reproducciones de roles la vida cotidiana madre-padre, doctor, etc., y fabulaciones). Finalmente, con respecto al nivel de participación, la

mayoría de los juegos son colectivos, de tipo asociativo, por ejemplo, en *En cuerpo y alma* (Leopoldo Torres Ríos, 1953), cuando los dos equipos se enfrentan al básquet, o cooperativo, como la obra que montan en el sótano en *El alma de los niños* (Carlos Borcosque, 1951) o la investigación/rescate que llevan adelante los detectives en *Toscanito y los detectives* (Antonio Momplet, 1950). Sin embargo, estos juegos van a ir desapareciendo hacia la década del cincuenta. Tal como se mencionó en el capítulo 2, las habituales barras de chicos pierden lugar en las imágenes hacia fines de los cuarenta, en detrimento de la individualidad de los personajes infantiles, con lo cual también disminuyen los casos de juegos grupales, con algunas excepciones. Finalmente, en los cincuenta aumenta el juego individual con juguetes (muñecas, armas, etc.); es decir, el consumo, aspecto abordado en el último capítulo, tiene estrecha relación con el desplazamiento del juego colectivo más o menos libre sin objetos.

El niño que juega al fútbol y el niño que juega al básquet

En este apartado, retomamos un filme trabajado en el capítulo anterior, la emblemática *Pelota de trapo* de Leopoldo Torres Ríos (1948); pero esta vez, desde los aspectos relacionados con el fútbol, y otra película del mismo director, *En cuerpo y alma* (1953), estructurada como la anterior en dos partes, la infancia, cuando dos amigos descubren en la década del treinta, al básquetbol, y la adultez, cuando continúan siendo jugadores de este deporte, dentro de un marco institucional como miembros de un club.

En ambos casos estamos frente a juegos competitivos que pertenecen a la categoría *Agon*. En ellos se plantea “una lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales, con posibilidad de dar un valor preciso e indiscutible al triunfo del vencedor” (Caillois, 1986: 43). Se trata de una rivalidad en torno a una cualidad que se ejerce dentro de límites definidos, y sin ayuda exterior, cuyo resultado define quién es el mejor en esa cualidad. La búsqueda de igualdad suele darse dándoles ventaja a los jugadores novatos o más débiles o sorteando las situaciones iniciales para contrarrestar el peso de circunstancias que dificulten el desarrollo del juego (la presencia del sol o el viento, por ejemplo).

Pelota de trapo, tal como ya mencionamos, encuentra su germen en la tira ilustrada del periodista deportivo Ricardo Lorenzo Borocotó, en *Billiken*, quien participa como guionista, y como veremos, él vuelve a ser el mayor artífice, junto con Torres Ríos, en la construcción fílmica de un mito, que ya había descripto y trabajado largamente en las

páginas de la revista *El Gráfico*, también de Editorial Atlántida: el del pibe del potrero, inventor del estilo “criollo” en el fútbol.

La primera parte de la película, durante la infancia del protagonista, Comeuñas, transcurre en la década del treinta, periodo que pertenece, según la propuesta de periodización del fútbol en el país de Alabarces (2002), a la profesionalización y a la popularidad extendida; mientras que la segunda parte corresponde al momento contemporáneo de su estreno, en el peronismo: el primer estatismo deportivo. Por su parte, Archetti (2008) refiere la teoría de las dos fundaciones del fútbol argentino, sostenida desde 1928 en las páginas de *El Gráfico*, en función al origen étnico de los jugadores de los equipos. La primera fundación es británica³, entre 1887 hasta 1912, y la segunda, criolla, comienza en 1913, cuando el Racing Club, sin ningún jugador inglés, conquista el campeonato de primera división. Ambos momentos comportan diferentes estilos:

Lo británico aparece identificado con la flema, la disciplina, el método, lo colectivo, la fuerza y el poder físico. Estas virtudes ayudan a concebir un estilo como una “máquina”, es decir, repetitivo. El autor (s/d) reconoce que este estilo permite conceptualizar el fútbol británico como “perfecto”, es decir industrialmente perfecto. Lo criollo, gracias a la influencia latina, es exactamente lo contrario: inquieto, individualista, menos disciplinado, basado en el esfuerzo personal, ágil y virtuoso. (Archetti, 2008: 265-266).

Esta idea de oponer las virtudes de lo británico a lo criollo va a perdurar en el imaginario argentino, donde la metáfora de la “máquina” opuesta a la creatividad individual es una constante. Lo británico es industrial, mientras que lo criollo alude a un estado preindustrial o artesanal.

En ese marco, y obviamente, dentro de un fútbol criollo, se inserta *Pelota de trapo*, que, en sus primeros minutos, se centra en un grupo de chicos que juega en el potrero a la pelota, y luego, se enfoca en su protagonista, Eduardo, el Comeuñas. El niño tiene un sueño, tal como lo describe y lo desarrolla el tango de 1942, con letra de Reinaldo Yiso y música del Juan Buey, “El sueño del pibe”. Jugar en un club, llegar a primera, triunfar en el fútbol, y así, darle un mejor vivir a su madre, quien debe trabajar muchas horas de lavandera para mantener a sus dos hijos. Sin embargo, al mismo tiempo, Eduardo tiene que lidiar con la negativa y el rechazo constante de su madre a ese deseo y ese sueño. En una escena, la mujer se queja ante dos vecinos, Eulalia y Américo, un ex jugador de fútbol

³ Uno de los protagonistas de esta etapa es el maestro escocés Alexander Watson Hutton, sobre quien existe un filme biográfico, *Escuela de campeones* (Ralph Pappier, 1950), que relata su llegada a Buenos Aires en 1882, para dar clases en el colegio San Andrés. Un par de años después, funda su propia escuela que será el origen, a comienzos de siglo, del Alumni Athletic Club, disuelto en 1912.

profesional, porque no puede sacar al niño de ese baldío, las zapatillas se rompen y son caras de reponer. Entonces, Américo le dice: “No se queje, que ese baldío terminará por hacer famoso a su hijo”. La mujer descrece: “¿Famoso? No sé qué fama va a sacar de los potreros. Si se aplicara en la escuela y a los libros, como su hermano, entonces otra cosa sería”. Américo vuelve al ruedo: “Hay pibes que se hacen un futuro en la escuela y en los libros, como su otro hijito, pero este lo hará en los potreros, como lo hicieron los grandes *cracks*...”

La primera imagen seleccionada, el fotograma 1, entre decenas posibles de los partidos que los chicos juegan en el potrero, muestra a Eduardo con la pelota de cuero, que acaban de comprar⁴, gambeteando, es decir, llevándola o reteniéndola frente al adversario, haciendo toda serie de destrezas con ese propósito. Tal como se aprecia, el niño es tomado de frente, la pelota está suspendida a la altura de su pecho y detrás, se ubican tres chicos más, uno que se acerca a sacarle la pelota. El plano general permite captar el potrero con el suelo de tierra, su amplitud, los árboles que se ven a lo lejos, un edificio fabril al fondo, y el cielo, ocupando más de la mitad superior del fotograma.

En el plano simbólico referencial e histórico, la elección se relaciona con un rasgo clave del jugador de fútbol criollo, según lo define Borocotó, que es su capacidad de gambetear (en inglés *dribbling*), habilidad que el periodista considera la clave del estilo de los jugadores locales, que incluso, los hace deseables para clubes extranjeros.



Fotograma 1.

⁴ Recordamos que esta acción se analiza en el próximo capítulo dedicado al consumo infantil.

La teoría del *dribbling* criollo de Borocotó, expresada en las páginas de *El Grafico* (N° 480, 1928), considera los contextos sociales y espaciales de los pibes criollos como facilitadores o provocadores de esta habilidad.

En primer lugar, el pibe se dio cuenta al ver a los ingleses que en ese estilo de juego no había lugar para la improvisación, para la “imaginación”. En segundo lugar, los pibes practicaban el fútbol espontáneamente en los potreros (espacios vacíos de la ciudad, de diverso tamaño, por lo general pequeños e irregulares) sin un maestro presente como en el caso de Inglaterra en donde, según Borocotó, el fútbol se practicaba fundamentalmente en los colegios. En los potreros, ante el amontonamiento de jugadores en un espacio reducido, la única posibilidad de conservar la pelota un cierto tiempo era siendo un “dribbleador” empedernido. En tercer lugar, Borocotó recuerda que el fútbol argentino se ha hecho conocido en el mundo a partir del *dribbling* y los jugadores que dejan la patria para ir a jugar a Europa son los que mejor “dribblean”. (Archetti, 2008: 267).

Es así como el niño, sin ningún tipo de enseñanza, ni de maestro, inventa el estilo “criollo” en el potrero, un territorio mítico que, en vez de limitarlo, le da poderes especiales. Es decir, las limitaciones provocadas por la pobreza (no tener zapatillas ni pelota ni cancha) se transforman en las razones del éxito según la construcción del mito.

Estas ideas de Borocotó no solo marcan el inicio de esta profesión durante la infancia; además, señalan la importancia de valores como la frescura, la espontaneidad y la libertad, que se asocian a ella. Como vimos, estas características son esenciales o centrales en los retratos que Torres Ríos ofrece de esta etapa de la vida, no solo en esta película.

Por otra parte, esta destreza es individual, como el deseo de triunfar y ganar dinero de Eduardo para darle una mejor vida a su madre y a su hermano, con lo cual los aspectos relacionados a los méritos individuales que Caillois (1986) les atribuye a los juegos de *Agon* aparecen claramente aquí. De esta manera, es posible pensar que esta imagen, en términos simbólicos, condensa lo que el fútbol significa desde la década del treinta del siglo pasado, para ciertos niños, que ven en este juego el camino a una profesión que puede llevarlos a ascender socialmente. El entorno que rodea a Eduardo en su gambeta es pobre. Detrás suyo, hay otros niños pobres persiguiendo el mismo sueño, pendientes de la pelota, para sacársela. El baldío, un espacio vacío entre dos edificios de la ciudad, se asocia al potrero: de ambos lugares provienen, en el mito, los grandes jugadores argentinos, “pibes producto de esa libertad que les permite improvisar y crear escapando de las normas impuestas por los pedagogos de toda laya” (Archetti, 2008: 268).

Por último, Borocotó señala que la ausencia de maestros, entrenadores, directores, o simplemente, adultos, que intervengan en la práctica, ya sea para dirigirla, o para orientarla, facilita el desarrollo de las habilidades de los jugadores.

A pesar de que, en la película *En cuerpo y alma*, que gira alrededor del básquet, tampoco hay entrenadores, maestros o adultos que les enseñen a los chicos cómo jugar, esto no implica que la libertad y la espontaneidad sean temas y motivos, como sucede en *Pelota de trapo*. Más bien, el filme prioriza a la amistad, por un lado, mientras retrata la rigidez del juego por otro, y ambas líneas temáticas se tocan hasta determinarse mutuamente.



Fotograma 2.

El primer plano de esta película está dedicado a un niño que no es Antonio, el protagonista, y es el que ejerce de *punctum*, en el fotograma 2. La larga toma de apertura comienza con un plano detalle contrapicado de un rudimentario aro de básquet, en lo alto de un poste, flameando en el cielo, que bien podría emparentarse por el encuadre, así como por las líneas horizontales y el aro en el centro, con la bandera argentina. Luego, la cámara realiza un movimiento panorámico de relación, hasta encontrar a un niño agachado, muy concentrado, caminando hacia atrás, a quien acompaña suavemente. Este niño, que por sus ropas puede asociarse con la clase media, con un *look* norteamericanizado (gorro de básquet, chaleco sobre la remera, zapatillas blancas y medias), sostiene un balde con pintura blanca y un pincel, con el que está dibujando, sobre el piso de tierra del potrero, la línea de un semicírculo, correspondiente a una de las áreas de la cancha de básquet.

La posición de la cámara sobre el niño, la precisión y atención con la que realiza su pintada, el contraste entre su vestimenta y la tierra del potrero lleva a preguntarnos por la naturaleza de su presencia allí. En términos del simbolismo referencial, se trata de un niño

que realiza por mano propia una acción que resulta necesaria para la práctica del juego del básquet: la demarcación de la cancha.

Si bien en 1953, año en que estrenó el filme, el básquet era un deporte que gozaba de popularidad en el país porque la Argentina había sido campeona del mundo en 1950 y campeona olímpica en 1953; no se trataba de una práctica muy extendida. Por lo general, se había desarrollado en los sectores de clase media urbana (López, 2019), gracias a clubes de la Asociación Cristiana de Jóvenes (YMCA), primero, y en clubes barriales o en las escuelas después, y si bien sus inicios fueron contemporáneos a los del fútbol, no gozó de su expansión ni de su impacto en el gusto popular. De ninguna manera parece haber sido un deporte callejero – como lo fue en ciudades de los Estados Unidos, desde los años treinta y cuarenta (De la Vega, 2006)-, jugado espontáneamente, en *playgrounds* que reunieran a chicos del barrio o de barrios distintos, como plantea *En cuerpo y alma*, donde la clase media y la popular se encuentran equiparadas, de la misma forma que el básquet se pone a la par del fútbol.

Con respecto al nivel diegético, la preferencia de la cámara por el niño anticipa su rol en esta parte de la historia que, aunque no es central, es clave. Pertenece al grupo que inicia a Antonio y sus amigos en el básquet, es el más alto, quien dibuja la cancha, quien defiende la pelota dentro y fuera del cuadrilátero, quien le define y anticipa a Pedrito que Antonio es un “fenómeno” en el nuevo juego cuando se manifiesta su habilidad para embocar.

Una vez que estos chicos pintan la cancha, empiezan a jugar. Antonio y sus amigos los ven y los acusan de haber venido de otra parte, y de haberles “tachado” el potrero, en referencia a las marcaciones con pintura blanca. Los foráneos piden disculpas y dicen que pensaron que el potrero, por su tamaño (“demasiado chico”), no era usado para jugar al fútbol. Antonio y sus amigos responden que el básquet es de “mariquitas” y entablan pelea. El chico que pintaba la cancha abraza la pelota de básquet mientras dos chicos lo patean y se acerca un policía. Entonces, la pelea se detiene. Dos niños que parecen ser los líderes de ambos grupos, o al menos los que asumen ese rol en la disputa, comienzan a hablar sobre el básquet, sus bondades para el desarrollo de los músculos y las reglas de juego. Mientras tanto, un plano muestra que el niño de la primera imagen mueve la pelota entre los dos que le pegaban; es decir, ha llevado el juego a la práctica mientras su amigo lo expone en términos teóricos. Una vez que el policía se va, los chicos deciden dejar de pelear y jugar al básquet.

En cuanto al simbolismo del director resulta muy llamativo que los espacios que son habituales en el cine de Torres Ríos, que hemos visto en *Pelota de trapo* y en otras películas analizadas, albergando a la práctica del fútbol, aparecen aquí forzados para cumplir funciones propias de una cancha de básquet. La apertura y la exposición del potrero, aunque el niño pinte las áreas de la cancha; la vegetación que lo rodea, y, sobre todo, la composición de su piso de tierra, lo transforman en impensable, o al menos poco favorable para la práctica del básquet.

En definitiva, y de regreso a la imagen que nos ocupa. En un nivel simbólico, este fotograma exterioriza, por un lado, una marcada contradicción entre el aspecto prolijo del niño y la metódica acción que realiza, y el terreno del potrero que lo acoge. Esta contradicción se hace extensiva al comparar esta imagen con cualquiera perteneciente a los filmes previos del director, quien no solo expone al fútbol o al juego de la pelota en repetidas oportunidades; sino que asocia la práctica de ese juego, con el valor de la libertad y la espontaneidad de la infancia en sus películas, aunque ambas prácticas se ubican más ligadas a *ludus* que a *paideia* según la clasificación de Caillois (1986)⁵.

Lo contradictorio se refuerza o se convalida al considerar la elección del director por retratar al básquet como fútbol, porque si bien no hay entrenadores tampoco aquí, el básquet sí se basa en el respeto a algunas reglas que parecen ser más estrictas, o al menos así son presentadas por los niños foráneos. Mientras tanto, tal como vimos en *Pelota de trapo*, en el caso del fútbol las reglas no se exponen de manera tan clara y están en permanente discusión; de la misma forma que las áreas de juego se establecen sobre la marcha, a ojo, o con los chicos poniendo un pie sobre otro para contar y definir las distancias en cada oportunidad.

Por otro lado, se impone una exploración de la definición diegética de la acción que este niño realiza en ese plano: “tachar”. Tachar el potrero con pintura blanca, algo invasivo y agresivo para la tierra que aún se adivina fértil en sus bordes silvestres. ¿Se tacha este espacio porque no fue útil para el fútbol? ¿Hay absoluto desinterés en las circunstancias que rodean al terreno y el grupo de chicos está determinado a construir su cancha de básquet donde sea? ¿Es una declaración del director, apenas empezada su película, con respecto a su espacio preferido, corrompido por un deporte que no es el fútbol? ¿La causa de esta desvalorización de la tierra es la procedencia de los chicos, que vienen de otro

⁵ Hay que tener en cuenta que el autor no se refiere a los juegos infantiles específicamente sino a los juegos deportivos institucionalizados. En consecuencia, es posible considerar que estos casos, al tratarse de niños que hacen *como si*, no tendrían la rigidez de *ludus* sino que se acercarían a *paideia*,

barrio? ¿La cámara se concentra en ese niño para exponer el vandalismo perpetrado al potrero, y para ridiculizarlo, por la posición en la que se encuentra, inclinado como rindiendo reverencia al mismo terreno que está profanando? Las lecturas sobre esta situación pueden variar, lo que es indudable es que la imagen definida por la diégesis como la acción de “tachar el potrero” resulta por demás sugestiva.

Algunos aspectos relacionados con lo reglamentado, aunque sea de manera informal, ligado al básquet, un deporte o un juego más encorsetado que el fútbol, como esa cancha que requiere marcaciones, pueden leerse también en la segunda imagen seleccionada, el fotograma 3, perteneciente al enfrentamiento de los grupos previo a la pelea mencionada. A diferencia de la barra de chicos de *Pelota de trapo*, que podía encontrar a sus contrincantes y a sus jugadores, dentro del mismo grupo, cuya fisonomía era precisamente informe y variable, como se ha mencionado; en este caso, ambas agrupaciones se asemejan lo que pone en imágenes de manera más clara el aspecto relativo a la igualdad relativo a los juegos de *Agon*.

Ubicados en términos compositivos de manera equilibrada en el plano, pero también en términos de la acción, a la derecha se encuentran los locales, frente a los foráneos que ocupan la izquierda. En el caso de este grupo, ellos tienen experiencia en el básquet, por lo que no resulta extraño que adopten una posición similar a la de una formación en un partido, con el niño mencionado en la primera imagen, en su lugar de pivote de defensa, al fondo, cerrando el plano. Tanto este niño como el que tiene adelante se toman las manos detrás de la espalda, en una actitud de espera organizada; mientras que todos los niños del grupo del barrio popular tienen las manos al costado del cuerpo, en una actitud más bien defensiva dispuesta a atacar, como finalmente ocurre. Sin embargo, lo que resulta llamativo es que el grupo inexperto también posee cinco integrantes, acomodados de manera organizada y perfecta como para un partido de básquet.



Fotograma 3.

Lo primero que surge, en el plano de lo simbólico referencial, es el enfrentamiento de dos barras de chicos en el potrero de un barrio popular, por una cuestión que puede leerse en términos de disputa territorial pero también que los pone inmediatamente en un lugar de paridad, y por eso, también, de oposición en términos de juego. Los niños con experiencia les ofrecen una práctica sin enfrentamiento para enseñarles, ya que ellos no conocen el juego, y si se enfrentan en los términos que corresponden seguramente van a perder y ello va, como establecimos al comienzo de este capítulo, en contra de la ética de este tipo de juego. Sin embargo, Antonio y sus amigos no aceptan ninguna ventaja y tal como se aprecia en sus actitudes más de ataque que de defensa, en esta imagen, no temen enfrentarse a los experimentados.

En cuanto a lo diegético, se establece una partición del plano prácticamente en mitades iguales, y la ubicación de cada niño parece corresponder a sus roles dentro del equipo. Los de la primera línea son los niños con más personalidad o autoridad en el grupo, los guía o los base; los que están al fondo, los defensores, y los del medio, los ágiles con buena puntería. En el marco del universo del director, los enfrentamientos entre barras de chicos y entre chicos de la barra son habituales, con lo que, salvo por lo rígido en la composición de ambos grupos, la precisión que ocupan en el plano y el hecho sospechosamente causal de que los novatos, también sean cinco, la situación planteada es habitual en Torres Ríos.

Si bien en términos de la historia, los chicos del barrio más pobre se rinden ante el nuevo juego y cumplen sus estrictas reglas; es decir, pierden la pelea por el territorio, el potrero convertido en cancha de básquet vuelve a provocar un efecto de distanciamiento en las escenas posteriores, como aquella donde ya se han convertido en una atracción de la zona

y mucha gente los mira competir por un conjunto deportivo completo para cada uno⁶. Esta sensación de extrañeza se configura como un bastión de resistencia de lo popular frente a la posibilidad de ser contaminado o alterado por un juego perteneciente a otra clase social y a otro espacio físico.

En resumen, la construcción del niño basquetbolista aparece forzada porque la práctica del deporte se instala en el potrero, un espacio que no solo no le corresponde, sino que se encuentra arraigado en el imaginario como asociado al fútbol. Sin embargo, el niño que Torres Ríos exhibe aquí es otro: menos necesitado, pero paradójicamente, más sumiso y dispuesto a seguir las reglas y las normas, en comparación al niño futbolista, como refleja sintéticamente el fotograma 2. Al mismo tiempo, estas cualidades pueden extenderse al grupo, que a su vez puede ser (o es) rígido y estructurado, tal como muestra la imagen 3. Finalmente, un aspecto que resulta interesante, en comparación a *Pelota de trapo*, y que probablemente tenga que ver con el hecho de que el básquet fuera amateur, es que los chicos nunca lo piensan como medio de ascenso social, ni de progreso individual, por lo que someterse a las leyes del juego no implica un correlato en su situación socioeconómica futura. Aquí lo importante es la amistad, presentada como el valor principal. De hecho, un cartel introductorio expresa que la película plantea “un concepto de la amistad que nos conmueve”. Por eso, el dinero que Antonio acepta para jugar cuando es adulto, no es para mejorar económicamente, o para dejar de trabajar en el taller mecánico, sino para ayudar a su amigo, enfermo del corazón⁷.

⁶ Esta circunstancia resulta peculiar, ya que al ser un deporte aficionado hasta 1984, el básquet se juega por placer y no para ganar algo. De hecho, esa fue la razón por la cual, el equipo campeón mundial de 1950 y 1953, fue perseguido, investigado y sancionado por la Comisión Nacional de Investigaciones N°491 (Campana, 2021). Se los acusaba de haber recibido favores del presidente Juan D. Perón (un permiso libre de impuestos para importar un auto, que casi ningún jugador usó). Más curioso, apto para profundizar en otro estudio es que, *En cuerpo y alma*, una vez adulto, Antonio recibe una oferta de 10 mil pesos para jugar en otro club. Posiblemente, fuera algo que ocurriera, o una toma de posición de Torres Ríos, con respecto al amateurismo en este deporte.

⁷ La enfermedad cardíaca es un recurso narrativo habitual en las películas deportivas de Torres Ríos, y siempre es la razón por la cual los personajes no pueden cumplir su sueño. Lo vemos también en *Pelota de trapo*, donde Eduardo debe abandonar su carrera por esta razón, y en *El hijo del crack*, donde el crack pide jugar un último partido y muere en la cancha. Al respecto, la política de salud iba a la par de la deportiva durante el peronismo. Como explica Cecilia Almada (2019), la idea de Ramón Carrillo, ministro de Salud Pública, de la medicina constructiva que tendía a desarrollar física y espiritualmente la salud desde la infancia, encontraba su materialización en los Campeonatos Infantiles Evita. Este certamen permitía realizar controles médicos muy completos en los niños para identificar a aquellos que no estaban en condiciones de jugar al fútbol. Es decir, la medicina aparece en el periodo como una instancia de control para asegurar que quienes practicaran algún deporte estuvieran en condiciones de hacerlo y este aspecto se trata en los filmes de Torres Ríos, a partir del recurso mencionado.

El arte dramático y la música: de la calle al teatro

La mitad del corpus específico trabajado presenta juegos de simulacro, *mimicry*, según la clasificación de Caillois (1986), en los que el participante crea un personaje ilusorio y se conduce en consonancia a ese personaje. “El sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es distinto a sí mismo. El sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeramente su personalidad para fingir otra” (Caillois, 1986: 52).

En este apartado nos centramos en el estudio de tres películas en las cuales se constata una continuidad temática en relación con este tópico: el niño que quiere ser actor, intérprete o director de teatro o de orquesta. Se trata de *El ángel de trapo* (José Agustín Ferreyra, 1940), *El alma de los niños* (Carlos Borcosque, 1951) y *Con la música en el alma* (Luis Bayón Herrera, 1951). Según la ubicación en relación con *paideia* y a *ludus*, el tipo de juegos de simulacro planteados aquí, son los más reglamentados y restringidos, es decir, más próximos a *ludus*; mientras que la imitación, que se aborda en el siguiente apartado, es considerada la manifestación de *mimicry* más cercana a *paideia*. Sin embargo, tal como ocurre en el caso anterior, se trata de juegos informales donde también tiene lugar la improvisación y donde los niños hacen *como si* fueran actores y directores, reduciendo su carácter reglado.

En *El ángel de trapo*, Pichín (Salvador Lotito), el hijo menor del viejo director de orquesta Ferreti, se escapa de su casa y de los estudios musicales estrictos que su padre le impone, para juntarse en la calle a ensayar o a dar funciones con otros chicos con los que tiene una compañía artística de la que es el director. En *El alma de los niños*, Alegría, huérfano a causa del terremoto de San Juan, termina viviendo en Mendoza con una tía alcohólica que lo maltrata. Tiene un acordeón con el que monta números artísticos en el sótano del edificio con y para los chicos que viven allí, donde lo descubre un inquilino que lo lleva al teatro donde encuentra su destino como integrante de una compañía. Con lo cual, aquello que en los cuarenta indiscutiblemente aparece como un juego y la proyección de un deseo, se profesionaliza o tiende a hacerlo en los cincuenta con lo cual pierde su carácter de juego al transformarse en una actividad productiva. Lo mismo sucede en *Con la música en el alma*, Toscanito dice llevar “la música en el alma” y dirige en el campito del barrio a su orquesta de niños sin instrumentos. Más tarde, por influencia de su padre biológico, un reconocido compositor y director de orquesta, y ya educado musicalmente, debuta en un gran teatro al frente de la orquesta de su mentor.

Antes de adentrarnos en el análisis de estas películas, consideramos necesario recordar algunas ideas que Walter Benjamin plantea en “Programa de un teatro infantil proletario” de 1928, que resultan muy útiles y ricas para este estudio. En ese texto, Benjamin desarrolla una propuesta de educación proletaria para las nuevas generaciones (niños de 3 a 13 años), que considera debe levantarse sobre la conciencia de clase. ¿Con qué instrumentos se cuenta para educar la conciencia de clase de los niños proletarios? En primer lugar, afirma que la educación proletaria debe distinguirse de la burguesa, ante todo, por el marco, el ámbito objetivo dentro del cual educar, en detrimento del “método” (el entrecomillado es suyo), típico de la actitud burguesa. Y ese marco, para el autor, es el teatro infantil proletario, que también es un espacio limitado, propicio y necesario para esa educación.

En estos grupos infantiles, “los inevitables equilibramientos y correcciones surgen de la propia colectividad infantil” (Benjamin, 1989: 103) y el director está prácticamente ausente. Su influencia es indirecta, a través de materiales, tareas o actos. También es un observador que detecta las tensiones e identifica las señales que surgen de la acción y el gesto infantil, a través de la improvisación. “La misión del director consiste en liberar las señales infantiles del peligroso reino de la fantasía y llevarlas hacia su realización en lo material” (Benjamin, 1989: 104).

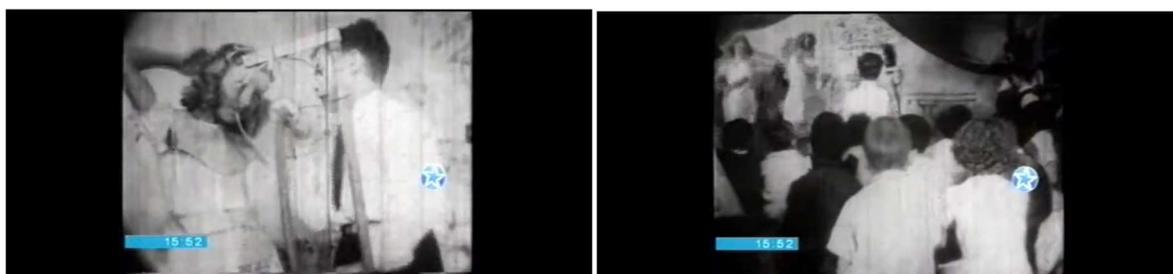
Además, estos teatros requieren un ente colectivo como público: la clase, y dentro de la clase, solo la clase obrera posee la existencia de los entes colectivos, entre los que se encuentran los niños. El objetivo del trabajo, entonces, en el marco del teatro infantil proletario es la resolución y la liberación de las tensiones a través de la representación teatral concebida como “la gran pausa creadora en la obra educativa” (Benjamin, 1989: 106). De esta forma, la pedagogía proletaria demuestra su superioridad al garantizar a los niños la realización de la niñez jugando.

Ahora bien, *El ángel de trapo* relata las aventuras de Pichín y la compañía artística que tiene con los chicos del barrio. Ponen en escena espectáculos destinados al consumo de otros chicos, devenidos espectadores, en los que se cobra una entrada de 10 centavos que se puede pagar con figuritas. Para Benjamin, solo el teatro burgués tiene el lucro como objetivo; sin embargo, el hecho de que la entrada se pueda “pagar con figuritas” desarma la posibilidad de pensar en el grupo de Pichín como interesado en lucrar. El lugar donde hacen estas funciones es un baldío, con lo cual, el planteo de este tipo de juegos en espacios cerrados como plantean Chombart de Lauwe y otros (1976) no se da en este caso. Detrás de una cortina de tela, han creado una sala con asientos frente a un pequeño

escenario, sobre el cual se ubica un artefacto hecho de madera y alambre que representa un micrófono.

El fotograma 4 muestra sobre este escenario a Pichín, de corbata (el niño siempre aparece vestido de traje con pantalones cortos y corbata), y a Aurorita, la niña estrella de la compañía - a quien su mamá le ha prohibido que participe de estos juegos y que desee ser actriz- que se acomoda el pelo, mientras mira al director darle las últimas instrucciones. Antes, Pichín ha anunciado los espectáculos que son “un fenómeno” que van a ver, incluido el de Aurorita. La escena se construye desde el parlante donde están pintadas a mano las siglas de la supuesta radio de Pichín y los suyos, la RLA. Su voz en el fuera de campo parece salir de allí. Luego, un plano lo muestra hablando por el micrófono. El siguiente enfoca el parlante y con un movimiento descendente, a los niños que lo escuchan. Mientras, afuera, en la calle, otro niño cuida la puerta y cobra entrada, Pichín le da la última indicación a Aurorita en esta imagen, que es ir a buscar “las uvas”, es decir, el tocado que la niña se pone para realizar su número. La imagen, además de contextualizar el juego, o su lugar de concreción, que si bien tiene amplitud y cierta reserva para reunir al público que acude a ver las funciones de la compañía, habla en el nivel simbólico, por un lado, de su precariedad (las pintadas en las paredes) e informalidad (las telas que cumplen función de cortinas, que hacen de telón, pero también de puerta de entrada, o los carteles con faltas de ortografía, “Hoi”, “funsión”, etc. de la marquesina). Pero al mismo tiempo, también da cuenta de un nivel de organización colectivo, donde a pesar del drama personal (el de Aurorita y el de Pichín, con sus padres que rechazan que se dediquen a esta actividad), los chicos continúan haciendo teatro para ellos y sus amigos y vecinos. Si bien en esta primera foto, solo vemos a Pichín y a Aurorita, al director y a su estrella, el trabajo de poner en escena estas funciones involucra a un grupo mucho mayor de niños, sin la presencia de un adulto.

Un aspecto que se destaca es la naturalidad de los chicos, por ejemplo, en el gesto de ella al tomarse el cabello, la forma de mirar y comunicarse con el niño y la actitud de él.



Fotogramas 4 y 5.

El fotograma 5 pertenece a la función. En el plano se ve a una docena de chicos (entre ellos alguna niña) de espaldas, sentados, mirando hacia el escenario (la organización del espacio puede emparentarse con una sala a la italiana), donde Aurorita y tres niñas más bailan como si fueran bailarinas clásicas, una versión descuajeringada del vals “El Danubio Azul”, de Johann Strauss, que interpretan unos músicos ubicados, bien trajeados de chalecos oscuros, a la derecha del plano. Todo bajo la dirección de Pichín.

Por un lado, destaca el orden también del pequeño grupo de espectadores, donde cada uno ocupa su lugar, y mira hacia el escenario sin moverse ni hablar. Se ve también que al menos en tamaños o edades, es un conjunto homogéneo. Por otro, al fondo, resguardado de la mirada de los adultos, para quienes no está hecho ni planeado este espectáculo, en lo más recóndito de la profundidad de campo, se ubica el tesoro de la función, las actrices y bailarinas y unos metros por delante, el director, ubicado con el mismo punto de vista de los espectadores.

Luego, sigue un primer plano de Aurorita bailando, e inmediatamente después, otro plano de su madre, llegando al teatrillo, preguntando por la niña e irrumpiendo con violencia, provocando que muchos niños y niñas más de los que estaban en el fotograma anterior desarmen su conjunto como público espectador y escapen del lugar riendo y corriendo desordenadamente. Cuando la madre encuentra a la niña, le pega y le reitera su negativa a sus deseos de ser artista.

De allí el corte nos lleva a Ferreti, tirándole de la oreja a Pichín, y reprendiéndolo: “¿Cuántas veces te he dicho que en las horas de estudio no quiero que salgas a la calle?”. Pichín responde: “Y bueno, ahí también estudio”. “Para vagabundo”, devuelve el maestro, pero el niño contesta: “Para artista dramático. Yo voy a hacer llorar a la gente”. Minutos después remata: “¿Usted cree que el arte sólo se puede estudiar? El arte está en todas partes”.

Es interesante pensar el potencial revolucionario que tienen estas imágenes y estas ideas en relación con las ideas de Benjamin sobre el teatro infantil proletario. “Nada considera la burguesía más peligroso para los niños que el teatro” dice, sobre todo porque el teatro “despierta la poderosa fuerza del futuro en los niños” (Benjamin, 1989: 103).

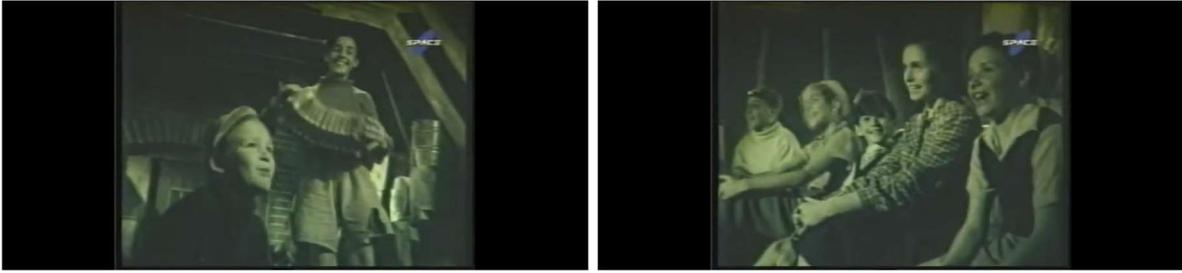
Por otro lado, otro aspecto que señala es la clase, la pertenencia de los niños al proletariado. Afirma que la burguesía parte del supuesto de la existencia de una niñez o adolescencia absolutas, donde la inconfesada máxima de la clase es que los niños necesitan de los adultos, negándole así su potencial revolucionario: “La burguesía ve en

su prole al heredero; los desheredados ven en la suya auxiliares, vengadores, liberadores” (Benjamin, 1989: 110).

El potencial revolucionario que Benjamin le atribuye a la infancia y que está latente en estas imágenes de *El ángel de trapo*, también subyace en algunas ideas y consignas posteriores pertenecientes al peronismo, sobre todo de Eva Perón, quien interpelaba a los “pequeños descamisados del interior del país”, o a los hijos de los “descamisados”, a los niños pobres, quienes debían convertirse en las vanguardias políticas del futuro. Para ella, “la vanguardia sería un producto de la intervención política, social y pedagógica sobre la niñez pobre” (Carli, 2012: 245). Además, durante el peronismo, el teatro (así como otras artes) funcionó como una actividad complementaria al sistema educativo, y se tradujo, por ejemplo, en la implementación del proyecto “Un teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, que interpelaba, desde 1948, a través de obras de teatro a la infancia como cuerpo político (Leonardi, 2010).

Por otra parte, también aparece el elemento autobiográfico, ya que es posible relacionar al personaje de Pichín con la infancia de José Agustín Ferreyra. Hijo de madre negra y padre de ascendencia europea, pionero en exponer imágenes de infancia desde el cine mudo, él mismo había pasado gran parte de su niñez escapando de su casa. Era “un fruto de la calle” (Monti, en Couselo, 1969: 12). Líder de la barra de niños, se destacó en dibujo y su madre lo obligó estudiar violín, de la misma forma que Ferreti obliga a Pichín a estudiar música en *El ángel de trapo*.

Asimismo, se puede pensar en el potencial revolucionario del teatro infantil benjaminiano junto a un componente autobiográfico en *El alma de los niños*, un caso paradigmático en relación con el tema abordado. Carlos Borcosque, nacido en Chile, formado en Hollywood y director prolífico del cine argentino, “tenía apenas diez años cuando fundó un teatro infantil, no tardó en escribir una obrita y además compró un proyector cinematográfico con el que dio funciones a sus vecinos” (Di Núbila, 1998: 240). Filmada en Mendoza, la película narra la historia de Juan, alias Alegría (Julio Esbrez), un niño de 13 años que, huérfano a raíz del terremoto de San Juan en 1944, es enviado por la justicia a vivir con una tía alcohólica a la provincia vecina. Es decir, Alegría es un “pequeño descamisado del interior del país” y, además, es huérfano.



Fotogramas 6 y 7.

Alegría podría ir a la escuela, pero su tía ha decidido no mandarlo así tiene alguien “que le haga los mandados”, como explica el niño. Hay cierta amarga sabiduría en Alegría, quien, a pesar de querer agradecerle a su tía, o al menos no causarle problemas o no ser una carga para ella, nunca supone o le adjudica a la mujer características positivas que no tiene, ni tampoco duda de cuál es su interés ante la posibilidad de que pueda ganar dinero trabajando en el teatro.

La película tiene un narrador que introduce, luego de presentar la situación de Alegría en San Juan, a Godoy Cruz, “barrio alegre y populoso de gente trabajadora, niños bulliciosos y sanos, miembros de una pandilla que alborota el barrio”, y a la que un día llega “un huérfano sanjuanino”. Luego, el relator presenta a cada integrante de la pandilla junto con su correspondiente primer plano: Carpincho, el ángel bueno del grupo; Ñato, el más vivo de todos; Tomás, el más serio y mejor amigo; Rulito (Hugo Lanzilotta), el más pequeño, pero también el más pendenciero; Lustrosísimo, italianito llamado así por la obsesión de lustrarse los zapatos, y una niña, Chingona (Paola Loew), “la única mujercita de la pandilla, especie de madrecita y consejera”.

Aunque el día que llega, su tía le prohíbe que se junte y juegue en la calle con los chicos, porque según le explica, ella tenía un hijo que se fue a nadar a la laguna con otros chicos y se ahogó, Alegría termina siendo parte de la barra e incluso, “como el jefe de todos nosotros”, tal como le dice Tomás a Anacleto, un nuevo pensionista que tienen en su casa. Además, le cuenta que Alegría es artista, que les da funciones, que toca el acordeón y los hace reír. Luego, el niño baja al sótano para ser parte del grupo de espectadores del número musical de Alegría y Carpincho, en los fotogramas 6 y 7, respectivamente.

De esta forma, y a diferencia de cómo una situación similar era mostrada por Ferreyra, Borcosque no adopta el punto de vista lejano del adulto para quien está más o menos vedada la visión del espectáculo y su cercanía o pertenencia al público, sino que elige un punto de vista infantil, interno al grupo, ubicado entre los chicos, en medio del escenario

y el público, y ofrece una visión privilegiada de ambos lados. Una seguidilla de planos y contraplanos del escenario y el público, con rostros felices y plenos, habilita a alterar los órdenes en que sucedieron en esta selección (ya que el plano de los pequeños espectadores sucede antes en la línea temporal). Además, porque en pocos segundos, el otrora público se convierte en parte de un coro que también entona la canción que sale del escenario. El acontecimiento teatral ya no cuenta con un actor y un espectador diferenciados porque todos se convierten en actores, y este hecho se consolida porque, a diferencia de lo visto en Ferreyra, aquí el público no es abierto sino cerrado, siempre se trata del propio grupo. El punto de vista permite ver los rostros y las actitudes de los participantes, con lo cual la naturalidad que aparecía en la película de Ferreyra en los gestos de Aurorita y de Pichín previa a la función, se multiplica en este caso y se vuelve comunitaria. Si bien no se explicita si se trata de una improvisación, la forma en que el grupo participa del convivio teatral habilita a pensar en la posibilidad de que sí lo sea, y en el marco de un teatro infantil proletario, la improvisación es lo predominante y de ella surgen los gestos señaladores (Benjamin, 1989).

En el fotograma donde están Alegría y Carpincho, filmados en un leve contrapicado, lo que brinda la pauta de un espectador que se ubica en una fila previa a los otros chicos, se ve que el lugar es un depósito para cosas viejas. Mientras que, en la foto grupal, resalta la variedad de edades del conjunto, una marca de Borcosque a la hora de presentar bandas como hemos visto en el capítulo anterior, con la novedad de que ahora incorpora un personaje femenino que además es más grande, lo que provoca que los chicos más pequeños, la maternicen, por un lado, y por otro, la carguen con Alegría (dicen que se gustan o son novios), ya que tienen la misma edad. Ambas fotos en diálogo transmiten la sensación del rito, más si consideramos que lo que al comienzo parecen ser roles bien delimitados se borran y todo el grupo es creador del espectáculo, otorgándole hasta aquí un gran potencial revolucionario en el sentido benjaminiano, y hasta recupera algo de su carácter sagrado (Agamben, 2007). Puede pensarse en un auténtico encuentro de almas de niños simbolizada en esas dos imágenes.

Por otro lado, con relación a esta imagen, encontramos un caso donde consideramos posible aplicar el sentido obtuso⁸, el tercer nivel de significación propuesto por Barthes

⁸ En otra película que forma parte del corpus ampliado, también se encuentra este nivel de lectura. Se trata de *El loco Serenata* (Luis Saslavsky, 1938), en que se da un rasgo similar al que Barthes encuentra en el cine de Eisenstein, y es el disfraz. El filme trata de un niño chino (Salvador Lotito) que no tiene a nadie y termina viviendo con un músico en decadencia en un barco. Como hemos visto, Lotito no es chino y el

(1986), aunque el autor lo ubica y lo analiza en los disfraces de ciertos personajes de películas de Sergei Eisenstein. En el caso de *El alma de los niños* no se trata de un disfraz, sino del personaje de Rulito (Hugo Lanzilotta) rompiendo la cuarta pared, mirando a la cámara totalmente excitado y fascinado por el momento teatral que vive con los otros chicos. En el marco de la planificación de la escena, en los planos grupales similares, el niño mira hacia el escenario, pero en este instante, la alegría lo lleva a mirar a cámara, al director de la película, transformado en el director el grupo de teatro infantil, que observa e identifica las señales de los gestos infantiles.

Como explica Barthes, este tercer sentido al que llama obtuso, se da “por añadido” (el entrecomillado es suyo), un suplemento que nuestra intelección no puede absorber por completo y se abre al infinito del lenguaje. Por otro lado, precisa que el sentido obtuso conlleva cierta emoción, “que se limita a designar lo que se ama; lo que se desea defender; se trata de una emoción valor, de una valoración” (Barthes, 1986: 59).

Si bien es posible leer en un nivel simbólico esta mirada a cámara como un refuerzo de esta idea planteada del director de cine, como director del colectivo teatral infantil, o de la cámara como un chico más, participante del rito, al mismo tiempo tiene algo de inasible, imposible de traducir al lenguaje articulado, que provoca un efecto de distanciamiento y al mismo tiempo, como la improvisación, constituye un señalamiento, al menos de una conexión.

En medio de ese júbilo, aparece Anacleto, que trabaja en una compañía teatral, intrigado por lo que le ha contado Tomas. Alegría le dice que para ver debe pagar. Como es evidente que la resolución es nueva, y que nunca un adulto ha visto qué hacen en el sótano, propone que sean 10 centavos, luego 20, pero terminan cobrándole 40 centavos. Este personaje es el nexo que lleva al niño al teatro donde confirma su vocación.

Mientras se prepara para su debut, y debido a los descuidos y maltratos de su tía, Alegría queda fuera de carrera enfermo de una brutal neumonía que lo lleva al hospital. Al salir, descubre que su tía también está enferma: quizás es hambre, abstinencia o culpa, pero la mujer termina en el hospital y Alegría vuelve al teatro a pedir trabajo. El comendador decide emplearlo como ayudante del jefe de maquinistas. Pero, con el paso del tiempo, el niño actor de la compañía renuncia y Alegría, que aún desea actuar, lo reemplaza. La ovación en el teatro cuando finalmente brinda su gran actuación a sala llena inspira las

maquillaje exagerado de sus cejas, su flequillo y sus pestañas postizas, que claramente tienen una intención denotativa y referencial con un niño chino, provocan una sensación de extrañeza, aunque ese disfraz no posee intenciones paródicas ni burlescas.

palabras del comendador mencionadas al comienzo de este capítulo. A través de ellas, el hombre se asume a sí mismo de la forma en que describimos y valoramos a los otros adultos que ayudan al desarrollo de los niños creados por Borcosque: Oliva, Videla, Morris.

En este último fotograma, el punto de vista ya no se ubica en medio sino en el detrás de escena, es parte de la producción, el director mira la consagración del chico. El público aplaude a Alegría, en medio de otros dos actores, cerca del apuntador – que también aplaude - sonriendo a uno de sus compañeros. La sala a la italiana, típica de teatros oficiales de provincia, posee gran capacidad de espectadores, palcos, telones y arañas. Como anuncia el comendador, en el palco más cercano al escenario, están los amigos del barrio de Alegría, que han venido a verlo, y a despedirlo, porque luego de esa función sale de gira con la compañía. La mirada es neutral y se ubica en el escenario, o es la escena misma, que retrata a Alegría triunfando como actor profesional luego de una infancia de ausencias y carencias. La única forma de dejar constancia de la magnitud de su triunfo, gracias a su talento, a su trabajo, a su perseverancia y a las habilidades artísticas de su alma, es mostrarlo de espaldas, desde una distancia tal que sean visibles sus compañeros, la escenografía y el apuntador, y al mismo tiempo, la magnitud del aplauso, esto es, el reconocimiento público, por su *performance* como actor dramático. La sonrisa de Alegría indica que está agradecido.



Fotograma 8.

La lectura que se impone, comparando esta película con la Ferreyra, es que, si bien en la película de Borcosque se acentúa el potencial revolucionario del grupo de teatro infantil, incluso con la participación indirecta del director del filme, devenido en director del grupo, una vez que el niño se integra a la compañía, lo que antes era juego se convierte

en trabajo regulado, donde no hay lugar para la improvisación y la creación colectiva, y en una profesión, con lo cual el potencial revolucionario que poseía el grupo queda truncado.

Sin embargo, si se considera que el director del teatro infantil proletario es quien libera a las señales infantiles del peligroso reino de la fantasía y las lleva hacia su realización en lo material, Borcosque lo efectiviza, una vez más, como director de la película, haciendo que en la historia que cuenta, el niño materialice su fantasía y al mismo tiempo, encuentre en esa materialización una mejora de su situación en términos de clase justo a sus 13 años, cuando finaliza su periodo de educación en el marco de un teatro infantil proletario.

La última película abordada en este apartado, *Con la música en el alma*, plantea una situación similar a la anterior, pero el protagonista, Toscanito (Andrés Poggio), no es huérfano, aunque no sabe quién es su padre. El niño dice haber nacido con “la música en el alma”, dirige en el campito del barrio a una banda de niños porque quiere ser director de orquesta, pero también toca la guitarra y la armónica. Además, trabaja de lavacopas y en horas de la siesta, cuando duerme el dueño del bar, se queda a cargo del lugar. Es así como el azar lo reúne en ese bodegón con Francisco Silva⁹, un gran compositor y director de orquesta, a quien admira y quien resulta ser su padre biológico.

Silva, sediento, durante un paseo en auto con su productor, decide parar a tomar algo en ese boliche sobre la ruta, que dice haber conocido en otra época, y allí se encuentra con Toscanito a cargo, tocando muy concentrado una pieza de su autoría con guitarra y armónica en el lugar vacío. Silva le hace una seña para que no interrumpa su ejecución al entrar, y luego, se sienta a verlo y a escucharlo.

De la misma manera que los niños de este corpus son naturalmente buenos, también son naturalmente artistas o deportistas y sueñan con dedicarse a aquello que aman. Porque tal como el maestro Ferreti y la madre de Aurorita se oponen a los deseos artísticos de sus hijos y la tía de Alegría se muestra recelosa ante la posibilidad de que el niño gane dinero como actor; la madre de Toscanito, quien ha tenido un pasado en el espectáculo y con Silva, tampoco quiere ni fomenta en el niño ese talento musical que él dice llevar “en el alma”. Su aptitud en bruto impresiona a Silva, que aún sin saber que el chico es hijo suyo toma la decisión de ayudarlo con sus pretensiones musicales. Al despedirse, le da su tarjeta y Toscanito le anota su dirección en una foto de su madre. Al verla, Silva se da

⁹ El famoso compositor de tangos, violinista y director de orquesta Francisco Canaro (1888- 1964) interpreta a Silva.

cuenta de quién es y de quién es o puede ser Toscanito. Al otro día acude a la casa del niño y de Mecha, su madre; habla con ella, la mujer le reconoce que es hijo suyo, Silva expresa su intención de ayudar y la mujer acepta, por el futuro del niño, enviarlo a vivir con él y su familia (esposa y dos hijos, un niño y una niña), sin decirle que se trata de su padre biológico, para que se eduque musicalmente.

Antes de ello, una secuencia muestra cómo Toscanito practica o juega o se prepara para cumplir su sueño con la barrita del pueblo, una decena de chicos de entre 9 y 12 años. Luego de un breve trayecto en que se ve al grupo, encabezado por Toscanito, caminando, bailando y saltando por la calle, el niño les dice: “Acá en el potrero podemos ensayar tranquilos”. Entran, uno lleva un trípode que hace de micrófono de pie. Se acomodan en forma de medio círculo, a la manera del teatro griego, rodeando a Toscanito, salvo Castillito (Guillermo Cadeira) que se queda parado a un costado y recibe el micrófono. El niño tiene ese apodo porque canta imitando el estilo del cantor Alberto Castillo¹⁰. De la misma forma que vimos a Pichín y los suyos armando funciones y ensayando en el baldío, y a Alegría y la pandilla de Godoy Cruz en el sótano del edificio, aquí Toscanito, Castillito y el resto de la banda se toman con seriedad y compromiso la hora del ensayo en el potrero, retratada en los fotogramas 9 y 10.

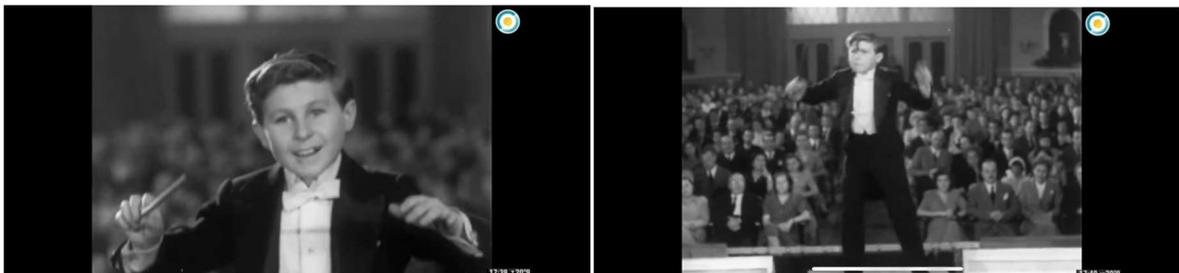
Por un lado, destaca en el espacio la libertad. A lo lejos, detrás de Toscanito se ven unos alambrados sostenidos por unos palos torcidos, un carro sin caballo, pastizales y vegetación. Desde el punto de vista opuesto, una ligustrina o enredadera, cubre la pared que hace de uno de los límites del baldío. Como en otros casos que hemos analizado, el baldío, el río, el campito, aportan un plus de naturaleza que permite un desarrollo más afín e idealizado en relación con la naturaleza de la infancia. Además, es llamativa la organización de los chicos, que se acomodan en semicírculo y esperan las instrucciones del director. Toscanito, como Pichín, asume su rol, con su batuta hecha de una ramita torcida, y la instrucción que le da a Castillito, al darle el micrófono es: “¡Tomá, rompela!”

¹⁰ Alberto Castillo, denominado “el cantor de los cien barrios porteños” debutó a los 15 años. Sobresalió en la década del cuarenta por su estilo arrabalero y por su modo de frasear. Cantó con las orquestas de Julio De Caro, Augusto Berto y Ricardo Tanturi, con quien grabó su primer disco, en 1941. En adelante su popularidad no paró de crecer, grabó más de 300 discos, participó en programaciones especiales de radio y televisión y en 18 películas.



Fotogramas 9 y 10.

Este personaje de Toscanito podría ser una continuación, incluso por su ropa, de sus roles en los filmes de Leopoldo Torres Ríos. De hecho, es posible atribuirle las características y las experiencias que el actor ha vivido en esas y otras películas que lo tuvieron como protagonista anteriormente, tal como corresponde a su estatuto de estrella. Desde *Pelota de trapo* él interpreta a un chico rápido o pícaro, no muy bueno para la escuela ni interesado en ella, locuaz y de gran personalidad. Hay una escena atravesada por un gesto del actor, que es una marca de gran autoconciencia en la película, y se relaciona con la temática del juego como actuación. Si bien en los casos de este apartado, hablamos de niños que actúan de niños que actúan, es decir un doble nivel narrativo y temático relacionado con actuar/ jugar, esta situación es muy llamativa. En el marco de su clase inglés, en casa de Silva y junto con sus medio hermanos, Toscanito, el actor no el personaje, mira a cámara, guiña un ojo y dice que, con su habilidad para el inglés, está listo para Hollywood.¹¹



Fotogramas 11 y 12.

Luego, Toscanito se escapa de la casa de Silva, al enterarse de la verdad sobre su origen y pensando que su madre está complotada con Ramallo, un hombre del pueblo con el cual la mujer tenía una relación, para chantajear a Silva con revelar la historia del niño a su

¹¹ Aquí podría terminar su periodo como estrella infantil, ya que sus participaciones en películas posteriores no fueron protagónicas.

esposa. Sin embargo, una vez aclarada la situación, y a minutos de comenzar un concierto en el teatro, donde el niño iba a debutar dirigiendo la orquesta de Silva, el maestro habla por radio y le pide que por favor regrese, que su madre y él lo esperan, dándole a entender de que su madre es inocente. El niño, que ya había encontrado trabajo de mozo en una localidad fuera de la ciudad, escucha a su padre en la radio y emprende el regreso. Tras una serie de aventuras (como un viaje en camión y en moto), Toscanito logra finalmente llegar, en el último minuto, para dirigir en vivo a la orquesta de Silva.

Las imágenes del niño, vestido rápidamente con esmoquin tal como requiere su rol, se parecen mucho a las del sueño que Toscanito tuvo en una de las primeras secuencias, luego de conocer a Silva. Soñó que vestía más o menos de la misma forma y que dirigía una orquesta similar, frente a un público muy numeroso. Tal como termina sucediendo en los fotogramas 11 y 12: si en el nivel de la comunicación el niño dirige la orquesta en un gran teatro colmado, en el plano de lo simbólico está haciendo realidad su sueño, está siguiendo y cumpliendo su vocación artística, está triunfando en el campo de la música, que lleva en el alma. Al mismo tiempo, refiere la posibilidad de ascenso social, ya que la profesionalización implica una mejora en las condiciones materiales de vida, de la misma forma que para Alegría. Es decir, los niños que quieren ser artistas pueden lograrlo, pueden ganar dinero y trabajar de ello, con lo cual también como en el caso anterior se acaba el juego y la posibilidad de un destino revolucionario.

Lo paradójico y curioso es que Toscanito decide abandonar las posibilidades de su destino si permanece con su padre y le dice a Silva, que él tiene todo, pero su madre “solo lo tiene a él”. Así que vuelve al pueblo y rechaza la vida que su padre le ofrece. Con lo cual es posible que vuelva a jugar a ser lo que ya pudo ser.

Las niñas imitadoras: Ser Eva, Evita, la abuela o varón

A comienzos de los cincuenta, las niñas, que habían permanecido a la sombra de los varones, comienzan a destacarse en el corpus. Es así que, luego del antecedente de Aurorita en *El ángel de trapo*, nos centramos en casos de niñas que juegan a ser otra persona, ya sea con intención declarada o no: Pony Gorrito (Margarita Canale), la prima de Emilio, en *Toscanito y los detectives*, tal como lo hizo Eva Perón, convence a los chicos de rescatar al líder; Chiquita (Adrianita) imita a su abuela en *La melodía perdida* (Tulio Demicheli, 1952); Nonó (Adrianita) hace lo que se supone que Eva, la primera mujer, hizo con Adán al probar la manzana, en *La niña del gato* (Román Viñoly Barreto, 1953),

y finalmente, Alicia (Bárbara Mujica) es varón en el acto escolar en *Edad difícil* (Leopoldo Torres Ríos, 1956).

En *Toscanito y los detectives*, Pony Gorrito es introducida en la secuencia en que la familia citadina de Emilio - la abuelita, los tíos y la prima - lo esperan en la estación. Cuando el tren llega y Emilio no, la niña es la primera en manifestar su disgusto. Más tarde, recibe de un pequeño emisario la carta que Emilio le envía a su abuela para que no se preocupe. La niña la lee y pregunta qué pasa. El mensajero contesta que nada puede decir: son órdenes del jefe Toscanito. La niña dice: “Entiendo, son cosas de hombres”. Más tarde, cuando los niños salen del hotel donde reside el ladrón, pasa en bicicleta, se detiene e increpa a Toscanito: “Así que usted es Toscanito. ¿Los detectives no saludan a las mujeres?”. Toscanito le responde que un verdadero detective debe desconfiar de todos, hasta de las mujeres. La niña pregunta si de las que quieren ayudar también. “Les traigo café con leche y pancitos de Viena”, ofrece. Más tarde, cuando Toscanito ha sido secuestrado por la banda de ladrones, Emilio y su prima van a hablar con el padre del niño. Ella le dice que es algo muy serio pero el hombre no les cree, los echa y a Pony la desprecia diciéndole que vaya a “jugar con las muñecas”.

Pony es quien le da la idea a Emilio de silbar para convocar a los niños y, a pesar de que en la película se la intenta relegar a roles ligados a la domesticidad, e incluso ella misma propone ayudar con “café con leche y pancitos”, es la que anima al grupo de niños para ir al rescate de Toscanito. Parada sobre un cajón, tal como Toscanito lideró la asamblea abordada en el capítulo 2, da un encendido discurso: “Toscanito es un incomprendido y siempre dice la verdad. Por eso hoy está en peligro. Si ustedes no quieren ayudarlo, son unos cobardes porque tienen miedo. No importa, yo llevaré a las chicas de mi colegio y lo salvaremos”. Si se reemplaza a Toscanito por Perón, este discurso - sumado a la situación planteada y otros aspectos abordadas en el capítulo 2 – puede leerse, en términos simbólicos históricos, en diálogo con el de Eva Perón refiriéndose a Perón en *La razón de mi vida* (1951). El libro fue editado posteriormente al estreno de este filme, con lo que es notorio que el discurso y las acciones de Eva Perón ya formaban parte de la mitología y el imaginario del peronismo; de la misma forma que la frase “los únicos privilegiados” definía *a posteriori* una política social para la infancia que ya llevaba años en marcha. Además de la gesta del 17 de octubre, en el que Eva tuvo un rol de agitadora, Mario Soffici (1973) evoca un episodio posterior en el que intervino a favor de Perón, en una huelga de los ferrocarriles:

Ella por su cuenta se fue directamente de estación en estación, hablando a la gente para que desistiera. Decía que el coronel Perón en ese momento estaba luchando enormemente para ellos y que no entorpecieran su camino. Y tuvo el valor de presentarse directamente ante los obreros. (Soffici, 1973: 4)



Fotogramas 13 y 14.

Además, el lugar donde se lleva a cabo el encuentro es el mismo en que Toscanito lideró la primera asamblea, una especie de galpón aledaño a los terrenos del ferrocarril, donde se ven cadenas, escaleras y maquinarias, con lo que la actuación de la niña se hace en reemplazo del líder. A diferencia del plano que registra la reunión liderada por el niño, analizada en el capítulo 2, la planificación opta por retratar a Pony no como parte del grupo, sino que le dedica, por un lado, como se ve en el fotograma 13, un plano americano de frente, con Emilio a su lado, como su garante, y otros niños sentados detrás. La posición de sus puños, sobre todo el de su mano derecha, es combativa, como ya lo notó Roland Barthes, a propósito del plano detalle de un puño apretado en *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925): “significa la indignación, la cólera contenida, canalizada, la determinación al combate” (Barthes, 1986: 52). El gesto refuerza y enfatiza lo que la niña dice al grueso del grupo, en el contraplano, en el fotograma 14. Al mismo tiempo, su voz y su discurso vienen a ser como el plano detalle que amplifica el gesto en la película soviética. Por otro lado, Pony es registrada en una toma general con el colectivo infantil, pero su ubicación, de espaldas a la cámara, aunque es un plano similar al que retrató a Toscanito en esa situación, está casi en el centro, lo que da la sensación de separación y contraposición.

Un último aspecto que señalar es la ropa de la niña, uniforme de colegio privado, un jumper acompañado por una corbata, prenda que en el corpus se asocia a ciertos momentos importantes de la vida infantil masculina (además de ser parte de la vestimenta del adulto). El tipo de vestido, que transmite asociaciones con el trabajo, también puede

emparentarse con los trajes de Eva Perón, cuando trabajaba en la Fundación. La corbata, que a los hombres les otorga formalidad, estatus social o autoridad, y a los niños, seriedad, en el caso de la niña le agrega atributos que pueden asociarse a lo masculino, a la valentía y a la capacidad de acción.

A diferencia de Pony, que es un personaje secundario con una participación significativa, Chiquita es la protagonista de *La melodía perdida* y la película gira alrededor de su sensibilidad, lo que incluye el talento para las artes. Chiquita ha perdido a su padre músico y con él, una melodía especial que le había compuesto. Un médico le diagnostica depresión al comienzo del filme. La madre cuenta los hechos como ocurrieron, dos años antes: un *flashback* muestra a Chiquita bailando danza clásica en un acto escolar, al tiempo que descubre entre el público a su madre vestida de luto. A partir de allí, y de constatar que su padre ha muerto, la niña cae en la melancolía, sobre todo porque para sobrevivir, su madre vende todas las pertenencias del padre, incluido su piano. El médico explica que con cada objeto que se vende, la niña lo siente morir nuevamente. La solución que surge es que Chiquita vaya a vivir con su abuela paterna, una señora muy rica, quien acepta a la niña con la condición de educarla a su manera sin que la madre interfiera ni viva con ellas.

Así, los días de la niña transcurren entre las actividades deportivas (natación, equitación y croquet con la abuela), las clases de idiomas y matemáticas, y las lecciones de música, que son sus preferidas, ya que su sueño es ser concertista como su padre. Además, Chiquita tiene facilidad para imitar. En la foto seleccionada en este apartado, precisamente, la vemos realizando imitaciones en una reunión familiar donde están presentes su abuela y su asistente, Gabino, y la madre de la niña. También el servicio doméstico. La niña alterna siendo Gabino y su abuela, lo que le hace gracia a su abuela, hasta que hace referencia a los aguinaldos que no quiere pagar¹². Según Ciafardo (1992), en las familias de élite era común que los niños realizaran representaciones teatrales, dirigidos por sus institutrices, pero en este caso, Chiquita improvisa.

Tal como se aprecia en el fotograma 15, la niña utiliza dos objetos: unos lentes con mango, en tamaño pequeño hechos de cartón, y un bastón, para interpretar a su abuela, y cuando hace de Gabino, detrás del biombo que se ve parcialmente detrás, se pone un sombrero.

¹² El 20 de diciembre de 1945, con Juan D. Perón como secretario de Trabajo y Previsión, el presidente Edelmiro Farrell dictó el decreto 33.302, que instituyó la obligación de los empleadores de pagar a sus empleados y obreros el sueldo anual complementario o aguinaldo. Fue ratificado como decreto ley en 1947.



Fotogramas 15.

En relación con los juegos de simulacro, según Caillois (1986: 55), “en el niño más que nada se trata de imitar a los adultos”. La imitación es ubicada por el autor, como mencionamos anteriormente, como el juego de *mimicry* más cercano a *paideia*, por considerarlo más libre y con mayor capacidad de invención. Recordemos además que Benjamin la señala como base del juego (y de la educación), que además suma la repetición como su gran ley. Al respecto dice: “la improvisación es lo predominante; ella es el estado de ánimo del cual surgen las señales, los gestos señaladores” (Benjamin, 1989: 105). Si bien el autor se refiere a la improvisación en el marco de un teatro infantil proletario, resulta apropiada e ilustrativa para definir la intención de la imitación improvisada de Chiquita.

Un par de escenas antes, la niña ha llamado “abuela querida” a su abuela, algo inhabitual, porque la mujer ha decidido, en el marco de una estrategia, invitar a la madre de Chiquita a pasar unos días en la casa. Cuando la abuela se lo remarca, la niña responde que ahora lo dice porque ella es “buena con mamita”. Entonces, la abuela se pone a llorar de celos, y la nieta le hace el chiste: “Si Gabino la ve, va a decir que además de amargada y amarreta, es llorona”. Cuando la abuela se indigna por cómo es definida, Chiquita le aclara: “Lo dice jugando, porque no le pagó al aguinaldo”.

En el marco del simbolismo diegético, por un lado, Chiquita le guarda rencor a su abuela porque le impide vivir con su madre y, por otro lado, la mantiene en contacto con su padre y se reconoce en actitudes y gestos de la mujer, como le dice el primer día que llega. La abuela la llama impertinente y pregunta a quién habrá salido, y la niña responde: “A usted señora”. Y luego explica que su padre siempre decía que ella era igual a su abuela. Es decir, con la personalidad que tiene, similar a su abuela, y teniendo sentimientos no del

todo positivos hacia ella, la imitación con clara intención paródica se transforma en un señalamiento y un acto de liberación para Chiquita, ya que “el juego siempre libera” (Benjamin, 1989: 82). Asimismo, es un acto de resistencia que se suma a otros anteriores, como cuando recorta a su abuela de la foto en la que están juntas para regalársela a su madre y que le entre en la billetera.

En *La niña del gato*, Nonó (Adrianita) se encuentra en la plaza, en uno de sus paseos con Samuel, con Daniel (Hugo Lanzilotta), su vecino. Juegan, corren y compran frutas en un kiosco. Daniel una naranja y Nonó una manzana. Se sientan en un banco. Ella le pregunta si no le gustaría darle una mordida a la manzana. Daniel le contesta que eso hizo Eva con Adán, la serpiente los vio y aprendieron muchas cosas, se hicieron sabios. Nonó descrea: “por comer una manzana, yo he comido no sé cuántas y nunca me pasó nada”. Daniel le explica que la tienen que comer entre dos. Entonces, Nonó le propone que lo hagan ellos, que sean como Adán y Eva. Daniel remarca que falta la serpiente. Nonó lo lleva al serpentario. Allí, mirando la serpiente, se comen la manzana.

El fotograma 16 es un plano medio de Nonó y Daniel frente al serpentario, apoyados sobre la baranda que los divide del lugar donde están las serpientes. Daniel está muy serio. Podemos suponer, dada su rígida educación religiosa, en la que se destaca – de hecho, por eso, como premio por sus buenas notas en catecismo, está en el parque esa tarde con su institutriz, María Elena-, que frente al acto decisivo para el relato del catolicismo que él está por imitar con Nonó, tiene muchos más sentimientos o ideas (temor, preocupación, intriga, culpa, etc.) que la niña. Nonó, que le ofrece la manzana, es absolutamente neófita en cuestiones religiosas, no sabe quién es Dios, ni quiénes son Adán y Eva, mucho menos qué es un pecado. Según la explicación de Daniel, comer la manzana les daría conocimiento. El gesto de Nonó en ese contexto, si bien debe leerse como desafiante ya que ella está convencida de que el cuento es falso, puede también pensarse en términos de una mirada estereotipada de seducción.

Sin embargo, como sucede en el capítulo 2, se da una contradicción o al menos una opacidad, un misterio, entre la inocencia o la falta de consciencia de Nonó (sobre robar o imitar a Adán y Eva) y lo que deja entrever su rostro, que encierra un misterio como el de todo niño, tal como afirma André Bazin, sobre los filmes neorrealistas de Vittorio De Sica y Roberto Rossellini, “Los signos del juego y de la muerte pueden ser los mismos sobre un rostro de niño, los mismos al menos para nosotros que no podemos penetrar en su misterio” (Bazin, 2002: 232).



Fotograma 16.

La escena no tiene connotación sexual sino más bien un efecto humorístico por la forma en que los niños explican uno de los grandes mitos de la humanidad y por cómo lo interpretan, decidiendo imitar y repetir lo que cuenta el relato para comprobar si es cierto o no. Por un lado, por el nivel de inocencia de ambos niños; por otro, porque el vínculo entre ambos se ha establecido de inmediato de forma amistosa. Entonces, hasta que terminan de comer la manzana pasándose la uno a la otra y viceversa, sin dejar de mirar la serpiente, y decepcionados por las nulas consecuencias, el cuento de Adán y Eva por Nonó y Daniel es inocente.

Sin embargo, cuando Samuel y María Elena los encuentran, Nonó le pregunta a Samuel si conoce el cuento de Adán y Eva. Él dice que sí. Entonces ella le cuenta que es mentira, porque ella y Daniel comieron la manzana y no pasó nada. Samuel dice que eso solo les ocurre a las personas mayores. Nonó entonces sugiere que él coma la manzana con la institutriz, lo que transforma la situación hasta entonces inocente en ambigua.

A diferencia de *La niña del gato*, donde no existe el planteo de un sentimiento amoroso entre los personajes, el argumento de *Edad difícil*, el filme que clausura nuestro corpus, y que simbólicamente aborda el tema del paso de la infancia a la adolescencia, gira

alrededor del enamoramiento de Luis (Oscar Rovito), de 13 años, de Alicia (Bárbara Mujica), su amiga del barrio y de la escuela.

Luis está conflictuado porque todavía viste pantalones cortos, mientras uno de sus compañeros ya pasó a los largos. Luis y Alicia llevan a sus hermanos menores a la plaza y allí se encuentran. Luego de dar varias vueltas en la calesita, cuando vuelven caminando todos de las manos, Alicia le pide a Luis que le preste un pantalón suyo para usarlo en un número de un acto escolar. Cuando él se lo lleva, se encuentra con el compañero que cambió el largo de sus pantalones, que también le está prestando unos cortos “que ya no va a necesitar” a Alicia.

El día del acto, ella aparece en el escenario vestida de varón, cantando y bailando, y los pantalones que usa son los de Luis, lo que instala de manera explícita la sexualidad ligada a la infancia. Los fotogramas 17 a 20 reproducen esa escena. El primero pertenece al momento previo a salir al escenario y es Alicia mirándose en el espejo, ya vestida como varón. Tal como se ve en la imagen, aún se mantiene en suspenso qué pantalones cortos lleva puestos (si los del Luis o del otro chico). La niña lleva una camisa a cuadros, y una gorra.

Los otros tres fotogramas pertenecen al número escolar. Una mujer anuncia que “la prodigiosa niña Alicia Núñez ofrecerá una fantasía”. Alicia sale a escena, pero sus primeros movimientos, acompañada por la música, continúan en plano medio. Luego de un primer plano de Luis, mirando al escenario, el plano siguiente vuelve a tomarla en plano medio, pero ya anclada en el punto de vista del niño, y realiza un paneo descendente para descubrir (como se aprecia en el fotograma 18) que lleva sus pantalones cortos, lo que deja satisfecho y contento a Luis.



Fotogramas 17 a 20.

La particularidad de esa imagen, así como de la siguiente, es que se fragmenta el cuerpo de la niña, como si fueran punteos de la mirada de Luis y si bien, por la distancia a la que está, no se corresponden exactamente a su vista subjetiva, por este recorte en el cuerpo de Alicia, y por el contraplano de su rostro, sabemos que él es quien mira. En el fotograma 19 se ve parte de su torso y las piernas, en una posición de costado que facilita ver las rayas blancas del pantalón corto que Luis le prestó, y el fotograma 20 permite apreciar, en plano general, el número en su totalidad, con Alicia bailando frente a un decorado que replica el frente de una casa de barrio.

Las interpretaciones en el nivel simbólico por las que nos inclinamos se relacionan en primer término, con el aspecto sexual y su relación con la pubertad, un proceso biológico¹³ que se constituye como el primer paso hacia la adolescencia. En el marco del simbolismo diegético, teniendo en cuenta la atracción de Luis por Alicia y su complejo por usar pantalones largos, esta situación donde el objeto de su deseo viste la prenda que rechaza y lo avergüenza, y que está en contacto con su zona genital, que ahora es la zona genital de Alicia, puede leerse como una especie de unión a través de la prenda entre ellos. Además, resulta interesante, la opción de Alicia de vestir de varón, aunque sus movimientos femeninos generen más una sensación de ambigüedad que de transgresión.

¹³ Mientras que la pubertad es “un proceso biológico en el que se produce el desarrollo de los caracteres sexuales secundarios, la maduración completa de las gónadas y glándulas suprarrenales, así como la adquisición del pico de masa ósea, grasa y muscular y se logra la talla adulta”; la adolescencia, se inicia con la pubertad y es el periodo de tránsito entre la infancia y la edad adulta, está acompañada de intensos cambios físicos, psicológicos, emocionales y sociales. (Gómez Hidalgo y otros, 2017).

Conclusiones

Como hemos visto, en el juego aparece también la idealización de la infancia, al menos en dos procedimientos: en su concreción mayoritaria en espacios públicos y en la transmutación de condiciones poco favorables o limitantes para jugar (como la pobreza, la inexistencia de un espacio adecuado, etc.) en ventajas o en las razones que explican las buenas actuaciones.

En consonancia con los capítulos anteriores, la mayoría de estos niños y niñas pertenece a las clases populares y juega en grupo (al fútbol, al teatro, al básquet, a la orquesta típica) en la calle, en potreros y baldíos, terrenos que simbolizan la libertad de la infancia en este corpus. A comienzos de los cincuenta, las niñas se convierten en protagonistas solitarias de juegos de imitación en otros espacios, algunos públicos, como el parque o el depósito, y otros privados o institucionales, como la mansión o el escenario de la escuela.

El juego como algo separado de la vida, en los casos de los chicos más pobres, no tiene límites precisos, espaciales o temporales, como sucede en *Pelota de trapo* donde el juego, el trabajo y el vagabundeo se mezclan; o en *La niña del gato* donde no existe tiempo ni lugar determinado para el juego. En otros casos sí aparecen más claras estas restricciones o límites como en *En cuerpo y alma*, o en *La melodía perdida*, con lo cual, se afianza esta idea de que la clase más desfavorecida es la que posee mayor libertad y con ello, se afianza la idealización.

En cuanto a la participación de los adultos, salvo en el caso en que consideramos la presencia del director de la película como director del grupo en *El alma de los niños*, éstos no tienen injerencia en los juegos infantiles, sino que son siempre los niños y las niñas los que educan y corrigen a sus pares. Sí existe la presencia adulta en algunos casos para estipular las coordenadas espaciales y temporales del juego infantil.

Los dos tipos de juegos predominantes en este corpus son los juegos de competencia (*agon*) y los de simulacro (*mimicry*), aquellos relacionados con el deporte y con las artes escénicas. Entre los primeros, se encuentra el fútbol, un deporte consolidado como profesional y que gozaba de gran popularidad, y el básquet, amateur durante todo el periodo, que se difunde en los treinta y cuarenta para llegar a los cincuenta con la Argentina consagrada campeón del mundo. El caso de *Pelota de trapo* resulta clave porque lleva al cine y eterniza el mito del sueño del pibe, desarrollado por el periodismo deportivo y el tango. Entre los segundos, los niños y niñas juegan a actuar, a dirigir, a

tocar instrumentos o a imitar, lo que es posible asociar al impacto del espectáculo y la industria del entretenimiento en el país en esas décadas.

Si el tipo de juegos de una sociedad está diciendo algo sobre el pasado o sobre el presente o el futuro de esa sociedad, estos niños, cuando sean grandes, no quieren ser médicos, bomberos o policías; sino deportistas, actores, directores o músicos. Y algo muy importante es que tienen decisión, voluntad y capacidad de organización para llevar adelante sus deseos, aunque sus padres o sus circunstancias se opongan a ellos.

IV. Soñemos...

“Si no es nada un juguete para un niño pobre”
Alfredo Suárez, en *Navidad de los pobres* (Manuel Romero, 1949)

En este capítulo final abordamos las imágenes de infancia relacionadas con el consumo infantil en el corpus estudiado, con el fin de dar cuenta de qué manera se manifiesta este aspecto relacionado con el niño, desde cuándo y cómo cambia o varía en el periodo que va desde la década del treinta a mediados de los cincuenta. Esas décadas son claves en la expansión del consumo, por el aumento de la industrialización, el papel de la publicidad, el incentivo encarado desde el Estado, entre otros factores.

Sin embargo, no resulta sorprendente el hecho que, tal como ocurrió con los capítulos precedentes, en este caso, también la categoría encuentre antecedentes; no solo en una de las películas fundacionales del cine clásico, *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933), en la secuencia barrial mencionada, en la que aparecen chicos comiendo torta y llenando una calesita. Además, varios años antes, en concordancia con el antecedente que significaba en el primer capítulo, el filme mudo *Hasta después de muerta* (Ernesto Gunche y Martínez de la Pera, 1916) ya exhibe imágenes de este tipo.

En la película, Garramuño, uno de los personajes estudiantes de Medicina que viven en la pensión con la joven huérfana Elvira, no tiene dinero, tiene hambre y al pasar por la puerta de un restaurante, el olor de la comida lo seduce. Entonces, detiene el paso de dos niños que vienen por la calle. Uno viste guardapolvo blanco y cartera; el otro es más pequeño. “Díganme muchachos: ¿Les gustan a Ustedes las masas y los caramelos?”, les pregunta. Los chicos le dicen que sí, entonces él promete que les dará todos los que quieran si lo llaman “papá”. Los chicos acceden, Garramuño los toma de las manos e ingresa decidido al restaurante. Luego, se los ve a los tres en una mesa, los niños con la servilleta puesta alrededor del cuello. “Para mis hijitos crema de chocolate y masitas”, pide Garramuño al mozo, y de allí en más, desfilan platos y bebidas, para los tres. A la hora de pagar, el estudiante dice haberse olvidado la billetera en su casa, y pide que los niños lo esperen allí, mientras va en su búsqueda. De allí, Garramuño se va a la facultad. A las 7 de la tarde, los niños aún siguen en el restaurante, “con gran sorpresa para el hotelero y perjuicio de la pastelería”, informa el cartel. El mozo y el responsable les preguntan si su padre no se habrá olvidado de ellos. Los chicos confiesan que ese no era

su “tata” y que les prometió masitas si le decían “papá”. Es así como se aclara la situación, dejan ir a los niños, y comentan: “Este es un nuevo cuento del tío”.

El filme resulta interesante como antecedente para desarrollar este capítulo por tres razones: primera, porque reconoce a los niños como seres con deseos de consumo (de alimentos, caramelos y de masitas); segunda, porque desde que Garramuño piensa en su plan, queda claro que un hombre con hijos a) no va a ser un estafador b) tiene derecho a comer lo que pida, junto con sus hijos c) va a poder pagar por lo que pide. Con esa certeza, de que ese pensamiento es el lógico, Garramuño logra su cometido y se va a la facultad con el estómago lleno, abandonando a esos niños desconocidos en el restaurante. Y finalmente, con otra certeza que configura la tercera razón: cuando se han dado cuenta de que Garramuño no volverá, y descubren que los niños no son sus hijos, en ningún momento se los considera cómplices de la estafa ni responsables de lo que han consumido. Se los deja ir libremente, sin un reto, les ayudan a ponerse sus abrigos, y se van. Los niños tienen derecho a comer lo que quieran, aunque nadie pague. Claro que se puede pensar que si los chicos hubieran sido pobres mendigos ni siquiera hubieran podido acceder al restaurante, pero al estar bien vestidos y ser uno de ellos un niño escolarizado no generan resquemor ni dudas sobre si tienen o no derecho.

Considerando estos antecedentes, estudiamos las imágenes de algunas películas que nos permitieron crear un marco de referencia para las posibilidades del consumo infantil en las primeras décadas del siglo XX, por un lado, y por el otro, exploramos cómo cambiaron estas imágenes con el advenimiento del peronismo, que contribuyó a la expansión del consumo y a la industrialización, así como protagonizó esa expansión comprando y distribuyendo productos entre las clases más desfavorecidas.

En primer término, resulta necesario precisar que el consumo es “un fenómeno multifacético que incluye prácticas como comprar, usar, exhibir, ostentar y desear, y que implica relaciones complejas entre los sujetos sociales, y entre estos y los objetos” (Milanesio, 2020:12). En este sentido, no solo es un acto económico que se realiza para satisfacer necesidades y deseos a través de la adquisición de mercancías, sino que es “una experiencia sociocultural subjetiva que individuos y grupos emplean para validar o crear identidades, expresarse a sí mismos, diferenciarse de otros y para establecer formas de pertenencia y *status* social”.

El niño como consumidor

El niño consumidor es, como define Sandra Szir (2012: 144), “una construcción discursiva con una historia, que tiene características identificables”, que en la Argentina nace a finales del siglo XIX. La autora demuestra que, desde ese momento, con la inserción del país en el mercado mundial como productor de materias primas, se impone una cultura gráfica que, conforme al naciente consumo globalizado, circula en libros, revistas, textos escolares, juegos y juguetes, y el niño es uno de sus destinatarios. Por un lado, están los productos fabricados desde el Estado con fines pedagógicos como los libros y las láminas; por el otro, se multiplican los bienes culturales destinados al público infantil incorporados al consumo por un nuevo mercado capitalista. Así:

Surgen a fines del siglo XIX los avisos de productos dirigidos a la infancia o que la representan a través de sus imágenes. Gran parte de los avisos publicitaba a través de imágenes de niños. Éstos son utilizados con una función persuasiva para promocionar cualquier tipo de producto, té, bebidas alcohólicas - “la cerveza nutre de tal manera que se le puede dar al niño en mamadera”- gramófonos, cigarrillos – como en el caso de los cigarrillos *París*-, servicios funerarios o jabones. (Szir, 2012: 141)

Los niños no son aún los destinatarios de estos avisos, sino que éstos se orientan a las madres. En las primeras décadas del siglo XX se consolidan las grandes tiendas departamentales y se desarrolla el mercado gracias a la publicidad. De a poco, los avisos de *Caras y caretas*, por ejemplo, empiezan a interpelar directamente a los niños: primero los de juguetes, luego los de golosinas. Además, la revista recurre a lo lúdico para atraer la atención de los pequeños y algunas notas los presentan como clientes reales con poder de decisión. La cultura del consumo acomoda la definición de infancia en una red de nociones históricamente situada, más o menos confluyente con los sentidos sociales, políticos e institucionales que expresan las diferentes categorías de clase, género, grupos de pertenencia, sus privilegios y exclusiones. Asimismo, Szir recaba ejemplos de publicaciones de la misma revista que asumen la existencia de las desigualdades sociales y la exclusión que supone la pobreza de los niños que “como no tienen a quien pedir nada, se contentan con mirar las vidrieras” (Szir, 2012: 145). Su explicación es que la estrecha relación del semanario con la publicidad no impide que sus escritores señalen cuestiones sociales contemporáneas visibles y preocupantes.

De la misma forma, Daniel Cook (2003) relata que los espacios destinados para niños y niñas en las tiendas norteamericanas, al comienzo, no estaban pensados para los niños,

sino que eran lugares donde las madres podían dejarlos mientras hacían sus compras. Poco a poco, los hoteles y las grandes tiendas empiezan a introducir lugares especiales para niños y niñas, actores legitimados en el mundo del consumo. Así, en la década del treinta, estos espacios se realizan a escala infantil y se decoran con iconografía e imágenes relativas a la infancia. Se toma en cuenta qué es lo que los niños quieren, y se ofrecen servicios, beneficios y atmósferas que apelan directamente a ellos.¹ “El niño como consumidor es el niño como persona. Tratarlo de otra manera es amenazar su buena voluntad de cliente” (Cook, 2003: 155). Esta actitud de tratar y ver al niño como persona, como persona cliente, fue codificada en el diseño de los departamentos de las tiendas, para que éstos tuvieran una sensación de pertenencia al lugar. “La tendencia, emergente en los treinta, era no segregar a los niños en habitaciones separadas, pero sí crear espacios donde ellos pudieran moverse desde la periferia hasta el centro, de la dependencia a la autonomía, del objeto al sujeto” (Cook, 2003: 160).

Precisamente, en las películas de la década del treinta aparece con claridad el consumo infantil, ligado casi con exclusividad a las clases sociales media y alta; lo que cambia radicalmente a partir del peronismo, cuando la idea del consumo se expande y se asocia a niños de todas las clases y a los desamparados.

Como explica Isabella Cosse (2006), el peronismo culmina la superación de la política discriminatoria en materia de infancia, un proceso que se insinúa desde los años treinta, y que hemos visto, por ejemplo, en el primer capítulo, asociado al estigma de la ilegitimidad. A esas políticas antidiscriminatorias del gobierno, se suman las imágenes que la propaganda y la prensa muestran de niños pobres disfrutando de un vasto conjunto de medidas y actividades, que traspasan las acciones educativas y sanitarias. En este universo, los chicos gozan de placeres antes asociados exclusivamente a la descendencia de los sectores altos y medios, como las vacaciones, la ropa cuidada y los juguetes.

Es así como la relación infancia y consumo plasmada en las películas, que en los treinta presenta la mayoría de sus posibilidades enfocadas en ciertas clases sociales, explota y se convierte en tema hacia los años cincuenta, democratizándose, y llegando a todos los sectores, aún los más marginados. Los juguetes, pero también los muebles, las golosinas,

¹ A partir de diferentes estudios de mercado se llega a la conclusión de que los niños más grandes no quieren estar cerca de los espacios destinados a los niños más pequeños, o que no quieren que se les hable como niños, o que niños y niñas quieren espacios diferenciados, y lo mismo sucede luego con los adolescentes. También les importa la ubicación de su sector: mientras el destinatario tiene menos edad, su área se encuentra más al fondo y oculta (Cook, 2003).

las porciones de pizza, las frutas, los merengues, la ropa y las salidas (al cine, al zoológico o a la cancha), afloran en el corpus.

Porque con el surgimiento del niño consumidor como categoría cultural a comienzos del siglo XX, más importante que el consumo real de determinados productos “fueron las percepciones, asociaciones y expectativas que empezaron a circular respecto a los productos, servicios y espacios que debían pertenecer al mundo infantil” (Bontempo, 2019: 88). Esto incluía los paseos a la calesita de la plaza o al zoológico, ambos de temprana aparición en el corpus; las fiestas de cumpleaños con chocolate caliente, como hemos visto en *La ley que olvidaron* (José Agustín Ferreyra, 1938), y los regalos, en general juguetes, durante las fiestas de Navidad y Reyes. Algunos rubros, como el alimenticio y el juguetero pensaron en los niños como sus principales destinatarios y los incluyeron como sujetos de las publicidades.

Si bien las películas ofrecen un amplio abanico de posibilidades, ya que como hemos mencionado, aparecen como objeto de consumo los espacios (el parque, la calesita, el zoológico, el cine) y los alimentos (golosinas, pizzas, merengues), en este trabajo vamos a focalizarnos en los juguetes, objetos que se imponen con mayor pregnancia, potencia simbólica y resultan extremadamente significativos, en función a nuestros objetivos e hipótesis.

Es importante ver a los juguetes en una dimensión amplia, como instrumentos educativos y recreativos a los que niños y adultos les otorgan un conjunto de significados, usos y apropiaciones, como transmisores de valores socioculturales de una generación a otra, como reproductores de diferencias de clase y de género, así como emisores de discursos hacia la infancia. (Sosenski, 2012: 96)

Además, y como afirma Benjamin, porque “los niños no constituyen una comunidad aislada, sino que son parte del pueblo y de la clase de la cual proceden. Así es que sus juguetes no dan testimonio de una vida autónoma, sino que son un mudo diálogo de señas entre ellos y el pueblo” (Benjamin, 1989: 88).

Antes del peronismo: consumir es una prerrogativa de clase

En este apartado, abordamos cinco filmes realizados en una época en la que “comienza una revolución en el mundo del consumo que acompaña la ‘Nueva Argentina’” (Rocchi, 2003: 154), previa a 1946. Aquí, el consumo infantil funciona, a la luz de nuestros objetivos e hipótesis, a la manera de *punctum*. Las imágenes que ofrecen estas películas

nos permiten establecer un panorama, un *studium*, apoyándonos en los aportes de otras disciplinas como la historia, de cuáles eran las alternativas posibles para un niño o niña, en términos de consumo, si no tenía el obstáculo de la pobreza, condición mayoritaria en los niños y las películas estudiadas, como hemos visto en los capítulos precedentes.

Estos cinco largometrajes son: por un lado, *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), *Chingolo* (Lucas Demare, 1940) y *Los chicos crecen* (Carlos Hugo Christensen, 1942), que describen o retratan familias de clase media y alta, y por el otro, *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938) y *Chimbela* (José Agustín Ferreyra, 1939), que plantean casos anómalos, el del bebé de una empleada de tienda nacido ilegítimo y el de dos chicos pobres, hermanos, huérfanos de madre, que terminan viviendo con una mujer rica.

Tal como vimos en capítulos anteriores, Romero y Ferreyra se anticipan aquí también permitiendo a niños pobres e ilegítimos gozar de productos, como juguetes, o ropa cuidada, a los cuales, en general, no pueden acceder. Para ello, la historia suele requerir de un traspaso en la tutela, como en *Chimbela*, para que se opere un cambio de clase que les habilite y les dé la posibilidad de disfrutar de estos productos. Este recurso se extiende durante todo el periodo que estudiamos, por ejemplo, en *La melodía perdida* (Tulio Demicheli, 1952) o *Los sobrinos del Zorro* (Leo Fleider, 1952). Durante el peronismo también serán los pobres, sin que ello signifique que dejen de ser pobres, tal como aparece en *Soñemos...* (Luis César Amadori, 1951), los que disfruten de estos objetos.

Estos casos, además, ofrecen modelos de familia, tradicionales y alternativos, pertenecientes a diferentes clases sociales, a fines de los treinta y comienzos de los cuarenta; así como exhiben rasgos asociados con las prácticas, las costumbres y las ideas de esas clases en relación con el consumo.

La vuelta al nido presenta a un matrimonio de clase media, con dos hijos pequeños, Enriqueito (Mario González), de unos 6 años y una niña de 3 (Araceli Fernández). El marido es el proveedor, y trabaja como contador en una oficina, mientras que la mujer se dedica al cuidado de la casa y de los niños. Sin embargo, la película no presenta rígidas divisiones en cuanto a roles domésticos. Por ejemplo, la segunda secuencia muestra cómo la madre acuesta a la niña mientras el padre baña al niño; es decir, la pareja comparte las tareas relacionadas con la crianza y la atención de los chicos, cuando el marido está en el hogar.

A pesar de esas pequeñas transgresiones, es un perfecto ejemplo de familia nuclear, constituida por una pareja y sus hijos. En este modelo, que reemplaza al de familia extendida o extensa del siglo XIX, basada en relaciones de linaje y alianzas

matrimoniales, priman los lazos de afecto, que se manifiestan desde la elección de la pareja por motivos románticos o sentimentales. En el caso de la Argentina este modelo es el de la “clase media”, un sector social que se define

a partir de una construcción de imágenes; fruto del proceso de urbanización, de la movilidad social, de la diversificación de los consumos, del sincretismo étnico, de la escolarización, de la construcción de la identidad nacional, de la fijación de nuevos estándares de corrección social. (Miguez, 1999: 22)

La película gira alrededor de un conflicto entre los esposos, que en parte se expresa con escenas dedicadas a exponer las prácticas que realizan con sus hijos. Como el paseo inicial al zoológico, varias secuencias los muestran ocupados con los niños y exhiben fragmentos temporales que no tienen gran carga narrativa, en un sentido moderno; retratan lo nimio, lo cotidiano, lo banal. Ese tiempo puesto al servicio de los niños ocasiona el reclamo de la mujer a su marido: él sólo piensa en los niños y en el trabajo, y no en ella.

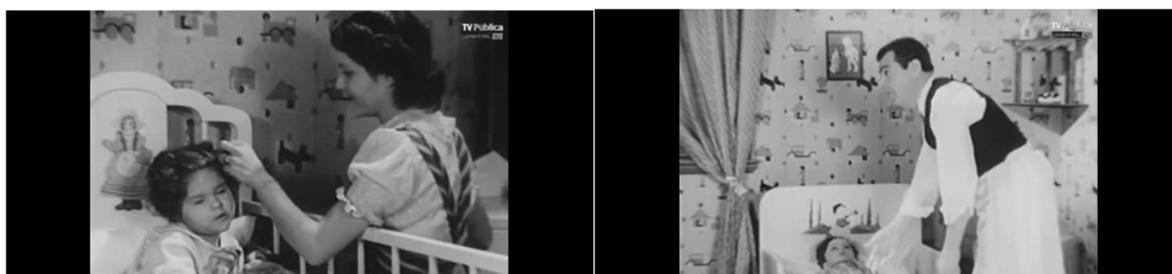
El paseo al zoológico, lugar al que Leopoldo Torres Ríos vuelve en filmes posteriores, como *El hijo de la calle* (1949)², se construye de una forma fragmentaria y moderna, con planos de larga duración de animales (un oso, cebras, un rinoceronte bostezando, los leones, el tigre y aves) y de algunos detalles edilicios del lugar, aun antes de presentar a los personajes. Un par de planos generales muestran la concurrencia del parque³, con su lago artificial, y apenas tres planos breves, presentan al trío de la familia Núñez: un primer plano del padre mirando hacia abajo, a sus hijos; un plano frontal de los niños, tomado cada uno de los hombros por el padre, mirando con temor al tigre enjaulado; y finalmente,

² En *El hijo de la calle*, el niño, Andrés, quien al comienzo del filme debe trabajar como canillita para ayudar a su madre sola, ve radicalmente transformada su situación cuando su padre, que había estado preso vuelve al hogar. Entre las novedades, están los paseos, por ejemplo, al zoológico. Lo curioso es que el niño le confiesa al padre que preferiría el fútbol al zoológico.

³ El Jardín Zoológico abre sus puertas en 1888 en el Parque Tres de Febrero. Aunque en la época hubo otros emprendimientos recreativos en espacios abiertos “ninguno de ellos logró el éxito y la continuidad que tendría el zoológico” (Gringauz, 2013: 8). Las razones parecen haber sido el impulso estatal y el énfasis municipal por convertirlo en una gran atracción, sumados a la eficaz y visionaria gestión de sus primeros directores, que lo transformaron en un emprendimiento sustentable y duradero: Eduardo Holmberg (1888-1903) y Clemente Onelli (1904-1924). Sobre la concurrencia, Onelli afirmaba en 1910: “...las veintiséis mil personas que en un solo domingo y en las cuatro horas de la tarde invaden sus caminos y sus praderas, gente en su mayor parte del pueblo, es todo un pequeño mundo morigerado que se divierte inocentemente, conducido por los jefes de la familia y que en ese día se dedica a ella, no frecuentando establecimiento de juego, ni despachos de bebidas. Forman el gran núcleo de la población democrática de la capital, que puede moverse y trata de divertirse y que de buena gana gasta la insignificante cantidad de diez centavos para pasar la tarde de los días de fiesta, en una ciudad en la que escasean, en las horas diurnas, los entretenimientos baratos” (Censo de Buenos Aires de 1910, Tomo III, p. 387). Desde su Primer Reglamento se establece que es un emprendimiento rentable, sin que fuera un paseo exclusivo o selecto. Por decreto, el precio habitual es de diez centavos, con promociones para las escuelas, y días gratis, como el primer domingo de cada mes, y en las Fiestas Patrias. Al respecto véase Gringauz (2013).

otro primer plano del padre haciendo el movimiento de levantar la mirada de los niños y dirigirla al animal.

La siguiente secuencia muestra el momento de acostar a los chicos (Fotogramas 1 y 2). En el dormitorio está la madre con la niña y en el baño, el padre con Enriquito. Cuando termina de lavarlo, lo lleva al dormitorio. Nos interesa especialmente el cuarto de los niños, empapelado de motivos infantiles (con dibujos de un perro, un auto, una locomotora, un avión, un árbol), tal como en las tiendas locales y norteamericanas en ese momento se identificaban los espacios destinados a los chicos. Además, los muebles son a escala infantil: la cuna de la niña, la camita del niño, sus respectivas mesas de luz, un juego de mesa con sillas; todo pintado con personajes de cuentos de hadas. Se suman al cuadro: la ropa especial para salir del baño y para dormir; los juguetes (la muñeca con su propio juego de dormitorio, el oso al que el niño le pega, o la jirafa cuyo plano abre la escena), los adornos en repisas, las cortinas, y los cuadros.



Fotogramas 1 y 2.

En el plano de lo simbólico diegético y referencial aparece en primer término, la idea de la centralidad del bienestar de la infancia, no solo en su ropa, sus juguetes, sus paseos, sino en la presentación del dormitorio. También asoma la idea del exceso, por la ostentación en ese mundo infantil perfecto, construido a imagen y semejanza del ideal vendido por las grandes tiendas y las revistas de la época.

Resulta muy interesante para sumar sentidos a esta lectura, una situación que se plantea antes de la segunda foto, entre el niño y su padre, cuando éste está arropándolo para que se acueste. Enriquito se queja de su juego de dormitorio: “Papito, podrías haberme comprado una cama menos pituca”. Enrique se ríe, le da la razón y se lo comenta a su mujer, quien ha sido la que eligió y compró los muebles del cuarto de los niños. Y ella pregunta: “¿no es lindo, acaso”. “Muy pituco”, insiste el niño. La madre, entonces, regaña al padre y le dice que el pequeño no valora su juego de dormitorio, porque él lo lleva a los partidos de fútbol.

Este momento establece, por un lado, la responsabilidad de la mujer como la principal consumidora dentro del hogar. Efectivamente, la publicidad del periodo considera a la mujer la responsable de la mayor parte del consumo y las piezas que se piensan y se difunden a través de los medios gráficos (diarios y revistas) y la radio, se dirigen a ella. Por otro lado, hay un énfasis puesto en el deseo del niño, que no es el deseo o el gusto de su madre. Y la forma en que Enriquito expresa ese deseo, usando el término “pituco” demuestra que existe una tensión entre la clase percibida, exhibida o aspirada por la madre y por el niño. La alusión al fútbol, la atracción más popular del periodo, como el culpable de una opinión del niño, que se aleja de los estándares de los gustos de la madre, es prueba de esta tensión. La dificultad para definir la clase media “estriba en que conjugaba de manera compleja muchos atributos diferentes, aunque una sola aspiración: la del ascenso social. Esta calidad la ganaba por su capacidad en copiar a los estratos superiores con eficacia cada vez mayor” (Rocchi, 2003: 176).

El consumo infantil y el destinado a los niños, a cargo de sus padres, resalta en esta película, tanto en el tiempo que emplean en ellos (pensando en cómo satisfacer sus necesidades o haciéndolo efectivamente), como en el dinero representado, en esos objetos, en la decoración del cuarto de los niños, en la ropa, y más tarde, en la compra de zapatitos para la niña, que el padre le encarga a una compañera de trabajo (con lo que se refuerza la idea de la mujer responsable del consumo).

Considerando la profesión del padre y el aspecto general de la casa en la que viven, la familia Núñez corresponde al sector social B, desde el punto de vista de los publicitarios del periodo a la hora de pensar en sus potenciales destinatarios (Milanesio, 2020). En la Argentina, estos profesionales se interesan hasta la década del cuarenta, exclusivamente, en los patrones de consumo del grupo A, los sectores sociales de mayores ingresos, industriales y terratenientes, y el B, la clase media, comerciantes y productores rurales prósperos, profesionales y funcionarios estatales de alto rango.

En ambos grupos, los niños cuentan con una habitación, un espacio íntimo y personal que necesitan para afirmarse y desafiar al mundo (Chombart de Lauwe, 1979). Además, como explica Benjamin (1989), con la industrialización se inicia una emancipación del juguete, que requiere de un espacio propio. Como hemos visto en los capítulos precedentes, los niños pobres, huérfanos y abandonados carecían de una habitación propia; algunos, ni siquiera tenían casa, como los chicos de *Nosotros los muchachos* (Carlos Borcosque, 1940), o vivían en una pieza, como Nonó con su padre, en *La niña del gato* (Román Viñoly Barreto, 1953). Es así como este hecho, la existencia de un cuarto propio para el

niño o del niño, configura y demuestra la pertenencia de una clase con capacidad y deseos de consumir; es decir, las clases media y alta.

Los juguetes también se relacionan con el mundo íntimo y personal de la infancia y resultan de gran importancia simbólica, ya que su existencia contribuye a reforzar la idea de un periodo de la vida feliz. Precisamente, a partir de los juguetes, de la habitación y de la presencia de servicio doméstico, se puede reconocer y establecer la diferencia de clases entre la familia de clase media de *La vuelta al nido*, y la de clase alta de *Chingolo*.

La película cuenta la historia de Chingolo, un vagabundo, que salva de ahogarse a Turulo (Edgardo Morilla), un niño rico, hijo del dueño de una fábrica de duraznos en almíbar, que se cae al río mientras pasea con su institutriz. Como explica Eduardo Miguez (1999: 41), “para la década del treinta, el modelo familiar de las elites se diferencia solo en matices del de la familia burguesa, adoptado por los nuevos sectores medios”. En ambos casos, los niños tienen un cuarto propio, juguetes, muebles decorados con motivos infantiles y ropas elegantes. La diferencia está dada por dos factores: primero, por la presencia de servicio doméstico: mayordomos o amas de llave, cocineras, mucamas, chóferes e institutrices o niñeras *au pair*. Luego, por la magnitud de ambos consumos, porque si bien hay juguetes en *La vuelta al nido*, estos objetos no tienen el despliegue ni el protagonismo que van a tener en el siguiente caso a explorar.

Los juguetes no son inocentes y encarnan sus épocas en múltiples aspectos (Pelegrinelli, 2010). En la Argentina, en las primeras décadas del siglo XX, la mayoría es importada de Alemania e Inglaterra, lo que cambia con la Segunda Guerra, ya que aumenta la producción local. Según refiere Pelegrinelli, hasta la década del cuarenta, no es costumbre regalar juguetes a los niños, y algunos son prácticamente inaccesibles para la gran parte de la población, como es el caso del caballito de madera, que sí solía usarse en los estudios fotográficos como parte de la escenografía para los retratos infantiles. Este dato puntual del caballito de madera resulta interesante en relación con nuestro trabajo porque es un juguete recurrente; en muchos casos, tiene un lugar central en la juguetería, pero en otros, aparece en casas de familias ricas, como es el caso de los Castro Etchevarena en *Chingolo*. De la misma forma que Manuel Romero o José A. Ferreyra caracterizan de manera negativa a los ricos, Lucas Demare opera igual en este caso, con una intención humorística: la madre de Turulo, que forma parte de una asociación filantrópica llamada “Haz bien sin mirar a quién”, es distraída y sobreprotectora; el hijo mayor, un joven que se levanta a las seis de la tarde por haber estado de fiesta hasta la madrugada, que dice que ayuda a “gastar la plata”; el padre, un empresario interesado en las ganancias que no

duda en poner en práctica maniobras poco claras para aumentarlas y Turulo, el niño salvado por el vagabundo, es caprichoso y desobediente. Esta película presenta una sátira de la vida de los ricos, convirtiendo a la clase social alta, en el objeto principal de la burla; mucho más que los vagabundos, que también son ridiculizados.



Fotograma 3.

El fotograma 3 pertenece al salón de juegos del niño, que está sentado en la alfombra, con su padre, jugando con un gran tren con su circuito de vías, que ocupa el centro de la habitación. En un sillón detrás, se ubica la institutriz, leyendo. Las paredes aquí no son empapeladas como las del cuarto de clase media, sino que parecen pintadas a mano, con paisajes de la naturaleza y animales, que probablemente fueron hechas un tiempo atrás, despertando la idea de un linaje de varias generaciones en la misma casa. Además, se identifican un caballo de madera, un perrito tamaño natural, un oso y un camión, entre otros juguetes.

Las áreas están delimitadas, Chingolo, con una escopeta de juguete, va a intentar sentarse en una silla de escala infantil al lado del padre, pero no va a durar mucho. Su lugar está al fondo, casi a oscuras, como el sector social al que pertenece, por detrás del padre y el niño jugando con el tren, al igual que la institutriz está en el margen derecho, y al fondo del plano también.

En el plano simbólico diegético, referencial e histórico, el tamaño del cuarto; el despliegue, la cantidad y la variedad de juguetes; el gran ventanal por el que ingresa la luz y las escaleras ponen de manifiesto la opulencia de la clase social retratada, al tiempo que la centralidad de los juguetes y el hecho de que el niño y el padre compartan la actividad en el centro del plano, muestran la centralidad que este tipo de mercancías tiene en la felicidad del niño o en la vida cotidiana del niño.

La única diferencia entre el cuarto de juegos de Turulo y una juguetería de Buenos Aires, como la que se muestra en la siguiente imagen y pertenece al filme *Los chicos crecen*, es que en la pieza del niño no hay muñecas. En esta película abordada en el primer capítulo, se relata la historia de la familia paralela de Zapiola, un abogado casado con una mujer rica con la que no tuvo hijos. Su segunda familia está compuesta por Cristina y tres niños, Alejandra (Mariana Martí), y dos varones, Carlos (Edgardo Morilla) y Eduardo (Quico Moyano). El padre biológico ha anotado a los niños con el apellido de un amigo suyo, Cazenave, quien nada sabe hasta el momento en que comienza el filme. Presionado por un mensaje anónimo que recibe su mujer, Zapiola le cuenta la verdad a Cazenave y lo lleva a conocer a los niños. El abogado alquila un chalé para la familia en la localidad de Quilmes, completamente equipado, lo que incluye una salita donde los chicos hacen sus deberes (Carlos lee, Alejandra escribe) y también juegan, como Eduardo, con unos cubos. Ese nivel de vida incluye, además de juguetes, que van desde un triciclo, a un tobogán y una hamaca doble en el patio, pasando por la tradicional pelota de fútbol y los muebles (mesa y sillas) a escala infantil; la asistencia a un colegio privado de la Capital, al que van en un transporte escolar y ropa cuidada. Es posible pensar que, si ésta fuera la familia de Zapiola con su esposa rica, el grupo familiar sería considerado de clase alta. Sin embargo, en este caso, por el tipo de casa y el servicio doméstico que se reduce a una empleada, la familia está más próxima a ser encasillada en el grupo de la clase media aspiracional ya introducida.

El fotograma 4 corresponde a una visita a la juguetería de Cazenave con los chicos, que creen que su padre acaba de salir del psiquiátrico, según lo que les dijeron su madre y Zapiola, a quien consideran su padrino. La escena abre con un primer plano de Alejandra con cara compungida. Un travelling hacia atrás permite ver el espacio, mientras la niña pregunta: “Pero cómo, ¿no hay más que éstas?”. El vendedor, que en un brazo sostiene un muñeco bebé tamaño natural con gorro y en otro, una pelota, le responde hastiado: “Sí, nenita”. Alejandra se encuentra en el centro del plano y frente a ella, una silla sostiene varias muñecas apiladas, y es lo que mira al expresar su pregunta y su descontento. A sus espaldas, en los estantes, se ve que hay otras muñecas más. Eduardo está subido a un caballito de madera. En la casa, ellos tienen uno mucho más artesanal hecho con dos listones. Carlos, aguarda al lado del vendedor, mirando a sus hermanos. Detrás, se ve una bicicleta, y en un cambio de plano, también asoman triciclos y *kartings*.



Fotograma 4.

“Tienen que decidirse, el señor ya no da más”, les pide Cazenave a los chicos. El vendedor le agradece. Carlos es el primero en elegir, dice que quiere un monopatín. Su hermana le pregunta: “¿Otro monopatín? ¿Para qué? Tiene uno que le regaló el padrino”, le explica a Cazenave. “Sí – responde Carlos-, pero el del padrino es azul y yo quiero uno colorado”. Eduardo se decide por un revólver, y Alejandra dice querer “un auto pequeño celeste, de verdad” y Cazenave le compra una alcancía.

Tal como sucede en los fotogramas anteriores existe una saturación en el plano ocupado por juguetes, no importa si en términos diegéticos se trata del cuarto de un niño o de una juguetería. Sí son notorias las similitudes entre la juguetería y el cuarto de juegos (o más bien, de juguetes) del niño rico. Además, en el plano los juguetes están por todas partes incluido el vendedor que en cada brazo presenta una opción para cada género, como si todo estuviera puesto a disposición de los chicos.

Sin embargo, las direcciones de las miradas mayoritarias nos conducen al padre, quien justo pone su mano sobre la cabeza del más pequeño, el único que ha elegido un juguete, uno de los más caros, el caballito de madera, para probarlo, aunque después no sea el que escoge comprar. Todas las miradas se dirigen al padre porque es quien efectivamente paga aquello que los chicos eligen, o lo que puede pagar.

Una vez en la casa, Cazenave le dice a la niña que sufre por no poder cumplir su deseo de comprarle un auto. Cuando Alejandra cumple 15, momento que es relatado en el film luego de una elipsis de cinco años, su padre le regala el auto real que pidió. En esos años, se produce además un cambio de clase en la familia. Cazenave se reconcilia con sus padres mendocinos que ahora son ricos y poseen viñedos y bodegas. Así que la familia que responde al modelo nuclear de clase media, que acude a la juguetería, cinco años

después se halla convertida en una familia extensa y rica, con la incorporación de los abuelos, y de un despliegue importante de personal doméstico.

Los otros dos casos de este apartado pertenecen a niños que no pueden encasillarse como pertenecientes a las clases alta o media. En *Mujeres que trabajan* se trata de un bebé que ha nacido de Clara, una joven que vive en una pensión, y es secretaria, al momento de quedarse embarazada de su jefe, en las grandes tiendas Stanley. Dado el conflicto que se produce entre ella y Stanley, la mujer es devuelta a su puesto anterior, de vendedora. Una vez que el niño nace, Clara renuncia y unos meses después, decide volver a su pueblo y afrontar las consecuencias de la verdad frente a su familia.

Desde que sus compañeras de trabajo y de pensión se enteran de que Clara va a tener un bebé, la apoyan y le dicen que ellas van a constituir la familia del niño, que no debe preocuparse por nada. El momento que registra el fotograma 5 es cuando el bebé recibe los regalos que las chicas le han comprado en Navidad. Unas horas antes, al cerrar la tienda, Elvira le dice a Ana María que tienen que elegir el regalo para “nuestro hijo”. “Todas las chicas van a llevar algo”, explica. Ana María, que junto con Elvira es la vendedora de un stand de juguetes, elige un muñeco de tela de Popeye, sin pipa y exclama: “Yo le llevaré este Spaghetti”. Por el tipo de tienda que es, similar a las exclusivas Gath & Chaves y Harrods; por el tipo de confección del muñeco, por el periodo y por la novedad de Popeye⁴, es probable que se trate de un juguete importado, al igual que los que eligen sus compañeras: el mono de peluche que lleva Elvira y el regalo sorpresa que Catita no quiere confesar. Dice que es un secreto: “Yo no le voy a llevar un objeto vulgar, de esos que hay tantos”.

⁴ Popeye, o Spaghetti, como le llama Ana María, es el personaje de un marinero con un ojo dormido, que nació como historieta en 1919, creada por E. C. Segar, y publicada en el diario *The New York Evening*. En 1933, aparece en el cine por primera vez, con lo cual, para la fecha de estreno del filme de Romero, el juguete de Popeye era bastante novedoso.



Fotograma 5.

En el plano vemos al bebé - tal como muchas recreaciones e ilustraciones han presentado al niño Jesús en el pesebre, con sus ofrendas- rodeado de sus admiradoras, en continuidad con las referencias planteadas en relación con este caso en el capítulo 1, también con connotaciones que remiten a la imaginería cristiana y al arte sacro.

El plano es similar al de Alejandra en la juguetería: comienza en el bebé y mientras se abre, se develan los regalos (muchos monos y osos de peluche) y el grupo de la pensión que lo rodea en el sofá. Lorenzo, el chófer, le regala caramelos, lo que indigna a una de las chicas. El largo muñeco Spaghetti se acomoda al lado del niño. Allí se descubre el regalo de Catita: le ha comprado patines. “Pero si tiene cinco meses”, le dicen sus compañeras. “Y bueno, para cuando sea más grande”.

Cuando aparece Clara, le anuncian: “Mirá a tu hijo, qué feliz es. Tiene una juguetería. Ni el hijo de un rey”. Si bien como indicamos, puede leerse una familiaridad con el relato del niño Jesús y las ofrendas, también resume la idea de que el juguete se relaciona indisolublemente con la felicidad, por lo que una juguetería simboliza el *summun* de la felicidad, la hiperboliza. Romero plasma aquí también un anticipo de cómo este aspecto va a ser central en las políticas para la infancia durante el peronismo, y en las películas estudiadas de esos años.

Pero hay aún más: si Pelegrinelli afirma que hasta el cuarenta no existía la costumbre de regalar juguetes a los niños, y si consideramos, por otro lado, que durante la década del cincuenta en otros países latinoamericanos como México, el consumo se relacionaba con la felicidad infantil, en especial el consumo de juguetes, que se erige implícitamente como un derecho de los niños (Sosenski, 2012), Romero está planteando un antecedente aún mucho más significativo.

La última película abordada en este apartado es *Chimbela*, que presenta tres hermanos: la mayor, ya mujer, Chimbela, y sus dos hermanos menores, Pichín (Salvador Lotito) y Bochita (A.J. Beltrami), junto a su padre. Son huérfanos de madre, por lo que la hermana es quien lleva el hogar adelante. Chimbela trabaja atendiendo un kiosco; mientras que sus hermanos menores van a la escuela, y al mismo tiempo, pasan tiempo en la calle, sobre todo Pichín que, más de una vez, termina en la comisaría por haberse peleado jugando al fútbol. El padre se dedica a pedir dinero haciéndose pasar por ciego.

Chimbela comienza con los hermanos comiendo una naranja entre los dos, en la zona del puerto, que es donde viven. Unos chicos vienen a buscar a Pichín para jugar al fútbol y le preguntan sobre su hermano, y dice: “Este es pituco, le gusta el polo”. De esta forma vemos como se reitera esta relación de oposición entre el fútbol y ser pituco. La cena familiar es modesta: papa, carne que Chimbela no encuentra en el plato y vino. La chica pregunta si hay fruta, para postre, y el padre dice que nada, que había unas ciruelas y se las comieron.

Esa noche, Carlos María, un hombre que huye luego de haberse involucrado en un asesinato, se refugia en la habitación de Chimbela y ella lo protege y lo esconde de la policía, pero no de su familia. Es Nochebuena. Cuando están cenando, la policía llega y detiene a Carlos María. Por querer ayudarlo y demostrar su inocencia, Chimbela conoce a Susi, una chica rica, hija del hombre asesinado y que es – aunque Chimbela no lo sabe hasta el final- la novia de Carlos María. Su madrastra, también sospechosa del asesinato, es la amante de Carlos María, aunque Susi tampoco lo sabe hasta el final. Aparentemente, hay un testigo, un empleado de la casa que ha desaparecido. Para buscarlo juntas, Susi le pide a Chimbela que se mude con su familia a su mansión.

Así es que toda la familia pasa de ocupar dos cuartos de conventillo, a vivir en la casa regia de Susi. En este caso, hay un efecto humorístico doble, por un lado, el de los pobres ridiculizados porque no saben cómo vivir en el lujo, y el de los pobres interpretando con una intención paródica lo que se suponen son las costumbres o rasgos de identidad de las clases altas. Con respecto al primero, los niños se hamacan en una araña y la rompen; cuando los llaman a comer, se lanzan sobre la mesa a comer pan con manteca, y cuando no pueden manipular los cubiertos, comen con las manos. Mientras que, como ejemplo de lo segundo, el padre pide que le llamen “papi” y se dirige a los niños como “niño” y usa palabras rebuscadas, como “deglutir” en vez de comer, para hablarles. Una vez que se resuelve el asesinato del padre de Susi, Chimbela se entera de que ella es la novia de Carlos María y le dice a su padre que deben irse de la casa. Entonces llega Bochita, con

un auto de juguete en cada mano, como vemos en el fotograma 6. “Chimbela, mirá que lindos juguetes me regaló la señorita Susi”. Finalmente, los chicos se quedan con Susi, ya que Carlos María quiere a Chimbela. Pichín probablemente hubiera deseado volver al conventillo porque como le confiesa a su hermana, extraña el potrero. Sin embargo, la felicidad simbolizada en los autos de juguete que lleva Bochita, quien siempre fue “pituco” para Pichín, termina por definir sus destinos.



Fotograma 6.

Un mundo de juguetes es un mundo feliz

A partir del estallido de la Segunda Guerra, con la dificultad para importar, por un lado, y con el incentivo posterior de la demanda masiva encarada desde el Estado peronista, la industria⁵ local del juguete vive una importante expansión y florecimiento⁶. También por la explosión en el consumo, que ya no se restringe a los sectores mencionados en el apartado anterior, sino que se amplía a los de menores ingresos. El surgimiento del consumidor obrero es una novedad histórica sin precedentes, ya que por primera vez se transforma en un actor histórico dotado de visibilidad cultural y social, con una influencia económica y política sin precedentes (Milanesio, 2020).

Con el gobierno de Perón, los salarios reales llegan a niveles nunca vistos, primero entre los trabajadores de la industria, y luego, a todos los asalariados. Entre 1946 y 1949, crecen

⁵ La expansión industrial que se produce durante las guerras mundiales abarca todas las áreas. El número de fábricas pasó de 38.456 en 1935 a 86.440 en 1946, lo que generó gran cantidad de puestos de trabajo que estimularon la migración interna (Milanesio, 2020).

⁶ Como refiere Pelegrinelli (2010), entre la Navidad de 1947 y Reyes de 1955, se repartieron a la población infantil que alcanzaba los cuatro millones y medio, entre dos y tres millones de juguetes, con lo cual se establece una relación inédita entre Estado, infancia y juguetes.

el 62%, lo que provoca una explosión en el consumo. Esta situación ocasiona que los publicitarios, antes ocupados en captar los sectores A y B de la población, ahora también se centren en atraer a los nuevos consumidores: el sector C, integrado por trabajadores industriales calificados, conductores de trenes y tranvías, oficinistas, pequeños agricultores y empleados públicos, y el grupo D, compuesto por trabajadores industriales no calificados, empleadas domésticas y peones rurales.

Este es el contexto en que ocurre *Navidad de los pobres* (Manuel Romero, 1947), “el remake que Romero podía filmar en el peronismo de *Mujeres que trabajan*, es decir, de querer filmar en 1947 *Mujeres que trabajan* le hubiese salido, seguramente, *Navidad de los pobres*” (Chan y otros, 1997: 156). Los autores se refieren a que, como en la primera película, aquí también hay un grupo de trabajadoras de una tienda que amparan a una madre soltera con su hijito. Inicia en vísperas de Navidad, cuando la mujer, Marta, pasa con Carlitos (Hugo Lanzilotta, en su debut cinematográfico), de unos 5 años, frente a las vidrieras de Grandes Magazines Suárez. Al ver los juguetes, el niño insiste para entrar, aunque su madre le aclara que no tiene dinero para comprar nada. Una vez adentro, mientras ambos miran embelesados los juguetes y Carlitos se queja de que todos los chicos tienen juguetes menos él, Marta roba un fusil. El guardia de seguridad la descubre, la detiene, y Alfredo, el jefe, hijo del dueño, al conocer la situación, le regala el juguete a Carlitos. “Si no es nada un juguete para un niño pobre”, dice, cuando Catita, una de las empleadas, festeja su decisión.



Fotograma 7.

El fotograma 7 pertenece a un momento clave y es cuando Marta y Carlitos se detienen frente a la vidriera de la juguetería⁷. En una construcción esmerada de la puesta en escena, ese plano muestra, en la profundidad de campo, a un niño que dentro de la tienda está recibiendo un autito, de manos de una vendedora. Carlitos le señala el hecho a su madre, porque no le parece justo, y Marta no logra encontrar ningún argumento, frente a la evidencia de que existe la diferencia de clases y eso determina las posibilidades que un niño tiene de acceder a un juguete.

En términos simbólicos, en comparación a los casos previos donde los niños o tenían en sus casas muchos juguetes o estaban dentro de la juguetería, en este caso se plantea una situación donde el niño pobre está afuera de la juguetería. Del otro lado de la vidriera. Resulta interesante que la vidriera no solo se convierte en un catálogo de las alternativas que se venden en la juguetería, también posee un fondo que se abre hacia adentro mostrando que, dentro del local, hay niños que efectivamente pueden acceder a esos juguetes expuestos. Pero hay otro factor más y es que, a diferencia de los casos anteriores en que vimos el interior de la juguetería, los juguetes en sí o los stands de juguetes, ahora estamos afuera mirando esa vidriera que, en Navidad, a fines de los cuarenta, está exclusivamente dedicada a los juguetes para los chicos.

Además, es interesante que la dicotomía afuera -adentro no es algo que se mantenga indiscutible. Para la madre lo es, pero no para el niño, que necesita tocar y emplear esos juguetes sin importarle o sin terminar de comprender el hecho de que su madre no pueda comprarlos. Ella, que entiende y sabe que es lo que puede y lo que no, se resiste a entrar a esos espacios que, en el marco de un simbolismo diegético, están vedados para quienes no tienen recursos. Sin embargo, para la infancia que representa Carlitos, no existen esas restricciones: adentro hay juguetes y hay niños que acceden a ellos. Es por eso que Marta decide entrar y finaliza robando la escopeta de juguete.

Al producirse el hecho, todos los trabajadores y el dueño joven comprenden que ha sucedido por el estado de pobreza de Marta y su hijo; es decir, ella no es ladrona, es pobre. Y dentro de la ética reinante en los sectores populares, “la indigencia disculpa cualquier transgresión, máxime si se trata de un juguete para un niño pobre en Navidad” (Chan y otros en Mallimacci y Marrone, 1997: 152).

⁷ Los créditos indican que los juguetes son Piquet y Furelos y de Casa Hurlingham de J.M. Furelos Hermanos.

Si Marta tuviera trabajo, podría comprarle el juguete a Carlitos, como ya el mismo Romero lo había mostrado en *Mujeres que trabajan*. Por eso, una vez que Marta es empleada en las tiendas por el joven dueño, que más tarde le pide matrimonio, está en condiciones de darle a Carlitos los juguetes que desea. Sin embargo, Marta se casa con Alfredo y nada parece sugerir al final del filme, cuando los Suárez cierran el negocio en vísperas de Navidad, como al principio, para celebrar el casamiento, que ella vaya a seguir siendo una mujer que trabaja. En esta película no solo se da este matrimonio interclasista, también hay constantes referencias a las conquistas laborales recientes (como el aguinaldo), y a las buenas relaciones que existen entre ciertos patrones y los trabajadores. Esta situación se corresponde a los ideales del peronismo, en palabras de Eva Perón (1951: 88): “El objeto fundamental del Justicialismo en relación con el movimiento obrero es hacer desaparecer la lucha de clases y sustituirla por la cooperación entre capital y trabajo”.

De esta forma, en esta película, una imagen, anclada en la mítica del melodrama, resume una historia: la del niño pobre que no puede acceder al juguete, es decir, a la felicidad, ni siquiera en Navidad. Y si en este corpus, antes esta situación era medianamente aceptada o naturalizada por los niños, en 1947, y aun cuando Carlitos ni siquiera va a la escuela, el pequeño es capaz de exponer ante a su madre la existencia de una injusticia que lo condena a una infancia infeliz, distinta a la que podría tener. “Todos los chicos tienen juguetes menos yo”, le dice a Marta, dentro de la tienda. Ella mira con desgano y el contraplano devuelve un pantallazo general de muchos chicos con sus juguetes. “Es verdad, todos los felices”, murmura.

Como relata Pelegrinelli (2010), desde la década del cuarenta, esta imagen del niño frente a la vidriera deseando un juguete, se vuelve habitual en los libros de lectura. Las historias, en general, pueden resumirse de la siguiente manera:

un niño desea un juguete que ve en la vidriera de una juguetería, pero sus padres no se lo pueden comprar; finalmente, por su bondad, dedicación o esfuerzo, logra obtenerlo, ya sea porque ahorró el dinero haciendo pequeños encargos⁸ o porque un pariente rico se lo regala en recompensa a su buen comportamiento. (Pelegrinelli, 2010: 182).

Es ante esta necesidad y frente al cambio en el imaginario social, con respecto al papel de los juguetes, donde se insertan las políticas de reparto masivas encaradas desde el

⁸ Esta situación se da también en *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948) y los niños idean un plan para poder comprar el juguete que desean: una pelota de fútbol de cuero.

Estado, durante el peronismo⁹, fenómeno que se encuentra favorecido por la creciente expansión alcanzada por la industria en los años anteriores. Además, esta no es la única estrategia que el gobierno implementa para que ningún niño del país se quede sin un juguete, en especial en las celebraciones de Navidad y Reyes. En 1947, mismo año del estreno de *Navidad de los pobres*, y en los años siguientes, dispone a través de la Secretaría de Industria y Comercio, que durante las fiestas todas las jugueterías del país debían ofrecer juguetes económicos. Los fabricantes tenían la obligación de cumplir con un cupo, que era distribuido a los minoristas, quienes debían exponerlos en un lugar especial, visible, con indicación de calidad y precio.

De esta forma, se consolida la idea de que “el niño del peronismo es un niño que tiene derecho a jugar, a poseer juguetes, y el ejercicio de ese derecho no es un asunto solo privado sino también público” (Pelegrinelli, 2010: 184). Es así como el juguete se transforma en el símbolo de la relación que establece el peronismo con la infancia.

En este corpus, tres juguetes aparecen con mayor insistencia: las armas, las muñecas y la pelota de fútbol, y en los próximos puntos profundizaremos en ellos.

a) **Las armas de fuego**

En el caso de las armas, los primeros casos, de fines de los treinta y comienzos de los cuarenta, se dan en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, mientras el cine argentino muestra la afición de los niños por las armas de juguete, surgen voces disconformes con esta tendencia. Por un lado, en la posición adoptada por algún personaje de una película, como en el caso de Cristina en *Los chicos crecen*, que se enoja con Cazenave por haberle comprado un revólver a Eduardo en el paseo a la juguetería, con lo cual el niño se queda sin su arma. Por otro lado, hay una película independiente inédita, *Juguetes modernos* (Albert Arliss, 1941), protagonizada por Edgardo Morilla, el Turulo de *Chingolo*, de fuerte tono antibelicista, que se anticipó a una discusión y a un reclamo mundial después de la guerra, y por ello fue prohibida por las autoridades. “Roland recuerda que se quejaba de la profusión de juguetes bélicos para niños y aparentemente censuraba el armamentismo mundial, por lo que resultaba desde luego, antimilitarista.

⁹ Para acceder a estos juguetes no se requería que los niños pertenecieran a familias peronistas. Se retiraba un vale en el correo que luego se canjeaba en lugares destinados a ese fin. Entre los juguetes más repartidos se encuentran: pelotas, muñecas; muñecos y animales de paño; autos, camiones y barcos; dominós, juegos de mesa, tambores y rodados de todo tipo. El Estado llamaba a licitación abierta para proveerse de juguetes.

Estos factores, sumados al contexto político de 1941, podrían explicar la prohibición del filme” (Manrupe y Portela, 1995: 319)¹⁰.

En el primer caso a abordar, ...*Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, 1939), el niño Colito simula tener un arma utilizando un palo para representar su cañón. En términos benjaminianos, aunque este objeto no haya sido concebido como tal, se transforma en un juguete por el destino, la carga imaginativa, que el niño le otorga. “Nadie es más sobrio que el niño frente a los materiales: un trocito de madera, una piña, una piedrita llevan en sí, pese a su unidad, a la simplicidad de su sustancia, un sinnúmero de figuras diversas” (Benjamin, 1989: 87). Sin embargo, Colito que simula tener una ametralladora para enfrentar a la policía, no desea tener una de juguete sino una real.

La situación planteada es el arresto, por parte de la policía, de algunos menores, en el boliche de donde el Garufa, el jefe de la banda, ha logrado escapar, pero sus hermanos menores, Colito y Chacho, no. Mientras los agentes sostienen de los brazos a Chacho y al Loro, otro de los muchachos, Colito se esconde detrás de unos cajones de cerveza y con un palo, al que manipula como si se tratara de un arma, tal como se aprecia en los fotogramas 8 y 9, y con la oportuna colaboración de un ruido que podría emparentarse con un reguero de disparos, logra asustar a la policía, mientras los adolescentes se ríen de su actuación. El niño sale de su escondite y declara: “Si hubiera sido una ametralladora de en de veras, sonaban todos”.



Fotogramas 8 y 9.

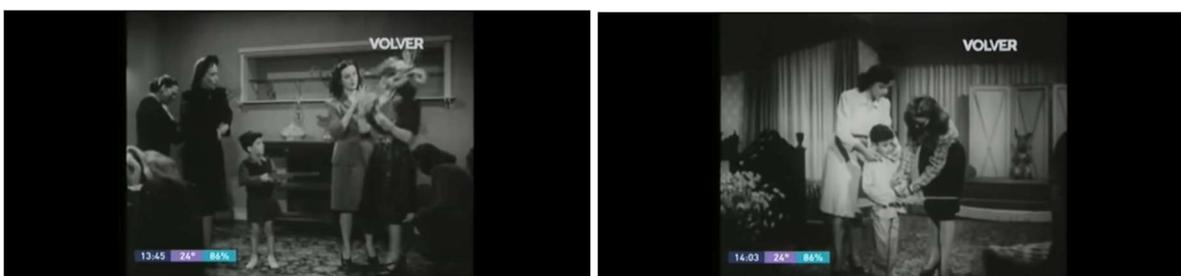
Resulta interesante cómo, a partir de la iluminación contrastada, y los encuadres con los que Borcosque cuenta el enfrentamiento, con planos típicos de las escenas de tiroteo del policial negro (tanto el plano general donde se ve al pequeño detrás de los cajones de cerveza, como el primer plano encuadrado por la abertura que permite verlo, agazapado,

¹⁰ En 1949, los críticos Roland y Calki depositaron la única copia existente de la película en la UNESCO, que había manifestado su interés por este tipo de mensajes. El filme aún se encuentra en poder de esta organización.

con el arma, como un pistolero cualquiera). Esta composición refuerza, por un lado, la idea de la existencia de un arma real en sus manos, y por otro, lleva indefectiblemente a asociar la situación con un film de género policial, y al niño, con el crimen.

Una vez finalizada la guerra, a partir de 1945, según refiere Pelegrinelli (2010), una de las circunstancias que marca a la industria nacional y al mercado local del juguete es la fuerte discusión pública sobre los juguetes bélicos. Se realizan eventos para tratar el tema, se escriben artículos, se encuesta a los fabricantes y finalmente, se concluye que no son responsables de promover la violencia, con lo que nunca se toman decisiones drásticas al respecto o una posición institucional. Por otro lado, como también señala la autora, la parafernalia de juguetes bélicos fabricados a principios del siglo XX, se relacionan con la épica militar y la glorificación de la guerra, que aparecía incluso en los libros escolares. A ello podemos sumarle la impronta nacionalista que tiñó la década del treinta en la Argentina, los golpes de Estado de 1930 y 1943, con la consecución de gobiernos militares, y el obvio contexto de las guerras mundiales.

En *Navidad de los pobres* no prima una postura pacifista en relación con las armas de juguete. Sin embargo, también como en el caso de *Los chicos crecen*, el personaje materno le dice a Catita, la empleada de la juguetería: “Es un juguete que no me gusta para un niño”. Catita le explica que los chicos vienen cada vez más “asesinos” y le informa que lo que más se vende son objetos de guerra: escopeta, revólver, tanque. A pesar de que no le gusta, Marta no se opone a que su hijo tenga ese tipo de juguetes como Cristina.



Fotogramas 10 y 11.

Lo particular en esta película es que una vez que Carlitos obtiene el fusil, y él y su madre se mudan a la pensión donde viven Catita y las otras empleadas, el niño no abandona el objeto en ningún momento, y cada vez que él aparece en el plano, como vemos en los fotogramas 10 y 11, lo hace empuñando su arma. Tal como se observa y se relata en el filme (por ejemplo, cuando Alfredo le cuenta a Marta que el chico es “muy diablo” porque

le ha disparado como cien veces) aparece la gran ley que rige sobre el conjunto de los juegos, la ley de la repetición (Benjamin, 1989).

Para el niño, la repetición es el alma del juego, y nada lo hace más feliz que el “otra vez”. “La esencia del jugar no es un ‘hacer de cuenta que...’, sino un ‘hacer una y otra vez’, la transformación de la vivencia más emocionante en un hábito” (Benjamin, 1989: 94). Así, Carlitos reitera sus ritos cotidianos con el fusil y sus disparos dirigidos especialmente a Catita (como se aprecia en el primer fotograma seleccionado). Al mismo tiempo, el hecho de que su imagen alerta con el arma se repita en contextos domésticos disímiles, como la mesa navideña, el momento previo a una salida mientras su madre y Catita se cambian con ayuda de las otras chicas, o cuando le están poniendo el pijama para irse a dormir, provoca un efecto humorístico, al tiempo que refuerza la idea del niño y su amor por el arma. En el marco del simbolismo diegético y según lo pone en palabras el personaje de Catita (“este chico parece propiamente hijo de un pistolero”), la obsesión de Carlitos con las armas puede relacionarse con su origen paterno. Porque el conflicto de la película estalla cuando aparece el padre del niño, un delincuente que ha salido de la cárcel, donde ha estado preso cuatro años porque Marta lo denunció.

Además, señala la naturalidad con la que los adultos toman el hecho de que el niño esté permanentemente con el arma, y que incluso siga pidiéndole, a quien quiera escucharlo, una ametralladora. En el clímax del filme, el padre biológico del niño lo secuestra, cuando Catita - que ha oficiado en toda la película de entrometida que ocasiona más problemas - se lo lleva engañada porque el hombre le ha dicho que quiere despedirse. Usando a Carlitos como señuelo, el padre del niño amenaza a Marta y la obliga a que lo ayude a asaltar las Magazines Suárez. Una vez que la banda de delincuentes concreta el robo, en la oficina de Alfredo, y le devuelven el niño a Marta, Catita – que impaciente esperaba la resolución del hecho afuera – ingresa con la ametralladora de juguete para sorprender a Carlitos. Su entrada con el arma desorienta a los ladrones. Se produce un tiroteo, en el que Marta termina herida, al tiempo que los delincuentes son detenidos.

En *Los sobrinos del Zorro*, René, un cartero pueblerino que acaba de casarse, viaja a Buenos Aires de luna de miel, donde pierde todo el dinero que lleva. Entonces, recuerda a un viejo amigo, Giacomo Frioni, a quien una vez ayudó con 50 pesos, y va en su búsqueda, junto con Zulema, su flamante esposa. Cuando lo encuentra, Frioni ha prosperado, es rico, dueño de una fábrica de heladeras, y según le cuenta, todo lo ha logrado a partir de aquellos 50 pesos que René le prestó.

René acompaña a Frioni en un loco recorrido en auto, mientras Zulema los sigue en un taxi. En una de sus paradas, Frioni adopta en el orfelinato a cuatro niños, tres varones de unos 12, 10, 6 años (Hugo Lanzilotta, Pedro y Pablo Bosqued) y a una beba de meses (Isabel Uribezalgo/ Susana Gilli). Cuando salen de allí, y una vez enterado del problema de René, Frioni le avisa que debe viajar unos días y que le deja su casa y los cuatro chicos para que los cuide junto con Zulema. Más tarde, un pretendiente de Zulema les cuenta a los padres de la chica que odian al cartero, que el hombre es padre de cuatro niños. La pareja, convencida de esa historia, va a buscar a su hija, y al enterarse de que aún no han consumado el matrimonio (les ha sido imposible por cuidar a los chicos), dicen que hay que anularlo. El pretendiente de Zulema les paga a los chicos para que declaren que René es su padre. Zulema se va con sus progenitores y René se queda con los niños.



Fotogramas 12 y 13.

En el fotograma 12, René está preparándose para salir con los chicos, a buscar a Zulema, porque éstos han confesado que dijeron que él era su padre, porque el hombre les pagó. Pero entonces llegan los empleados de Frioni, para anunciar que el empresario ha muerto en un accidente de avión, por lo que René debe abandonar la casa y devolver los chicos al orfanato. Uno de los ellos, el que en el transcurso de la película ha sido retratado como el más rebelde e impredecible, porta un arma de juguete, como si se tratara de un guardia, y apunta a los hombres que traen la información. En el filme, el tema de los juguetes no aparece como una demanda de los chicos, como si ocurre con los paseos (piden ir a la cancha a ver a Racing Club, o entrar al cine), porque Frioni¹¹ posee un cuarto decorado y amoblado con motivos infantiles, y lleno de juguetes, destinado a los chicos que suele sacar del orfanato. Sin embargo, a pesar de que a los varones les encanta pelear, no

¹¹ La figura de Frioni, un industrial generoso y exitoso, se puede emparentar con la del dueño de la fábrica de heladera SIAM, Torcuato Di Tella, quien ofrecía salarios competitivos a sus trabajadores, pagaba bonificaciones en caso de boda o nacimiento, y mantenía programas sociales, ya que consideraba que este tipo de medidas garantizaban la paz social y reducían tensiones de clase. Sin embargo, el dueño de SIAM “fue excepcional entre sus pares, a quienes resentía por tener una visión del rol empresarial semejante a la del ‘dueño simplón y avaro de una tiendita’” (Milanesio, 2020: 33).

habían aparecido hasta el momento armas, como esta ametralladora, cuya presencia no ocasiona ningún tipo de emoción ni resquemor en René, ni tampoco en los empleados que llegan con la trágica noticia. Su posición de guardia con un arma de juguete se toma con absoluta naturalidad.

El fotograma 13 es el último plano de la película. Mientras los padres de Zulema continúan la cruzada para anular el matrimonio, el cartero se convierte en el único heredero de Frioni y su imperio de heladeras. La penúltima escena tiene lugar en el juzgado, a donde René llega rodeado de sirvientes y lacayos, con los cuatro niños que ha adoptado. Una vez que recupera a Zulema, acuden a la casa, y al llegar, René le indica a un mayordomo que “imparta las órdenes correspondientes para que nada falle”. Entonces, hombres armados se movilizan por el jardín. Un plano muestra a tres mucamos ancianos moviendo sus armas largas de manera coreográfica, de derecha a izquierda, y luego de un plano pivote de René y Zulema mirando en dirección opuesta, otro plano retrata a cuatro hombres de moño, también armados. René le dice a Zulema que entre a la casa. Y el plano final, el fotograma 13, es el que nos ocupa. Un hombre mucho más desaliñado que el resto de los que aparecen armados en esta escena, a quien no podríamos emparentar con un mayordomo, un mucamo o un mozo, sino más bien con un delincuente, les apunta con un arma larga, una ametralladora, a los cuatro niños. El tipo de plano, con una iluminación de marcados contrastes y sombras, en un espacio difícil de asimilar al resto de la escena y el vestuario tanto del hombre, como el de los chicos, en el caso de los varones, con ropa de fiesta muy deteriorada, como consecuencia del tipo de juegos violentos que practican entre ellos, que remite a los momentos de caída de algunos personajes marginales del cine negro, nuevamente. Los niños levantan las manos, respondiendo a un pedido del hombre para que estén quietos, mientras la niña lo mira. Si bien la película es una comedia apta para toda la familia, presenta momentos de humor negro (como aquel en el que parece que René va a meter a la bebé en el horno, o cuando abandona a los chicos en el cine), aunque ninguno tan extremo como éste. Además de la construcción estilística, por la información que poseemos (o no poseemos), el arma de este hombre diferente al resto del personal de la casa, parecido a un delincuente desquiciado, es real, con lo cual la situación de mantener a los chicos a raya para que René y Zulema finalmente puedan concretar su unión implica la posibilidad de que se ejerza violencia sobre estos chicos y se ponga en riesgo sus vidas, al menos en los términos simbólicos que habilita esta imagen.

Como hemos visto en estos tres casos, partimos de un arma imaginaria y arribamos a las armas de juguete, lo notorio es que en todos se plantea una relación ambigua entre las

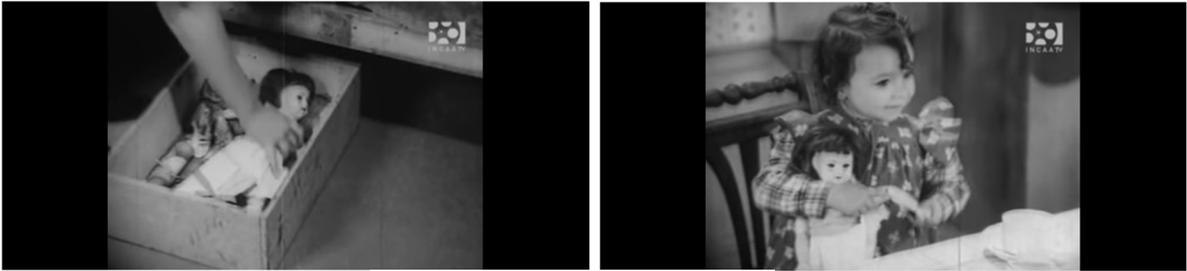
armas reales y las armas de juguete; al tiempo que aparece la apreciación o aceptación de la belicosidad como parte del juego infantil.

b) La muñeca

Las muñecas que nos ocupan pertenecen a *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1937), *Soñemos...* (1951) y *La pasión desnuda* (1953), de Luis César Amadori, y simbolizan tres cuestiones diferentes. La primera, mencionada en el primer capítulo, se relaciona con la maternidad. La segunda condensa la felicidad que los niños y las niñas pobres pueden experimentar en la Ciudad Infantil (o durante el gobierno peronista) y la tercera, una muñeca negra, vehiculiza sentidos diversos, por su propia “cultura material” (Bernstein, 2011).

Las siguientes imágenes pertenecen a *La ley que olvidaron*. María, la sirvienta, huérfana desde que era niña, recibe el anuncio, por parte de sus patronas, de que le van a dar una bebé para cuidar “como si fuera suya”. La mujer, que posee gran corazón, se entusiasma con la idea, y al quedar sola, saca de abajo de su cama, una caja de madera donde descansa una vieja muñeca de porcelana, que suponemos ha sido suya y probablemente le fue entregada por su madre. El fotograma 14 da cuenta de ese momento.

Luego de meses de cuidar a Pochita, la niña, María se da cuenta de que su patrona es la madre y como acaba de casarse con su novio, el padre de la bebé supone que seguramente van a quitársela, así que decide escaparse con ella. Luego de atravesar varios obstáculos, el filme la presenta en el cumpleaños número dos de la pequeña. Mientras María prepara el chocolate, Pochita juega con la muñeca que María tenía bajo su cama. La lava, la peina, la lleva en brazos mientras toma el chocolate como se ve en el fotograma 15. Habla de ella en términos de “la nena”, como si la tarea de cuidar a alguien, encargada de una generación a otra a través del objeto muñeca, fuera determinando sucesivas nenas, en cuyos vínculos se replica el juego de la maternidad. Además, como señala Benjamin (1989), para el niño (o la niña) que juega, la muñeca preferida es más a menudo una niña que una adulta, es decir, un ser subordinado.



Fotogramas 14 y 15.

En *Soñemos...*, una película que condensa la idea de felicidad a partir de la existencia de un universo hecho a medidas de los niños, la muñeca aparece como la puerta de entrada a ese lugar, donde todos pueden tener el juguete que deseen. Como la protagonista del cortometraje es Blanquita (Diana Myriam Jones), una niña que ha quedado sola momentáneamente porque su padre está enfermo en el hospital y su madre lo acompaña, una muñeca -que según la voz over narradora, “nunca tuvo” - es la que simboliza el ingreso de la niña y del espectador con ella al mágico mundo de la Ciudad Infantil. Así, cuando Blanquita despierta del ensueño que sirve de transición de la vereda de su casa a una camita en ese sitio, se encuentra abrazada a una muñeca. Como la narradora cuenta, todas las niñas reciben una, y se suceden planos de distintas niñas con muñecas que se les parecen, e incluso, se habla de una muñeca real con la imagen de un bebé al lado de la niña.



Fotogramas 16 y 17.

Es llamativa la similitud que existe entre cada niña y su muñeca. En esta selección vemos en el fotograma 16 a una niña de pelo corto y flequillo (un peinado que aparece en muchas de las niñas de este corto), sosteniendo una muñeca que la iguala en tamaño y aspecto. La voz narradora la presenta como la morochita “casi tan grande como su muñeca”.

En el fotograma 17 está Blanquita, parada sobre la cama, a la altura de la celadora, sonriendo con una muñeca en sus brazos, que también lleva un peinado similar al suyo, aunque no es de su tamaño. La construcción del plano en términos de tonalidades,

volúmenes y texturas transmite en el orden de lo simbólico una imagen de la niña con un halo místico, acentuado por los pliegues de la cortina que se recoge por detrás, que dan la sensación de rayos de luz alrededor de su imagen con la muñeca.

A diferencia del caso anterior, el hecho de que estas muñecas sean presentadas como pares o iguales de las niñas, anulan cualquier asociación, al menos en principio, con la maternidad. Más bien aparece la relación con el compañerismo o la camaradería.

En *La pasión desnuda*, Nélide, una niña huérfana que vive en un convento, le pide a Pablo, un médico que suele atenderla, una muñeca negra. Al mismo tiempo, Malva, la madre de Nélide, que no ha muerto, aunque nadie lo sabe, frecuentemente viaja a Córdoba para verla desde afuera del internado, escucha el pedido de la niña. Más tarde, Malva compra la muñeca, Pablo se la entrega a Nélide que le agradece a Malva.

La aparición de una muñeca negra deseada por la niña, que la trata con cariño al recibirla, resulta interesante en el marco en que se han dado diversos estudios, sobre todo en los Estados Unidos¹², en relación con este juguete. En general, e incluso ya durante el siglo XX, la muñeca negra canaliza juegos de gran violencia infantil, donde es maltratada e incluso destruida (Bernstein, 2011). En la Argentina, según refiere Pelegrinelli (2010), existió una gran producción de muñecas negras. “Desde el principio, los fabricantes argentinos fueron propensos a vestirlas como esclavas coloniales en versión de lámina escolar, es decir, con vestidito rojo a lunares o rayas, delantal, pañuelo en la cabeza y llamativas argollas” (Pelegrinelli, 2010: 37). Cuando no se optaba por este vestuario, que es el que posee la muñeca que Malva le regala a Nélide, como se puede apreciar en el fotograma 18, estas muñecas poseían uniforme de mucama.

¹² En 1939, Mamie Clark diseña un test con muñecas para su tesis de maestría en psicología, que pone en práctica con su marido Kenneth Clark en la década del cuarenta, con niños afroamericanos de varios Estados. Al darles a elegir una muñeca, la mayoría optó por una muñeca blanca y rechazó la negra, lo que llevó al matrimonio a concluir que esa elección reflejaba un daño psicológico severo en estos niños, a causa del racismo sistémico. Kenneth Clark testificó en el juicio *Brown vs Board Education* en 1954, y sus publicaciones fueron presentadas como prueba. Como resultado de este juicio, llevado adelante por la Asociación Nacional para el Avance de las Personas de Color, la Corte Suprema dictaminó que la segregación racial en las escuelas afectaba a los niños de las minorías. Esta sentencia se considera un paso crucial en la integración racial y la obtención de los derechos civiles para los afroamericanos (Bernstein, 2011).



Fotogramas 18 y 19.

Pero el dato más interesante es que en el periodo abordado se cimenta una mitología alrededor de estas muñecas, que se creía eran de buena suerte y es quizás, la razón que inspiró a Nélidea en su pedido

Era común en los años cuarenta que las señoras tuvieran su ‘negrita de la suerte. Sin embargo, es posible que el mito más interesante sobre ellas sea el que afirma que Eva Perón repartió muñecas negras como gesto reivindicatorio. Ninguna fuente permite dar crédito a semejante aseveración. Más bien ocurre que en las décadas del cuarenta y el cincuenta el volumen de muñecas negras fabricadas en el país era tan grande que es razonable pensar que entre las miles y miles de muñecas que Eva Perón repartió cada año hubiera habido un número considerable de negritas. (Pelegrinelli, 2010: 168).

En el caso de *La pasión desnuda*, no solo no se explicita por qué Nélidea quiere una muñeca negra, tampoco el uso que va a darle, ya que la historia de la muñeca muere cuando ésta llega a sus manos, como enlace con quien es su madre, aunque ella no lo sepa. En el fotograma 19, cuando Nélidea, de mano del médico, se ha acercado hasta el auto para agradecerle la muñeca a la misteriosa mujer, podemos establecer algunas lecturas en el nivel simbólico. Como expresamos, la muñeca está vestida como la imagen estereotipada de la esclava de los libros escolares, como muestra el primer fotograma. Mientras tanto, en el segundo, Malva aparece de atrás, y solo es en el plano un gran bulto negro que se equilibra con el vestido de Nélidea y con la muñeca insertada en medio de ambas. Es decir, está ausente, invisible o negada. Por lo tanto, en el simbolismo diegético del film, la muñeca que Malva le regala a Nélidea funciona como una anticipación de su propio rol en la historia y en la vida de la niña, ya que la mujer abandona su vida de lujos y de amantes, para sacrificarse por la salud de la niña y se convierte en María, una sirvienta del convento siempre atenta al bienestar de Nélidea.

De esta forma, tal como en el caso anterior, partimos de una muñeca heredada, vieja y olvidada, que se convierte para una niña que vive en la pobreza (hasta que es encontrada por sus ricos padres y arrebatada de los brazos de María) en el único juguete que posee y atesora, a dos muñecas deseadas y nuevas, que simbolizan la posibilidad de que toda niña por más pobre y desamparada que sea tenga una, hecha a su imagen y semejanza o totalmente distinta, como una muñeca negra, lo que habilita a pensar en la diversidad.

c) La pelota de fútbol

Para referirnos a la pelota, vamos a centrarnos en la emblemática *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, 1948), que en su primera parte transcurre durante la década del treinta, en la infancia del protagonista, Eduardo, alias Comeuñas. El niño, de unos 12 años, y sus amigos, juegan en el potrero del barrio popular en que viven con la pelota de trapo que da nombre al filme, hasta que una tarde aparece frente a ellos, mientras deambulan sin un destino cierto, siempre en grupo, la pelota de cuero que los hace soñar, en la vidriera del negocio de don Jacobo.

El fotograma 20 retrata el momento de ese encuentro de los niños y el juguete deseado, que si bien, es considerado un juguete, al mismo tiempo, significa para Eduardo, que sueña con ser jugador profesional de fútbol, la posibilidad de mejorar sus *performances*, ya de por sí muy buenas, aunque sus alpargatas estén rotas y la pelota de trapo se rompa todo el tiempo.

La escena es la ya descripta, que era habitual en los libros de lectura de la época, y que hemos visto reproducida también en *Navidad de los pobres*: el anhelo de un juguete determinado frente a una vidriera. En este caso, para la madre de Eduardo, que mantiene a sus dos hijos lavando ropa, o de cualquiera de los padres de los chicos que juegan con él en el potrero, comprar la pelota resulta imposible. Es por eso por lo que ellos piensan un plan para poder adquirirla: organizan una rifa, para sortear un jarrón de menor valor que la pelota, que también está en la vidriera, y con lo que sobre, comprar la pelota. Es así como todo el grupo participa vendiendo los números del sorteo, tal como muestra una secuencia de montaje, hasta que logran juntar el dinero para cumplir con su objetivo.

Si bien en términos del universo diegético del filme, comprar la pelota implica que puedan jugar mejor al fútbol; el objeto pelota en sí está cargado de otros sentidos simbólicos, míticos incluso, como han señalado tanto Benjamin (1989) como Agamben (2007), quienes lo identifican con un objeto de culto muy antiguo, ligado a prácticas rituales ancestrales. Estas ideas resultan muy atinadas para leer la presencia de este juguete en la

película, porque a diferencia de los casos vistos anteriormente, se configura como un objeto de deseo colectivo, y una vez que logran comprarlo, también comparten su posesión, turnándose para tenerlo.

Las imágenes seleccionadas destacan ese papel de objeto ritual y de deseo colectivo. De hecho, son escasos los momentos en los que la pelota no está rodeada por el grupo (por ejemplo, sucede cuando Eduardo se la lleva a su casa la primera noche y duerme con ella, de la misma forma en que lo hacen las niñas y niños de *Soñemos...* con sus muñecas y muñecos). En el fotograma 20, la composición del plano manifiesta con claridad y economía estos sentidos. El punto de vista de la cámara se ubica desde adentro del negocio, en la misma vidriera. La pelota ocupa el centro del plano, y es el objeto más cercano al espectador. A su lado, se alcanza a percibir una parte del jarrón que se transforma en el medio que los chicos encuentran para poder comprar la pelota. En la profundidad de campo, están ellos: en medio, Eduardo, mirando directamente al objeto de su deseo; a la derecha Toscanito, con la boca abierta y una expresión de fascinación. A la izquierda, dos niños más completan el cuadro. Uno mira a la pelota, entreabriendo los labios, y el restante, a sus compañeros, como queriendo compartir la alegría que siente con ellos.



Fotograma 20.

Aunque ya verla, como muestra el plano, los hace felices, los chicos le piden a don Jacobo que les deje tocarla. Y así lo hacen, manifestando con sus manos, y a través de su piel (ya que Eduardo se la acerca al rostro), la misma felicidad y el deseo que mostraron al mirarla. El fotograma 21 refuerza la idea del anhelo y el sueño colectivo, pero también expone la generosidad de los chicos, la pureza de sus sentimientos, la importancia de la amistad y la fuerte cohesión del grupo. Una vez que han comprado la pelota, lo primero que hacen

es llevársela al Flaco, uno de los integrantes de la barra, posiblemente el que mejor juega y el amigo más querido de Eduardo, que está enfermo de tuberculosis.



Fotograma 21.

Como muestra la imagen, el Flaco está acostado, rodeado de siete amigos, con Eduardo en la cabecera y Toscanito a su lado. Con una mano, el Flaco acaricia la pelota que le han traído (también sostiene la rodillera que otro de los chicos le ha regalado) y con la otra, se cubre la boca para toser. El grupo que lo rodea, y que espera que pronto se recupere para jugar con ellos y sobre todo con la pelota nueva, lo mira atentamente, y aunque no son conscientes de la magnitud de su enfermedad (el Flaco muere), en sus rostros compungidos, pendientes de sus movimientos, se lee la tristeza por ver a su amigo en ese estado. Le llevan la pelota también porque piensan que lo ayudará a curarse.

De este modo, este juguete que es de todos y para todos, por su propia función, pero también por las características del grupo de niños de extracción popular, es capaz de simbolizar una gran variedad de sentidos: la posibilidad de triunfar en el fútbol, un estímulo para concretar el consumo, el refuerzo de las relaciones entre la barra, el valor de compartir y de la amistad, un remedio que ayude a sanar y la importancia de la cohesión grupal, entre otros.

La felicidad en un mundo de juguete

Aunque se suele sostener que en el cine del periodo peronista son escasas las referencias al contexto en los filmes (Kriger, 2009), tanto *Navidad de los pobres*, como el cortometraje de propaganda *Soñemos...*, son algunos casos que aparecen en el corpus como prueba de lo contrario.

Con una estructura de cuento de hadas, en *Soñemos...*, como se ha mencionado, se relata la historia de Blanquita, una niña que se queda sola porque su padre está enfermo y su madre lo acompaña al hospital. Sin embargo, en medio de la noche, llegan las visitadoras que la rescatan y la llevan a la Ciudad Infantil “Amanda Allen”.¹³

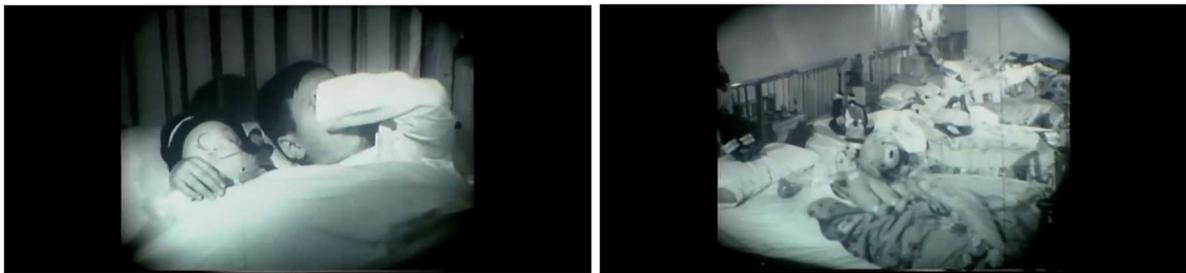
Revirtiendo de alguna forma lo que sucedía en las calles de *Toscanito y los detectives* (Antonio Momplet, 1950), donde el colectivo infantil recreaba grupos sociales y prácticas políticas que habilitaban a establecer un parentesco con el peronismo, en un espacio de tamaño adulto, es decir, en el espacio real; en el caso de *Soñemos...*, se produce una hiperbolización de la satisfacción de los deseos y de los sueños infantiles, encarnada, en primer lugar, como punto de partida y como símbolo, en el juguete, y llevada al paroxismo en la recreación del mundo adulto a escala infantil, es decir, convirtiendo al mundo real en un mundo de juguete. Si como hemos establecido en este capítulo, desde *Mujeres que trabajan* el juguete simboliza la felicidad del niño, en *Soñemos...* estamos en presencia de un mundo entero construido al servicio de esa felicidad.

Soñemos... condensa, desde el punto de vista de este trabajo, y en relación con el consumo en particular, y a los derechos infantiles en general, los aspectos más importantes y significativos de la política social del gobierno peronista en relación a este grupo poblacional. En este sentido, cada fotograma del cortometraje es útil y representativo para el análisis. Es decir, aunque hemos realizado una selección, estos planos podrían ser otros, podrían ser todos, y es por ello, que se impone más bien una lectura global del filme, que recortes parciales a partir de éstos.

Sin embargo, en primer lugar, vamos a comentar algunos fotogramas, que funcionan como prueba de esta totalidad que mencionamos. En *Soñemos...*, de la misma forma que las niñas, como Blanquita, reciben una muñeca al ingresar, los varones obtienen muñecos o animales de paño. En el fotograma 22 vemos a un niño en la cama, al momento de despertarse, abrazado a su Popeye, y en el 23, cómo quedan las camas destendidas,

¹³ La Ciudad Infantil fue fundada el 14 de julio de 1949 en el barrio de Belgrano, en Echeverría 955, a instancias de la Fundación Eva Perón. Tenía capacidad para albergar a 450 niños y niñas, de dos a seis años de edad, aunque el promedio habitual era de 300. Algunos tenían residencia permanente y otros, de manera cotidiana, aunque vivían en sus casas, o excepcional, como Blanquita. Los niños que asistían eran pobres reclutados en el interior del país o en las villas del barrio de Belgrano. Incluía una educación de excelencia brindada por maestras y directoras del Profesorado Sara Eccleston. El ingreso se hacía a través de una solicitud a las visitadoras sociales o células mínimas que tenían la misión de detectar necesidades. Se proveía a los niños de alimentación, control médico y educación, desde una propuesta postulada como integral. El sistema de enseñanza era ecléctico, a partir de una selección de métodos entre los que se encontraban Montessori y Froebel. Se otorgaba al juego un lugar central (Carli, 2012). Luego del golpe de 1955, la Ciudad fue cerrada, demolieron sus construcciones y taparon las piletas con cemento. No queda rastro de lo que fue.

repletas de osos y otros animales, una vez que los chicos se levantan y se preparan para comenzar el día. En el primer caso, se evidencia que los niños, tal como hacen las niñas, duermen abrazados a sus muñecos; mientras que el segundo, es una prueba de lo que Mirta Varela (2019) considera un exceso, ya que, en términos de verosimilitud, si las camas están acogiendo a tantos muñecos, no tendrían espacio para los niños. Pero lo que transmite Amadori, no tiene que ver con lo posible, si no con lo ideal, con el sueño, es así como el plano sobrecargado de juguetes es precisamente simbólico en relación a la idea central del corto.



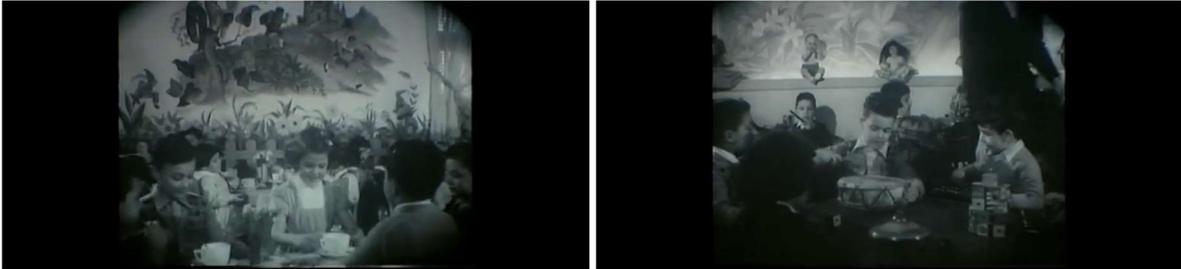
Fotogramas 22 y 23.

Una vez que los niños y las niñas se levantan, se asean y eligen las ropas que desean usar, llega el momento del desayuno, y ese mundo mágico se va abriendo, con una estructura temporal marcada por los diferentes momentos del día, para desplegar sus maravillas en los diferentes espacios de la Ciudad Infantil.

En el comedor, la cámara muestra en detalle las tazas con dibujos de patitos, y se detiene en los motivos del decorado del ambiente, de un “clasicismo liliputiense”, como informa la voz narradora, donde aparecen personajes de los cuentos de hadas como Blancanieves y Caperucita Roja. En el fotograma 24, Blanquita aparece rodeada de otros chicos tomando su desayuno, y además de la alegría que sus rostros transmiten, sentados en sillas frente a la mesa, ambas hechas a su medida, se impone en el plano, en la profundidad de campo, la pared totalmente cubierta con estos personajes.

Después, los chicos acuden al salón de juegos para la asamblea, donde cada uno elige el juguete que quiera porque hay “juguetes para todos y para todas”, según informa la voz, utilizando una construcción lingüística típica del discurso publicitario, en la década del cincuenta, en el que priman los tics retóricos que refuerzan el carácter inclusivo del mercado, y presentan al consumo como una esfera democrática de acceso irrestricto (Milanesio, 2020). En el fotograma 25, vemos una escena de lo que ocurre en el salón. Mientras un niño toca su tambor de hojalata, y otro juega con unos cubos, en las paredes,

se ubican a una distancia estudiada, distintos tipos de muñecas: un bebé, una de pelo de largo, otra cuyo vestido asoma dentro del plano, dispuestas para ser escogidas por cualquiera de los pequeños, pero también marcas de este exceso de felicidad encarnado en la proliferación de juguetes. Y donde curiosamente, y haciéndose silencioso eco de una preocupación mundial, parecen no existir juguetes en forma de armas, ni tanques ni otros productos bélicos.



Fotogramas 24 y 25.

Luego de una siesta tomando sol alrededor de la piscina, con todos los demás niños, Blanquita es conducida por una ciudad donde todo está hecho a su medida: el teatro, la comisaría, la escuela, el tráfico, el mercado, la iglesia – donde curiosamente no hay cruces, solo una virgen- y el banco, de donde la niña sale luego de haber obtenido su “crédito” para comprar fruta, a pagar “el día que las vacan vuelen”. En el recorrido, la voz *over* remarca que cada beneficio que Blanquita obtiene de esas instituciones la convierte en una “flamante ciudadana”. Además de que los espacios, los muebles y los autos son de tamaño infantil, los roles sociales también son encarnados por niños, en su mayoría varones, tal como señala Varela (2019), sobre todo en el caso de los puestos de poder, como el intendente, el banquero, el comisario y el policía.

El trabajo que Varela realiza sobre *Soñemos...*, no solo es pionero por centrar su atención en este cortometraje, sino que además ofrece ideas que resultan útiles, como punto de partida, para continuar reflexionando, y profundizando en su estudio y su interpretación, porque ofrece una multiplicidad de sentidos en los que bucear. Para la autora, la miniaturización y la imitación condensan las principales operaciones retóricas e ideológicas del mensaje político en juego, y esos elementos confluyen en una sociedad que ha logrado concretar su utopía, la que se espera se reproduzca. En la Ciudad Infantil,

el orden se encuentra al servicio del juego, el divertimento y el ocio. Es un reino de juguetes donde todos son felices¹⁴ y no existe la coacción.

La frontera entre sueño y realidad se presenta simultáneamente como un límite de escala. La pequeñez, al tiempo que puede asociarse con la contención, desnuda una contracara asociada con el artificio y el encierro. Asimismo, “la sucesión de pequeñas palabras, pequeñas personitas y pequeños objetos produce, paradójicamente, un efecto de exageración y exceso permanentes” (Varela, 2019: 13).

En relación con estos aspectos de la miniaturización y la imitación, a la que le atribuye una relación con el discurso político del peronismo, es interesante recordar lo que Barthes (1999) expresa sobre los juguetes franceses, que conforman un microcosmos adulto, basado también en la imitación. “Todos constituyen reproducciones reducidas de objetos humanos, como si el niño, a ojos del público, solo fuese un hombre más pequeño, un homúnculo al que se debe proveer de objetos de su tamaño (Barthes, 1999: 33). En este sentido, el juguete, al prefigurar literalmente el universo de las funciones adultas – lo que ocurre en términos amplificados en *Soñemos...*, y en la Ciudad Infantil – prepara al niño para que las acepte en su totalidad. “Le genera, aun antes de que reflexione, la seguridad de una naturaleza que siempre ha creado soldados, empleados de correos y motonetas. El juguete entrega el catálogo de todo aquello que no asombra al adulto: la guerra, la burocracia, la fealdad, los marcianos, etc.” (Barthes, 1999: 33). De esta forma, el juguete no quiere niños creadores, sino usuarios. A partir de esta idea, podemos pensar que en *Soñemos...* y en la propuesta de la Ciudad Infantil, que al tiempo que ofrecen la posibilidad de vivir en la realidad un sueño, donde todo es juego y felicidad, está de alguna forma condicionando, entrenando o preparando a los niños y niñas para una vida adulta, en la que hay roles que cumplir, y donde existe poco espacio para la libertad y la creación.

Por otro lado, Varela (2019) remarca el valor de la novedad en este filme. La Ciudad Infantil está habitada como una publicidad comercial, donde todo es nuevo, lo cual es incompatible con el uso cotidiano de objetos y con el modo en que transcurre la vida, y contrasta tanto con la realidad de las clases acomodadas, en sus mansiones pobladas de recuerdos y de objetos cargados de historia, como con cualquier hogar pobre o de clase

¹⁴ Para Varela la felicidad es urbana, ya que los representantes del mundo rural aparecen ejerciendo tareas domésticas (como las niñas vestidas de chinas que se encargan de la limpieza) o en la cárcel, como el grupo de gauchos que aparece encerrado.

media donde es imposible que todos los objetos sean simultáneamente nuevos. Sin embargo, la razón es que la ciudad ha sido ideada para los “flamantes ciudadanos”

Aquellos que cuentan con el dinero de su herencia siempre han sido considerados ciudadanos. Por el contrario, los pobres nunca han gozado de los mismos derechos. En este esquema, el consumo, la ostentación y el lujo no solo caracterizan al nuevo rico, sino que le otorgan carta de ciudadanía a los pobres y desamparados. Por eso, el dinero no solo debe servir para cubrir necesidades básicas sino para el lujo, que no puede ser explicado únicamente como revanchismo social, la reacción instintiva a la miseria. (Varela, 2019: 14)

El lujo como un derecho aparece en *Soñemos...*, “que podría confundirse fácilmente con la promoción de un parque temático o el catálogo de una juguetería de lujo” (Varela, 2019: 15). Y precisamente, en 1951, el año en que estrena, Eva Perón publica *La razón de mi vida*, donde en un capítulo se dedica a explicar por qué considera que el lujo es un derecho que ella viene a otorgar a los pobres. Eva Perón define toda la ayuda social anterior, proveniente de la oligarquía, como fría, sórdida, mezquina y egoísta. Ellos hicieron a los niños “comunistas”, “poniéndoles un uniforme gris, dándoles de comer un solo plato, cerrándoles todas las puertas de la dicha humana, de la simple dicha que es tener un hogar o una imitación del hogar por lo menos” (Perón, 1951: 155).

En oposición a ese pasado oscuro de limosna, Eva Perón les ofrece a esos niños, en sus hogares de tránsito¹⁵, modelo que también sigue la Ciudad Infantil, todo lo contrario, un presente luminoso donde la limosna y la caridad se convierten en justicia.

mis “hogares” son generosamente ricos... más aún, quiero excederme en esto. Quiero que sean lujosos. Precisamente porque un siglo de asilos miserables no se puede borrar sino con otro siglo de hogares “excesivamente lujosos”. Sí. Excesivamente lujosos. No me importa que algunas “visitas de compromiso” se rasguen las vestiduras y aun con buenas palabras me digan: - ¿Por qué tanto lujo? O me pregunten casi ingenuamente: - ¿No tiene miedo de que al salir de aquí estos “descamisados” se conviertan en “inadaptados sociales”? - ¿No tiene miedo que se acostumbren a vivir como ricos? No, no tengo miedo. Por el contrario; yo deseo que se acostumbren a vivir como ricos... que se sientan dignos de vivir en la mayor riqueza... al fin de cuentas todos tienen derecho a ser ricos en esta tierra argentina... y en cualquier parte del mundo. (Perón, 1951: 155 - 156)

¹⁵ Eva Perón puso en funcionamiento tres hogares de tránsito ubicados en barrios de clase alta, amoblados lujosamente, con mobiliarios comprados en tiendas exclusivas como Gath y Chaves y Harrods, donde se alojaron miles de mujeres y niños, a quienes pasaba a saludar y ayudaba personalmente a encontrar trabajo, alojamiento definitivo y escuela para los niños (Guy, 2017).

Lo que resulta sugestivo de *Soñemos...*, la Ciudad Infantil y de ese mundo lujoso que se ofrece a los niños, en el que la primera dama ejerce el rol del hada que posibilita la realización de ese sueño, tal como aparece al final del cortometraje, al parecer se inspiran más en las imágenes que circularon en los medios de comunicación, como la prensa y el cine, atribuidas a los ricos, que a la realidad. En consecuencia, y tal como es posible identificar en esta película, las imágenes de los filmes estudiados al comienzo de este capítulo sobre el consumo y la infancia en las clases media y alta resultan en definitiva los parámetros del lujo que el peronismo le otorgó a los niños pobres.

Varela se remite a las ideas desarrolladas por Anahí Ballent, sobre la arquitectura del peronismo, en las que señala que las obras concretadas apelan a imágenes asociadas con el hábitat de los sectores altos y medios, difundidas por la prensa y el cine, alejadas de las formas concretas del hábitat popular masivo. “Acercaban al mundo popular lo que se había construido en décadas anteriores como imagen de casa ‘cómoda’, ‘coqueta’, ‘alegre’ y ‘humana’” (Ballent en Varela, 2019: 18).

Por último, Varela afirma que preferir la imitación y descartar la originalidad son elecciones que sirven para enunciar un postulado básico del filme.

Soñemos... enuncia que los pobres y desheredados tienen derecho (y además prefieren) el mismo lujo del que gozan los ricos (al menos el lujo del que gozan los ricos en las películas) y no otra nueva forma de vida que desecha el lujo (tal como proponían las vanguardias y las utopías políticas de izquierda). (Varela, 2019: 20)

Sin embargo, Juan Domingo Perón va aún más allá en sus definiciones, al afirmar que la Ciudad infantil ofrece a los niños pobres de la Argentina “la posibilidad de vivir como antes no vivieron ni aún los chicos ricos de esta patria” (Perón en Carli, 2012: 218).

Por otra parte, nos interesa destacar un aspecto relacionado con los espacios que habita el niño. Si bien en *Soñemos...*, los niños y las niñas no poseen un cuarto propio, todo el mundo está creado para que ellos lo habiten y lo hagan propio. Poseen habitaciones compartidas con otros niños, comedor, salón de juegos, pileta, y toda una ciudad que les pertenece. Y el hecho de que esos espacios sean inmensos y compartidos por cientos de chicos de diferentes procedencias, orígenes étnicos, y géneros, acentúa el aspecto democrático e igualitario que el discurso peronista pretende instalar y sobre todo la idea de un goce colectivo compartido.

Además, la imagen de Eva Perón como un hada que responde a los pedidos de todo el mundo (“Yo elegí la humilde tarea de atender los pequeños pedidos”, dice en *La Razón*

de mi vida), se había extendido durante el periodo, como señala Milanesio (2020). En octubre de 1951, aparece en la revista *Mundo peronista*, el relato “El hada Evita”, donde mediante la recreación de un mundo maravilloso se divulgaban las bondades de la Argentina peronista y su protectora (Leonardi, 2010). A partir de entonces, la intertextualidad con los cuentos maravillosos y la representación de Eva como un hada se plasman en los libros de lectura de la escuela primaria, y también es retomada por el teatro en piezas como *Un árbol para subir al cielo*, de Fermín Chávez, estrenada en agosto de 1952. Sin embargo, lo que es importante en relación con las constantes asociaciones que hemos hallado a lo largo de este corpus con la imaginería cristiana, aunque las representaciones de Eva destinadas al público infantil entablan un vínculo intertextual con el cuento de hadas, “no abandonan el carácter religioso que se le había otorgado a su imagen desde el comienzo, ahora impregnado de un halo místico – mágico” (Leonardi, 2010: 6).

En una de las escenas finales de *Soñemos...*, Blanquita le pide a la celadora que le confirme que todo lo que ha vivido no es un sueño. “La que me trajo aquí es el hada buena de los niños, ¿no es cierto?”, pregunta. “Sí, fue el hada o algo parecido”, le responde la mujer. Cuando la niña pide verla para agradecerle, la celadora le muestra un retrato de Eva Perón iluminado. “¿Esa señora es el hada?”, interroga. “No Blanquita, es solo una mujer, una compañera de todos los humildes y la esperanza de todos los indefensos”. Y cuando la pequeña pregunta por qué lo hace, en la imagen de Eva se sobreimprime la frase: “En la nueva Argentina, los únicos privilegiados son los niños (Perón)”.

La niña se duerme y el filme concluye con escenas de multitudes infantiles gozosas y un plano aéreo que se aleja de la Ciudad Infantil, como se ve en el fotograma 26, donde se aprecia claramente el aspecto general del lugar, con los chicos vestidos con guardapolvo blanco, que se asocia siempre con la escuela pública y a la presencia del Estado. La voz aclara algo que resulta fundamental desde nuestro punto de vista y es que, si bien la historia es una ficción y evoca un cuento de hadas, ese paraíso donde los niños y las niñas son felices “es una tierna realidad, gracias a Eva Perón, la extraordinaria mujer que no duerme para que los niños de la Patria sueñen y para cumplir el anhelo más íntimo del general Perón: que los argentinos sean un poco más felices viendo soñar a sus hijos”.

Y en este sentido, la felicidad es el motor y el objetivo de esta obra, como de otras llevadas a cabo por el peronismo para la infancia desprotegida. Los medios materiales, el lujo, los juguetes, el exceso que identifica Varela (2019), son solo los medios para alcanzarla. Eva

Perón, durante la inauguración de la Ciudad Infantil, lo deja asentado en los siguientes términos:

Inauguramos hoy una ciudad que simboliza, ante el país y ante el mundo, el inmenso caudal de ternura que hay en el espíritu de esta nueva Argentina por las generaciones que han de seguirnos en el noble empeño de multiplicar la felicidad del pueblo y consolidar la grandeza de la Nación. (Eva Perón en Carli, 2012: 247)



Fotograma 26.

Conclusiones

Tal como planteamos en nuestras hipótesis, se confirma, en primer lugar, la centralidad que tienen ciertos objetos de consumo infantil, como los juguetes, desde la década del treinta. En segundo, en películas como *Mujeres que trabajan* de Manuel Romero y *Chimbela*, de José A. Ferreyra, se considera que los niños pobres tienen los mismos derechos de disfrutar de objetos de consumo, en especial, los juguetes, que los pertenecientes a las clases sociales media y alta. En tercero, las imágenes de estas películas y de aquellas que retratan el modo de vida de la infancia de los sectores privilegiados, configuran los modelos y parámetros de aquello que conforma un mundo infantil feliz durante el periodo peronista. Esta circunstancia se ve reforzada por la expansión industrial del juguete y su consolidación en el imaginario social como un bien necesario. Por último, estas imágenes de las películas de los treinta y de comienzos de los cuarenta se inspiran, a su vez, en los ideales propuestos por las grandes tiendas y las revistas de la época. Con lo cual, el modelo que persigue la obra del peronismo encuentra

su modelo en los arquetipos difundidos por la publicidad, la mercadotecnia y los medios masivos.

Por otro lado, durante el peronismo, cuando el derecho al consumo y a los bienes considerados de lujo se expande e incorpora a los sectores de menores ingresos, queda establecido con claridad que este derecho es indiscutible y alcanza a la población infantil, que termina de configurarse como ciudadana.

Finalmente, se manifiesta la centralidad del juguete como objeto simbólico, portador de la idea de felicidad desde la década del treinta. Si con Benjamin establecemos que el juguete es una prueba de la relación que el niño, como parte del pueblo, establece con su comunidad, el hecho de que los juguetes más recurrentes sean las armas, las muñecas y la pelota de fútbol, permite establecer relaciones con diferentes aspectos de esta sociedad: la naturalidad con que se toman los juguetes bélicos, las distintas posibilidades que habilita la presencia de una muñeca, o lo significativa que resulta la pelota de fútbol, tanto como instrumento para construir un futuro mejor, o como objeto que simboliza el valor de la amistad y del juego como un rito comunitario.

Consideraciones finales

En este recorrido, a través de un corpus de 30 películas y 109 fotogramas, en función de las cuatro categorías que estructuraron la tesis y constituyeron el contenido de cada capítulo (la ilegitimidad, la calle, el juego y el consumo), se fueron ofreciendo conclusiones parciales, por lo que en este apartado final nos interesa retomar las hipótesis de este trabajo.

Con respecto a la principal, sobre la circulación desde la década del treinta de ciertas imágenes en las películas que encarnaban ideas modernas y progresistas en relación con la infancia, sobre todo, la más desprotegida, como la que estaba signada por el estigma de la ilegitimidad, la huérfana y/o la pobre que vivía o trabajaba en la calle, se ha evidenciado su solidez.

En algunos casos analizados, como la obra de Carlos Borcosque, la infancia o “la minoridad” se convierte en el tema exclusivo de algunas de sus películas. Lo mismo aparece en las obras estudiadas de otros directores, como Manuel Romero o José Agustín Ferreyra, e incluso, en aquellos que forman parte del corpus ampliado cuyo análisis no fue profundizado, como Luis Saslavsky o Mario Soffici.

Desde mediados de los cuarenta, a los directores ya mencionados que continuaron con esa línea de producción, junto con otros como Leopoldo Torres Ríos, Luis César Amadori, Lucas Demare o Carlos Hugo Christensen, se suman nuevas firmas como Román Viñoly Barreto y Tulio Demicheli. Es decir, no fue una disposición excepcional favorable a la infancia de uno o dos directores lo que se manifestó en el periodo, tanto antes como durante el peronismo. Sino que una o dos generaciones de artistas expresaron su preocupación o al menos dirigieron su atención a estas problemáticas que abordaron de manera central o lateral en sus producciones.

Resulta llamativa una circunstancia que aparece reiteradas veces, en diferentes capítulos, relativa a la paulatina disminución de la presencia de los colectivos infantiles. Durante la década del cincuenta la representación del grupo se opaca y tiende a desaparecer en favor del retrato de héroes individuales. Esta situación aparece en el segundo capítulo y se repite en los casos de grupos de chicos que juegan, abordados en el tercero. Y sin duda, esta individualización (e individualismo) guarda estrecha relación con la explosión del consumo, en especial de los juguetes, estudiada en el último capítulo.

En otras palabras, mientras las películas del corpus avanzan en el tiempo va desapareciendo o disminuyendo la presentación del colectivo como héroe, o del héroe

colectivo, en detrimento de la afirmación de los héroes o heroínas individuales, que destacan en sus apariciones y protagonizan la transmutación estilística y narrativa del cine mismo, porque los personajes solitarios, o únicos, cuyo caso paradigmático es Polín en *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), van a ser la marca del cine moderno, a partir de 1957. En un movimiento que coincide con la propia evolución o cambio del cine, se pasa de un cine repetitivo, donde el grupo de varones está en el centro de la trama, a un cine personal, propio de cada uno de los directores que lo realiza, con personajes individuales.

En cuanto a la idealización, no aparece ningún caso (tampoco en el CA) en el que un niño o niña no lo esté. Incluso es posible sostener que mientras más desprotegido, débil o vulnerable es ese niño, más idealizado se muestra. Aún en aquellos casos en que cometen delitos. Esta concepción del niño naturalmente bueno se encuentra en sintonía con discursos pedagógicos progresistas previos y contemporáneos a los filmes, como los krausistas, los escolanovistas, los socialistas y los feministas.

Por último, las niñas permanecen casi ausentes hasta la década del cincuenta (con excepciones) cuando llegan a convertirse en protagonistas, como las películas protagonizadas por Adrianita, o en personajes de importancia crucial. Estas niñas además de estar caracterizadas de manera positiva y activa no están relegadas a los roles de género que podrían atribuírseles en el periodo, ya que más bien se trata de modelos contestarios que conviven con otros más tradicionales pero que son minimizados.

BIBLIOGRAFÍA

Metodología y marco teórico

AUMONT, Jacques, 1992, *La imagen*, Paidós, Barcelona

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, 1990, *Análisis de film*, Paidós, Barcelona

AUMONT, Jacques y otros, 2005, *Estética del cine*, Paidós, Barcelona

BARTHES, Roland, 1986, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona

-----, 1989, *La cámara lúcida*, Paidós, Buenos Aires

-----, 1999, *Mitologías*, Siglo XXI, México

BAZIN, André, 2002, *Qu' est-ce que le cinéma?*, Les éditions du Cerf, Paris

BORDWELL, David, 1996, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona

BORDWELL, David y otros, 1997, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona

BENJAMIN, Walter, 1989, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires

BRAIDOTTI, Rosi, 2000, *Corporeización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós

CAILLOIS, Roger, 1986, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, 1991. *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona

DELEUZE, Gilles, 2008, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona

METZ, Christian, 1972, “Más allá de la analogía, la imagen”, en Metz y otros, *Comunicaciones. Análisis de las imágenes*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires

MORIN, Edgar, 1964, *Las estrellas del cine*, Eudeba, Buenos Aires

-----, 2001, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona

PÉREZ RUBIO, Pablo, 2004, *El cine melodramático*, Paidós, Barcelona

RANCIÈRE, Jacques, 2005, *La fábula cinematográfica*, Paidós, Barcelona

ROUSSEAU, Jean- Jacques, 2017, *Emilio o de la educación*, Alianza editorial, Madrid

RUSSO, Eduardo, 2008, *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Manantial, Buenos Aires

SARTRE, Jean- Paul, 1948, *Lo imaginario*, Editorial Ibero- Americana, Buenos Aires

SORLIN, Pierre, 1985, *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México

VALLET, François, 1991, *L' image de l'enfant au cinéma*, Cerf, Paris

WILLIAMS, Raymond, 1994, *Sociología de la Cultura*, Paidós, Barcelona

Estudios de la infancia

AGAMBEN, Giorgio, 2007, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires

ARIÈS, Philippe, 1960, *L'enfant et la vie familiale sous l' Ancien Régime*, Pion, Paris

-----, 2016, *Ensayos de la memoria 1943 – 1983*, Waldhuter Ediciones, Buenos Aires

ARMUS, Diego, 2019, “Niños que fuman”, en Lobato, Mirta, *Infancias argentinas*, Edhasa, Buenos Aires

AVERSA, María Marta, 2010, “Colocaciones y destinos laborales en niños y jóvenes asilados en la ciudad de Buenos Aires”, en Lucía Lionetti y Daniel Míguez, *Las infancias en la historia argentina*, Protohistoria Ediciones, Rosario

BERNSTEIN, Robin, 2011, *Racial innocence. Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*, New York University Press

BIERNAT, Carolina y RAMACCIOTTI, Karina, 2008, “La tutela estatal de la madre y el niño en la Argentina: estructuras administrativas, legislación y cuadros técnicos (1936-1955)”, en *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Vol.15, N°2, Disponible en: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702008000200006>

BONTEMPO, Paula, 2019, “Las infancias como consumidoras” en Lobato, Mirta, *Infancias argentinas*, Edhasa, Buenos Aires

BORINSKY, Marcela, 2006, “Todo reside en saber qué es un niño”. Aportes para una historia de la divulgación de las prácticas de crianza en la Argentina, *Anuario de Investigaciones*, Vol. XVIII, 117-126, Universidad de Buenos Aires

CARLI, Sandra, 2005, “Los únicos privilegiados son los niños”, *Todo es historia*, N° 457, Buenos Aires

-----, 2011, *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*, Paidós, Buenos Aires

-----, 2012, *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina. 1880-1955*. Editorial Miño y Dávila, Buenos Aires

- CASAS, Ferrán, 2006, “Infancia y representaciones sociales”, *Política y Sociedad*, Volumen 43, Número 1
- CIAFARDO, Eduardo O, 1992, *Los niños en la ciudad de Buenos Aires (1890-1910)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
- COOK, Daniel Thomas, 2003, “Spatial Biographies of Children's Consumption: Market Places and Spaces of Childhood in the 1930s and Beyond”, *Journal of consumer culture*, Vol. 3, Issues 2, SAGE, UK
- COSSE, Isabella, 2006, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946 -1955*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires
- COWEN, Miguel Pablo, 2004, “Infancia, abandono y padres en el S. XIX porteño”, en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N.º 4. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3249/p_r.3249.pdf
- CHOMBART DE LAUWE, Marie Josée, 1979, *Un monde autre: l'enfance*. Payot, Paris
- CHOMBART DE LAUWE, Marie Josée y otros, 1976, *Enfance en-jeu: les pratiques de l'enfant pendant leur temps libre en fonction des types d'environnement et des idéologies*, CRNS, Paris
- DIKER, Gabriela, 2009, *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?* Ed. Biblioteca Nacional, Buenos Aires
- GUY, Donna, 1998, “Madres vivas y muertas. Los múltiples conceptos de la maternidad en Buenos Aires”, en Balderston, Daniel y Guy Donna (comps), *Sexo y sexualidades en América latina*, Paidós, Barcelona
- , 2002. “The State, the Family and Marginal Children in Latin America”, en Hecht, Tobias (Ed.). *Minor omissions: children in Latin American history and society*. Madison: University of Wisconsin Press
- , 2017, *La construcción del carisma peronista. Cartas a Juan y Eva Perón*, Editorial Biblos, Buenos Aires
- JELIN, Elizabeth, 2010, *Pan y afectos. La transformación de las familias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires
- LAVRIN, Asunción, 1994, “La niñez en México e Hispanoamérica: Rutas de exploración”, en Gonzalbo Aizpuru, Pilar y Rabell, Cecilia, *La familia en el mundo iberoamericano*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México
- LEONARDI, Yanina, 2010, “Educación y entretenimiento para los niños peronistas: la infancia como cuerpo político (1946-1955), VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Universidad Nacional de La Plata, La Plata
- LIONETTI, Lucía y MIGUEZ, Daniel, 2010, *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)*, Protohistoria ediciones, Rosario
- LOBATO, Mirta Zaida, 2019, *Infancias argentinas*, Edhasa, Buenos Aires

MILANICH, Nara, 2007, “Informalidad y extralegalidad de los niños en América Latina: Del período colonial hasta el presente”, en Rodríguez Jiménez Pablo y Manarelli, María Emma coord, *Historia de la infancia en América Latina*, Universidad Externado de Colombia

RIOS, Julio César y TALAK, Ana María, 1999, “La niñez en los espacios urbanos (1890-1920)”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina 1870-1930*, Taurus, Buenos Aires

SOSENSKI Susana, 2012, “Producciones culturales para la infancia mexicana: los juguetes (1950-1960)”, en *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, 132, México

SOSENSKI, Susana y JACKSON ALBARRÁN, Elena eds, 2012, *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*, México DF

SZIR, Sandra, 2012, “Imágenes para la infancia. Entre el discurso pedagógico y la cultura del consumo en la Argentina. La escuela y el periódico ilustrado *Caras y Caretas* (1880-1910)” en Sosenski, Susana y Jackson Albarrán, Elena, *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*, México DF

VILLALTA, Carla, 2005, “Las primeras formas legales de la adopción de niños: nuevos procedimientos y disputas”. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, (20), 371-389

ZAPIOLA, María Carolina, 2008, “Niños en las calles: imágenes literarias y representaciones oficiales en la Argentina del Centenario”, en *Formas de historia cultural*, de Gayol Sandra y Marta Madero, Prometeo – UNGS

-----, 2010, “La ley de Patronato de Menores de 1919. ¿Una bisagra histórica”, en *Las infancias en la historia argentina*, de Lucía Lionetti y Daniel Míguez, Protohistoria Ediciones, Rosario

-----, 2015. “Porque sólo en familia se puede formar el alma del niño”. La reforma de la Colonia de Menores Varones de Marcos Paz, Buenos Aires, década de 1920”, en *Revista de Historia de las Prisiones*, núm. 1, 2015, pp. 136-157, Tucumán

Crítica e historiografía del cine argentino

BIANCO, Adriana, 2020, 2020b, “El neorrealismo italiano, Vittorio de Sica y mis recuerdos”, en *Periodistas en español.com*. Disponible en: <https://periodistas-es.com/el-neorrealismo-italiano-vittorio-de-sica-y-mis-recuerdos-145661> Consultado: Mayo de 2021.

BLANCO PAZOS, Roberto y CLEMENTE, Raúl, 2008, *Diccionario de actrices del cine argentino 1933-1997*, Corregidor, Buenos Aires

-----, 1999, *Diccionario de actores del cine argentino 1933-1999*, Corregidor, Buenos Aires

CIRIA, Alberto, 1995, *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires

COUSELO, Jorge Miguel, 1969, *El negro Ferreyra, un cine por instinto*, Editorial Freeland, Buenos Aires

- , 1974, *Leopoldo Torres Ríos, un cine del sentimiento*, Corregidor, Buenos Aires
- COUSELO, Jorge Miguel y otros, 1992, *Historia del cine argentino*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
- DI NUBILA, Domingo, 1998. *La época de oro. Historia del cine argentino. Tomos I y II*. Ediciones del Jilguero, Buenos Aires
- DUFAYS, Sophie, 2014, *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y nostalgia*, Tàmesis, Londres
- , 2016, *Infancia y melancolía en el cine argentino. De La ciénaga a La Rabia*, Editorial Biblos, Buenos Aires
- ESPAÑA, Claudio, 1984. *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*, Editorial Abril y Heraldo del cine, Buenos Aires
- , 2000, *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 Vol. I y II*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires
- FERNANDEZ IRUSTA, Diana, 2005. “Niños en el cine argentino. Una aproximación”, en *Cuadernos de cine argentino*, Volumen 4, El cine también es un juego de niños, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Buenos Aires
- GETINO, Octavio, 2005. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Ediciones Ciccus, Buenos Aires.
- GUEVARA, Eugenia, 2014, “Infancia, pobreza y muerte en El secuestrador de Leopoldo Torres Nilsson y El largo viaje de Patricio Kaulen, en Villaroel, Mónica, Ed, *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*, Lom, Santiago de Chile
- HOGAN, Erin K., 2017, “El saber de la niñez callejera del cine peronista de Toscanito y Adrianita a Crónica de un niño solo” (Favio, 1965), *El ojo que piensa*, N° 14, Universidad de Guadalajara, México
- HOPFENBLATT, Alejandro, 2016, “Manuel Romero y el aburguesamiento del cine argentino: la puesta en tensión de una visión”, *Actas del V Congreso ASAECA*
- INSAURRALDE, Andrés, 1994, *Manuel Romero*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
- KARUSCH, Matthew, 2013, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Ariel, Buenos Aires
- KRIGER, Clara, 2009, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Siglo XXI editores, Buenos Aires
- LUSNICH, Ana Laura, 2000, “El deporte en la pantalla nacional”, en España, Claudio, dir., *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 Vol. II*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires
- LLAHÍ, Susana, 2021, “La pandilla Marilyn”, en *Luna teatral*, Disponible en <https://lunateatral2.wordpress.com/2021/03/08/la-pandilla-marilyn/>

- MAHIEU, José Agustín, 1966, *Breve historia del cine argentino*, Eudeba, Buenos Aires
- MALLIMACCI, Fortunato y MARRONE, Irene, comp, 1997, *Cine e imaginario social*, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires
- MANETTI, Ricardo, 2000, “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos”, en España, Claudio, dir., *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 Vol. II*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires
- MANRUPE, Raúl y PORTELA, Alejandra, 1995, *Un diccionario de films argentinos*, Corregidor, Buenos Aires
- MARANGHELLO, César, 1992, “La pantalla y el Estado”, en Couselo, y otros, *Historia del cine argentino*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires
- MARINO, Alfredo y GARCÍA RIVELLO, Ariadna, 2004, “Desposeídos, brutalidad, niñez y poder en el cine argentino y latinoamericano”, *Revista de Cine*, Número 2, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Agosto 2004
- MARTÍNEZ, Adolfo C., 2004, *Diccionario de directores del cine argentino (de comienzos del sonoro hasta nuestros días)*, Corregidor, Buenos Aires
- , 2011. “Una estrella infantil de cine”, en *La Nación*, 10 de diciembre de 2011. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/una-estrella-infantil-del-cine-nid1431482/>
Consultado: mayo de 2021
- MONTEAGUDO, Luciano, 2012, “Un niño solo, un cine grande”, *Página 12*, 6 de noviembre de 2012. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-207207-2012-11-06.html>
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, 1996. “Cambio de enfoque. La búsqueda de una visión latinoamericana (1950-1960)”. En AA.VV. *Historia General del Cine, Volumen X, Estados Unidos (1955-1975) y América Latina*, Cátedra, Madrid
- , 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura de España, Madrid
- PEÑA, Fernando Martín, 2012, *Cien años de cine argentino*, Biblos, Buenos Aires
- QUINZIANO, Pascual, 1992, “La comedia un género impuro”, en *Cine Argentino: La otra historia*, de Wolf y Posadas, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires
- SOFFICI, Mario, 1973, “Cuando la actriz eligió la revolución”, en *La Opinión*, Cultural, 22 de julio, págs. 4 y 5
- VALDEZ, María, 2000, “El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo”, en España, Claudio, dir., *Cine argentino: industria y clasicismo / 1933-1956 Vol. II*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires
- VARELA, Mirta, 2019, “El Estado reproduce la fantasía infantil: ‘Soñemos’, de Luis César Amadori, Argentina, 1951”, *Palabra Clave*, Vol. 22 N° 4, Octubre de 2019, Universidad de La Sabana, Colombia

Bibliografía complementaria

ACHA, Omar, 2013, “El gremio de canillitas en la política peronista, 1945 - 1955”, XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza

ALABARCES, Pablo, 2002, *Fútbol y Patria: el fútbol y las narrativas de la nación argentina*, Prometeo, Buenos Aires

ALMADA, Cecilia, 2019, *Infancias Peronistas, La cultura física y el deporte en la Fundación Eva Perón (1948-1955)*, Prometeo, Buenos Aires

ARCHETTI, Eduardo, 2008, “El potrero y el pibe: Territorio y pertenencia en el imaginario del fútbol Argentino”, *Horizontes Antropológicos*, año 14, N° 30, p. 259-282, Porto Alegre

BARANCHUK, Mariana, 2020, *Los trabajadores argentinos de la comunicación y la cultura. Organización, historia y regulaciones*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110786>

BELINI, Claudio, 2013, “Peronismo, nacionalizaciones y sociedades mixtas. El fracaso de la Empresa Mixta Telefónica Argentina, 1946-1948”, *Universia Revista de Historia Iberoamericana*, Vol. 6, N° 2, España

BONTEMPO, Paula, 2012 (a), *Editorial Atlántida: un continente de publicaciones (1918 - 1936)*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad de San Andrés. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110786>

-----, 2012 (b), “Los niños de *Billiken*. Las infancias en Buenos Aires en las primeras décadas del Siglo XX”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti*, Córdoba

CAMPANA, Santiago, 2021, “¿Aficionados, profesionales o peronistas?: El accionar de la Comisión Nacional de Investigaciones con el básquetbol argentino (1950-1957)”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, Vol. 21, N° 2, Universidad Nacional de La Plata

CATARUZZA, Alejandro, 2016, *Historia de la Argentina 1916-1955*, Siglo XXI editores, Buenos Aires

DE LA VEGA, Eduardo, 2006, *La gloria del básquetbol: genealogía del Dream Team argentino*, Homo Sapiens, Rosario

GÓMEZ HIDALGO M. y otros, 2017, “Pubertad y adolescencia”, *Revista Adolescere*, Sociedad Española de Medicina de la Adolescencia, Volumen V, N° 1, Madrid

GRINGAUZ, Lucrecia, 2013, “Entretenimientos y multitudes. El Jardín Zoológico de Buenos Aires en sus primeras décadas”, XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza

LÓPEZ, Andrés, 2012, “Origen, crecimiento y evolución del básquetbol en Argentina”, en *Periodismo Deportivo I*, Cuadernos de Cátedra, Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad de La Plata

MIGUEZ, Eduardo, 1999, “Familias de clase media: la formación de un modelo”, Devoto, Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina 1870-1930*. Taurus, Buenos Aires

MILANESIO, Natalia, 2020, *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Siglo XXI editores, Buenos Aires

PELEGRINELLI, Gabriela, 2010, *Diccionario de juguetes argentinos*, Industria, infancia y educación 1880-1965, El juguete ilustrado editor, Buenos Aires

PERÓN, Eva, 1951, *La razón de mi vida*, Ediciones Peuser, Buenos Aires

ROCCHI, Fernando, 2003, “La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino, 1920 – 1945, en Barbero, María y Regalsky, Andrés, *Americanización: Estados Unidos y América Latina en el siglo XX. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales*, Eduntref

SANTORO, Daniel, 2018, *Manual del Niño Peronista*, Editorial La Marca, Buenos Aires

VARELA, Mirta, 1994, *Los hombres ilustres del Billiken*, Colihue, Buenos Aires

Documentos oficiales

Código Civil de la República Argentina, 1869

Constitución de la Nación Argentina, 1949

Convención Internacional sobre los Derechos del Niño, 1989

Declaración de los Derechos del Niño, 1959

Ley 10.903, Ley de Patronato de Menores, 1919

Ley 13.252, Régimen para la Adopción de Menores, 1948

Segundo Plan Quinquenal, 1953, Secretaría de Informaciones, Presidencia de la Nación, Buenos Aires

ANEXOS

ANEXO I. FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS DEL CORPUS ESPECÍFICO ORDENADO POR AÑO DE ESTRENO

1. **La ley que olvidaron**

(1938, SIDE)

Dir: José A. Ferreyra. Guion: José González Castillo. Fot: Gumar Barreiro. Son: Alfredo y Fernando Murúa. Esc: José Manuel Concado. Música: José Vásquez Vigo. Compaginador: Daniel Spósito y Emilio Murúa. Elenco: Libertad Lamarque, Santiago Arrieta, Herminia Franco, Pepita Muñoz, Juan Carrara, Pochita y elenco.

2. **La vuelta al nido**

(1938, Cinematográfica Terra)

Prod. Adolfo Z. Wilson para Cinematográfica Terra. Dir. y Guion: Leopoldo Torres Ríos. Fot: Carlos Torres Ríos. Mon: José Cardella. Elenco: Amelia Bence, José Gola, Araceli Fernández, Mario González “Cielito”, Julio Renato, Anita Jordán y elenco.

3. **Mujeres que trabajan**

(1938, Lumitón)

Dir. y Guion: Manuel Romero. Fot: Luis Romero Carranza. Esc: Ricardo Conord. Mús: Alberto Soifer y Francisco Balaguer. Mon: Juan Soffici. Elenco: Mecha Ortiz, Tito Lusiardo, Niní Marshall, Alicia Barrié, Pepita Serrador, Enrique Roldán, Mary Parets, Alita Román, Armando Borel y elenco.

4. **Chimbela**

(1939, Cinematográfica Terra)

Dir. José A. Ferreyra. Guion: Antonio Botta. Fot: Gumar Barreiro. Son: Fernando Murúa. Esc. José Manuel Concado. Música: José Vásquez Vigo. Mon: Emilio Murúa. Elenco: Elena Lucena, Floren Delbene, Eloy Alvarez, Nuri Montsé, Salvador Lotito, Mary Dormal, Alejandro Beltrami y elenco.

5. **...Y mañana serán hombres**

(1939, Argentina Sono Film)

Dir: Carlos Borcosque. Autor: Eduardo G. Ursini. Guion: Carlos Borcosque y Jack Hall. Fot: Alberto Etchebehere. Esc: Raúl Soldi. Mús: Mario Maurano. Mon: Jorge Garate y Nicolás Proserpio. Son: Mario Fezia y José María Paleo. Elenco: Sebastián Chiola, Malisa Zini, Daniel Belluscio, Pablo Palitos, Oscar Valicelli, Salvador Lotito, Mario Medrano, Semillita, María Esther Buschiazzo, José Pao-nessa, Percival Murray, Tito Gómez, Carlos Thompson, Armando Bó y elenco.

6. **Gente bien**

(1939, Establecimientos Filmadores Argentinos)

Dir. y Guion: Manuel Romero. Fot: Antonio Solano. Esc: Rodolfo Franco. Mús: Alberto Soifer con canciones de Francisco Canaro, Tito Ribero, Juan D'Arienzo. Elenco: Hugo del Carril, Tito Lusiardo, Delia Garcés, Enrique Roldán, June Marlowe, Marcelo Ruggero, María Esther Buschiazzo, Lucy Galián y elenco.

7. El ángel de trapo

(1940, Atlas film)

Dir: José A. Ferreyra. Guion: Alberto P. Rillo. Fot: Osvaldo Falabella. Son: José Aragone. Esc: Ignacio de Lezica. Mús: Adolfo Carabelli. Elenco: Elena Lucena, Antuco Telesca, Eloy Alvarez, Inés Edmonson, Salvador Lotito, Julio César Traversa, Rosita Calpe, Juan C. Molina y elenco.

8. Nosotros los muchachos

(1940, Argentina Sono Film)

Dir: Carlos Borcosque. Autor: Román Gómez Masia (obra de teatro). Fot: Antonio Merayo. Esc: Raúl Soldi. Mús: Mario Maurano sobre obras de Wagner. Mon: Jorge Garate y Nicolás Proserpio. Sonido: Mario Fezia y José María Paleo. Elenco: Sebastián Chiola, Daniel Belluscio, Ana Arneodo, Gloria Rey, Oscar Valicelli, Salvador Lotito, Mario Medrano, Semillita, Tito Gómez, Toti Muñoz, René Fischer- Bauer, Marcos Zucker, Eduardo Otero y elenco.

9. Chingolo

(1940, Pampa Films)

Dir: Lucas Demare. Guion: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Fot: Gumer Barreiros. Esc: Ralph Pappier. Elenco: Luis Sandrini, Carlos Morganti, Rosa Catá, Homero Cárpena, Carlos Fioritti, Nuri Montsé, Héctor Mendez, Haydée LaRocca, Cirilo Etulain, Edgardo Morilla y elenco.

10. Un bebé de contrabando

(1940, Corporación Cinematográfica Argentina)

Dir. Eduardo Morera. Guion: Eduardo Morera a partir de argumento de Florencio Chiarello. Fot: Adam Jacko. Esc: Antonio Scelfo y Duggan. Mon: Daniel Sposito y Juan Lavera. Elenco: Luis Sandrini, Sara Olmos, Virginio Dumas, Leonor Lima, Juan Bono, Eduardo Sandrini, Rufino Córdoba, Adrián Cúneo, Dedalito (Cachito La Rosa), y elenco.

11. Bajó un Ángel del cielo

(1942, Argentina Sono Film)

Dir y Guion: Luis César Amadori. Autor: Jean de Letras (obra teatral "Bichon"). Fot: Alberto Etchebehere. Esc: Raúl Soldi. Mús: Mario Maurano. Elenco: Francisco Álvarez, Zully Moreno, Pedro Quartucci, Maurice Jouvét, Felisa Mary, Julio Renato, Lola Márquez, Gladys Rizza, Danielito Galvé y elenco.

12. Los chicos crecen

(1942, Lumitón)

Dir: Carlos Hugo Christensen. Autor: Camilo Darthés y Carlos S. Damel (obra de teatro homónima). Fot: Alfredo Traverso. Esc: Ricardo Conord y Francisco Guglielmino. Mús: George Andreani. Mon: Antonio Rampoldi. Elenco: Arturo García Buhr, Santiago Gómez Cou, María Duval, Pepita Serrador, Miguel Gómez Bao, Aurelia Ferrer, Marianita Martí, Edgardo Morilla, Tito Alonso, Quico Moyano, Arturo Arcari y elenco.

13. Cuando en el cielo pasen lista

(1945, Aconcagua Films)

Dir: Carlos Borcosque. Guion: Tulio Demicheli. Fot: Alberto Etchebehere. Mús: Alejandro Gutiérrez del Barrio. Elenco: Narciso Ibáñez Menta, Ilde Pirovano, Aída Alberti, Ricardo Passano, Juan Carlos Barbieri, Homero Cárpena, Margarita Burke, Juan Carlos Altavista, José Olarra, Lusi Zaballa y elenco.

14. Navidad de los pobres

(1947, Argentina Sono Film)

Dir: Manuel Romero. Guion: Manuel Romero y Nicolás Viola. Fot: Alberto Etchebehere. Esc: Jorge Beghé. Mús: Guillermo Cases. Elenco: Niní Marshall, Irma Córdoba, Tito Lusiardo, Fernando Lamas, Semillita, Orestes Soriani, Osvaldo Miranda, Pepita Muñoz, Hugo Lanzilotta, Esperanza Palomero, Vicente Forastieri y elenco.

15. Pelota de trapo

(1948, SIFA)

Prod: Armando Bó y Jerry Gómez para S.I.F.A. Dir: Leopoldo Torres Ríos. Arg. y Adap.: Ricardo Lorenzo “Borocoto” y Jerry Gómez. Guion: Leopoldo Torres Ríos, Ricardo Lorenzo “Borocoto” y Jerry Gómez. Elenco: Armando Bó, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, Florén Delbene, Carmen Valdez, Rodolfo Boquel, Graciela Lecube, Mario Medrano, Toscanito, Semillita, Rodolfo Zenner, Juan Carlos Prevende, Rabanito, Lydia Staciuna, María Luisa Robledo y elenco.

16. El hijo de la calle

(1949, Productores Asociados)

Prod: Leopoldo Torres Ríos, Rodolfo Hansen y Julio Oscar Villareal para Productores Asociados. Dir y Arg. Leopoldo Torres Ríos. Guion: Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson. Fot: Carlos Torres Ríos. Mús: Alberto Soifer. Mon: José Cardella. Elenco: Andrés Poggio “Toscanito”, Carmen Valdés, María Concepción César, Floren Delbene, Guillermo Bataglia y elenco.

17. De padre desconocido

(1949, Artistas Argentinos Asociados)

Dir: Alberto de Zavalía. Guion: Homero Manzi. Fot: Fulvio Testi. Mús: Isidro Maiztegui. Esc: Germén Gelpi. Mon: Atilio Rinaldi. Elenco: Enrique Muíño, Fernando Lamas, Delia Garcés, Orestes Caviglia, Rosa Rosen, Aurelia Ferrer, Alfonso Ferrari Amores, Diana Maggi y elenco.

18. Toscanito y los detectives

(1950, Argentina Sono Film)

Dir: Antonio Momplet. Autor: Eric Kästner (novela “Emilio y los detectives”). Guion: Ariel Cortazzo. Fot: Antonio Merayo. Esc: Jorge Beghé. Mús: Víctor Schlichter. Elenco: Andrés Poggio (Toscanito), Hugo Lanzilotta, Rafael Frontaura, Beba Bidart, María Esther Buschiazzo, Paride Grandi, Margarita Canale, Alberto Barcel, Mónica Linares, Esther Bence, Zita Rosas, Raúl Luar, Ricardo Bosch y elenco.

19. Soñemos...

(1951, Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación)

Dir: Luis César Amadori. Fot: Alberto Etchebehere. Son: Mario Fezia. Ed: Jorge Garate. Elenco: Diana Myriam Jones, Fanny Navarro.

20. El alma de los niños

(1951, Film Andes)

Dir: Carlos Borcosque. Guion: Carlos Borcosque a partir de la novela “Alegoría” de Leonor Nanni Prieto. Fot: Andrés Martorell. Son: Daniel Bari. Esc: Julio Papini. Mús: Ramón Gutiérrez del Barrio. Mon: Oscar Carchano. Elenco: Julio Esbrez, Carlos Perelli, Maruja Roig, Jorge Ragel, Hugo Lanzilotta, Paola Loew, Nora Gálvez, Julio Malaval, Fausto Gutiérrez, Carlos Caso, Francisco Lodrago y elenco.

21. Con la música en el alma

(1951, Establecimientos Filmadores Argentinos)

Dir: Luis Bayón Herrera. Guion: Homero Manzi y Carlos A. Petit basado en la obra homónima de Manzi- De Bassi- Bruno. Fot: Roque Funes. Esc. Juan M. Concado. Mús: Francisco Canaro. Mon: José Cardella. Son: A. Bousquet y J. Lara. Elenco: Francisco Canaro, Andrés Poggio (Toscanito), Jaime Andrada, Olga Casares Pearson, Tito Lusiardo, Ramón Garay, Alberto Arenas, Irma Denás, Guillermo Cadeira y elenco.

22. Los sobrinos del zorro

(1952, Argentina Sono Film)

Dir: Leo Fleider. Guion: Carlos A. Petit. Fot: Fulvio Testi. Esc: Julio Berghé. Mús: Silvio Vernazza. Elenco: Pepe Iglesias, Mirtha Torres, Pedro Pompillo, Carlo Barbetti, Hugo Lanzilotta, Pablo Bosqued, Pedro Bosqued, Chola Ossés, Isabel Uribezalgo y elenco.

23. Deshonra

(1952, Interamericana)

Dir: Daniel Tinayre. Guion: Alejandro Verbitsky, Emilio Villalba Welsh y Daniel Tinayre. Fot: Alberto Etchebehere. Esc: Alvaro Durañona y Vedia. Mús: Julian Bautista. Mon: Nicolás Proserpio. Elenco: Fanny Navarro, Mecha Ortiz, Tita Merello, Jorge Rigaud, Guillermo Battaglia, Francisco de Paula, Aída Luz Golde Flami, Rosa Rosen, María Esther Buschiazzi, Diana de Córdoba, Pepita Muñoz y elenco.

24. La melodía perdida

(1952, Interamericana- Mapol)

Dir: Tulio Demicheli. Guion: Tulio Demicheli y Francisco Bolla según idea de J. Galina. Fot: Fulvio Testi. Mús: Isidro Maiztegui. Esc: Jean de Bravura. Mon: Vicente Castagno. Elenco: Adrianita, Amalia Sánchez Ariño, Santiago Gómez Cou, Nelly Medem, César Fiaschi y elenco.

25. En cuerpo y alma

(1953, S.I.F.A.)

Prod. Armando Bó para S.I.F.A. Dir. Arg. y Guion: Leopoldo Torres Ríos. Fot: Gumer Barreiros. Mús: Alberto Gnecco y José Rodríguez Faure. Elenco: Armando Bó, Julia Sandoval, Héctor Armendariz, Virginia Romay, Oscar Furlong y elenco.

26. La pasión desnuda

(1953, Interamericana)

Dir: Luis César Amadori. Guion: Gabriel Peña (seudónimo de Amadori como guionista). Fot: Alberto Merayo. Mús: Julián Bautista. Esc: Álvaro Durañona y Vedia. Son: Mario Fezia. Mon: Jorge Garate. Elenco: María Félix, Carlos Thompson, Eduardo Cuitiño, Héctor Calcagno, Diana Ingro, Milagros de la Vega, Diana Myriam Jones, Gloria Ferrandiz y elenco.

27. La niña del gato

(1953, Argentina Sono Film)

Dir: Román Viñoly Barreto. Guion: Román Viñoly Barreto y Alberto Etchebehere. Fot: Aníbal González Paz. Esc: Higinio Vecchioni. Mús: Tito Ribero. Elenco: Adrianita, Adolfo Stray, Susana Campos, Beba Bidart, Enrique Chaico, Hugo Lanzilotta, Ernesto Bianco y elenco.

28. El cura Lorenzo

(1954, Cinematográfica Atalaya)

Prod: Enrique Faustín. Dir: Augusto César Vatteone. Guion: Nora Celso, Francisco Guerreño sobre argumento de Néstor L. Castro, Osvaldo Falabella y A.C. Vatteone. Fot: Bob Roberts. Mús: Julián Bautista. Esc: Carlos Dowling. Mon: Nello Melly. Elenco: Angel Magaña, Tito Alonso, Nelly Medem, Eloy Alvarez, Oscar Rovito, Roberto Durand, Panchito Lombard, Lalo Malcom, Domingo Manía, Bernardo Perrone y elenco.

29. Guacho

(1954, Argentina Sono Film)

Dir. Lucas Demare. Autor: Concha Espina (novela “El jayón”). Guion: L. Demare y Sergio Leonardo. Fot: Alberto Etchebehere. Esc: Gori Muñoz. Mús: Lucio Demare. Mon: José Serra. Elenco: Tita Merello, Carlos Cores, Julia Sandoval, Luis Medina Castro, Alejandro Rey, Enrique Chaico, Néstor Deval, Margarita Corona, Alberto Barcel, Félix Rivero.

30. Edad difícil

(1956, Productora General Belgrano SRL)

Prod: Enrique Luis y Nicolás Carreras, para Productora General Belgrano SRL. Dir. Arg. y Guion: Leopoldo Torres Ríos. Fot: Gumer Barreiros. Mús: Tito Riberi. Mon Jose Cardella. Elenco: Oscar Rovito, Bárbara Mujica, Julia Dalmas, Duilio Marzio, Miguel Dante, María Elena Rúa y elenco.

ANEXO II

A. TABLA PERTENECIENTE AL CORPUS AMPLIADO

Película	Año	Director	Género	Estrella infantil	Categoría	Atributos	Atributos	Resoluciones	sociológico
Tango	1933	Moglia Barth	melodrama		niños en la calle	símbolo del barrio			grupo varias edades
Los 3 berretines	1933	Susini y otros	comedia		niños en la calle	fútbol en la vereda	escuela publica		grupo varias edades
Alma de bandoneón	1935	Soffici	melodrama		bebe niña	enfermo	nunca se lo ve	Muerte (pobreza)	pobres
Un bebe de Paris	1941	Romero	comedia		bebe niño	ilegitimo	apropiado	Embarazo real/restitución a la madre	Clase alta
Mujeres que trabajan	1938	Romero	comedia		bebe niño	hijo ilegítimo	madre trabajadora		Colectivo trabajador femenino
Gente bien	1939	Romero	comedia		niño 2	hijo ilegítimo		Reconocimiento/casamiento	Burgueses vs clases populares
Navidad de los pobres	1947	Romero	melodrama	Lotito	niño 6-7	hijo ilegítimo	niño consumidor	Casamiento interclasista	Pobre/rico
Fuera de la ley	1937	Romero	policial		niña 3-4	burgués	niño botín	Secuestro/rescate	Burgueses
La rubia del camino	1938	Romero	comedia		bebe niña				Rica urbana/pobre rural
Muchachos de la ciudad	1937	Romero			niños en la calle				grupo varias edades
Chimbela	1939	Ferreya	comedia	Lotito	Niños huérfanos madre	Juego		Adopción mujer rica	grupo varias edades
El ángel de trapo	1940	Ferreya	melodrama	Lotito	Niño huérfano madre	niño director	Actores/músicos		grupo varias edades

La ley que olvidaron	1938	Ferreya	melodrama		bebe nena	hijo ilegítimo		Negociación entre madres	Pobre-rica
El loco Serenata	1939	Saslavsky	policial	Lotito	niño	niño de la calle	chino	Boy scouts	pobres
Y mañana serán hombres	1939	Borcosque	melodrama	Lotito	niño	niño de la calle	delincuente	Reparación	grupo varias edades
Nosotros los muchachos	1940	Borcosque	melodrama	Lotito	Ilegítimo	niño de la calle	Trabajador/robo	Perdón	grupo varias edades
Cuando en el cielo pasen lista	1945	Borcosque	biográfico	Barbieri	Niño huérfano y grupo	niño de la calle			grupo varias edades
Corazón	1947	Borcosque	melodrama	Barbieri	niño y grupo				grupo varias edades
El alma de los niños	1951	Borcosque	melodrama	Esbrez /Lanzilotta/ Loew	niño y grupo	huérfano	Actor de teatro		grupo varias edades
El maestro Levita	1938	Amadori	comedia		Grupo	niño de la calle	trabajador		grupo varias edades
Bajó un Ángel del cielo	1942	Amadori	comedia		Bebé	huérfano	apropiado	Adopción	ricos
Almafuerte	1949	Amadori	biográfico	Lombard	Grupo				grupo varias edades
La pasión desnuda	1953	Amadori	melodrama	Jones	niña 5	hija ilegítima	"huérfana"	Consumo	
Me casé con una estrella	1951	Amadori	comedia	Jones	niña 5	hija ilegítima	huérfana de padre		
La de los ojos color del tiempo	1952	Amadori	melodrama	Jones	niña 5	Es varón	huérfana de madre		Clase alta
Soñemos (corto documental propaganda)	1951	Amadori	documental	Jones	niña 5	niña activa	consumidora		pobre
El barro humano	1955	Amadori	drama judicial?	Lanzilotta	niño-niña		consumo		burgueses

El mozo número 13	1941	Torres Ríos	comedia		bebe	pobres	caridad ridiculizada		
La vuelta al nido	1938	Torres Ríos			niño-niña	consumo			Clase media
Pelota de trapo	1948	Torres Ríos	melodrama	Toscanito		niño de la calle		trabajador	grupo varias edades
Pantalones cortos	1949	Torres Ríos	melodrama	Toscanito		niño de la calle	niña	trabajador	Clase media
El hijo de la calle	1949	Torres Ríos		Toscanito	juego	niño de la calle	consumo	trabajador	
En cuerpo y alma	1953	Torres Ríos	melodrama		niños- niña	juego	básquet	Muerte padre/ muerte Pedrito	grupo
El hijo del crack	1953	Torres Ríos y Torre Nilsson	melodrama	Rovito	niño	internado		Muerte padre	grupo
Edad difícil	1956	Torres Ríos	melodrama	Rovito/Mujica	Niño-niña	Pubertad	Juego	Muerte madre	
Los chicos crecen	1942	Christensen	melodrama	Morilla	dos niñas	hijo ilegítimo		Familia legal	grupo varias edades
Si muero antes de despertar	1952	Christensen	policial	Zavarce	Niño	héroe	Niña activa víctima	Atrapa asesino	Escuela pública
Armiño negro	1953	Christensen	melodrama	Zavarce	adolescente	Ilegítimo		suicidio	
El cura gaucho	1941	Demare	biográfico	Lotito	huérfano		niña	enfermedad cólera	Pobre rural
Chingolo	1940	Demare	comedia	Morilla	niño rico		consumo		burgueses
Su mejor alumno	1944	Demare	biográfico						grupo varias edades
Mercado del Abasto	1955	Demare			Niño pequeño	hijo ilegítimo		Casamiento	
Guacho	1954	Demare	melodrama		Dos bebés	hijo ilegítimo	Enfermedad	Muerte	
Casa de muñecas	1943	Arancibia			Tres niños	niño consumidor			
La orquídea	1951	Arancibia	melodrama	Loew	bebe/niña	le saca la hija el marido			Clase alta

De padre desconocido	1949	de Zavalía	melodrama		niña	hijo ilegítimo		Muerte	
La bestia debe morir	1952	Viñoly Barreto	policial		niño pisado por un auto	niño envenenador			
El vampiro negro	1953	Viñoly Barreto	policial		Niñas	Víctimas			
La niña del gato	1953	Viñoly Barreto	policial	Adrianita/Lanzilotta	activa huérfana	niño rico solo	menor /consumo	Adopción	dos clases diferentes
Arrabalera	1950	Demicheli	melodrama		bebé	ilegítimo			a los 20 se entera quien es el padre
Sala de guardia	1952	Demicheli			bebés			Adopción	
La melodía perdida	1952	Demicheli	melodrama	Adrianita	Niña huérfana de padre	depresión	Juego/consumo/educación		Clase alta
El cura Lorenzo	1954	Vatteone	biográfico	Lombard		niños de la calle	juego/ deporte		grupo varias edades
Yo quiero morir contigo	1941	Soffici	comedia		Niño 3º	Niño botín			burgueses
La dama del mar	1954	Soffici			bebé			Muere	
El extraño caso del hombre y la bestia	1951	Soffici	fantástico	Lombard		hijo			
Barrio gris	1954	Soffici	melodrama	Lanzilotta		trabajador pobre	tienda de 6 a 20	delincuente	
Una noche cualquiera	1951	Mottura	comedia	Lombard	huérfano pequeño	representación actoral familia	consumidor	adopción	
Los sobrinos del Zorro	1952	Fleider	comedia	Lanzilotta		huérfano		consumidor	
Bruma en el Riachuelo	1942	Schlieper	sainete		bebe	bebe	ilegítimo	Casamiento	
Arroz con leche	1950	Schlieper	comedia			mellizos			
Cosas de mujer	1951	Schlieper	comedia	Jones	tres niños	bebe	consumidores		Burgueses

El honorable inquilino	1951	Schlieper	policial		Niño huérfano de madre	padre solo/ muere	Robertito	Adopción	
Mi mujer está loca	1952	Schlieper	comedia	Jones		consumidores juego			Burgueses
La cuna vacía	1949	Rinaldi	biográfico		Mortalidad infantil				
Un bebe de contrabando	1940	Morera	comedia		bebe	huérfano		“Adopción”	
Toscanito y los detectives	1950	Momplet	aventuras	Toscanito/Lanzilotta		niño de la calle	Niña actúa de líder		
De turno con la muerte	1951	Porter	melodrama		bebe	ilegítimo		Muere bebé y suicidio madre	pobres
Captura recomendada	1950	Napy	policial		Bebe niña				
Mi fortuna por un nieto	1940	Bayón Herrera	comedia		bebe				
Con la música en el alma	1951	Bayón Herrera		Toscanito	Niño 12	ilegitimo	Director de orquesta		
Deshonra	1952	Tinayre	melodrama		bebé	ilegitimo	huérfano	Tutela estatal	pobre
Martín Pescador	1951	Ber Ciani		Lombard	Niño pequeño	hombre solo	madre artista		
Un novio para Laura	1955	Saraceni	comedia musical	Jones	Niña 12	consumo	escuela pública		Clase media

ANEXO II.

B. Tabla perteneciente al corpus específico

Película	Variable 1	Variable 2	Variable 3	Variable 4
La ley que olvidaron	Bebé niña ilegítima			Muñeca pizarrón
Chimbela		Bordea minoridad	pelota	Juguetes (autitos)
Ángel de trapo	Joven ilegítima		director de teatro hondera fútbol rondas	
Mujeres que trabajan	ilegítimo			juguetes
Gente bien	ilegítimo			
Navidad de los pobres	ilegítimo		disparar	Juguetes armas
Un bebé de contrabando	ilegítimo			
Y mañana serán hombres	ilegítimo	Menores	Hondera arrojar como pelota la gorra del niño rico música atletismo salto	armas simuladas
Chingolo		Se cae al río	Con juguetes	Tren Osos Caballo de madera Autitos Muebles
Nosotros los muchachos	ilegítimo	Canillitas Robo Paseo al río	Pelota Figuritas	Pizza
Cuando en el cielo pasen lista		Menor	música	
El alma de los niños		Paseo en auto.	Teatro Música Fútbol patín	
La vuelta al nido				Zoo Muebles Animales de paño Muñeca con ajuar
Pelota de trapo		Trabajo Juego vagabundeo	fútbol	pelota

El hijo de la calle		Trabajo vagabundeo	Fútbol	
En cuerpo y alma			Básquet Figuritas Con muñeca	
Bajó un Ángel del cielo	¿? Es probable.			
Soñemos			Tomar sol Ballet Orquesta Asamblea	Muñecas Muñecos Vajilla Muebles Autos Rodados Instrumentos
La pasión desnuda	Niña ilegítima		Rondas Saltar la cuerda	Muñeca negra
Los chicos crecen	ilegítimo			juego con cubos armas monopatín pelota hamaca
De padre desconocido	ilegítimo			
Toscanito y los detecti- ves		Trabajador	Detective	
Con la música en el alma	Ilegítimo	Trabajador	música	
La melodía perdida			Música Imitación Natación Ballet Croquet Equitación	Pony Teatro de títeres Caballo de ma- dera
La niña del gato		Trabajadora Robo	Imitación	Golosinas Frutas
Deshonra	Ilegítimo			
Los sobrinos del zorro			A pelear	Armas Cine Cancha
El cura Lorenzo	Bebé ilegítimo	Trabajadores Robos	Futbol Burro	
Guacho	ilegítimo			
Edad difícil			Actuar	Calesita Pantalones largos